



ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ 2021 № 1



*П*РОБЛЕМЫ
ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

2021

ТОМ 19

№ 1

ISSN 1026-9479
e-ISSN 2411-4642

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

2021

Том 19

№ 1

Главный редактор:
д-р филол. наук, проф. В. Н. Захаров

Издается с 1990 года,
выходит 4 раза в год.

ISSN 1026-9479
e-ISSN 2411-4642

The Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation
The Federal State-Financed Higher Educational Institution
PETROZAVODSK STATE UNIVERSITY

**THE PROBLEMS OF HISTORICAL
POETICS
[PROBLEMY ISTORICHESKOI POETIKI]**

2021

Vol. 19

no. 1

Chief Editor:

Vladimir N. Zakharov, PhD (Philology), Professor

Established in 1990.

The journal is published quarterly.

185910, Russian Federation
Petrozavodsk, Petrozavodsk State University
Tel. +7 (8142) 719 603
E-mail: poetica@post.com
Web-site: <http://poetica.pro>

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

В. Н. ЗАХАРОВ (гл. ред.)
д-р филол. наук, проф.
(Петрозаводск).

В. И. ГАБДУЛЛИНА
д-р филол. наук, проф.
(Барнаул)

Бенами БАРРОС ГАРСИА
PhD
(Гранада, Испания)

Джузеппе ГИНИ
PhD
(Урбино, Италия)

И. А. ЕСАУЛОВ
д-р филол. наук, проф.
(Москва)

А. Е. КУНИЛЬСКИЙ
д-р филол. наук
(Петрозаводск)

А. В. ПИГИН
д-р филол. наук, проф.
(Петрозаводск)

Н. А. ТАРАСОВА
д-р филол. наук
(Санкт-Петербург)

Йосип УЖАРЕВИЧ
д-р филол. наук, Ph.D
(Загреб, Хорватия)

Кейт ХОЛЛЭНД
PhD
(Торонто, Канада)

ЧЖОУ Ци-чао
д-р филол. наук, проф.
(Пекин, Китай)

EDITORIAL BOARD:

Vladimir ZAKHAROV
PhD, Professor (Chief Editor)
(Petrozavodsk, Moscow)

Valentina GABDULLINA
PhD, Professor
(Barnaul)

Benamí BARROS GARCÍA
PhD
(Granada, Spain)

Giuseppe GHINI
PhD, Professor
(Urbino, Italy)

Ivan ESAULOV
PhD, Professor
(Moscow)

Andrey KUNILSKY
PhD
(Petrozavodsk)

Alexander PIGIN
PhD, Professor
(Petrozavodsk)

Natalia TARASOVA
PhD
(Saint Petersburg)

Josip UŽAREVIĆ
PhD, Professor
(Zagreb, Croatia)

Kate HOLLAND
PhD
(Toronto, Canada)

ZHOU Qichao
Professor
(Beijing, China)

Журнал включен в российские и международные базы данных и системы цитирования:

The Journal is included in the russian and in the international databases of scientific citing:

Web of Science (Emerging Sources Citation Index, Russian Science Citation Index); **РИНЦ** (Российский индекс научного цитирования); **ERIH PLUS** (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences, Берген, Норвегия); **DOAJ** (Directory of Open Access Journals, Швеция); **Ulrich's Periodical Directory** (США); **EBSCOhost** (США, Алабама, Бирмингем); **East View** (США, Российская Федерация, Украина); **Google Scholar**; **WorldCat** (США); **Research Bible** (Токио, Япония); **BASE** (Bielefeld Academic Search Engine, Германия); **JURN** (Великобритания); **SLAVUS** (Slavic Humanities Index, Торонто, Канада); **EZB** (Electronic Journals Library, Регенсбург, Мюнхен, Германия); **Open Academic Journals Index** (International Network Center for Fundamental and Applied Research, Российская Федерация); **Российский импакт-фактор** (Москва, Российская Федерация); научная информационная система **Соционет** (РАН, Российская Федерация); **С.Е.Е.О.Л** (Central and Eastern European Online Library, Франкфурт, Германия); **ANVUR** (Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca, Италия); Wykaz czasopism naukowych dla dyscypliny Literaturoznawstwo (Польша).

Журнал и его архив размещаются на сайтах и в научных электронных библиотеках:

The full-text versions of the issues are freely available on the websites and in the Scientific Electronic Libraries:

<http://poetica.pro>

<http://elibrary.ru>

<http://cyberleninka.ru>

<http://www.intelros.ru>

<http://biblioclub.ru>

<http://www.iprbookshop.ru>

<https://e.lanbook.com>

<http://www.bogoslov.ru>

СОДЕРЖАНИЕ

В. С. Кузнецова (Новосибирск). Николай Чудотворец порукой: фольклорные и книжные версии сюжета	7
А. В. Пигин (Петрозаводск). Поэтика уподобления в русской агиографии: Александр Ошевенский vs Алексей человек Божий	39
И. В. Герасимова, Н. Б. Захарьина, Н. А. Щепкина (Псков, Санкт-Петербург). Рождественская стихира «Днесь Христос» и ее круг подобия: греко-славянские параллели (X–XVII вв.)	55
О. В. Захарова (Петрозаводск). Петр I в преданиях XVIII–XX веков: сюжеты, мотивы, проблема жанра	75
И. А. Есаулов (Москва). Каменноостровский цикл А. С. Пушкина как пасхальный текст: мимесис, парафрасис, катарсис (Статья первая)	88
И. А. Киселева, К. А. Поташова (Москва). Стихотворение М. Ю. Лермонтова «Свиданье» (1841): история текста, архитектоника, смысл	124
Г. Ю. Карпенко (Самара). Живопись <i>al fresco</i> «Воскресение Христово» в «итальянском» вкусе в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети»	140
Ю. Н. Сытина (Москва). В поисках «положительно прекрасного» героя: князь Мышкин Ф. М. Достоевского и Сегелиель В. Ф. Одоевского	173
А. С. Кондратьев, К. А. Меринов (Липецк). Оппозиция Закона и Благодати в духовном опыте Пьера Безухова в «Войне и мире» Л. Н. Толстого	194
М. А. Шалина (Евпатория, Крым). Антропологическая проблематика творчества Ф. М. Достоевского	209
Т. П. Баталова (Санкт-Петербург). Проблема повествования в «Записках из Мертвого Дома» Ф. М. Достоевского	221
Е. С. Куйкина (Петрозаводск). Пьянство как грех в творчестве Ф. М. Достоевского	239
Е. А. Федорова (Ярославль). Церковный календарь, евангельский и литургический текст в романе «Подросток» и «Дневнике Писателя» (1876) Ф. М. Достоевского	258
В. М. Головки (Ставрополь). Смыслопорождающая роль библейского текста в повести Л. Ф. Нелидовой «Полоса»	283
Р. Мних (Варшава, Республика Польша). Поэма И. Анненского «Магдалина»: евангельский текст на перекрестке литературных традиций	308
Л. Мних (Седльце, Республика Польша). Евангельская традиция числовой символики в русской поэзии XX века	328
А. М. Грачева (Санкт-Петербург). «Теория русского лада» Алексея Ремизова (1930–1950-е годы)	347
А. Ю. Большакова (Москва). «Современная пастораль» В. П. Астафьева «Пастух и пастушка» в контексте жанровых традиций	375

CONTENTS

- V. S. Kuznetsova** (*Novosibirsk*). St. Nicholas the Miracle-Worker as Surety: Folklore and Book Versions of the Plot 7
- A. V. Pigin** (*Petrozavodsk*). Poetics of Likeness in Ancient Russian Hagiography: Alexander Oshevsky vs Alexis the Man of God 39
- I. V. Gerasimova, N. B. Zakharina, N. A. Shchepkina** (*Pskov, St. Petersburg*). Christmas Sticheron “Σήμερον ὁ Χριστός” and Circle of Its Prosomoia: Greek-Slavonic Parallels of the 10th–17th Centuries 55
- O. V. Zakharova** (*Petrozavodsk*). Peter the Great in the Folklore Legends of the 19th — Early 20th Centuries: Plots, Motifs, Genre Problem 75
- I. A. Esaulov** (*Moscow*). Kamennooostrovsky Cycle of Alexander Pushkin as Easter Text: Mimesis, Paraphrasis, Catharsis. Article 1 88
- I. A. Kiseleva, K. A. Potashova** (*Moscow*). M. Yu. Lermontov’s Poem *Svidanie* (1841): Textual History, Architectonics, Meaning 124
- G. Yu. Karpenko** (*Samara*). The Italian-Style al fresco Painting *The Resurrection of Christ* in I. S. Turgenev’s *Fathers and Children* 140
- Yu. N. Sytina** (*Moscow*). In Search of a “Positively Excellent” Hero: Prince Myshkin by F. M. Dostoevsky and Segeliel by V. F. Odoevsky 173
- A. S. Kondratiev, K. A. Merimov** (*Lipetsk*). The Opposition Between Law and Grace in the Spiritual Experience of Pierre Bezukhov in *War And Peace* by L. N. Tolstoy 194
- M. A. Shalina** (*Evpatoria, Crimea*). Anthropological Problems of F. M. Dostoevsky’s Creativity 209
- T. P. Batalova** (*St. Petersburg*). The Problem of Narration in *Notes from a Dead House* by Fyodor Dostoevsky 221
- E. S. Kuikina** (*Petrozavodsk*). Excessive Drinking as a Moral Transgression in the Work of F. M. Dostoevsky 239
- E. A. Fedorova** (*Yaroslavl*). Church Calendar, Gospel and Liturgical Text in the Novel *The Raw Youth* and *A Writer’s Diary* (1876) by Fyodor Dostoevsky 258
- V. M. Golovko** (*Stavropol*). The Sense-Generating Role of Biblical Text in Lydia Nelidova’s Story *Polosa* 283
- R. Mnich** (*Warsaw, Republic of Poland*). *Magdalene*, a Poem by Innokenty Annensky: Gospel Text at the Crossroads of Literary Traditions 308
- L. Mnich** (*Siedlce, Republic of Poland*). The Gospel Tradition of Number Symbolism in Twentieth-Century Russian Poetry 328
- A. M. Gracheva** (*St. Petersburg*). A. M. Remizov’s “Theory of Russian Literary Style” (1930s–1950s) 347
- A. Yu. Bolshakova** (*Moscow*). *The Shepherd and The Shepherdess*: V. P. Astafiev’s *Modern Pastoral* in the Context of Genre Traditions 375

Научная статья

УДК 398.222

DOI: 10.15393/j9.art.2021.8462



Николай Чудотворец порукой: фольклорные и книжные версии сюжета

В. С. Кузнецова

*Сибирское отделение Российской академии наук
(г. Новосибирск, Российская Федерация)*

e-mail: vera_kuznetsova@mail.ru

Аннотация. В статье представлены результаты исследования народных «агиографических» легенд о святом Николае Чудотворце-поручителе (АаTh 849*, СУС 849*) в сравнении с книжными вариантами подобных повествований. Было установлено, что причисляемые указателями сюжетов фольклорной прозы к указанному сюжетному типу рассказы не являются однородными по своему содержанию, а включают несколько форм сюжета, различающихся по своему происхождению и характеру отношений с книжностью. Повествования первых двух разновидностей сюжета — «купец берет деньги в долг, выставляя поручителем крест или икону; брошенные в бочонке в воду деньги сами приплывают к займодавцу» и «иконе Николая Чудотворца поручена охрана дома и имущества; икона наказывается, если обращенная к ней просьба не выполнена» — сравнительно немногочисленны и демонстрируют свою зависимость от книжных источников («Повесть о Федоре купце», «Чудо об иконе святого Николая»). Третья разновидность сюжетного типа 849*: «бедняк, выставляя поручителем икону святого Николая Чудотворца, берет деньги в долг, долга вернуть не может; займодавец наказывает икону-поручителя, выкупивший икону добивается счастья с помощью святого». В устной традиции восточных славян она представлена большим числом вариантов, как опубликованных, так и архивных, имеет некнижное происхождение. Фольклорные повествования этой сюжетной разновидности оказали влияние на развитие русской рукописной книжности XVII века, когда в литературу из фольклора сознательно переносились образные средства, темы и сюжеты. Устная «агиографическая» легенда о Николае Чудотворце была «отредактирована» в соответствии с образцами книжной традиции и трансформирована в «Повесть о некоем убогом отроце», примыкающую к «некнижным» вариантам чудес святителя Николая Чудотворца.

Ключевые слова: славянский фольклор, легенды, народная агиография, рукописная книжность, Николай Чудотворец

Для цитирования: Кузнецова В. С. Николай Чудотворец порукой: фольклорные и книжные версии сюжета // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 1. С. 7–38. DOI: 10.15393/j9.art.2021.8462

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.8462

St. Nicholas the Miracle-Worker as Surety: Folklore and Book Versions of the Plot

Vera S. Kuznetsova

The Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences

(Novosibirsk, Russian Federation)

e-mail: vera_kuznetsova@mail.ru

Abstract. The article presents the results of a study of hagiographic folk legends about St. Nicholas the Miracle-Worker as surety (AaTh 849*, SUS 849*), comparing them to the book versions of similar narratives. Categorized by the folklore prose indexes as the indicated plot type, these stories are not homogeneous in content, but include several forms of the plot that differ in their origin and nature of relations with the book. The narratives in the first two variants of the plot are relatively few in number. The first entails a merchant borrowing money, with a cross or an icon guarantor; money is thrown into the water in a barrel and floats to the lender by itself, and the second speaks about the icon of St. Nicholas the Miracle-Worker being entrusted with the protection of a house and property; and the icon being punished if the request addressed to it is not fulfilled. These plots demonstrate their dependence on book source, namely *The Tale of Fyodor the Merchant* and *The Miracle of the Icon of St. Nicholas*. The third variant of plot type 849* involves a poor man who uses an icon of St. Nicholas the Miracle-Worker as surety, borrows money, and cannot repay the debt. The lender punishes the guarantor icon, while the person who bought the icon attains happiness with the help of the saint. There are many both published and archival versions of this plot variant in the Eastern Slavic oral tradition, and it derives from a non-book origin. The folk narratives of this plot variety influenced the development of 17th century Russian manuscript writing, when figurative means, themes and plots were consciously transferred to literature from folklore. The oral hagiographic legend about St. Nicholas the Miracle-Worker was edited in accordance with the book tradition and transformed into the *Tale of a certain wretched young man*, contiguous with the non-book versions of the miracles of St. Nicholas the Miracle-Worker.

Keywords: Slavic folklore, legends, folk hagiography, handwritten book writing, St. Nicholas the Miracle-Worker

For citation: Kuznetsova V. S. St. Nicholas the Miracle-Worker as Surety: Folklore and Book Versions of the Plot. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2021, vol. 19, no. 1, pp. 7–38. DOI: 10.15393/j9.art.2021.8462 (In Russ.)

Среди народных «агиографических» повествований о святителе Николае Чудотворце известны рассказы о случаях, когда на его образ возлагают ответственность за выполнение обязательств какого-либо другого лица, то есть святой оказывается поручителем. Подобные повествования указатели фольклорной прозы относят к сюжетному типу *Крест (образ) — порука* / *The Cross as Security* (AaTh 849*, СУС 849*). Сравнительным указателем сюжетов восточнославянской сказки (далее — СУС)¹ учтено 14 русских текстов, 9 украинских, 4 белорусских, в указателе Аарне-Томпсона (AaTh)² зафиксированы только русские варианты таких повествований. Причисляемые указателями к этому сюжетному типу тексты неоднородны и содержат несколько сюжетных форм, исследование которых является целью данной статьи.

1.

Первая разновидность рассматриваемого сюжетного типа — *купец берет деньги в долг, выставляя поручителем крест или икону; брошенные в бочонке в воду деньги сами приплывают к заимодавцу*. Среди зафиксированных СУС в устном бытовании повествований ее содержит лишь небольшое число текстов. Это варианты из собраний А. Н. Афанасьева (Афанасьев, 1985, № 450³), Д. Н. Садовникова (Садовников, № 101⁴) и В. Гнатюка (Гнатюк, 1911, № 65⁵). Примечательно, что эта же разновидность сюжета обнаруживается и в русской письменности. Она представлена в известной в древнерусской книжности переводной Повести о Федоре купце⁶. Повесть рассказывает о том, как купец трижды брал деньги в долг у богатого «жидовина», поклявшись на мозаичной иконе *Христа* над городскими воротами вернуть долг, но дважды его корабли были разбиты бурей. На третий раз купец вложил золото, приготовленное для уплаты долга, в «ковчежец», который бросил в море. Волны вынесли его к ногам «жидовина». Тот, потрясенный случившимся чудом, принял крещение. Такое повествование с названием «Слово о Федоре купце, иже взимая злато у жидовина, дасть поручника образ Христов» читается в составе рукописных сборников, а также в Прологе под 31 октября (в том числе, как указывают исследователи [Салмина],

в древнейшем его списке XII–XIII вв.) и в Минеях Четых (см., напр.: Великие Минеи Четии, стб. 2051–2054). Сравнение текста книжной повести и названных выше устных фиксаций сюжета свидетельствует о том, что устные варианты довольно близко передают содержание описанной выше книжной версии. В двух из указанных устных рассказов (Садовников, № 101; Гнатюк, 1911, № 65) поручителем является *икона Спасителя*, еще в одном (Афанасьев, 1985, № 450), в слоге которого исследователями особо отмечено книжное влияние [Бараг, Новиков: 413], — *крест*. Полагаем, именно благодаря популярности Пролога и Минеи Четых, в составе которых помещена Повесть о Федоре купце, эта версия рассказа могла быть хорошо известна широкому кругу читателей.

2.

В одном из отнесенных СУС к сюжетному типу 849* устных вариантов поручителем выступает *икона Николая Чудотворца* (Гнатюк, 1902, № 169⁷). Однако с рассмотренными выше повествованиями этот текст связан лишь мотивом *икона-поручка*, представленный же в нем сюжет — иной. Здесь рассказывается о богатом лютеранине, который помещает в своем доме образ св. Николая («почуў, жи Микоўай такый йи великий патрон») так, чтобы икона закрывала тайник с деньгами, просит обеспечить их сохранность в его отсутствие и грозит наказать икону, если деньги будут украдены. Разбойники в отсутствие хозяина похищают деньги — тот наказывает икону. Изображенный на иконе святой является разбойникам и просит вернуть деньги, обещая дать им вдвое больше. Они приходят к лютеранину со словами: «Зачем побил образ нашего Николая?» — и возвращают все деньги. Лютеранин, уверовав после этого в силу святого, покупает себе новый образ святителя Николая и молится перед ним каждый день. Святой же, встретив на дороге послушавших его разбойников, дает им денег со словами: «Идите спокойно по домам и перестаньте разбойничать».

Представленный в данной легенде из Галиции сюжет находим также в старопечатной и рукописной книжности. Рассказы об этом чуде известны в виде самостоятельных

повествований в составе рукописных сборников. Один из таких текстов под названием «Чюдо о иконе святого Николая юже жидовин дал себе написати и вручил ей все вещи и отиде в путь» был указан и частично приведен по рукописи XVII в. (1695 г.) из Императорской Публичной библиотеки⁸ (Q.I, № 79, л. 38) Е. В. Аничковым [Аничков: 26–27]. Согласно этому рукописному повествованию, когда владелец иконы — некий жидовин — уходил из своего дома, то сказал ей: «Егда же что от имения моего погибнет велю на тебе беду сотворю». Во время его отсутствия пришли разбойники и раскрали все его имущество. Вернувшись и увидев свой дом разграбленным, жидовин обратился к образу святого Николая с упреками и, взяв икону, «нача бити ю и поби даже до раздробления». Святитель Николай является разбойникам, когда они делят награбленное имущество, и велит вернуть его владельцу. Жидовин, увидев, что чудесным образом возвращено ему все его имение, уверовал в силу святого Николая и крестился.

Наряду с названным списком «Чуда об иконе св. Николая...», указывают и более поздние его тексты — в сборниках XVIII в. (см.: Никольский: 388). Очень важно отмеченное исследователями сообщение переписчика в начальной части рукописи 1695 г. (в описании ее содержания) о том, что этого текста (Чуда об иконе св. Николая) и текстов еще трех чудес (о взятом займы золоте, о трех купцах, о двух младенцах и о двух сосудах), помещенных в этом сборнике, нет в московских печатных изданиях Жития Николая Чудотворца [Макеева: 9]; установлено также, что тексты указанных четырех чудес дословно переписаны с киевского издания «Николина жития» 1680 г. [Там же] и принадлежат югозападнорусской традиции состава сказаний о чудесах Николая Чудотворца⁹.

Отмечается, что позднее в публикации произведений о св. Николае Мирликийском, наряду с уже известными в древнерусской письменности текстами о святом, включались новые сказания о его чудесах. В том числе в издании «Житие и чудеса Николая Чудотворца», подготовленном Ф. Гусевым, который при подборе сказаний о чудесах, обращался к разным печатным и старопечатным изданиям, представлены отсутствовавшие в московских книгах тексты, по происхождению

являющиеся югозападнорусскими сказаниями о чудесах св. Николая Чудотворца, среди которых и чудо об иконе св. Николая — «Чудесное возвращение вандалу похищенного у него имения» (см.: [Макеева: 6–7]). Заметим, что в отличие от рассмотренных устного и рукописного повествований, события этой книжной версии — «Чудесное возвращение вандалу похищенного у него имения»¹⁰ (см., напр.: Житие и чудеса: 130–133) — происходят в Северной Африке, а хозяином, поручившим свое имущество иконе, является язычник-вандал, который после совершенного святителем Николаем чуда, уверовал во Христа и принял христианство. Установлено, что рассматриваемый сюжет чуда об иконе св. Николая известен в разных источниках (греческая версия, «*Legenda Aurea*»), которые различаются только своей начальной частью, где сообщается, в чьем доме — жидовина или вандала — находилась икона и как она там оказалась: была написана по заказу хозяйина или найдена в другом месте и затем принесена в дом (подробнее см.: [Макеева: 15–21]).

Вне зависимости от вопроса о происхождении книжных вариантов текста этого чуда можно констатировать, что для восточнославянской традиции бытование и устной, и книжной его форм локализовано юго-западнорусскими территориями исторической России. Книжность, возможно, не стала прямым источником для зафиксированного в Галиции устного варианта легенды о святом Николае и злодеях, но, несомненно, оказала влияние на его оформление.

В связи с этим заметим, что устные рассказы о святом Николае, которому поручена охрана дома и имущества от воров, с мотивом наказания иконы-поручителя, отмечены в фольклоре южных славян — у болгар. Согласно этим повествованиям, однако, владельцы только грозят наказанием иконе с изображением святого, самого же наказания не следует. Пример — повествование о святом Николае и накидке («Свети Никола и кабаницата») (Славейков¹¹), в котором рассказывается, как отправившийся навестить родственника в другую деревню и не заставший никого дома крестьянин оставил свою накидку иконе святого Николая, которая была укреплена над

дверью дома, и наказал святому хорошенько ее охранять. Другой человек, видевший это, забрал оставленную накидку. Обнаруживший пропажу хозяин укорил святого Николая и пригрозил наказать его, если тот не вернет украденное. В это время подул ветер, икона сдвинулась, и человеку показалось, что святой Николай поклонился и согласился ее найти. С порывом ветра святой проник в жилище совершившего кражу: похититель отнекивался, но святой нашел и вернул на место украденные вещи. Согласно другому варианту подобного повествования (Цепенков: 296–297, № 6¹²), человек, купивший две иконы — Богородицы и святого Николы, уходит вместе со своей женой в гости, при этом не запирает дверь, поручив охрану своего дома иконам. Пока хозяев не было, дом обокрали. Разгневанный хозяин грозит изображенному на иконе святому Николе тремя ударами палкой, если украденное не будет возвращено. Святой явился во сне человеку, обокравшему дом, и пригрозил ему расправой; проснувшись, испуганный вор собрал украденное и отнес обратно.

В фольклоре восточных славян подобные повествования о Николае Чудотворце, когда *иконе* с его изображением *поручена охрана дома и имущества, с мотивом наказания иконы, если обращенная к ней просьба оказывалась невыполненной*, за исключением указанной выше записи из Галиции, нам не известны. Мотив наказания иконы-поручителя в восточнославянских материалах присутствует, но связан он с другой сюжетной формой, о которой речь пойдет ниже. В отношении же указанных выше разновидностей сюжетного типа 849* можно заметить, что зафиксированные СУС в устном бытовании восточнославянские их варианты сравнительно немногочисленны и демонстрируют свою зависимость от книжных источников — «Повести о Федоре купце» и «Чуда об иконе св. Николая».

Важно при этом отметить, что во всех повествованиях этих сюжетных разновидностей — и книжных, и устных — мотив *наказания иконы* появляется только в связи с образом святого Николая Чудотворца. Если поручителем выступает икона Спасителя или крест, то мотив наказания в повествовании отсутствует.

3.

Значительно большее число относимых указателями к сюжетному типу 849* фольклорных вариантов содержит другую разновидность сюжета — *бедняк, выставляя поручителем икону, берет деньги в долг, долга вернуть не может; заимодавец наказывает икону-поручителя, выкупивший икону добивается счастья с помощью святого, на ней изображенного*. Нам известно более двух десятков текстов, опубликованных и архивных, в которых представлена эта разновидность сюжета (их перечень см. в Приложении). Пример одного из таких повествований — рассказ, записанный не позднее 1891 г. в слободе Ново-Николаевка Купянского уезда Харьковской губернии от крестьянина Д. Дворнякова:

«Жило два соседа: один человек богатый, другой — бедный. Вот пошел бедный к своему богатому соседу занять денег. Пришел, поклонился и сказал: “Позычь мне денег рубля три; я дня через три отдам”. — “Не верю, не отдашь”. — “Клянусь, отдам!” — “Не отдашь”. — “Не веришь мне, поверь Богу и угоднику его: вот тебе икона Николай-угодник свидетель, что отдам! Она мой поручитель”. Позычил богач три рубля. Прошло три дня, не несет сосед денег, на четвертый день пошел богач к своему соседу за долгом, — не отдает. Разсердился тогда богач, снял икону Николая-угодника, ну бить ее, бьет да приговаривает: “Давай мне три рубля: ты был свидетель и поручитель! Давай, а то понесу на базар и продам!” Взял икону и понес продавать. Несет на базар, а мальчик навстречу и спрашивает: “Куда ты, дядинька, несешь эту икону?” — “Позычал я три рубля денег одному тут мужику, Николай был поручитель, а теперь ни мужик не отдает мне моих денег, ни этот поручитель, так вот я и хочу продать поручителя, чтобы не пропали за мужиком мои деньги”; — сказавши эти слова, богач снова ударил икону и на ней показалась кровь¹³.

Мальчик стал просить его не бить иконы, повел его в лавку к своей матери и сказал ей: “Маменька, вот человек продает икону”. Женщина взяла икону, посмотрела и видит на ней кровь: “Чего на этой иконе кровь?” — спросила она. Продавец и ей рассказал то же, что и мальчику. Тогда женщина дала ему три рубля, взяла икону, поставила в лавке, повесила перед иконой лампаду и по утрам, приходя в лавку, и по вечерам, уходя домой,

молилась перед этой иконой. С тех пор, как купила она икону, торговля у нея пошла лучше, а до того лавочка у нея была маленькая и из покупателей редко кто туда заглядывал, разве бедняки, что покупают на копейку, а торгуются на грош; богатые же люди шли в лавки богатых братьев ея, а теперь народ так валом и валит к ней в лавку: не успевают вдвоем с сыном отпустить. Через несколько времени приходит к ним старичек, переночевал, да и остался у них жить. Увидели дяди этого мальчика, что у них покупатели уменьшаются, а у сестры с племянником дело идет чем дальше, тем шире, и порешили поехать в чужия земли, привезти новаго товару, стали подмвлиять и племянника ехать вместе с ними за море, в дальния страны за товаром.

Мальчик приходит домой и говорит: “Маменька, благословите меня, — я поеду с дядьками за море товар набирать!” — “С чем же ты, сыночек, поедешь! Денег у нас немного, а судёнушко всего одно”. Спрашивает мальчик у дедушки: “Чы можно мне ехать за товаром?” — “Можно, скажи маменьке, что мы поедем вдвоем”. — “А как же мы поедем? Вон дяденьки по шести суден берут, а у нас одно, да и то плохонькое, разве мы на нем доедем?” — “Доедем, внучек, доедем и товару больше, чем они, привезем”. Дяденьки понаимали по пятнадцати человек на судно, а тот мальчик поехал только с дедушкой вдвоем. Те едут по морю, все люди работают, управляют суднами, *а их судёнушко само идёт да играет.*

И приехали они на место первыми, остановились, прибрались; тут приезжают и дяди. <...> (правитель той земли. — В. К.) призвал к себе всех приехавших к нему за товаром купцов и сказал им: “Вы люди торговые, во многих землях бываете, разныя науки знаете, не может ли кто из вас мою дочь заклятую из монастыря выручить, от заклатья освободить? Кто мою дочь выручит, дам тому я даром столько товару, сколько ему угодно будет взять самому, да и всем вам торговать безданно, безошлинно во всем моем государстве”. Возвратился мальчик на свое судно и рассказал дедушке, что говорил им царь. А дедушка и говорит мальчику: “Пойди ты и выручи царевну. На тебе три палочки, возьми Евангелие: а когда прийдешь на место в монастырь, обведи кругом себя этими палочками, очеркни каждой по кругу, стань и читай Евангелие, не бойся ничего: никто не посмеет переступить через черту”» (курсив мой. — В. К.) (Иванов: 181–183).

Далее повествуется о том, как научаемый старичком отрок отчитывает и таким образом исцеляет царевну, после чего женится на ней:

«И говорит царь: “Я желаю отдать ее замуж за того, кто ее выручил”. Царь и выдал свою дочь за этого мальчика замуж. Сыграли свадьбу, подарили дяди своему племяннику по судну¹⁴, а царь подарил три судна, да свое одно, вот и стало у него шестеро суден. Понадовал ему тесть всяких товаров, нагрузили все шесть суден до верху и поехали домой. Дяди едут, командуют, кричат на матросов, а его судна сами идут, что лебеди белые плывут; никто не правит, сами путь держат. Приехали домой, понимали амбары, лавки, разложили товары и начали торговать. Тогда дедушка пришел к нему попроситься и сказал: “Ты меня выручил, а я тебя наградил; теперь торгуй себе с Богом!” Был дедушка и нету» (Иванов: 184).

В других устных вариантах, например, в рассказе из собрания В. И. Даля (без уточнения места записи), опубликованном в сборнике легенд Афанасьева (Афанасьев, 1859, 11 прим.), спасший икону Николая Чудотворца от наказания купеческий сын в морское путешествие за товарами отправляется без дядей, вдвоем с явившимся к нему наниматься в приказчики седым старцем:

«Взял купеческой сын образ, поставил в лавке и засветил перед ним лампадку. Наутро явился к нему седой старик и стал наниматься заместо приказчика; купеческой сын подумал-подумал и взял его в лавку. С той самой поры пошла у него такая торговля, что никак товаров не напасется: покупщики так и валят в лавку со всех сторон. Разбогател купеческой сын; построил два корабля, нагрузил их разными товарами и поехал с стариком в другое государство торг вести. А в том государстве на ту пору беда приключилася: злая ведьма испортила царевну — днем она лежит словно мертвая, а по ночам встает и людей поедает! Что тут делать? Положили ее в гроб, набили сверху крышку и вынесли в церковь. Царь повелел кликать клич по всему государству: не найдется ли кто такой, чтобы мог отчитать царевну? а кто ее отчитает, тот будет царским зятем и получит в приданое половину царства. Кликнули клич; только никто не выискался, никто не берется за это дело хитрое. И говорит старик купеческому сыну: «Ступай к царю и скажи, что ты можешь

отчитать царевну”. — “А как не сумею?” — “Не бойся! Бог поможет и я научу”. Отправился купеческой сын к царю, объявил о себе; царь обрадовался и велел ему отчитывать. В тот же самой день вечером пошел старик вместе с купеческим сыном в церковь, поставил около гроба налой и очертил круг; после того дал купеческому сыну книгу и приказывает: «Становись в этот круг, и что бы ни было, что бы тебе ни казалось — не переходи за черту, молись и читай книгу». Сказал и ушел; остался в церкви один купеческой сын, стал в кругу перед налоем и принялся читать. Ровно в полночь сорвалась с гроба крышка; царевна встает и бросается прямо на купеческого сына; вот уже близко... но сколько ни силится — никак не может переступить проведенной черты. Бешено рвется она вперед, напускает разные страхи и грозит бедою; но купеческой сын не ужасается, стоит в кругу и все читает да читает. Стало светать, запели петухи — и в ту ж минуту грохнулась царевна наземь и сделалась совсем мертвою. Поутру рано посылает царь узнать: все ли благополучно? Приходят посланные; видят, что купеческой сын жив, и не могут надивиться, как он уцелел. Подняли они царевну, положили опять в гроб, заколотили крышку, воротились к царю и рассказали обо всем. На другую ночь было то же; а на третью купеческой сын отчитал царевну: вышла из нея вся нечисть; тут только переступила она черту и подошла к купеческому сыну, взяла его за руку, поцеловала в уста и сказала: “Будь ты моим мужем, а я твоей женою”. На том они и поладили, стали рядом перед местными иконами и начали молиться Богу тихо и любовно. Как донесли об этом посланные царю, он сейчас же приказал обвенчать купеческого сына на царевне и дал ему в приданое половину своего государства» (Афанасьев, 1859: 142–144).

Участие пришедшего наниматься к купеческому сыну в облике старца чудесного помощника может не ограничиваться тем, что он научает юношу, что и как делать при отчитывании царевны, святой сам завершает ее исцеление, разрубив, а затем вновь оживив:

«<...> Купеческой сын женился на царевне, и воротился домой с большими богатствами. “Давай делиться”, — говорит старик. Купеческой сын вытащил все деньги и стал делить пополам. “Что ты с деньгами-то возишься? Мы с тобой привезли еще царевну. Давай и ее делить!” Взял старик острой меч и разрубил ее надвое. Опечалился купеческой сын и говорит: “Бог

с тобой! за что ты ее убил?» — «Разве тебе жалко?» — спрашивает старик; взял обе разрубленные части, сложил вместе, дунул — и царевна тотчас встала живою и сделалась вдвое лучше прежнего. «Вот твоя жена! живи с нею по-Божьему», — сказал старик и исчез¹⁵. И то был не простой старик; то был сам Никола, угодник Божий» (Афанасьев, 1859: 145).

Начальный эпизод с мотивом «образ-порука» в таких рассказах повествованиям первой группы близок тематически, но сюжетно от них отличается, добавляются мотивы наказания и избавления иконы-поручителя. После эпизода с иконой-поручителем в повествованиях этой сюжетной разновидности часто следует эпизод «купивший икону добывается счастья с помощью святого» — рассказ о том, как выкупивший и избавивший таким образом икону от наказания, с помощью святого, на ней изображенного, спасает от чар нечистой силы царевну, женится на ней и обретает счастье и достаток. Этот эпизод-продолжение соответствует сюжетному типу *Девушка, встающая из гроба*: по ночам пожирает людей, сторожащих ее; юноша разрушает колдовские чары и получает руку избавленной от чар девушки (AaTh 307, СУС 307). Таким образом, повествования этого типа являются контаминацией вида 849*+307, которая отмечена как традиционная для восточнославянской сказки (см.: СУС: 396). Поручителем должника в рассказах, содержащих третью разновидность сюжета, выступает преимущественно икона святителя Николая Чудотворца, редкие исключения составляют повествования, где в роли поручителя св. Юрий (Шейн, № 227) и св. Ян (Federowski, № 340).

В фольклоре сюжетный тип 307 распространен, как отмечают исследователи¹⁶, преимущественно в странах Восточной Европы, но наряду со славянскими и балканскими вариантами указателем AaTh учтены тексты, записанные во Франции, Бельгии, Германии, Дании, Индии, Африке. СУС отмечено 46 русских вариантов таких повествований, 31 украинский, 14 белорусских. При этом в повествованиях с сюжетом 307, зафиксированных у восточных славян *вне* контаминации с мотивом «образ-порука», в роли чудесного помощника мы находим не только Николая Чудотворца, это могут быть разные персонажи: *дедушка* героя (Афанасьев, 1985, № 367¹⁷;

Худяков, № 11¹⁸), просто *старичок* (Худяков, № 12¹⁹; Смирнов А. М., № 142²⁰; Смирнов А. М., № 326²¹; Записки Красноярского подотдела, 1906. № 9²²; Зеленин, 1991, № 59(29)²³) или *старушка* (Афанасьев, 1985, № 366²⁴), *старичок, исчезающий в иконе* (без уточнения, какой) (Смирнов А. М., № 329: 839–842²⁵), *старичок, оказывающийся Николаем Чудотворцем*²⁶ (Ончуков, № 281²⁷); *старичок, оказывающийся Господом*²⁸ (Садовников, № 104²⁹; Записки Красноярского подотдела, 1902, № 63³⁰; Потанин: 98–100³¹), святой *апостол Петр* (Афанасьев, 1985, № 364³²).

Принадлежащие к сюжетному типу 307 повествования, в составе контаминации и без нее, часто включают в себя *эпизод путешествия на кораблях*: герой по торговым делам отправляется вместе со своим чудесным помощником на корабле за море, где в далеких землях спасает заколдованную царевну, на которой женится, обретая счастье и достаток. Важно заметить, что мотив путешествия на кораблях присутствует в этих рассказах только в связи с образом Николая Чудотворца (если он назван), либо старичка, в облике которого, по всем признакам, является в повествовании этот святой — покровитель мореплавания. Единственный известный нам пример, когда повествование с *эпизодом путешествия на кораблях* приурочено не к имени святителя Николая, а к имени другого святого — рассказ из собрания А. Н. Афанасьева с сюжетом 307, в котором чудесным помощником героя оказался св. апостол Петр (Афанасьев, 1985, № 364). Возможно, основанием для перенесения рассматриваемого мотива на апостола Петра послужили обстоятельства и чудесные события его земной жизни, о которых упоминается в евангельских сказаниях и которые связаны с водной стихией. Так, по роду своих занятий, как сообщает Евангелие, Петр был рыбаком (Лк. 5:1–3), а однажды во время бури на Галилейском озере, когда Христос шел по волнам к утопавшим ученикам, Петр, с дозволения Господа, присоединился к нему и шел некоторое время по воде (Мф. 14:29).

Если чудесными помощниками героя в рассказе является не святой Николай, а другие святые, другие персонажи, то сюжет развивается несколько иначе — без морских путешествий.

Пример: царь «кликал клич, кто с ево дочерью бы проночевал, за того и выдаст в замуж». Иван, крестьянский сын, очень захотел взять ее за себя, пришел к *доброму старичку* и рассказал обо всем. Добрый старичок учит, как изгнать из Марьи Прекрасной нечистую силу и помогает это сделать; герой женится на царевне (СУС 307) (Смирнов А. М., № 142). Или: сын служившего при королевском дворе попа случайно увидел, как королевская дочь-волшебница снимает и снова надевает на себя голову, рассказывает об этом. Королевна умирает, наказав отцу, чтобы попов сын читал над ней в церкви три ночи псалтирь. *Старушка, учившая попова сына грамоте*, учит его как обезопасить себя в церкви... (СУС 307) (Афанасьев, 1985, № 366). В другой записи подобного рассказа (849*+307) повествуется о том, как герой, на последние деньги выкупивший у заимодавца вместо его умершего должника *икону-поручителя с образом святого Юрия*, отправляется в город на заработки, и там на площади, где выкликают желающих читать молитвы над умершей дочерью короля, встречается *старичка*, который оказывается святым Юрием, изображенным на спасенной от наказания иконе, и который помогает герою выполнить эту службу и избавить королевскую дочь от злых чар (Шейн, № 227). В записанном М. Федеровским в местечке Лысково (под Волковыском) рассказе об *иконе-поручителе с образом святого Яна* (Ab Jánie, jak byў świédkaju) икону выкупает молодой пан (panicz), оказавшийся свидетелем наказания образа, перед которым присягнул не вернувший денег должник. Святой с иконы благодарит за спасение и говорит, что еще пригодится своему спасителю. Когда же *герой заезжает погостить к королю*, а тот приказывает слугам отвести гостя в костел, где находилась его дочь, святой Ян спасает героя, научив его правильным действиям (Federowski, № 340).

Когда чудесным помощником героя в повествованиях с сюжетами 849* и 307 выступает Николай Чудотворец, эпизод с путешествием на кораблях является в них, как уже упоминалось, почти обязательным (в 24 известных нам вариантах), без путешествия на кораблях такие рассказы обходятся в очень редких случаях³³.

Приуроченный к имени Николая Чудотворца и без контаминации с мотивом «образ-порука» сюжет 307 отмечен не

только в устном бытовании, но и в рукописной книжности — в «Повести о некоем убогом отроце» (полное название — «Повесть о некоем убогом отроце, иже молением матерним ко святому отцу Николаю чудотворцу не токмо богатства получи, но и царем соделася»). Созданная, как полагают, в XVII веке³⁴ Повесть известна по двум спискам — XVIII и XIX веков. Один из ее текстов (ЦГАДА, ф. 187. Оп 1. № 66, л. 1–7) — в датируемой первой четвертью XIX в. рукописи с сохранившейся в конце тетради (на л. 16 об.) записью ее писца или владельца: «Сей список Андрея Кузнецова» — читается в примечательном для нас своим составом сборнике, куда, наряду с рассматриваемой Повестью о некоем убогом отроце, входят еще четыре текста и среди них упоминавшаяся уже *Повесть о Федоре-купце* («Слово о Федоре-купце, иже взима злато у жидовина») из Пролога под 31 октября³⁵ (л. 11 об–14 об.), описание рукописи см.: [Ромодановская: 255, № 60; Демкова: 404]. По более раннему списку — из старообрядческого сборника второй половины XVIII в. (ГПБ, собр. Титова № 830³⁶, л. 85–89 об. (верхняя пагинация)), «Повесть о некоем убогом отроце» опубликована [Демкова: 407–409; Ужанков: 342–347].

Действие повести происходит «в Палестинских странах, в некотором граде, стоящего близ моря». Герой, безмянный купеческий сын, обнищавший после смерти отца, всеми отвергнут. Мать юноши в молитве, обращенной к Николаю Чудотворцу, просит помочь ее сыну, вернуть его на путь истинный. Когда дяди юноши отплывают на своих кораблях торговать в заморские страны, отказавшись взять с собой племянника, появляется корабль неизвестного старца: «...повуц един корабль по морю, на нем же стоящ муж благообразен и сединами украшен и лицом велми светел — той бо есть святитель Христов Николай чудотворец. А оная жена не ведая, кто есть». Старец берет отрока на корабль и отправляется с ним торговать «в некоторое царство», куда отплыли со своими кораблями и дядья отрока. Царь в заморских землях, куда они прибывают, условием торговли купцам ставит чтение Псалтири в церкви над мертвой царевной — его дочерью. Царевна же «обладанная диволом», поедает каждый день по человеку. Старец учит отрока, что сделать, чтобы выйти из

испытания живым и невредимым. Он дает ему «святой узел песка» и велит посыпать этим песком пол вокруг аналая, а потом читать Псалтирь. Отрок дважды читает в церкви вместо двух своих дядей-купцов, получая за это их корабли с товарами, а на третью ночь читает за себя, при этом освобождает от заклятья и саму царевну. Он женится на ней и становится царем. При возвращении на родину, чтобы окончательно избавить царевну от бесовской власти, старец, потребовав у юноши половину его жены-царевны («Отдаси мне половину жены своей и разрубим надвое, понеже, егда кто с кем торг имеет, то по половине разделяют, а мы с тобою сию девицу обще из мертвых воскресили»), как бы намеревается разрубить ее пополам, при этом «изыде из нея демон», которого святой убивает своей секирой: «...взя секиру и возмохнуса. И абие изыде из нея демон, яко вран. Тогда святой секиру на врана бросив, и демон и з секирою утопе в море». Вернув исцеленную царевну мужу, сына — матери, а корабли с товарами — дядям, старец открывает свое имя: «Аз есмь Николай Мирликийский» — и исчезает: «И в том часе невидим бысть»³⁷.

Основанием для приурочения мотива исцеления царевны-ведьмы в Повести к имени Николая Чудотворца послужило, как полагали (см., напр.: [Демкова: 404]), наличие близкого мотива среди рассказов о совершенных святителем Николаем чудесах из его «некнижного жития»³⁸, когда святой освобождает в церкви беснующуюся девицу. Фрагмент этого жития по списку XV века (из собрания Ундольского № 567) был опубликован В. О. Ключевским, по другому списку — начала XVIII в. (Библиотеки Московской Синодальной Типографии № 419) — А. С. Орловым [Орлов: 353]. Приводим указанный эпизод по публикации В. О. Ключевского:

«Таже в день недельный вошли люди в церковь на молитву в храм св. Михаила и пришла девица, духом нечистым одержима. И начаша людіе пети в церкви, и в той час вшел бес в девицу и нача мучити и бити ее. Таже дух нечистый начал усты тоя девицы кричати, глаголя: “О Николае, что силу имаше над бесы! Чему нас мучиши?” И услышали беса глаголюща девицы тоя устами и почали дивитися, что глаголет бес, кто есть Николае

и кого именует бес, и где есть. И бес рече людем: “Не видите ли его, пред церковію стоит, уже сто дней есть, как ту пребывает”. И избежа бес из девицы, вышел из церкви, идеже стоит св. Николае моляся, и вскричал гласом великим: “О Николае, что силу имаши над бесы! Не вели ми поити в муку”. Тогда св. Николае поринул беса на землю и вложил свой малый палец в уста его и тако рек св. Николае: “Тебе глаголю, душе нечистый, поведай ми, как еси вшел в девицю сию”. И бес рече: “На едином месте под яблонію видех ю спящу и позавидех чистоте и красоте лица ея и внидох в ню того ради, что бых изсушил и погубил чистоту и красоту лица ея”. И рече ему св. Николае: “Поиди в Мелентейскую реку, что воды в ней нет, только один песок, и тамо буди мучен до скончания века”. Бес же услышал мучение свое и пошел плачяся, девица же яко от сна встала от недуга своего». [Ключевский: 455].

Мотивно, тематически, «Повесть о некоем убогом отроце» близка эпизоду «некнижного» жития святителя Николая с рассказом о чуде исцеления им беснующейся девицы, но сюжетно от него отлична. Зато именно сюжетно эта Повесть близка рассмотренным устным вариантам повествований об исцелении царевны и изгнании из нее бесов, источник ее сюжета несомненно устного происхождения. В основе Повести — фольклорное повествование сюжетного типа 307 (Девушка, встающая из гроба), варианты которого в устной традиции хорошо известны и без связи с именем святого Николая Чудотворца. Представляется, что уже в устной традиции начинается «редактирование» этого фольклорного сюжета путем привязки его к имени Николая Чудотворца. Достигается это, в частности, через присоединение эпизодов и включение подробностей, которые, как мы видели выше, органично связаны с именем и «функциями» именно этого святого (эпизод путешествия на кораблях, мотив иконы-поручителя, эпизод наказания иконы, описание облика, в котором является святой, и его атрибутов). Это могло происходить под влиянием знакомства с житийными и литургическими текстами о святителе Николае, при посредстве его икон, в том числе житийных, которые были хорошо известны и распространены на Руси. Устный рассказ, взаимодействуя с книгой и иконой, всегда

играл немалую роль в истории народного почитания этого святого³⁹.

В результате уже в устном бытовании повествование оформляется в *устную агиографическую легенду* о совершенных этим святым чудесах, которая затем переходит в рукописное бытование. Повесть не является, конечно, простой записью одного из фольклорных вариантов сюжетного типа 307. Нельзя не заметить, что книжно-рукописный рассказ изложен в соответствии с правилами, каноном иной традиции. Это касается не только языка, но и «редактирования» сюжета. Так, если в рассмотренных устных вариантах подобных повествований появление Николая Чудотворца в роли чудесного помощника объясняется желанием святого вознаградить героя за спасение от наказания иконы-поручителя с его изображением, то в рукописной повести фрагмент с поручительством, наказанием и спасением иконы отсутствует: он, как мы видели, заменен другим мотивирующим эпизодом — мать юноши в молитве, обращенной к Николаю Чудотворцу, просит помочь ее сыну. (Повесть и завершается назидательной репликой повествователя: «О братие! Како моление матерне велико есть, а отеческое благословение свято!»).

В устной традиции, напомним, повествования о путешествии купеческого сына вместе Николаем Чудотворцем в заморские земли, исцелении царевны и изгнании из нее бесов часто следуют в сочетании с мотивом «образ-порука», то есть в составе контаминации вида 849*+307. Известно достаточно большое число таких вариантов, и сама контаминация, как уже было указано, признана устойчивой и традиционной для восточнославянского фольклора (СУС: 396). В книжной версии рассматриваемого повествования эпизод наказания и спасения иконы-поручителя, в благодарность за что святитель Николай помогает своему защитнику, отражения не нашел: более того, он *сознательно* исключен в результате отмеченной нами выше замены мотивации — святой становится чудесным помощником героя не в благодарность за защиту и спасение, а по просьбе его матери, заключенной в обращенной к Николаю Чудотворцу молитве. Представляется, что это изменение в книжной версии повествования связано не с личными предпочтениями

«редактора-составителя», но с требованием канона, в соответствии с которым оформлялось повествование. Для книжного повествования о чуде (а Повесть оформляется как агиографическая легенда о совершенном святым Николаем Чудотворцем чуде) берется *одно* событие, *одно* чудо, эпизод же с рассказом о спасении иконы-поручителя — это уже другое событие, его прибавление делает повествование двухчастным. Переходя в рукописное бытование, *устная агиографическая легенда* о совершенных этим святым чудесах, трансформируется уже в соответствии с образцами и канонами рукописной книжности. Оформленную таким образом Повесть можно рассматривать как новую агиографическую легенду, примыкающую к «некнижным» вариантам чудес Николая Чудотворца.

Функции и атрибуты святителя Николая в книжной повествовательной традиции (Жития, Пролог) и в устных «агиографических» рассказах (849*, 307) остаются одними и теми же (скорый помощник, покровитель мореплавателей, победитель бесов), но в устной легенде эти функции описываются и иллюстрируются средствами из фольклорного сюжетного фонда. Пример — чудо исцеления от бесов. Напомним, как по-разному Николаем Чудотворцем совершается чудо исцеления от бесов в приведенном выше эпизоде некнижного жития и в устных сказках-легендах о спасении от бесов царевны. Причина, по которой для «актуализации» этой темы в Повести был взят фольклорный сюжет, связан с новыми условиями развития русской литературы в XVII веке — расширением и демократизацией самой аудитории, к которой теперь обращается писатель, когда «в сознании последнего возрастает значение фольклора как средства воздействия на не слишком искушенного в книжной премудрости читателя» [Гусев: 281]. Представляется, что Повесть о некоем убогом отроце является одним из проявлений отмечавшейся исследователями общей фольклоризации русской литературы переломного в ее развитии периода — XVII века, когда из фольклора в литературу активно переносились темы, сюжеты, образы, средства художественной изобразительности, причем это обращение к фольклору, к фольклорным произведениям как к определенному стилю было вполне сознательным (см.: [Гусев]; [Демкова, Лихачев, Панченко: 477]).

Таким образом, представленные в фольклорной традиции восточных славян повествования, относимые указателями к сюжетному типу *Крест или икона-порука* (AaTh 849*, СУС 849*), неоднородны по своему содержанию, в их текстах выявляется несколько разновидностей сюжета, различающихся по своему происхождению и характеру отношений с книжностью. Повествования одной из их сюжетных форм — *купец берет деньги в долг, выставляя поручителем крест или икону; брошенные в бочонке в воду деньги сами приплывают к заимодавцу* — имеют книжное происхождение и восходят к известной в древнерусской книжности переводной Повести о Федоре купце, представленной не только в рукописях, но и в таких популярных сборниках как Пролог (под 31 октября) и Минеи Четьи. Еще одна сюжетная разновидность таких повествований — легенды *об иконе Николая Чудотворца, которой поручена охрана дома и имущества, с мотивом наказания иконы, если обращенная к ней просьба оказывалась невыполненной* — также демонстрирует свою зависимость от книжного источника — «Чуда об иконе св. Николая», принадлежащего юго-западнорусской традиции состава сказаний о чудесах Николая Чудотворца и впервые включенного в текст «Николина жития» в киевском издании 1680 г. Устные варианты указанных форм сюжета, обнаруживающих зависимость от книжных источников, в восточнославянском фольклоре очень немногочисленны. В отличие от них, третья разновидность сюжетного типа 849* — *бедняк, выставляя поручителем икону святого Николая Чудотворца, берет деньги в долг, долга вернуть не может; заимодавец наказывает икону-поручителя, выкупивший икону добивается счастья с помощью святого, на ней изображенного*, — представлена в фольклорной традиции восточных славян большим числом вариантов, как опубликованных, так и архивных. В отношении этой группы повествований и этой разновидности сюжета можно говорить о взаимовлиянии устности и книжности. Устные варианты таких повествований оформлялись в традициях народного почитания святого Николая Чудотворца, сложившегося под влиянием знакомства с житийными и литургическими текстами о святителе Николае, его иконографических образов, но

их сюжет не является книжным по происхождению. Напротив, устные повествования этой сюжетной разновидности сами оказали влияние на развитие рукописной книжности XVII века — периода общей демократизации и фольклоризации русской литературы, когда в литературу из фольклора сознательно переносились темы, сюжеты, средства художественной образности. Оформившаяся в рамках народного культа Николая Чудотворца *устная* агиографическая легенда об одном из совершенных им чудес была «отредактирована» в соответствии с требованиями и образцами книжной агиографической традиции и трансформирована в книжно-рукописную «Повесть о некоем убогом отроце», которая примыкает к «некнижным» вариантам чудес святителя Николая Чудотворца.

Приложение

Перечень опубликованных текстов третьей разновидности сюжетного типа 849*: *бедняк, выставляя поручителем икону, берет деньги в долг, долга вернуть не может; заимодавец наказывает икону-поручителя, выкупивший икону добывается счастья с помощью святого, на ней изображенного*

- [Никола и купеческий сын]. С пометой, что текст из собрания В. И. Даля, но без указания места записи (Афанасьев, 1859, 11 прим.).
- *Икона Микола*. Записал А. А. Макаренко в 1898 г. в Казачинской волости Енисейского уезда Енисейской губернии от Ефросиньи Мурогоиной (Записки Красноярского подотдела, 1902, № 3).
- *Николай Чудотворец*. Записал А. В. Адрианов от Василия Андреевича Палкина, уроженца Бийского уезда Томской губернии (Записки Красноярского подотдела, 1902, № 51).
- *Про Николая Угодника*. Записала О. С. Коваль в 1990 г. в д. Федосьевка Купинского района Новосибирской области от Марии Васильевны Бельской, 1905 г.р. Опубликовано по расшифровке архивной фонозаписи: Государственный архив Новосибирской области, ф. М. Н. Мельникова, Т-630 [Кузнецова: 86–88].
- *Про Василия и Марфу-царевну*. Записал И. С. Коровкин в 50-х гг. XX в. в селе Красноярское Омского района Омской области от Анастасии Степановны Кожемякиной (1888–1983), уроженки деревни Савиново Большеуковского района (Сибирские сказки: 129–134). О рассказчице см.: [Козлова: 6–10].

- *Царевна волшебница*. Записал Б. Герасимов в начале 900-х гг. XX века в селении Орловском Риддерской волости Змеиногорского уезда Томской губернии от Худякова Ивана, 20 лет, крестьянина-единоверца (Герасимов, № 21).
- *Николай Чудотворец порукой*. Записал Д. К. Зеленин в 1908 г. в с. Метлино Екатеринбургского уезда Екатеринбургской губернии от Савруллина Евсея Степановича, 65 лет (Зеленин, 1991, № 61(36)).
- Записал Д. К. Зеленин в 1908 г. в селе Сосновке Сарапульского уезда Вятской губернии от Ложкиной Елизаветы Васильевны (Зеленин, 1915. № 128), «старушка из духовного звания, уроженка села Шурмы Уржумского уезда. Давно живет в селе Сосновке Сарапульского уезда, где я и записывал от нее сказки. На своем веку Е. В. Ложкина жила в разных местах Вятской губернии, большею частью у своих родственников» (Зеленин, 1915: 403).
- *Николай Чудотворец*. Записали Соколовы Б. и Ю. в 1908 г. в д. Тереховы-Малаховы Мишутинской волости Белозерского уезда Новгородской губернии от Медведева Григория Ефимовича, 70-ти с лишним лет, неграмотного (Соколовы, № 38).
- *Николай Чудотворец и Иван купеческий сын*. Записали Соколовы Б. и Ю. в 1908 г. в селе Раменье Ферапонтовской волости Кирилловского уезда Новгородской губернии от Петрушечова Созонта Кузьмича, 66 лет. Рассказчик — уроженец деревни Федотова той же волости. Крестьянствовал, затем 21 год прослужил церковным сторожем в селе Раменье и здесь в отставке доживает свой век. Неграмотен (Соколовы, № 77).
- *Иван купеческий сын и царевна*. Записано в 1907 г. в Кадниковском уезде Вологодской губернии (Смирнов А. М., № 39).
- *Сирота*. Записано в 1903 г. в Боровичском уезде Новгородская губернии (Смирнов А. М., № 51).
- *Сказка аб Ивани Ивановичи, купечиским сыни*. Записал В. Н. Добровольский в деревне Бердебяки Ельнинского уезда Смоленской губернии от старика Василия Михайлова (Добровольский: 547–554, № 23).
- *Святой Миколай і проклята царевна*. Записал В. Гр. Кавченко в Волынской губернии (Кравченко, № 61).
- *Про дівчину, що як кашляне, то золото паде, а як заплаче, то жемчуг сыплется*. Записал П. П. Чубинский в селе Млиеве Черкасского уезда Киевской губернии (у Чубинского: «Млеев») не позднее мая 1870 г. (Чубинский, № 7).

- Записал П. В. Иванов в слободе Ново-Николаевка Купянского уезда Харьковской губернии от крестьянина Д. Дворнякова (не позднее 1891 г.). (Иванов: 181–184).
- *Про добраго и злаго брата, про св. Юрѣя и про королеўну вупара.* Записал А. Е. Богданович в местечке Холопеничи Борисовского уезда Минской губернии со слов Анны Старжинской (не позднее 1893 г.) (Шейн, № 227).
- *Ab Jánie, jak byu świèdkaju.* Записал М. Федеровский в местечке Лысково (Łysków) в окрестностях города Волковыска (ныне Брестская обл.) в период 1877–1891 г. (Federowski, № 340).

Список сокращений

ГПБ — Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ранее: Императорская публичная библиотека, ныне Российская национальная библиотека — РНБ) Рукописный отдел (Санкт-Петербург)

ТОДРЛ — Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом) Российской Академии наук

ЦГАДА — Центральный государственный архив древних актов (ныне Российский государственный архив древних актов — РГАДА) (Москва)

Список источников

- Афанасьев А. Н. Народные русские легенды, собранные А. Н. Афанасьевым. М.: Типография В. Грачева и Комп., 1859. XXXII + 203 с.
- Афанасьев А. Н. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. / изд. подг. Л. Г. Бараг, Н. В. Новиков. М.: Наука, 1985. Т. 3. 496 с.
- Великие Минеи Чети, собранные Всероссийском Митрополитом Макарием. Октябрь, дни 19–31. СПб., 2009. Вып. 6. (Серия «Памятники славяно-русской письменности»)
- Герасимов Б. Сказки, собранные в Западных предгорьях Алтая // Записки Семипалатинского подотдела Западно-Сибирского отдела Русского Географического общества. Семипалатинск: Электро-Типо-Литография Торг. Дома «П. Плещеев и К-о», 1913. Вып. 7. С. 1–87 (5-я пагинация).
- Гнатюк В. Галицько-руські народні легенди. Зібрав В. Гнатюк. Т. I // Етнографічний збірник. Львів: З друкарні Наукового Товариства імени Шевченка від зарядом К. Бендарського, 1902. Т. XII. 224 с.

- Гнатюк В. Етнографічні матеріали з Угорської Русі. Зібрав В. Гнатюк. Т. 6. Байки, легенди, історичні перекази, новелі, анекдоти — з Бачки // Етнографічний збірник. Львів: З друкарні Наукового Товариства ім. Шевченка. 1911. Т. XXX. 355 с.
- Добровольский В. Н. Смоленский этнографический сборник / сост. В. Н. Добровольский. СПб.: Тип. Е. Евдокимова, 1891. Ч. 1. 716 с.
- Житие и чудеса святителя Николая Чудотворца / сост. Ф. Гусев, А. Вознесенский; с издания: СПб., Синодальная типография, 1899. М.: Сретенский монастырь: «Новая книга»; «Ковчег», 1998. 448 с.
- Записки Красноярского подотдела Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества. По этнографии / под ред. А. В. Адрианова. Красноярск: Енисейская губернская типография, 1902. Т. 1. Вып. 1. 200 с.
- Записки Красноярского подотдела Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества. По этнографии / под ред. Г. Н. Потанина. Томск: Паровая типография Н. И. Орловой, 1906. Т. 1. Вып. II. 290 с.
- Зеленин Д. К. Великорусские сказки Вятской губернии. Сборник Д. К. Зеленина. Петроград: Типография А. В. Орлова, 1915. 640 с. (Записки ИРГО по отделению этнографии, Т. XLII).
- Зеленин Д. К. Великорусские сказки Пермской губернии. Сборник Д. К. Зеленина. М.: Правда, 1991. 544 с.
- Иванов П. В. Жизнь и поверья крестьян Купянского уезда Харьковской губернии. Харьков: Типография «Печатное дело», 1907. (Сборник Харьковского историко-филологического общества. Т. XVII). 216 с. + IX.
- Кравченко В. Г. Этнографические материалы, собранные В. Гр. Кравченко в Волынской и соседних с ней губерниях // Труды Общества исследователей Волыни. Житомир, 1911. Т. 5. С. 1–80 (2-я пагинация).
- Никольский Н. Материалы для повременного списка русских писателей и их сочинений (X–XI вв.). СПб.: Издание Отделения русского языка и словесности Имп. Академии наук, 1906. 596 с.
- Ончуков Н. Е. Северные сказки. Сборник Н. Е. Ончукова: в 2 кн. СПб.: Тропа Троянова, 1998. Кн. 1. 476 с.
- Потанин Г. Н. Святой Касьян и сказка о больной царевне // Этнографическое обозрение. 1909. № 2 (кн. 53). С. 87–124.
- Садовников Д. Н. Сказки и предания Самарского края. Собраны и записаны Д. Н. Садовниковым. СПб.: Типография Министерства внутренних дел, 1884. 388 с.

- Сибирские сказки. Записаны И. С. Коровкиным от А. С. Кожемякиной / ред. Н. А. Каргаполов. 2-е изд., доп. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное изд-во, 1973. 176 с.
- Славейков П. Р. От Търновско // Сборник за народни умотворения, наука и книжнина. София: Държавна печатница, 1891. Кн. IV. Отд. III. С. 132–133.
- Смирнов А. М. Сборник великорусских сказок Архива Русского Географического общества / издал А. М. Смирнов. Пг.: Типография Российской АН, 1917. Вып. 1–2. 991 с.
- [Соколовы Ю. и Б.] Сказки и песни Белозерского края / Сборник Б. и Ю. Соколовых: в 2 кн. СПб.: Тропа Троянова, 1999. Кн. 1. 800 с.
- Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1979. 437 с.
- Худяков И. А. Великорусские сказки. Великорусские загадки. СПб.: Тропа Троянова, 2001. 479 с.
- Цепенков М. К. От Прилеп // Сборник за народни умотворения, наука и книжнина. София: Държавна печатница, 1900. Кн. XVI–XVII. Материали. С. 290–297.
- Чубинский П. П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским Географическим обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования, собранные д. чл. П. П. Чубинским. СПб.: Типография и хромолитография А. Трашеля, 1878. Т. 2. 688 с.
- Шейн П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1893. Т. II. 715 с. + XIV.
- The Types of the Folktale. A classification and bibliography. Antti Aarne's "Verzeichnis der Märchentypen" / translated and enlarged by Stith Thompson. Second Revision. Helsinki, 1964.
- Federowski M. Lud białoruski na Rusi Litewskiej. Materiały do etnografii słowiańskiej zgromadzone w latach 1877–1893. Krakow: Nakładem Akademii Umiejętności, 1902. Т. II: Baśnie, przypowieści i podania ludu z okolic Wołkowyska, Słonima, Lidy i Sokołki. Cz. 1. Baśnie fantastyczno-mityczne. 314 s.

Примечания

- ¹ Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л.: Наука, 1979. 437 с.
- ² The Types of the Folktale. A classification and bibliography. Antti Aarne's "Verzeichnis der Märchentypen" / translated and enlarged by Stith Thompson. Second Revision. Helsinki, 1964.
- ³ *Крест-порука*. Записал заводской лекарь Д. М. Петухов в г. Дедюхино Пермского уезда Пермской губернии.
- ⁴ *Купец и Жидовин*. Записал Д. Н. Садовников в 1871 или 1872 г. в селе Помряськино Ставропольского уезда Самарской губернии от Абрама (Авраамия) Кузьмича Новопольцева. О рассказчике см.: [Азадовский: 131–135].
- ⁵ *Христос на образі свідком*. Записал В. Гнатюк в сентябре 1897 г. в Керестури, Бач-Бодрогської столиці (Угорская Русь) от Марии Янкань.
- ⁶ О памятнике см.: [Салмина].
- ⁷ *Сьв. Николай и злодій*. Записал О. Роздольский в 1900 г. в селе «Бортнім» (Галиция) от Петра Боришовича.
- ⁸ Здесь и далее наименования библиотек и архивов даны в соответствии с тем, как они указаны исследователями, на публикации которых мы ссылаемся в статье.
- ⁹ О существовании разных традиций состава сказаний о чудесах Николая Чудотворца подробнее см.: [Макеева: 3–11].
- ¹⁰ В нем рассказывается, как в один из набегов вандал-грабитель нашел в доме неизвестного христианина образ святого Николая и взял его себе. Возвратясь из набега, он поставил икону в своем доме, а когда ему понадобилось отправиться в путь, поручил ей все свое имущество, находящееся в доме, со словами, что если погибнет что-то из его имения, то он жестоко отомстит иконе. В его отсутствие воры забрались в дом и разграбили его. Возвратившись домой и увидев, что его имущество расхищено, вандал подверг бичеванию образ святителя и грозился сжечь его, если украденное не будет найдено. Когда воры, похитившие имение вандала, делили его между собой, им явился святитель Николай и потребовал вернуть порученное ему на сохранение имущество хозяину. Узнав, кто к ним обратился, разбойники немедленно вернули украденное, а после и совсем перестали воровать и вели богоугодную жизнь. Вандал же, пораженный быстрой и чудесной помощью святителя, крестился и построил церковь в честь святого Николая.
- ¹¹ Записал П. Р. Славейков в Тырновском округе Болгарии.
- ¹² *Простию чоек и свети Никола*. Записал М. К. Цепенков в Прилепе [Охридского округа]; в кратком пересказе по-русски приводится [Смирнов И. Н.: 478–479].
- ¹³ Ср. в другом варианте: «...стал (заимодавец. — В. К.) перед образом Николы-угодника и говорит: "Что ж ты не отдаешь за беднаго денег? ведь ты за него поручился". Икона ничего не отвечает. "Что ж ты молчишь? У меня не отмолчишься: не отстану до тех пор, пока не

заплатишь все до единой копейки”. Снял образ со стены, положил на повозку и выехал со двора; лошадь пустил вперед, а сам идет за повозкою сзади; и все по образу кнутом стегает да приговаривает: “Отдай мои деньги! отдай мои деньги!” Только едет он мимо гостинного двора; увидал его купеческой сын...» (Афанасьев, 1859: 142) или: «Снял образ со стены, положил у порога и давай в грязь топтать. Идет мимо купеческой сын...» (Там же, сн. 1).

¹⁴ Согласно другим вариантам, племянник получает корабли от своих дядей в награду за то, что вместо них ходит отчитывать царевну.

¹⁵ Согласно рассказам Жития святого Николая Чудотворца, часто он, совершив чудо, тут же становится невидим, например: «*После этих слов святой Николай сделался невидим*» (Житие и чудеса: 145 (Освобождение из плена и темницы военачальника Петра)), «*Сказав это, святитель стал невидим*» (Там же. С. 151 (Освобождение сарацина из темницы)), или: «*Приведя его к своей церкви, святитель стал невидим*» (Там же. С. 172 (Исцеление расслабленного юноши)).

¹⁶ О сюжете см.: [Бараг, Новиков: 381–382], прим. к № 364.

¹⁷ Место записи неизвестно.

¹⁸ *Волишебница*. Записал А. И. Худяков в селе Жолчине Рязанского уезда Рязанской губернии (конец 50-х гг. XIX в.).

¹⁹ *Опять волишебница*. Записал А. И. Худяков в селе Жолчине Рязанского уезда Рязанской губернии (конец 50-х гг. XIX в.).

²⁰ С пометой: «Рук<опись> 50-х годов XIX в., Слободской уезд, прих<од> Софьино-Спасской ц<еркви>», Вятская губерния.

²¹ *Волишебница*. Записано в 90-е годы XIX в. в г. Сургуте Тобольской губернии со слов мальчика Гавриила Кушникова.

²² *Два брата*. Записала Н. Адрианова от крестьянина с. Еловки Погорельской волости Красноярского уезда Енисейской губернии.

²³ *Золотой кирпич*. Записал Д. К. Зеленин в 1908 г. в с. Метлино Екатеринбургского уезда Екатеринбургской губернии от Саврулина Евсея Степановича, 65 лет.

²⁴ Место записи неизвестно.

²⁵ *Вдова*. Записано в 90-е годы XIX в. в г. Сургуте Тобольской губернии.

²⁶ Ср.: чудотворец Николай, согласно его Житию, часто является ждущим его помощи в облике благообразного старца, см. напр.: «...заключенному явился святолепный муж, облаченный в святительские одежды, — седой волосами, светлый ликом, и сказал...» (Житие и чудеса: 138 (Избавление Иосифа Песнописца от уз)), или: «...ему встретился боголепный старец и спросил его...» (Житие и чудеса: 164 (Святитель Николай чудесно возвращает проданный ковер)). В этом же облике святой изображается на иконах.

²⁷ *Расточительный сын*. Записал Н. Е. Ончуков в 1907 г. в Архангельской губернии, в посаде Уна (тракт между Архангельском и г. Онегой) от Мошнакова Петр Михайловича, 61 г. «Грамотный хорошо, начитанный в Писании и религиозный человек; служит церковным старостой». Рассказ слышал от своего отца.

- ²⁸ Известно, что в народных повествованиях, в особенности в легендах о «хождениях» Христа, рассказывается о том, как Христос странствует в облике старца; о примерах отождествления св. Николая с Христом см.: [Успенский: 11–13].
- ²⁹ *Правда на море не тонет*. Записал Д. Н. Садовников в г. Симбирске.
- ³⁰ *Чудо Николая Святителя*. Записала А. В. Жилинская от крестьянки деревни Вагиной Курганский уезда Тобольской губернии.
- ³¹ *Николай Чудотворец и отрок*. Записал Г. Н. Потанин в селе Павлово Нижегородской губернии от крестьянки Авдотьи Артамоновны Грузинцевой. Не позднее 1902 г.
- ³² *Иван купеческий сын отчитывает царевну*. Место записи неизвестно.
- ³³ Два примера таких исключений: один — записанный Д. К. Зелениным в Вятской губернии рассказ (849*+307), согласно которому, выкупивший икону-поручителя с изображением Николая Чудотворца герой отправляется на ярмарку, а по дороге с просьбой подвести к нему обращается старичок, которым оказывается сам святой (Зеленин, 1915, № 128); другой пример — сделанная А. В. Жилинской в Курганском уезде Тобольской губернии запись (307), в которой говорится о том, как оставшийся без отца крестьянский сын хочет поехать в город вместе с дядьями, но те не соглашаются взять его с собой, тогда юношу берется проводить (пешком) появившийся откуда-то старичок, которым оказывается святитель Николай (Записки Красноярского подотдела, 1902, № 63).
- ³⁴ Подробнее о Повести см.: [Демкова: 404–406; Буланин].
- ³⁵ А также «Слово о царе Аггее» (л. 7 об. — 10); «Слово о неиспытанных судьбах божиих» (л. 10 — 11 об.) и выписки из житий (л. 15 — 15 об.), см.: [Ромодановская: 255, № 60; Демкова: 404, сн. 1].
- ³⁶ Сборник содержит выписки из «Книги о вере», «чудеса Богородицы (из «Звезды пресветлой»), «Слово о неисповедимых судьбах божиих», «Слово Ипполита, папы Римского об антихристе», жития Мины, Онуфрия Великого, Киприяна-мученика, «Чюдо о царице Франчійской, «Слово о царе Агеи», повести из Великого Зерцала, о царевне Персике, о прельщенном отроке, отрывки из толкового Евангелия, учительные слова, см.: [Ромодановская: 252–253, № 43; Демкова: 406–407, сн. 14].
- ³⁷ См. примеч. 15.
- ³⁸ О житиях Николая Мирликийского в древнерусской книжности см.: [Творогов], [Крутова], издания и литературу см. там же. О «некнижном житии» Николая Чудотворца см.: [Ключевский: 217–220, 453–459; Орлов: 347–358].
- ³⁹ В связи с этим обращает на себя внимание приводимая иногда собирателями информация о народных рассказчиках «агиографических» повествований о Николае Чудотворце, указывающая на близость их «прицерковному кругу». Так, например, о своей рассказчице Елизавете Васильевне Ложкиной (Зеленин, 1915, № 128), от которой был записан рассказ о Николае Чудотворце (849*+307), Д. К. Зеленин сообщил,

что «старушка *из духовного звания*» (Зеленин, 1915: 403); о Созонте Кузьмиче Петрушечове (Соколовы, № 77), от которого было записано повествование о Николае Чудотворце и купеческом сыне (849*+307), Б. и Ю. Соколовыми указано, что рассказчик неграмотен, крестьянствовал, а «затем 21 год прослужил *церковным сторожем* в селе Рамежье и здесь в отставке доживает свой век» (Соколовы: 368); о Петре Михайловиче Мошнакове, запись от которого (СУС 307) была сделана Н. Е. Ончуковым (Ончуков, № 281), сообщается: «Грамотный хорошо, начитанный в Писании и религиозный человек; *служит церковным старостой*» (Ончуков: 250). Курсив в цитатах мой. — В. К.

Список литературы

1. Азадовский М. К. Абрам Новопольцев // Русская сказка. Избранные мастера: в 2 т. М.; Л.: Academia, 1932. Т. 1. С. 131–135.
2. Аничков Е. В. Микола-угодник и св. Николай // Записки Неофилологического общества при С-Петербургском университете. СПб.: Типография В.С. Балашева, 1892. Вып. II. № 2. 55 с.
3. [Бараг Л. Г., Новиков Н. В.] Примечания // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. / изд. подгот. Л. Г. Бараг и Н. В. Новиков. М.: Наука, 1985. Т. III. С. 367–438.
4. Буланин Д. М. Повесть о некоем убогом отроце, иже молением матерним ко святому отцу Николаю чудотворцу не токмо богатства получи, но и царем соделася // Словарь книжников и книжности Древней Руси. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. Вып. 3 (XVII в.). Ч. 3. С. 156–157.
5. Гусев В. Е. О фольклоризме русской литературы XVII века // ТОДРЛ. Л.: Наука, 1969. Т. 24. С. 280–283.
6. Демкова Н. С. Из истории русской повести XVII в. Об одной древнерусской параллели к повести Н. В. Гоголя «Вий» («Повесть о некоем убогом отроце») // ТОДРЛ. Л.: Наука, 1989. Т. 42. С. 404–409.
7. Демкова Н. С., Лихачев Д. С., Панченко А. М. Основные направления в беллетристике XVII века // Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе: сб. ст. / отв. ред. Я. С. Лурье. Л.: Наука, 1970. С. 476–561.
8. Ключевский В. О. Древнерусские жития святых как исторический источник. М.: Типография Грачева и Ко, 1871. 465 с. + VII.
9. Козлова Н. К. Сказочный репертуар А. С. Кожемякиной в записях омского краеведа И. С. Коровкина (по материалам фольклорного архива Омского госпедуниверситета) // Языки и фольклор коренных народов Сибири. 2019. № 2 (38). С. 5–15.
10. Крутова М. С. Святитель Николай Чудотворец в древнерусской письменности. М.: Мартис, 1997. 223 с.
11. Кузнецова В. С. Легендарные сказки из фольклорной коллекции Государственного архива Новосибирской области: Сюжеты «Кумова кровать» и «Образ-порука» // Сибирский филологический журнал. 2003. № 3/4. С. 82–89.

12. Макеева И. И. Югозападнорусские сказания о чудесах св. Николая Мирликийского // Русская агиография. Исследования. Материалы. Публикации. СПб.: Пушкинский Дом, 2017. Т. 3. С. 3–34.
13. Орлов А. С. Русское «некнижное» житие Николая Чудотворца // Сборник статей, посвященный В. О. Ключевскому. М.: Т-во «Печатня С. П. Яковлева», 1909. С. 347–358.
14. Ромодановская Е. К. Повести о гордом царе в рукописной традиции XVII–XIX веков. Новосибирск: Наука, 1985. 384 с.
15. Салмина М. А. Повесть о Федоре купце // Словарь книжников и книжности Древней Руси / отв. ред. Д. С. Лихачев. Л.: Наука, 1987. Вып. 1: XI — первая половина XIV в. С. 367.
16. Смирнов И. Н. Очерк культурной истории южных славян. Казань: Типолитография императорского университета, 1904. Вып. III. С. 333–489.
17. Творогов О. В. Житие Николая Мирликийского // Словарь книжников и книжности Древней Руси / отв. ред. Д. С. Лихачев. Л.: Наука, 1987. Вып. 1: XI — первая половина XIV в. Словарь книжников и книжности Древней Руси / отв. ред. Д. С. Лихачев. С. 168–172.
18. [Ужанков А. Н.] Русская бытовая повесть XV–XVII веков / сост., вступ. ст. и коммент. А. Н. Ужанкова. М.: Советская Россия, 1991. 448 с. (Сокровища древнерусской литературы)
19. Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М.: Изд-во Московского университета, 1982. 245 с.

References

1. Azadovskiy M. K. Abram Novopol'tsev. In: *Russkaya skazka. Izbrannyye мастера: v 2 tomakh* [Russian Folktale. Featured Masters: in 2 Vols]. Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1932, vol. 1, pp. 131–135. (In Russ.)
2. Anichkov E. V. Mikola and St. Nicholas. In: *Zapiski Neofilologicheskogo obshchestva pri St.-Peterburgskom universitete* [Works of the Neo-Philological Society at St. Petersburg University]. St. Petersburg, Tipografiya V. S. Balasheva Publ., 1892, issue 2, no. 2. 55 p. (In Russ.)
3. Barag L. G., Novikov N. V. Notes. In: *Narodnye russkie skazki A. N. Afanas'eva: v 3 tomakh* [Russian Folk Tales by A. N. Afanasyev: in 3 Vols]. Moscow, Nauka Publ., 1985, vol. 3, pp. 367–438. (In Russ.)
4. Bulanin D. M. The Tale of a Certain Wretched Youth who Not Only Received Wealth, but Also Became a King, by His Mother's Prayer to the Holy Father Nikolai the Miracle Worker. In: *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevney Rusi* [Thesaurus of Scribes and Early Books Writings of Old Rus']. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 1998, issue 3 (17th Century), part 3, pp. 156–157. (In Russ.)
5. Gusev V. E. On the Folklore of Russian Literature of the 17th Century. In: *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury* [Proceedings of the Department of Old-Russian Literature of the Pushkin House of the USSR Academy of Sciences]. Leningrad, Nauka Publ., 1969, vol. 24, pp. 280–283 (In Russ.)

6. Demkova N. S. From the History of the Russian Tale of the 17th Century. About One Ancient Russian Parallel to the Story of N. V. Gogol's "The Viy" ("The Tale of a Certain Wretched Youth"). In: *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury [Proceedings of the Department of Old-Russian Literature of the Pushkin House of the USSR Academy of Sciences]*. Leningrad, Nauka Publ., 1989, vol. 42, pp. 404–409. (In Russ.)
7. Demkova N. S., Likhachev D. S., Panchenko A. M. Main Trends in Fiction of the 17th Century. In: *Istoki russkoy belletristiki. Vozniknovenie zhanrov syuzhetnogo povestvovaniya v drevnerusskoy literature [Origins of the Russian Belles-Lettres. Genesis of the Genres of Plot's Narratives in Old Russian Literature]*. Leningrad, Nauka Publ., 1970, pp. 476–561. (In Russ.)
8. Klyuchevskiy V. O. *Drevnerusskie zhitiya svyatykh kak istoricheskiy istochnik [Old Russian Lives of Saints as a Historical Source]*. Moscow, Tipografiya Gracheva i Ko Publ., 1871. 465 p. (In Russ.)
9. Kozlova N. K. The Fairy-Tale Repertoire of A. S. Kozhemyakina in the Records of the Omsk Ethnographer I. S. Korovkin (Based on the Materials of the Folklore Archive of the Omsk State Pedagogical University). In: *Yazyki i fol'klor korenykh narodov Sibiri*, 2019, no. 2 (38), pp. 5–15. (In Russ.)
10. Krutova M. S. *Svyatitel' Nikolay Chudotvorets v drevnerusskoy pis'mennosti [St. Nicholas the Miracle Worker in Old Russian Writing]*. Moscow, Martis Publ., 1997. 223 p. (In Russ.)
11. Kuznetsova V. S. Legendary Folktales from the Folk Collection of the State Archives of the Novosibirsk Region: The Plots "the Godfather's Bed" and "the Guarantee Icon". In: *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal*, 2003, no. 3/4, pp. 82–89. (In Russ.)
12. Makeeva I. I. Southwestern Russian Legends About the Miracles of St. Nicholas of Myrlikia. In: *Russkaya agiografiya. Issledovaniya. Materialy. Publikatsii [Russian Hagiography. Research. Materials. Publications]*. St. Petersburg, Pushkinskiy Dom Publ., 2017, vol. 3, pp. 3–34. (In Russ.)
13. Orlov A. S. Russian "Non-book" Live of Nicholas the Miracle Worker. In: *Sbornik statey, posvyashchennyy V. O. Klyuchevskomu [Collection of Articles Dedicated to V. O. Klyuchevsky]*. Moscow, Pechatnya S. P. Yakovleva Publ., 1909, pp. 347–358. (In Russ.)
14. Romodanovskaya E. K. *Povesti o gordom tsare v rukopisnoy traditsii XVII–XIX vekov [Tales About a Proud King in the Manuscript Tradition of the 17th–19th Centuries]*. Novosibirsk, Nauka Publ., 1985. 384 p. (In Russ.)
15. Salmina M. A. The Tale of Fedor the Merchant. In: *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevney Rusi [Thesaurus of Scribes and Early Books Writings of Old Russia]*. Leningrad, Nauka Publ., 1987, issue 1, p. 367. (In Russ.)
16. Smirnov I. N. *Ocherk kul'turnoy istorii yuzhnykh slavyan [Essay on the Cultural History of the Southern Slavs]*. Kazan, Tipolitografiya imperatorskogo universiteta Publ., 1904, issue 3, pp. 333–489. (In Russ.)
17. Tvorogov O. V. The Live of Nicholas of Myrlikia. In: *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevney Rusi [Thesaurus of Scribes and Early Books Writings of Old Russia]*. Leningrad, Nauka Publ., 1987, issue 1, pp. 168–172. (In Russ.)

18. Uzhankov A. N. *Russkaya bytovaya povest' XV–XVII vekov* [*Russian Domestic Tales of the 15th–17th Centuries*]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1991. 448 p. (In Russ.)
19. Uspenskiy B. A. *Filologicheskie razyskaniya v oblasti slavyanskikh drevnostey (Relikty yazychestva v vostochnoslavianskom kul'te Nikolaya Mirlikiyskogo)* [*Philological Research in the Field of Slavic Antiquities (Relics of Paganism in the Eastern Slavic Cult of Nicholas of Myrlikia)*]. Moscow, Moscow State University Publ., 1982. 245 p. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Кузнецова Вера Станиславовна, **Vera S. Kuznetsova**, PhD (Philology), кандидат филологических наук, Leading Researcher, Institute of ведущий научный сотрудник, Ин- Philology of the Siberian branch of ститут филологии Сибирского от- the Russian Academy of Sciences деления Российской академии наук (ul. Nikolaeva 8, Novosibirsk, 630090, (ул. Николаева, д. 8, г. Новосибирск, Russian Federation); ORCID: [https://Russian Федерация, 630090](https://orcid.org/0000-0001-8376-8354)); orcid.org/0000-0001-8376-8354; e-mail: vera_kuznetsova@mail.ru. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8376-8354>; e-mail: vera_kuznetsova@mail.ru.

Поступила в редакцию / Received 19.07.2020

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 28.10.2020

Принята к публикации / Accepted 11.12.2020

Дата публикации / Date of publication 05.02.2021

Научная статья
УДК 821.161.1.09“16”
DOI: 10.15393/j9.art.2021.8642



Поэтика уподобления в русской агиографии: Александр Ошевенский vs Алексей человек Божий

А. В. Пигин

*Карельский научный центр,
Российская академия наук
(г. Петрозаводск, Российская Федерация)
e-mail: av-pigin@yandex.ru*

Аннотация. В статье предложен сравнительный анализ двух агиографических памятников — древнерусского Жития Александра Ошевенского (XVI в.) и византийского Жития Алексея человека Божия, известного на Руси уже с домонгольской эпохи. Автор обосновывает гипотезу о том, что Алексей человек Божий послужил одним из агиографических прототипов для Александра Ошевенского. Впервые на связь этих святых указал известный русский агиолог Никодим (Кононов), включив в сочиненный им в 1897 г. акафист Александру Ошевенскому хайретизм «Радуйся, Алексею человек Божий единодушниче!». Ассоциацию с Алексеем человеком Божиим вызывает мирское имя Александра Ошевенского — Алексей (святой родился 17 марта, в день памяти «человека Божия»); жития роднят общие агиографические топосы, текстуальная близость плачей матерей и т. д. Сходны и сами судьбы этих персонажей, покинувших своих родных, но затем вернувшихся к ним: один — как юродивый, другой — как монах. При этом семейная тема решена в двух житиях по-разному: если «Божий человек» остается безучастным к горю родных, то Александр Ошевенский изображается одновременно как идеальный монах и как любящий сын. В статье Житие Александра Ошевенского рассмотрено также в контексте других памятников древнерусской литературы.

Ключевые слова: агиография, поэтика уподобления, Александр Ошевенский, Алексей человек Божий, монашество, семья

Благодарность: Финансовое обеспечение исследования осуществлялось из средств федерального бюджета на выполнение государственного задания Карельского научного центра РАН.

Для цитирования: Пигин А. В. Поэтика уподобления в русской агиографии: Александр Ошевенский vs Алексей человек Божий // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 1. С. 39–54. DOI: 10.15393/j9.art.2021.8642

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.8642

Poetics of Likeness in Ancient Russian Hagiography: Alexander Oshevsky vs Alexis the Man of God

Alexander V. Pigin

*Karelian Research Centre,
Russian Academy of Sciences
(Petrozavodsk, Russian Federation)
e-mail: av-pigin@yandex.ru*

Abstract. The article offers a comparative analysis of two hagiographic works — the ancient Russian Life of Alexander Oshevsky (XVI century) and the Byzantine Life of Alexis the Man of God, known in ancient Russia since the pre-Mongol era. The author attempts to substantiate the hypothesis that Alexis the Man of God served as one of the hagiographic prototypes of Alexander Oshevsky. The connection between these saints was initially pointed out by the famous Russian hagiologist Nikodim (Kononov), who included in his akathist to Alexander Oshevsky (1897) the likening of Saint Alexander to Alexis the Man of God. The association with Alexis the Man of God is instigated by the worldly name of Alexander Oshevsky — Alexis, or Alexey (the Saint was born on March 17, on the day of memory of ‘the Man of God’). The two Lives share common hagiographic topoi, the textual proximity of mothers’ cries, and so on. The fates of hagiographic characters who had left their relatives, but subsequently returned to them (one as a fool, the other as a monk), are also similar. At the same time, the family theme is resolved in two Lives in different ways: while the ‘Man of God’ remains indifferent to the grief of his relatives, Alexander Oshevsky is portrayed both as a perfect monk and as a loving son. The article also considers the Life of Alexander Oshevsky in the context of other ancient Russian literature works.

Keywords: hagiography, poetics of likeness, Alexander Oshevsky, Alexis the Man of God, monasticism, family

Acknowledgments: The study was funded from the federal budget as part of the state project assigned to the Karelian Research Centre of the Russian Academy of Sciences.

For citation: Pigin A. V. Poetics of Likeness in Ancient Russian Hagiography: Alexander Oshevsky vs Alexis the Man of God. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2021, vol. 19, no. 1, pp. 39–54. DOI: 10.15393/j9.art.2021.8642 (In Russ.)

Александр Ошевенский, в миру Алексей (17.03.1427 — 20.04.1479) — основатель Никольского-Успенского Александро-Ошевенского монастыря, находившегося на левом берегу реки Чурьегы в 42 верстах к северу от Каргополя, самый почитаемый каргопольский святой. Как писал архимандрит Никодим (Кононов), для Каргополя Александр Ошевенский «является тем же, чем были для южной России преп. Антоний и Феодосий Печерские, для московской — преп. Сергей Радонежский и для северной — Зосима и Савватий, соловецкие чудотворцы, и преп. Александр Свирский» [Никодим (Кононов): 14]. Местное празднование Александру Ошевенскому было установлено по благословию вологодского епископа Варлаама между 1576 и 1581 гг. Около 1634 г. память преподобного была включена в Устав московского Успенского собора [Шаляпин, Романенко: 531]. Его имя вошло и в Святцы 1646 г., изданные на московском Печатном дворе [Карбасова, 2011: 284], но к общецерковному почитанию в древнерусский период св. Александр канонизирован не был¹.

Судьба и нравственный облик преподобного Александра во многом типичны для севернорусского монашества. Являясь постриженником Кирилло-Белозерского монастыря, Александр в полной мере унаследовал духовные традиции этой монашеской школы: любовь к безмолвию, нестяжательность, послушание. Даже служба в «пекарне и поварне», которую он проходил в монастыре, есть отблеск такого же испытания «жестокое житие» преподобного Кирилла. Но тесные связи Александра со своим родом, сохраненные им до конца жизни, выделяют святого среди других русских преподобных.

Житие Александра Ошевенского было написано постриженником Александро-Ошевенского монастыря иеромонахом Феодосием в 1567 г., спустя 88 лет после смерти святого. Феодосий не был «самовидцем» Александра, сведения о его жизни и подвигах он собирал от «древних иноков и сродников святого от рода его» [Пигин, 2017: 299]². В результате агиографу удалось написать «обширное и превосходное по содержанию житие» [Ключевский: 298]. Памятник сохранился в большом числе списков XVI–XIX вв. (сегодня известно около 90) и в нескольких редакциях, наиболее ранними из которых

являются Пространная (первоначальная, 1567 г.) и более краткая Основная (по-видимому, рубеж 1570–1580-х гг.)³. Известны также церковные службы святому, похвальные слова (в том числе старообрядческие) в его честь, молитвы и акафист.

Важная задача в изучении Жития Александра Ошевенского, как и любого другого средневекового жития, состоит в установлении «агиологических образцов», которым агиограф уподоблял святого. Поэтика уподобления в агиографии «заключается в том, что при изображении каждого нового святого агиограф (автор жития, похвального слова или канона) находит соответствующий “агиологический образец” среди великих подвижников древности, *по подобию* которого и изображает прославляемого им святого» [Панченко: 491]. Уподобление осуществлялось как путем прямой ссылки на агиологический образец (эксплицитно), так и с помощью заимствования фрагментов текста, посвященного древнему святому (имплицитно). Каждый святой есть «отблеск», «эхо» другого святого — и весь ряд уподоблений восходит в конечном итоге к первообразу Спасителя (*imitatio Christi*).

Источники Жития Александра Ошевенского были определены уже одним из первых его исследователей — И. Яхонтовым, который пришел к выводу о компилятивном характере памятника. Согласно его наблюдениям, Житие составлено на основе житий Александра Свирского (из него сделаны наиболее пространственные выписки), Кирилла Белозерского, Зосимы и Савватия Соловецких, Антония Римлянина, Сергия Радонежского [Яхонтов: 88–110]. Основной ряд святых, которым имплицитно Феодосий уподоблял Александра Ошевенского, составляют, таким образом, русские преподобные, основатели известных обителей. Однако этими именами круг «агиологических образцов» для Александра Ошевенского не ограничивается.

В 1897 г. упомянутый выше иеромонах Никодим (Кононов), впоследствии епископ Белгородский, прославленный в 2000 г. в лике священномучеников, составил акафист Александру Ошевенскому, в третьем икосе которого читается такой хайретизм: «Радуйся, Алексею челоѵѵку Божию единомушнице!»⁴.

Никодим (Кононов) уподобляет Александра Ошевенского византийскому святому Алексею человеку Божиему, называя их «единодушниками». На чем основано это уподобление, находит ли оно подтверждение в тексте Жития Александра Ошевенского?

Агиографическая легенда об Алексее, жившем по преданию во времена римских императоров Аркадия и Гонория (конец IV — начало V вв.), была известна всем христианским литературам. Сын богатых родителей, римского синклитика Евфимиана и его жены Аглаиды, Алексей тайно ушел из дома в ночь после свадьбы. 17 лет он провел в притворе храма Богородицы в Эдессе, прося подавание, а затем вернулся в Рим в образе нищего и еще 17 лет прожил, неузнанный, в сенях родительского дома, ежедневно подвергаясь унижениям и побоям. Своим близким, безуспешно искавшим его все эти годы, он открылся лишь в предсмертной исповеди, записав ее на хартии. По авторитетному мнению В. П. Адриановой-Перетц, «ни один из подвижников русской земли не вызывал к себе такого интереса, не пробудил такого сочувствия к своей жизни, как Алексей человек Божий. Мы разумеем <...> то теплое чувство преклонения перед его страдальческой жизнью, которое создало и поддерживает в народной памяти у нас и многочисленные жития, и духовный стих, воспевающий чужого по происхождению, но ставшего родным по настроению Алексея Божиего человека» [Адрианова: 127]. Житие Алексея было известно на Руси уже в домонгольский период, оно сохранилось во множестве списков и в нескольких редакциях, легло в основу духовных стихов, ранней драмы и похвальных слов, в том числе Симеона Полоцкого. Житие оказало влияние на целый ряд памятников древнерусской агиографии — Сказание о Борисе и Глебе, Житие Александра Невского, Житие Константина Муромского, Повесть о Меркурии Смоленском (см.: [Адрианова: 145–148])⁵. Представляется, что в этот перечень можно включить и Житие Александра Ошевенского.

Будущий основатель Ошевенской обители родился 17 марта — в день памяти Алексея человека Божия — и был наречен в его честь. Имя в средние века определяло судьбу человека,

а в агиографии служило основанием для уподобления персонажа древнему тезоименитому святому. Так, Меркурий Смоленский уподоблен великомученику Меркурию, Антоний Печерский — Антонию Великому, Максим Грек — Максиму Исповеднику и т. д., «причем само имя святого нередко является “ключом” к пониманию “делания” святого, его духовной предназначенности» [Панченко: 495, 508].

Подобно своему небесному покровителю, Александр Ошевенский появляется на свет после долгих молитв его матери, в юном возрасте благодаря успешному книжному учению постигает божественную премудрость, кротко сносит оскорбления, скрывается от человеческой славы, принимает милостыню от своих «сродников» и т. д. Конечно, эти мотивы известны и по другим произведениям византийской и русской агиографии, являются житийными топосами [Руди, 2006]; часть из них была перенесена в Житие Александра Ошевенского в составе больших фрагментов из Жития Александра Свирского.

Однако в Житии Александра Ошевенского имеются и следы более тесного соприкосновения двух памятников. В обоих житиях приводятся монологи матерей святых, наполненные любовью и скорбью, упреком и страданием (особенно близкие чтения выделены курсивом): «Увы мнѣ, господи мои! *Почто нам сице сътворил еси* и печаль души нашей принесе? Увы мнѣ, чядо любезное моея утробы, свѣте моею очию! *Почто ми сице сътворил еси?* Какое не познанъ бысть толико лѣтъ сый в дому моемъ?» (Житие Алексея человека Божия, редакция Великих Миней Четиих, XVI в.) [Адрианова: 489]; «О чадо Алексее! *Что се сотворил еси?* Утаиль еси от отца помысль свой! Почто ми не повѣда, матери своей? <...> Уже не вижу тя на трапезѣ с нами съдяща, ни съ братьями веселящася. Ни слышим от устѣ твоих божественных словесъ» (Житие Александра Ошевенского) [Пигин, 2017: 229]. В Житии «человека Божия» эти слова произносятся после смерти Алексея, в Житии св. Александра — после его ухода в монастырь, но это различие в агиографии является призрачным, поскольку монашество есть социальная смерть, «умертвие миру» [Руди, 2006: 497, 498], [Руди, 2016]⁶. По наблюдениям Т. Р. Руди, плач

родителей о сыне как о мертвом — мотив частотный в агиографии, но сами монологи-плачи приводятся в житиях исключительно редко⁷.

В обоих памятниках, кроме того, горюющие матери уподобляются «ластовице»: «Мати же его... отверзе оконце свое, аки ластовица из лова излѣзши от дверецъ...» (Житие Алексея человека Божия) [Адрианова: 489]; «Сице изглагола плачевную пѣснь доброгласная ластовица...» (Житие Александра Ошевенского) [Пигин, 2017: 229]. При наличии явной стилистической близости материнских плачей в двух житиях это совпадение кажется неслучайным и объясняется, скорее всего, результатом прямого воздействия одного жития на другое⁸. Общим мотивом двух памятников является и получение родителями горестных известий от своих сыновей из их собственноручных писаний.

Феодосий как агиограф находился в непростой ситуации: с одной стороны, ему нужно было представить Александра Ошевенского идеальным монахом, отказавшимся от всего мирского, оставившим, по Евангелию, отца и мать (ср.: Мф. 10: 37–38), с другой — он не мог обойти молчанием тот факт, что свой монастырь святой основал рядом с родительским домом, на другом берегу реки, и связи с родственниками так и не порвал. Но живя рядом с родными, постоянно общаясь с ними и претерпевая от них обиды, Александр строго соблюдал монашеский обет, оставаясь «уединенъ на мѣсте томъ» [Пигин, 2017: 246]. Алексей человек Божий не принимал монашество, его подвиг принадлежит скорее традиции юродства [Иванов: 83–86]. Тем не менее образ святого идеально подходил в качестве агиографического прототипа для Александра: живя в доме своих родителей, видя их каждый день, святой оставался одновременно как будто вне его, являлся для близких чужим и «незнаемым». В Житии Александра Ошевенского мы не найдем, конечно, описаний того, как слуги избивают святого и выливают на него помои (ср. в Житии Алексея: «Отроцы же... пакости ему творяху, и ови убо котораахуса с нимъ, друзии же заушахуть, инии же пѣху его, инии же паки опаница помывающе възливааху горѣ на главу его помоя» [Адрианова: 487]). Кенотическое начало здесь выражено не столь

отчетливо, но при этом мотив чуждости «дома» присутствует. Александр принимает немалую скорбь от своих близких: один из его братьев, Амбросий, исполненный гнева и ярости, с секирой в руках, намеревается «иссечь» в монастыре двери, чтобы насильно вернуть домой своего сына и племянника, постриженных «злодеем» Александром. Под влиянием еще одного брата, Лукиана, Амбросий осознает свою вину и просит у святого прощения. Но вскоре и сами племянники начинают испытывать «ненависть» к святому, «срамиться его и удаляться от него» [Пигин, 2017: 251] и наконец совсем уходят из монастыря. Духовная жизнь Александра им непонятна и чужда. Описанию «скорби» святого агиограф посвящает целую главу «О скорби преподобнаго о отрочѣхъ» [Пигин, 2017: 252]. Такую реализацию в Житии Александра Ошевенского получает мотив «непознанности» святого его родными.

Таким образом, «единодушие», если воспользоваться словом из акафиста, двух святых устанавливается в самом начале Жития Александра Ошевенского благодаря мирскому имени и дню рождения святого. Совпадение ключевых мотивов (разумеется, не все из них можно объяснить прямой генетической связью двух памятников), стилистическая близость плачей-монологов, лиризм в изображении матерей, сходства в самих судьбах агиографических персонажей, покинувших родительский дом и затем вернувшихся в него (один как юродивый, другой как монах), должны были в ходе дальнейшего повествования поддерживать в сознании читателя эту ассоциацию.

Между тем разработка семейной темы в Житии Александра Ошевенского далеко не так однозначна. К св. Александру совсем неприменимы слова очень тонкого интерпретатора Жития Алексея человека Божия Б. И. Бермана: Алексей — «это “человек Божий”, только Божий, целиком <...>. Страдания его близких не имеют равным счетом никакого значения в мире жития, пока он с радостью и смирением принимает унижения в доме своем и этим угоден Богу» [Берман: 176]. Слезы и горе родителей не оставляют Александра, в отличие от св. Алексея, равнодушным; он постоянно помнит о них

и боится их опечалить. Решив «послужить» некоторое время в Кирилло-Белозерском монастыре, он посылает им письмо: «Господие мои родители! <...> Не прогнѣвайтесь на мя, да здѣ пребуду, служай во обители сей нѣколико время, и паки к вам возвращуся, угодная вам творя. Вѣсте, господие мои, яко николиже ослушахся васъ, ни прекослових. <...> И аще укуснитъ ми ся здѣ, не възбраните на мя» [Пигин, 2017: 229]. Встретившись со своим отцом после долгой разлуки, но еще до пострига, Александр бросается к его ногам, испускает «жалостныя слезы», умоляет простить его: «О отче! Прости мя, прогнѣвах твою старость и огорчих твою утробу своим замедлениемъ и небрежением. <...> Что велиши рабу своему? <...> И пою Богу моему, дондеже есмь, яко сподобил мя еси Господи видѣти родителя моего. Да наслажуся, видя доброту старости твоя. Да возвеселюся, зря седины твоя. И обლობязую нозѣ твои, имиже потрудися мене ради» и т. д. [Пигин, 2017: 232]. По наблюдениям Т. Р. Руди, «весь эпизод ухода в монастырь в этом памятнике (в Житии Александра Ошевенского. — А. П.) выстроен отлично от традиционной схемы»: «здесь не игумен искушает отрока, предупреждая его о тяготах монашеской жизни, а сам юноша, отвечая на вопрос игумена, хочет ли он постричься, высказывает сомнение в своей духовной зрелости и готовности противостоять неизбежным на иноческом пути дьявольским искушениям» [Руди, 2006: 451]. Сомнение Александра в необходимости пострига связано также с его заботой о родителях: «Аще преслушатися родителей начну, въ скорбь вложу их...» [Пигин, 2017: 235].

Позднее, став монахом, Александр несколько раз просит игумена Кириллова монастыря отпустить его повидаться с родителями и в конце концов уходит, чтобы основать свой монастырь рядом с их домом. Причем выбор места для строительства обители совершается святым по указанию отца: «Чадо Александре! Поиди на обону страну рѣки наша, и сотвори себѣ ту селитву и еже ти на потребу, и спасение да твориши души своей. И аще Господь восхощетъ, ты же воздвигнеши храм Божий и потом възградиши монастырь» [Пигин, 2017: 240]. Эта несколько необычная для монаха привязанность к родителям вызывает явное сочувствие

у агиографа. «Кто бо вѣсть, какова скорбь родителем о чадѣхъ бываетъ? — вопрошает он. — Съкрушаетъ же сердце жалость, снѣдаетъ печаль душу» [Пигин, 2017: 229]. Возвращение Александра к родителям объясняется Божиим Промыслом; в подтекст вводится также евангельская притча о блудном сыне: в диалоге с отцом Александр именуется себя «овцой заблудшей» и «чадом погибшим» [Пигин, 2017: 232].

Большое внимание, которое Феодосий уделяет в Житии семейной теме, обусловлено, по-видимому, не только обстоятельствами жизни Александра Ошевенского, но и тем значением, которое придавалось семье в Московской Руси XVI в. В системе ценностей этой эпохи семья осмыслялась уже не только в нравственном, но и в государственно-политическом аспекте. По логике «Домостроя» (середина XVI в.) семья («дом») является государством в миниатюре. «Отча клятва иссушить, а матерня искоренить» — эта максима, использованная и в «Домострое»⁹, и в Житии Александра Ошевенского [Пигин, 2017: 235], сигнализирует об общности идей двух памятников. Союз змеборчества и Премудрости — теократический идеал Московского царства — иносказательно изображен в Повести о Петре и Февронии Муромских (конец 1540-х гг.) тоже как семья (см.: [Плюханова: 203–232]). Вполне логичным в этом контексте выглядит прославление государственной власти в Житии Александра Ошевенского: глава «О нѣкоемъ бояринѣ Иванѣ Михайловиче Юриеве» начинается с пространныго панегирика в честь Ивана Грозного, «прадедом» которого назван равноапостольный князь Владимир [Пигин, 2017: 277–278]. Мысль об Иване IV как о преемнике Владимира Святославича была актуальна для русской политической доктрины середины XVI в., нашла отражение в Степенной книге [Сиренов: 5 и далее], Сказании о князьях владимирских [Дмитриева: 144–145] и других текстах. Идея преемственной родственной связи в Житии Александра Ошевенского находит, таким образом, соответствия в официальной литературе этой эпохи.

Итак, два агиографических сочинения — византийское и древнерусское — роднит тема семьи. Необычность подвига святого Александра, основавшего монастырь рядом с жилищем своих родственников и не порвавшего связи с ними,

находила оправдание благодаря ассоциациям с историей Алексея человека Божиего, также вернувшегося в родительский дом. При этом древнерусский агиограф не был столь последователен в решении семейной темы, как его византийский предшественник¹⁰. В Житии св. Александра налицо парадокс: монашество интерпретируется как полный отказ от мира и от семьи, но и семья представлена как безусловная ценность, любое посягательство на которую является нарушением Божиих заповедей. Александр Ошевенский изображается как идеальный монах и как идеальный сын одновременно. «Любовь Божия отрази любовь родителей. Глаголяй же обоя имѣти себе прельсти» [Пигин, 2017: 236, 305] — эти слова из Лествицы Иоанна Синайского, процитированные в Житии св. Александра как непререкаемая истина, не находят столь же абсолютного и точного воплощения в истории святого. Попытки Феодосия — весьма непоследовательные и вряд ли до конца им самим ясно осознанные — соединить идеалы *монастыря* и *семьи* не имеют, да и не могли иметь, своим результатом их полную гармонизацию. Житие Александра Ошевенского является, таким образом, не только интересным в литературном отношении памятником, но и ценным историческим источником, в котором оказались запечатлены некоторые актуальные для Московской Руси XVI в. культурные и религиозные переживания. К таким выводам подводит сравнительный анализ двух житий, который был предпринят как развернутый комментарий к одному из хайретизмов в акафисте Александру Ошевенскому.

Примечания

- ¹ На этом основании в 1836 г. Св. Синод отказал олонецкому архиепископу Игнатию (Семенову) в его ходатайстве о включении имени Александра Ошевенского в Святцы и о напечатании его Жития и службы (см.: [Пигин, 2013: 37]). Фактом общецерковной канонизации св. Александра следует, по-видимому, считать включение его имени в Соборы Новгородских и Карельских святых уже в XX в.
- ² В этой работе ([Пигин, 2017]) опубликован один из наиболее ранних списков первоначальной Пространной редакции Жития Александра Ошевенского — Отдел рукописей Государственного исторического музея (Москва), собр. Барсова, № 783, XVI в.

- ³ О соотношении этих редакций см.: [Карбасова, 1997], [Пигин, 2017].
- ⁴ Акафист преподобному отцу нашему Александру Ошевенскому чудотворцу // Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (С.-Петербург), собрание Санкт-Петербургской духовной академии, № АП/345, л. 3 об.
- ⁵ В. П. Адрианова-Перетц исследовала только изданные к тому времени жития и отмечала лишь случаи прямых текстуальных заимствований из Жития Алексея человека Божия.
- ⁶ Справедливости ради нужно отметить, что Александр Ошевенский не сразу после ухода из дома в Кирилло-Белозерский монастырь принимает решение стать монахом, в письме к родителям он обещает им вернуться (см. в статье цитаты из этого письма). Однако родители отрока пророчески трактуют его уход как желание остаться в монастыре навсегда.
- ⁷ Кроме Жития Александра Ошевенского, Т. Р. Руди указала мне лишь один памятник, где приводится такой плач-монолог — Житие Евфросина Псковского. Но в редакции Василия-Варлаама (сер. XVI в.), которую мог знать Феодосий, этот монолог совсем краткий; распространение он получает в одной из поздних редакций [Охотникова: 157, 243]. Различаются и сами обстоятельства, при которых произносятся эти монологи в Житии Александра Ошевенского и в Житии Евфросина Псковского.
- ⁸ По сведениям Т. Р. Руди, сравнение горящей матери с «ластовицей» не относится в древнерусской агиографии к частотным (благодарю Т. Р. Руди за консультацию по вопросу о материнских плачах в агиографии). При этом «ластовице» может быть уподоблена в житиях тоскующая по мужу жена [Адрианова-Перетц: 74–77]. В Житии Александра Свирского, в видении инока Даниила, «многоглаголивими ластовицами» названы монахи, окружающие святого в раю (Житие Александра Свирского. Текст и словоуказатель / под ред. А. С. Герда. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2002. С. 74).
- ⁹ Домострой / изд. подгот. В. В. Колесов, В. В. Рождественская. СПб.: Наука, 1994. С. 30. Ср. также в Измарагде: «Иже биет отца и мать, от церкви да отлучится и лютою смертию да умрет. Писано бо есть: “Отча клятва иссушит, а матерня искоренить”» (Там же: 282). Точно такого выражения в Священном Писании нет, но ср. в Книге Иисуса сына Сирахова: «Чти отца твоего, да найдет ти благословение от него. Благословение бо отче утврждаеть дома чад, клятва же матерня искореневаеть основания» (Сир. 3: 8–9).
- ¹⁰ Подробнее о семейной теме в Житии Александра Ошевенского см.: [Pigin].

Список литературы

1. Адрианова В. П. Житие Алексея человека Божия в древней русской литературе и народной словесности. Пг.: Тип. Я. Башмаков и К°, 1917. VIII, 518 с.
2. Адрианова-Перетц В. П. Очерки поэтического стиля Древней Руси. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1947. 188 с.
3. Берман Б. И. Читатель жития (Агиографический канон русского средневековья и традиция его восприятия) // Художественный язык средневековья. М.: Наука, 1982. С. 159–183.
4. Дмитриева Р. П. Сказание о князьях владимирских. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. 216 с.
5. Иванов С. А. Блаженные похабы: культурная история юродства. М.: Языки славянских культур, 2005. 448 с.
6. Карбасова Т. Б. О Пространной редакции Жития Александра Ошевенского // Прошлое Новгорода и Новгородской земли: материалы научной конференции 11–13 ноября 1997 года. Новгород, 1997. С. 93–95.
7. Карбасова Т. Б. Святцы 1646 г.: памяти русских святых // Русская агиография: Исследования. Материалы. Публикации. СПб.: Пушкинский Дом, 2011. Т. 2. С. 249–301.
8. Ключевский В. О. Древнерусские жития святых как исторический источник. М.: Тип. Грачева и К°, 1871. 466, IV, III с.
9. Никодим (Кононов), архим. Олонецкий патерик. Петрозаводск: Олонецкая губ. тип., 1910. 72 с.
10. Охотникова В. И. Псковская агиография XIV — XVII вв. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. Т. 2. 771 с.
11. Панченко О. В. Поэтика уподоблений: (к вопросу о «типологическом» методе в древнерусской агиографии, эпидейктике и гимнографии) // Труды Отдела древнерусской литературы. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. Т. 54. С. 491–534.
12. Пигин А. В. Житие Александра Ошевенского в редакциях XIX века // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. Вып. 11. С. 27–41 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1430991268.pdf DOI: 10.15393/j9.art.2013.368 (17.09.2020).
13. Пигин А. В. Пространная редакция Жития Александра Ошевенского // Русская агиография: Исследования. Материалы. Публикации. СПб.: Пушкинский Дом, 2017. Т. 3. С. 206–309.
14. Плюханова М. Б. Сюжеты и символы Московского царства. СПб.: Акрополь, 1995. 334 с.
15. Руди Т. Р. О композиции и топике житий преподобных // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. Т. 57. С. 431–500.
16. Руди Т. Р. «Живые мертвецы» древнерусских житий (из истории агиографической топике) // Текст и традиция: альманах. СПб.: Росток, 2016. Вып. 4. С. 7–18.

17. Сиринов А. В. Степенная книга и русская историческая мысль XVI–XVIII вв. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2010. 545 с.
18. Шаляпин С. О., Романенко Е. В. Александр Ошевенский // Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2000. Т. 1. С. 530–532.
19. Яхонтов И. Жития св. севернорусских подвижников Поморского края как исторический источник. Казань: Тип. Казанского ун-та, 1881. 377 с.
20. Pigin A. On Some Sources of the Life of Alexander Oshevensky (The Theme of the Family in the Hagiography) // *Scrinium: Journal of Patrology and Critical Hagiography*. 2015. Vol. 11. Pp. 281–294.

References

1. Adrianova V. P. *Zhitie Alekseya cheloveka Bozhiya v drevney russkoy literature i narodnoy slovesnosti* [The Life of Alexis the Man of God in Ancient Russian Literature and Folklore]. Petrograd, Tipografiya Ya. Bashmakov i K^o Publ., 1917. 518 p. (In Russ.)
2. Adrianova-Peretz V. P. *Ocherki poeticheskogo stilya Drevney Rusi* [Essays on Old Russia Poetic Style]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1947. 188 p. (In Russ.)
3. Berman B. I. The Reader of Hagiography (Hagiographical Canon of the Russian Middle Ages and Traditions of Its Perception). In: *Khudozhestvennyy yazyk srednevekov'ya* [Artistic Language of the Middle Ages]. Moscow, Nauka Publ., 1982, pp. 159–183. (In Russ.)
4. Dmitrieva R. P. *Skazanie o knyaz'yakh vladimirskikh* [The Tale of the Princes of Vladimir]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1955. 216 p. (In Russ.)
5. Ivanov S. A. *Blazhennyye pokhaby: kul'turnaya istoriya yurodstva* [Blissful Pohaby (Cultural History of a Foolishness in Christ)]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2005. 448 p. (In Russ.)
6. Karbasova T. B. Extended Version of the Life of Alexander Oshevensky. In: *Proshloe Novgoroda i Novgorodskoy zemli: materialy nauchnoy konferentsii 11–13 noyabrya 1997 goda* [The Past of Novgorod and Novgorod Land: Proceedings of the Conference, November 11–13, 1997]. Novgorod, 1997, pp. 93–95. (In Russ.)
7. Karbasova T. B. The Svyatsy for 1646: Commemorating Russian Saints. In: *Russkaya agiografiya: Issledovaniya. Materialy. Publikatsii* [Russian Hagiography: Research. Materials. Publications]. St. Petersburg, Pushkinskiy Dom Publ., 2011, vol. 2, pp. 249–301. (In Russ.)
8. Klyuchevskiy V. O. *Drevnerusskie zhitiya svyatykh kak istoricheskiy istochnik* [Old Russian Lives of Saints as a Historical Source]. Moscow, Tipografiya Gracheva i K^o Publ., 1871. 466 p. (In Russ.)
9. Nicodemus (Kononov), archimandrite. *Olonetskiy paterik* [Olonets Patericon]. Petrozavodsk, Olonetskaya gubernskaya tipografiya Publ., 1910. 72 p. (In Russ.)

10. Okhotnikova V. I. *Pskovskaya agiografiya XIV–XVII vv.* [Pskov Hagiography of the 14th–17th Centuries]. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2007, vol. 2. 771 p. (In Russ.)
11. Panchenko O. V. Poetics of Likeness: on the Question of ‘Typological’ Method in Old Russian Hagiography, Epideictic Oratory and Hymnology. In: *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury. Institut russkoy literatury (Pushkinskiy Dom) Rossiyskoy akademii nauk* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature of the Pushkin House of the Russian Academy of Sciences]. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2003, vol. 54, pp. 491–534. (In Russ.)
12. Pigin A. V. The 19th Century Editions of the Life of Alexander Oshevensky. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2013, vol. 11, pp. 27–41. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1430991268.pdf (accessed on September 17, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.2013.368 (In Russ.)
13. Pigin A. V. Extended Version of the Life of Alexander Oshevensky. In: *Russkaya agiografiya: Issledovaniya. Materialy. Publikatsii* [Russian Hagiography: Research. Materials. Publications]. St. Petersburg, Pushkinskiy Dom Publ., 2017, vol. 3, pp. 206–309. (In Russ.)
14. Plyukhanova M. B. *Syuzhety i simvoly Moskovskogo tsarstva* [Plots and Symbols of the Moscow Tsardom]. St. Petersburg, Akropol’ Publ., 1995. 334 p. (In Russ.)
15. Rudi T. R. About the Topos and Composition of the Lives of the Reverends. In: *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury. Institut russkoy literatury (Pushkinskiy Dom) Rossiyskoy akademii nauk* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature of the Pushkin House of the Russian Academy of Sciences]. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2006, vol. 57, pp. 431–500 (In Russ.)
16. Rudi T. R. “The Living Dead” in the Old Russian Lives of Saints (from the History of Hagiographic Topic). In: *Tekst i traditsiya: al’manakh* [Text and Tradition: Almanac]. St. Petersburg, Rostok Publ., 2016, issue 4, pp. 7–18. (In Russ.)
17. Sirenov A. V. *Stepennaya kniga i russkaya istoricheskaya mysl’ XVI–XVIII vekov* [The Book of Degrees and Russian Historical Thought of the 16th–18th Centuries]. Moscow, St. Petersburg, Al’yans-Arkheo Publ., 2010. 545 p. (In Russ.)
18. Shalyapin S. O., Romanenko E. V. Alexander Oshevensky. In: *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia]. Moscow, Pravoslavnaya entsiklopediya Publ., 2000, vol. 1, pp. 530–532. (In Russ.)
19. Yakhontov I. *Zhitiya svyatykh severnorusskikh podvizhnikov Pomorskogo kraja kak istoricheskii istochnik* [The Lives of the Holy Northern Russian Ascetics of the Pomeranian Region as a Historical Source]. Kazan, Tipografiya Kazanskogo universiteta Publ., 1881. 377 p. (In Russ.)
20. Pigin A. V. On Some Sources of the Life of Alexander Oshevensky (The Theme of the Family in the Hagiography). In: *Scrinium: Journal of Patrology and Critical Hagiography*, 2015, vol. 11, pp. 281–294. (In English)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Пигин Александр Валерьевич, *Alexander V. Pigin*, PhD (Philology), доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник, Институт языка, литературы и истории, Карельский научный центр РАН (ул. Пушкинская, 11, г. Петрозаводск, Российская Федерация, 185910); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9306-1421>; e-mail: av-pigin@yandex.ru.

Professor, Leading Researcher of the Institute of Linguistics, Literature and History, Karelian Research Centre of the Russian Academy of Sciences (ul. Pushkinskaya 11, Petrozavodsk, 185910, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9306-1421>; e-mail: av-pigin@yandex.ru.

Поступила в редакцию / Received 10.10.2020

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 12.12.2020

Принята к публикации / Accepted 11.01.2021

Дата публикации / Date of publication 05.02.2021

Научная статья

УДК 801.733

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9003



Рождественская стихира «Днесь Христос» и ее круг подобия: греко-славянские параллели (X–XVII вв.)

И. В. Герасимова ^{1✉}, Н. Б. Захарьина ², Н. А. Щепкина ³

¹ Псковский государственный университет
(г. Псков, Российская Федерация)

e-mail: bazylek@yandex.ru ✉

² Санкт-Петербургская государственная консерватория
(г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)

e-mail: zakharina@rambler.ru

³ Детская школа искусств им. А. П. Бородина
(г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)

e-mail: nadjach@yandex.ru

Аннотация. В статье представлена история одной музыкально-поэтической композиции — самогласной стихире Рождеству Христову авторства Иоанна Дамаскина «Днесь Христос» с ее евангельской цитатой «Слава во вышних Богу и на земли мир, в человецех благоволение» (Лк. 2:14) и построенных по ее образцу стихир Крещения, Сретения, Благовещения и Введения во храм Пресвятой Богородицы в греко-славянских традициях. Текстологический анализ стихир выполнен по певческим нотированным рукописям X–XVII вв. Греческие источники X–XVI вв. представлены списками шартрской, коленовской и средневизантийской нотаций. Древнерусские композиции рассматривались по знаменным невмам XII–XVII вв., а киевские списки конца XVI–XVII в. — по рукописям знаменной и киевской квадратной пятилинейной нотациям. Рождественская стихира маркирует длительными распевами и выделяет голосом не только евангельскую цитату, помещенную в конце формы, но и предваряющую ее фразу, что свидетельствует о центральной функции евангельского текста в структуре данного песнопения. Стихира стала образцом для круга стихир двунадесятым праздникам, большинство которых вышли из литургического употребления. Вновь созданная музыкально-поэтическая композиция могла либо полностью калькировать свою модель, либо частично, но при этом сохранять узнаваемые элементы формы — рифмованные начала фраз. Созданная по образцу стихира развивалась в певческих традициях независимо от своей модели. Древнейшие греческие и древнерусские списки X–XII вв. показывают близость музыкального материала, в иерусалимскую эпоху греческая и древнерусская традиции

расходятся, однако киевская традиция рассмотренных стихир XVI–XVII вв. могла примыкать как к греческим вариантам и редакциям, так и к древнерусским, представляя собой зону пересечения певческих культур.

Ключевые слова: литургический текст, греческое пение, древнерусское певческое искусство, гимнография, подобен, компаративный анализ

Благодарность: Исследование выполнено за счет гранта Российского фонда фундаментальных исследований (проект № 17-34-00023-ОГН ОГН-МОЛ-А1 «Монодические песнопения богородичных двенадцатых праздников XI–XVII вв.: греко-славянские параллели»).

Для цитирования: Герасимова И. В., Захарина Н. Б., Щепкина Н. А. Рождественская стихира «Днесь Христос» и ее круг подобия: греко-славянские параллели (X–XVII вв.) // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 1. С. 55–74. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9003

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9003

Christmas Sticheron “Σήμερον ὁ Χριστός” and Circle of Its Prosomoia: Greek-Slavonic Parallels of the 10th–17th Centuries

Irina V. Gerasimova¹✉, Nina B. Zakharina², Nadezhda A. Shchepkina³

¹ Pskov State University
(Pskov, Russian Federation)

e-mail: bazylek@yandex.ru✉

² St. Petersburg State Conservatory
(St. Petersburg, Russian Federation)

e-mail: zakharina@rambler.ru

³ Children’s Art School named A. P. Borodin
(St. Petersburg, Russian Federation)

e-mail: nadjach@yandex.ru

Abstract. The subject of article is the history of the musical and poetic composition of the Christmas sticheron “Σήμερον ὁ Χριστός” by Johann Damascene with the Gospel quotation “Glory to God in the highest, and on earth peace, and good will toward men” (Lk. 2:14), as well as the circle of associated stichera in Byzantine, Old Russian and Kiev-Lithuanian traditions. The musical text of the hymns is represented in Greek manuscripts by Chartres, Coislin and middle-Byzantine neumes; Old Russian chant books were analyzed using znamenny neumes and singer notation; and Kiev manuscripts — using Kievan five-line notation records. The melody of the Christmas sticheron emphasizes the

importance of the Gospel quotation with long melismatic musical fragments of the quotation itself and the previous sentence. This sticheron became a model for several hymns to Epiphany, Purification of the Most Holy Mother of God, Annunciation and Entry into the Temple of the Most Holy Mother of God, the majority of which were excluded from liturgical use. There are various ways of creating a new sticheron based on the model: prosomoion may be a calque or an independent composition with certain elements of model tune. The latter case of the sticheron to the Entry into the Temple “Σήμερον τῷ ναῷ προσάγεται” has its own musical text history in three traditions, independent from that of the model. Chants of Old Russian manuscripts of 11th–14th centuries are similar to those of a Byzantine origin, but in the 15th–17th centuries the music of these two traditions has developed in different ways. The Kievan chant tradition, similar to both Old Russian and Byzantine ones, is a point of intersection of chant cultures.

Keywords: historical poetics, hymnography, podoben of the second level, comparative analysis, Greek sing, Kievan sing, Old Russian singing art

Acknowledgment: The reported study was funded by RFBR, project number 17-34-00023-OGH OGH-MOL-A1.

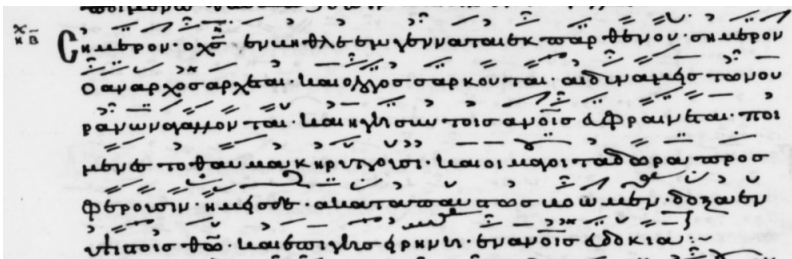
For citation: Irina V. Gerasimova, Nina B. Zakharina, Nadezhda A. Shchepkina. Christmas Sticheron “Σήμερον ὁ Χριστός” and Circle of Its Prosomoia: Greek-Slavonic Parallels of the 10th–17th Centuries. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2021, vol. 19, no. 1, pp. 55–74. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9003 (In Russ.)

Церковным искусствам свойственна синтетическая природа; богослужение оформляется словом, пением, иконописью в их неразрывном художественном единстве. Гимнография является частью этого синтеза: словесный текст в ней слит с музыкальным. Даже если произведение гимнографии записывается без нотных знаков, при нем всегда есть указания на принадлежность к определенному гласу и иногда на образец, по которому нужно исполнять его мелодию. Произведения гимнографии являются равно предметом исследования филологии и музыковедения, давая материал для ученых обеих специальностей.

Техническое строение словесного и музыкального языков остается предметом специальных дисциплин; например, ладовое строение напева никак не зависит от слов. Однако, когда речь идет об анализе художественного произведения, взаимодействие словесного и музыкального текстов дает о себе знать на разных уровнях. Историческая поэтика русской

словесности немыслима без изучения древнерусской гимнографии XI–XVII вв., представляющей собой в широком смысле слова интерпретацию евангельского текста. Обзор филологических исследований гимнографии с учетом музыковедческих работ опубликован в 2004 г. [Кривко]. С этого времени появились новые труды, которые учтены в настоящей статье.

Предметом исследования является история одной музыкально-поэтической конструкции — самогласной стихиры Рождества Христова «Днесь Христос», включающей евангельскую цитату «Слава во вышних Богу и на земли мир, в человецех благоволение» (Лк. 2:14), по образцу которой были построены песнопения других двенадцатых праздников (см. *Илл. 1*). Рассмотрим композицию рождественской стихиры и ее производных на протяжении X–XVII вв. параллельно в трех певческих традициях — греческой, древнерусской и киевской (киево-литовской).



Илл. 1. Стихира «Σήμερον ὁ Χριστός» по списку
LC Sinai 1219, fol. 61v

Fig. 1. The Sticheron “Σήμερον ὁ Χριστός” according to the list
LC Sinai 1219, fol. 61v

По содержанию стихира, как и многие другие византийские песнопения двенадцатых праздников VII–X вв., представляет собой расширенное описание иконографического сюжета праздника, созерцаемого верующими в храме во время службы Рождества Христова. Форма стихиры двухчастна, причем в каждой части использованы свои средства выразительности. Первая, посвященная описанию событий праздника, насыщена риторическими фигурами. Это анафора «σήμερον» (днесь),

три рифмованных именованя второго лица Святой Троицы — ὁ Χριστός (Христос), ὁ ἄναρχος (безначальный), ὁ Λόγος (Слово), прослоенные пятью гомеотелевтами — γεννᾶται (рождается), ἄρχεται (начинается), σαρκοῦται (воплощается), ἀγάλλονται (радуются), εὐφραίνονται (веселится). Центральные строки стихироты отмечены эпифорой:

«ποιμένες τὸ θαῦμα κηρύττουσιν (пастырие рожденному дивятся)
καὶ οἱ μάγοι τὰ δῶρα προσφέρουσιν (и волсви дары приносят)».

Вторая половина стихироты (от слов «ἡμεῖς δὲ» / «мы же») переходит от объективного повествования к молитве пришедших в храм и к вложенной в их уста евангельской цитате. В композиции текста происходит перемена точки зрения [Успенский], при соотнесении с формой проповеди эта часть соответствует «нравственному приложению» [Лозовая: 9–10]. Эта часть избегает рифм.

Структура певческой строки в древнейших списках палеовизантийской нотации¹ соотносится со структурой словесного текста лишь в важнейших, узловых моментах формы. Основным принципом является обновление музыкального материала. В первой части из многочисленных текстовых повторов напев поддерживает только единоначатие «σήμερον» вариантным повтором интонационной формулы. Во второй части сосредоточены формулы с применением знака «темы» (фиты)², которые, как известно, обозначают протяженные внутрислоговые распевы. Подобными оборотами маркировано начало второй части «ἡμεῖς δὲ» / «мы же», введение в прямую речь «βοῶμεν» / «возопиим» — не во всех списках, слово «εἰρήνη» / «мир» в евангельской цитате. Художественная выразительность тематизмов (фит) оперирует художественным временем: произнесение текста растягивается, время замедляется, подчеркивая сакральный смысл гимнографического текста. На протяжении стихироты словесный и музыкальный тексты демонстрируют множество подробностей, свойственных каждому из них, но общая поэтико-музыкальная композиция направлена на то, чтобы подготовить восприятие евангельской цитаты.

Устойчивость данной композиции выявляется в истории текста, которая имеет несколько путей развития. Во-первых, стихира продолжала бытовать в греческой традиции, но с XII в. она записывалась средневизантийской нотацией и имела несколько иные музыкальные особенности. Во-вторых, она была переведена на церковно-славянский, ее напев изложен знаменной нотацией, и в древнерусской традиции образовала собственную историю, а с конца XVI в. песнопение стало известно в киево-литовских списках. Особую ветвь истории музыкального текста стихир составляет ее использование в качестве образца (автомелона, подобна) для создания новых песнопений.

Списки средневизантийской нотации XII–XIV вв. демонстрируют переосмысленную строчную структуру³. Основная мелодико-поэтическая конструкция остается прежней: повторными являются анафоры «σήμερον», фиты находятся на тех же словах. Кроме того, повторяются некоторые мелодические ячейки, но вне связи с текстовым рифмованием. Так, например, оборот с ярким квинтовым скачком вниз звучит на словах «Αἰ δυνάμεις τῶν οὐρανῶν ἀγάλλονται» («силы небесные радуются») и в заключительной строке «ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία» («в человецех благоволение»), связывая таким образом первую и вторую части стихир.

Каллопизация (орнаментирование и расширение музыкального текста), проявляющаяся в мелосе стихир начиная со списков XV–XVI вв.⁴, вносит вторую значительную правку в композиционное строение автомелона. Разбивается парность единоначатий «σήμερον» — инициальное «σήμερον» становится мелизматическим, второе остается традиционно силлабическим. Добавляются мелизматические разделы на словах «ἄρχεται» / «начинается», «οὐρανῶν» / «небесные», «εὐδοκία» / «благоволение», в то время как исчезают темы «βοῶμεν» / «возопиим» и «εἰρήνη» / «мир». Устойчивым маркером формы является фита «ἡμεῖς δὲ» / «мы же» на границе разделов, сохраняющая свое значение с X по XVI в.

В Древней Руси была принята первоначальная версия напева, зафиксированная в палеовизантийских списках, и здесь она получила самостоятельное развитие. В XI–XIV вв.

древнерусские списки представляют собой практически кальку с греческих образцов. При этом в древнерусских списках выявляется тенденция к упрощению мелодии и приближению ее к речитативу⁵. Как и в греческой палеовизантийской традиции, распев в студийских древнерусских рукописях делится на две части. В первой господствуют попевки; во второй части, начиная со слов «мы же», правят фиты, а безфитные строки приближаются к речитативу и не повторяют попевок первой части.

Музыкальный текст рождественской стихире пережил некоторые изменения только при правке певческих книг по Иерусалимскому Уставу, когда нотация была значительно реформирована⁶. Изменения, по сравнению с греческой традицией, проявляются в использовании некоторых мелодических формул. Так, два начертания студийской эпохи на словах «радуются», «веселиться», «дивяться» в иерусалимскую были заменены на одну попевку «долинка». Выстроенное музыкальное подчеркивание гомеотелевтов в пореформенный период середины XVII в. было сочтено излишним, и в первом слове мелодия получила несколько упрощенный вариант восходящего движения.

Как известно, текст песнопений пережил правку, редакция текста была изменена с филаретовской на никоновскую. При этом крюковая строка стабильнее текстовой, измененный текст распределяется под неизменными крюками.

РГБ ф. 304			
№ 414	БЕЗНАЧАЛНЫ	НАЧАЛО	ПРИНИМАТЬ
РГБ ф. 379			
№ 64	БЕЗНАЧА	ЛНЫ НА	ЧИ НА ЕТСА
РГБ ф. 304			
№ 450	БЕЗНАЧА	ЛНЫ НА	ЧИНА ЕТСА

Таким образом, изменения в литературном и музыкальном текстах стихире «Днесь Христос», происходившие в Древней Руси, не затрагивают основной композиционный каркас

песнопения. Текстово-музыкальное единоначатие «днесь» в первой части и местоположение мелизматических оборотов (фит) во второй части песнопения остаются неизменными на протяжении веков.

Киевская традиция крюковых и нотолинейных Ирмологиевых середины XVI–XVII вв. в целом следует за древнерусской периоду иерусалимского устава. Стихира «Днесь Христос» в двух крюковых Ирмологиях середины XVI в. не отличается от древнерусских списков⁷. Единоначатия «днесь» дважды показывают один знаковый комплекс, в то время как в киевской нотолинейной традиции второе «днесь» имеет более долгий вариант распева. И в крюковых, и в нотолинейных списках в музыкально-поэтическом тексте стихиры «Днесь Христос» внутрислоговыми распевами выделяется область, предшествующая прямой речи и сама прямая речь: маркированы фитой местоимение с частицей «мы же» и двумя фитнолицевыми комплексами «вивацея» слова «вопиемо» и «мир»⁸.

Надо отметить, что списки палеовизантийской нотации и знаменной нотации XI–XVI вв. не поддаются прямому прочтению, и анализ музыкального текста возможен только с точки зрения его графики. Однако невменные византийские списки с последней трети XII в. и древнерусские с последней трети XVII столетия содержат читаемую нотацию, а древнерусские списки с конца XVI в. поддаются уверенной ретроспективной расшифровке. В древнерусской и киево-литовской традициях, кроме того, имеется основательный корпус списков нотолинейной черной мензуральной, так называемой киевской нотации. По сравнению с современной нотной графикой она имеет некоторые особенности прочтения, однако эти сложности ничтожны по сравнению с расшифровкой невм, и нотолинейные списки можно считать читаемыми без оговорок.

Анализ читаемых списков позволяет выявить мелодические особенности анализируемых напевов. Во-первых, надо отметить, что напев в каждой из традиций обладает собственным мелодическим обликом. При трансмиссии напева из Византии в Древнюю Русь и далее в Великое княжество Литовское сохранялась поэтико-музыкальная композиция песнопения, но мелодия при этом изменялась. Другое наблюдение, которое

можно сделать при анализе поздних списков, — это применение приема мутации⁹. Мутации пронизывают всю стихиру, однако они отражаются далеко не во всех списках. Лишь одна из мутаций, происходящая в фите на словах «мы же», является стабильной и сохраняется даже в синодальном издании 1772 г.¹⁰, где все остальные мутации удалены.

Работу с композицией песнопения можно отчетливо увидеть, анализируя бытование стихир «Днесь Христос» в качестве образца для распевания других песнопений того же жанра. Подобие — главенствующий принцип христианского церковного искусства, опирающегося на канонические образцы во всех формах литургического творчества. По типу подобия все богослужебные тексты еще в византийском богослужении делились на идеомелон (самогласен), аутомелон (подобен или самоподобен) и просомойон (песнопение, созданное по образцу аутомелона).

В научной литературе бóльшее внимание уделяется анализу аутомелонов и производных от них просомойонов [Артамонова], рассматривается репертуар византийских песнопений-моделей в специальных подборках [Troelsgard] и соотношение словесных текстов подобных песнопений в византийской гимнографии [Никифорова]. Согласно ее наблюдениям, созданные на подобен песнопения сначала были чрезвычайно близки образцу, затем появились песнопения, тексты которых никак не связаны с аутомелоном [Никифорова]. Е. И. Олехнович полагает, что в древнерусской традиции существовало «по крайней мере, два круга песнопений-образцов»: первые имели широкий круг применения и зафиксированы в специальных подборках, другие — окказиональные (термин З. М. Гусейновой) — не вошли в подборки и применялись ограниченно [Олехнович: 66], [Гусейнова: 238]. М. С. Егорова и А. Н. Кручинина пришли к выводу, что «именно смысл становится определяющим в череде трансформации модели-аутомелона в певческой традиции на протяжении нескольких веков одновременного сосуществования нескольких моделей одного и того же текста, сохраняющих “память формы и смысла”» [Кручинина, Егорова, Шалина: 114].

Стихира «Σήμερον ὁ Χριστός ἐν Βηθλεὲμ» является аутотеломом для целой плеяды стихир, посвященных другим двенадцатым праздникам минейного цикла. Возможно, выбор этих праздников подкреплен византийской, а затем, и древнерусской иконописной традицией размещения сюжетов, описывающих важнейшие события, связанные с земной жизнью Иисуса Христа, на одной иконе: например, «Благовещение. Рождество Христово. Сретение» (Синай, XII в.)¹¹ или «Благовещение. Рождество Христово. Крещение. Преображение» (Византия. 1 пол. XIV в.)¹². Часть песнопений сохранилась в греческих рукописях, часть — в древнерусских, а различие в местоположении в рукописях свидетельствует о том, что стихиры за богослужением X–XI вв. могли петься как в микроцикле, так и отдельно.

Известны следующие просомойоны: рождественский «Σήμερον ἡ Παρθένος» («Днесь Дева»)¹³, богоявленские «Σήμερον ὁ Χριστός ἐν Ἰορδάνῃ» («Днесь Христос на Иордани») и «Σήμερον ὁ Χριστός ὑπὸ Πατρός» («Днесь Христос от Отца»)¹⁴. В Венском кодексе 136 выявились просомойоны рождественской стихиры в праздничных службах Крестовоздвижения, Сретения, Благовещения и Преображения¹⁵. Из них лишь стихира Сретению была обнаружена в церковно-славянском переводе XII в. [Власова: 62] без нотации, однако редакция поэтического текста русского Стихираря¹⁶ донесла до нас другой просомойон, содержащий разночтения с греческим Венским кодексом. По-видимому, для службы Сретения был также создан микроцикл стихир, рудименты которого обнаружены нами в одной греческой и одной русской рукописи.

Очевидно, круг подобия у стихир «Σήμερον ὁ Χριστός ἐν Βηθλεὲμ» в Византии был достаточно широк в эпоху различных уставных традиций (до XIII в.). Указания сохранившегося в древнерусских списках Студийского устава показывают, что на Рождество Христово и Богоявление пелись микроциклы стихир на подобен «Днесь Христос во Вифлееме»: на 25 января «сти(х)ра 3 по двоици глас 2 Днь(с) хсѣ въ вифлеом Днь(с) събезначальныи оцю зижеть ся»¹⁷; в неделю после Рождества среди «праздънику сти(х)ра 3 гла(с) 2 днь(с) хсѣ и ина дѣва по(д)бъна тому»¹⁸; на Богоявление «Аще ли в суб... стихира

поются 3 глас 2 под Днесь христос в вифлеом по одную»¹⁹. Постепенно большинство просомойонов оказались «кроме Устава»; к XIII в. они выходят из широкого уставного употребления, поскольку при действующем Иерусалимском Уставе уже не применялись и отсутствуют в дальнейшем в греческой певческой книжности.

Часть просомойонов сохранилась в древнерусских рукописях. В древнерусском Стихираре XII в. записаны стихирны на Рождество, Богоявление и «На усъретение Господа нашего Исуса Христа»²⁰. Стихирари XIV в. фиксируют микроциклы стихир на подобен «Днесь Христос в Вифлеем»: «Дньньсь безначальный отцю» и «Зижеться его же отьць» на Собор Богородицы и «Днесь Христос на Иордан», «Дньньсь Христось оть отца», «Дньньсь Христось земьнымь» и «Дньньсь Христось чловечское еСТЬСТВО» на Собор Иоанна Предтечи²¹.

В Иерусалимском Уставе стихирны этих микроциклов не упоминаются²², но в певческих рукописях записываются²³. В Стихираре «Дьячее око» середины XVII в. из собрания Д. В. Разумовского неуставный характер богоявленского микроцикла подчеркнут ремаркой «Ины стихирны подобны тому ж. Сих стих[ир] в печатн[ых] несть»²⁴. В двоезнаменнике 1680-х гг. зафиксированы только две стихирны с инципитом «Днесь Христос»: собственно образец «Днесь Христос в Вифлееме» и просомойон «Днесь Христос на Иордан»²⁵. Остальные стихирны на этот подобен к этому времени окончательно вышли из практики. Две стихирны Рождества и Богоявления фиксируют киевские Ирмологионы середины XVI–XVIII вв. — книги, созданные по принципу антологии и фиксировавшие только основные песнопения из необходимых для богослужения книг.

В ряде греческих списков XII–XVI вв. в стихире праздника Богоявления выявляется иное окончание, представляющее собой позднейшее редактирование текста, в результате которого утратилась ее связь с евангельским источником: «Δόξα τῷ φαέντι Θεῷ, καὶ ἐπὶ γῆς ὀφθέντι, καὶ φωτίσαντι τὸν Κόσμον» (Слава явльшемуся Богу, и на земли показавшуся, и просветившему Мир). Это различие унаследуют и списки Киевской митрополии XVI–XVII вв., получившие в богоявленской

стихире альтернативный вариант окончания «слава явльшемуся Богу, и показавшемуся, и просвещенному мир»²⁶.

Сохранение заданного преподобным Иоанном Дамаскиным музыкально-поэтического образца в стихирах разным двенадцатым праздникам имело большое значение как для гимнографов, так и для мелургов. Многие стихирно-просомойоны имеют идентичную композицию текста и напева, в них устами молящихся произносятся та же (иногда сокращенная, без последнего сегмента «ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία») евангельская цитата. Подход к прямой речи оформляется двойными фитами на словах «ἡμεῖς δὲ» / «мы же» и «βοῶμεν» / «вопием». Однообразие композиции позволила переписчику рукописи Венской 136 сократить окончания всех просомойонов: если в образцовой стихире «Σήμερον ὁ Χριστός ἐν Βηθλεὲμ» окончание с евангельской цитатой выписано полностью, то во всех остальных — сокращено. Текстовые различия для каждого из просомойонов незначительны и посвящены раскрытию их праздничных сюжетных линий.

Другие стихирно-просомойоны на подобен «Днесь Христос во Вифлееме» несколько отличаются от аутомелона: в них не используются евангельские цитаты, за двумя исключениями. Первое — это стихира на Богоявление «Днесь Христос на Иордан» и еще одна богоявленская стихира «Днесь Христос человеческое естество» с цитатой из Евангелия от Иоанна «Ивано вопиете: се агнеце миру воземляи грехи» (Ин. 1:29)²⁷. Но на напев стихир наличие или отсутствие евангельских цитат не влияет. Не имеет значения и то, что некоторые словесные обороты повторяются в разных текстах. Строки «море виде и побеже, иордан виде и возвращашеся», есть в двух богоявленских стихирах («Днесь Христос на Иордан» и «Днесь Христос человеческое естество»), но они попадают на другое место формы и распеты другими попевками.

Принцип создания песнопений по модели может проявляться и для песнопений-идеомелонов. Это явление И. Г. Школьник назвала «мнимыми самогласными» [Школьник: 4], Н. С. Серегина — «второй системой подобия» [Серегина: 38], Н. А. Щепкина — «необъявленным подобием» [Щепкина]. В кругу песнопений на подобен «Днесь Христос» введенская

стихира «Σήμερον τῷ ναῷ προσάγεται» / «Днесь в церковь приводится» является самостоятельным («самогласным») песнопением, которое, однако, создает аллюзии на рождественскую стихиру. В ней сохраняется параллелизм «σήμερον», а евангельская цитата песнопения-образца заменяется прямой речью архангела Гавриила «Радуйся, Едина в женах Благословенная», представляющей собой парафраз евангельской цитаты «...радуйся, Благодатная! Господь с Тобою; благословенна Ты между женами» (Лк. 1:28). Напев также отличается: мелург использует тот же словарь музыкальных формул, размещая их в ином порядке²⁸.

Итак, рождественская стихира «Днесь Христос во Вифлееме», демонстрирует совершенство формы, основанное на неразрывной связи текста и напева. Ее смысловым и эмоциональным центром стала евангельская цитата, которая выделяется как в словесном тексте — посредством перемены точки зрения, так и в музыкальном — применением мелизматических оборотов — фит. Стихира обнаруживает большую устойчивость в трех традициях. Сформировавшись в византийской традиции, она передается в древнерусскую и киевскую.

Стихира «Днесь Христос» послужила окказиональным подобном для песнопений целого ряда двенадцатых праздников. В развитии музыкально-поэтического текста стихир-образца и ее производных выявились сходные стадии. Древнейшие греческие и древнерусские списки рассматриваемых стихир X–XII вв. обнаружили близость музыкального материала, в иерусалимскую эпоху греческая и древнерусская традиции разошлись, однако киевская традиция XVI–XVII вв. рассмотренных стихир могла примыкать как к греческим вариантам и редакциям, так и к древнерусским, представляя собой зону пересечения трех традиций.

Музыкально-поэтическая композиция стихир, созданных по образцу «Днесь Христос», могла калькировать свою модель либо полностью, либо частично, но при этом сохранялись основные узнаваемые элементы формы — рифмованные начала фраз и фитные распевы. В песнопениях Богоявлению и Введению осталась и завершающая стихиру евангельская цитата. Именно эти песнопения оказались самыми жизнеспособными в богослужбной традиции и дошли до наших дней.

Список сокращений:

ANL — Austrian National Library (Вена, Австрия)

БАН — Библиотека Российской академии наук (Санкт-Петербург, Россия)

BCzart — Biblioteka książat Czartoryskich (Краков, Польша)

BN — Biblioteka Narodowa (Варшава, Польша)

LC — Library of Congress (Вашингтон, США)

ЛИМ — Львовский исторический музей (Львов, Украина)

ЛНБ — Львовская научная библиотека имени В. Стефаника (Львов, Украина)

LMAV — Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka (Вильнюс, Литва)

ММВ — Monuventa musicae byzantinae

ОР — отдел рукописей

РГБ — Российская государственная библиотека (Москва, Россия)

РНБ — Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург, Россия)

Примечания

- ¹ Стихирарь Минейный X — нач. XI в., нотация шартрская. LC Sinai 1219, fol. 61v; Стихирарь Минейный X — нач. XI в., нотация шартрская. LC Lavra Г74, fol. 22v. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.loc.gov/collections/?q=greek+manuscripts>.
- ² В настоящей работе мы используем термин «фита» для обозначения внутрислогового мелизматического распева, употребляемого в композиции силлабических песнопений. В греческой медиевистике для обозначения этого явления существует термин «тема», который происходит от греческого глагола «θεματίζω» — устанавливать первоначальный смысл.
- ³ LC Sinai 1218, fol. 72r–72v; Codex Vindobonensis theol. gr. 181 (Sticherarium Dalassenos) // *Reproduction integrale*, edd. Carsten Höeg, H.J.W. Tillyard, Egon Wellesz. ММВ. Vol. I. Copenhagen, 1935, fol. 95r; LC Sinai 1227, fol. 73r; LC Sinai 1586, fol. 89r.
- ⁴ LC Sinai 1237, fol. 219r–219v и LC Sinai 1235, fol. 129r и 154r.
- ⁵ Подобную тенденцию отметила филолог Дагмар Кристианс в рождественском каноне Иоанна Дамаскина. По ее наблюдениям, в пословном древнерусском переводе больше слогов, чем в греческом оригинале, поэтому дополнительные слоги распеваются речитативно [Кристианс].
- ⁶ Эта правка была проведена значительно позже принятия Иерусалимского Устава, в 60–80-е гг. XV в., и в научной традиции получила название «стилевого перелома» (термин Б. П. Карастоянова).

- ⁷ Ирмологион, сер. XVI в., нотация знаменная беспометная, ЛПМ Рк 79, fol. 27v; Ирмологион, сер. XVI в., нотация знаменная беспометная, BN Aks. 2954, fol. 170v–171r.
- ⁸ Ирмологион, третьей четв. XVII в., нотация пятилинейная квадратная, LMAV F. 19, nr 117, fol. 98r–99r; Ирмологион, третьей четв. XVII в., нотация пятилинейная квадратная, LMAV F. 19, nr 118, fol. 238r–238v; Ирмологион, 1662 г., нотация пятилинейная квадратная, LMAV F. 19, nr 119, fol. 137v; Ирмологион, второй пол. XVII в., нотация пятилинейная квадратная, LMAV F. 19, nr 122, fol. 122v–125r; Ирмологион, второй четв. XVII в., нотация пятилинейная квадратная, LMAV F. 19, nr 131, fol. 243r–244r; Ирмологион, первой четв. XVII в., нотация пятилинейная квадратная, BCzart. 2055, fol. 98v–99r; Ирмологион, 1639 г., нотация пятилинейная квадратная, BN 2606, fol. 109v–110r; Ирмологион, второй четв. XVII в., нотация пятилинейная квадратная, BN 2616, fol. 110v–111r; Ирмологион, первой четв. XVII в., нотация пятилинейная квадратная, ЛНБ НД 161, fol. 132v–133v; Ирмологион, 1632 г., нотация пятилинейная квадратная, ЛНБ НТШ 330, fol. 109–110; Ирмологион, серед. XVII в., нотация пятилинейная квадратная, ЛНБ НТШ 291, fol. 229r–229v; Ирмологион, 1649 г., нотация пятилинейная квадратная, ЛНБ НД 375, fol. 71v–72r; Ирмологион, второй четв. XVII в., нотация пятилинейная квадратная, ЛНБ БА 28, fol. 93r–93v; Ирмологион, сер. XVII в., нотация пятилинейная квадратная, ЛНБ НД 116, fol. 202v–203r; Ирмологион, 1650–1659 гг., нотация пятилинейная квадратная, ЛНБ НТШ 469, fol. 87v–88r.
- ⁹ Мутация — в средневековой практике — изменение, сдвиг звукоряда внутри одного мелодического построения (в восточно-христианской традиции — чаще всего мелизматического); средневековый предшественник современного понятия «модуляция». В отличие от мелодического акцента, который применяется внутри существующего звукоряда, при мутации изменяется высота всего звукоряда, чем достигается гораздо более значимый художественный эффект.
- ¹⁰ Праздники, сиесть избранныя на Г[o]с[под]ския и Б[o]городичныя дни стихиры знаменнаго роспева. М., 1772. Л. 55.
- ¹¹ Монастырь св. Екатерины. Синай. Египет [Электронный ресурс]. URL: https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=3665.
- ¹² Британский музей. Лондон. Великобритания [Электронный ресурс]. URL: https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=5875.
- ¹³ LC Lavra Г74, fol. 24r.
- ¹⁴ *Sticherarium Antiquum Vindobonense* (reproduction integrale du Cod. Vindobonensis Theol. Gr. 136), ed. Gerda Wolfram. MMB. Vol. X. Vienna: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1987, vol. 10r; Афонская экспедиция Общества любителей древней письменности (1906). Кн. 2: Афонская коллекция / Гос. Ин-т искусствознания; подгот. текстов, вступ. ст. и комм. М. П. Рахмановой, Е. А. Борисовец; при участии И. П. Шеховцовой, С. Н. Тутолминой. М., 2012. С. 367–410.

- Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. VII. Просомойон «Σημερον ὁ Χριστός ὑλό Πατρός» имеется также в Стихираре шартрской нотации LC Lavra Г 74, fol. 36v.
- ¹⁵ Sticherarium Antiquum Vindobonense, fol. 15v, 118v, 125v, 164r.
- ¹⁶ БАН Осн. собр. 34.7.6. Опубл.: Sticherarium palaeoslavicum petropolitanum (Codex Petropolitanus BAN 34.7.6 / reproduction intégrale, ed. Nicolas Schidlovsky. Copenhagen, 2000, fol. 88r, 102v, 117r. ММВ. Vol. 12, fol. 117r. Стихирарь XII в., нотация знаменная беспометная.
- ¹⁷ Пентковский А. М. Типикон патриарха Алексия Студита в Византии и на Руси. М., 2001. С. 309.
- ¹⁸ Там же. С. 310.
- ¹⁹ Там же. С. 318.
- ²⁰ БАН 34.7.6., fol. 88r, 102v, 117r.
- ²¹ Стихирарь месячный XIV в., нотация знаменная беспометная (РГБ Ф. 113. № 3); Стихирарь месячный конец XIV — нач. XV в., нотация знаменная беспометная (РГБ Ф. 256. № 420).
- ²² Устав. М., 1610, fol. 488v, 523v–524r.
- ²³ Сборник певческий 1550–1560 гг. XVI в., нотация знаменная беспометная (РГБ Ф. 304. № 414, fol. 445v, 467r).
- ²⁴ РГБ Ф. 379. № 64, fol. 252r–252v.
- ²⁵ Праздники 80-х гг. XVII в., нотация знаменная пометная, киевская квадратная (РГБ Ф. 304. № 450).
- ²⁶ Стихирарь Минейный и Постный 1333 г., нотация средневизантийская, LC Sinai 1227, fol. 87v; Стихирарь Минейный и Триодный XVI в., нотация средневизантийская, LC Sinai 1235, fol. 154r; киевский Ирмологион 1659 г., нотация пятилинейная квадратная ЛНБ НД 375, fol. 79r.
- ²⁷ РГБ Ф. 304. № 414, fol. 467v.
- ²⁸ В московской и киевской традициях XVI–XVII вв. остается только одна фита на слове «радуйся».

Список литературы

1. Артамонова Ю. В. Песнопения-модели в древнерусском певческом искусстве XI–XVIII вв.: автореф. дис. ... канд. иск. наук. М., 1998. 21 с.
2. Власова Е. И. Гимнография служб Рождеству Христову и Богоявлению в нотированных рукописях «Студийской эпохи» (опыт сопоставительного анализа) // Древнерусское песнопение: пути во времени. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2011. Вып. 5. С. 47–76.
3. Гусейнова З. М. Стихиры-образцы в традиции канонического церковного пения // Инновационные научные исследования: теория, методология, практика: сб. ст. IX международной научно-практической конференции. Пенза: МЦНС «Наука и просвещение», 2017. Ч. 1. С. 237–240.
4. Кривко Р. Н. Славянская гимнография IX–XII вв. в исследованиях и изданиях 1985–2004 гг. // Wiener Slavistisches Jahrbuch. 2004. Bd. 50. Pp. 203–233.
5. Кристианс Д. От подражания форме к дословному переводу: принципы параллельной адаптации мелодии текста византийских песнопений в славянской традиции // Вестник ПСТГУ. Сер. III: Филология. 2008. Вып. 1 (11). С. 26–55.
6. Кручинина А. Н., Егорова М. С., Шалина И. А. Художественная модель в литургическом искусстве Древней Руси (слово, образ, распев). Лекция по дисциплине «Поэтика гимнографии и древнерусского певческого искусства»: учебное пособие для образовательной программы «Древнерусское певческое искусство» (бакалавриат). СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2018. 136 с.
7. Лозовая И. Е. Самобытные черты знаменного распева: автореф. дис. ... канд. иск. наук. Киев, 1987. 24 с.
8. Никифорова А. Ю. Подобны в византийской гимнографии. Этапы развития (на материале воскресных, рождественских, богоявленских песнопений) // Przegląd wschodnioeuropejski. 2014. Vol. 1. S. 199–212.
9. Олехнович Е. И. Система подобнов в рукописи инока Елисея Вологжанина // Древнерусское песнопение. Пути во времени. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2011. Вып. 4. С. 53–66.
10. Серегина Н. С. Песнопения русским святым: по материалам рукописной певческой книги XI–XIX вв. «Стихирарь месячный». СПб.: РИИИ, 1994. 468, [1] с.
11. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970. 225 с., 14 л. илл.
12. Школьник И. Г. Византийская стихира V–XII вв. (Музыкальный и литургический аспекты): дис. ... канд. иск. наук. М., 1994. 200 с.
13. Щепкина Н. А. О методе «необъявленного подобия» (на материале самогласных песнопений двенадцатых богородичных праздников) // Сборник докладов по итогам XVII Свято-Троицких ежегодных международных академических чтений в Санкт-Петербурге 24–27 мая 2017 года. СПб.: РХГА, 2017. С. 181–189.

14. Troelsgård Ch. The Repertories of Model Melodies (Automela) in Byzantine Musical Manuscripts // *Cahiers de l'Institut du Moyen-Age Grec et Latin*. Copenhagen: Univ. de Copenhagen, 2000. Vol. 71. Pp. 22–27.

References

1. Artamonova Yu. V. *Pesnopeniya-modeli v drevnerusskom pevcheskom iskusstve XI–XVIII vv.: avtoref. dis. ... kand. isk. nauk* [*Chants-Models in Ancient Russian Art of Singing of the 11th–18th Centuries. PhD. art history sci. diss. abstract*]. Moscow, 1998. 21 p. (In Russ.)
2. Vlasova E. I. Hymnography of the Services of the Nativity of Christ and the Epiphany in the Notated Manuscripts of the “Studian Era” (Experience of Comparative Analysis). In: *Drevnerusskoe pesnopenie: puti vo vremeni* [*Old Russian Chant: Way Over Time*]. St. Petersburg, The N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory Publ., 2011, issue 5, pp. 47–76. (In Russ.)
3. Guseynova Z. M. Stikhera-Samples in the Tradition of the Canonical Church Singing. In: *Innovatsionnye nauchnye issledovaniya: teoriya, metodologiya, praktika: sbornik statey IX mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [*Scientific Innovative Research: Theory, Methodology, Practice: A Collection of Articles of the 9th International Scientific-Practical Conference*]. Penza, International center for scientific Cooperation “Science and Education” Publ., 2017, part 1, pp. 237–240. (In Russ.)
4. Krivko R. N. Slavic Hymnography of the 9th–12th Centuries in Research and Publications of 1985–2004. In: *Wiener Slavistisches Jahrbuch* [*Vienna Slavic Yearbook*], 2004, vol. 50, pp. 203–233. (In Russ.)
5. Christians D. From Form Imitation to Word-for-Word Translation: The Principles of Parallel Adaptation of the Melodies and Texts of Byzantine Liturgical Chants in Slavonic Tradition. In: *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya III: Filologiya* [*St. Tikhon's University Review. Series 3: Philology*], 2008, issue 1 (11), pp. 26–55. (In Russ.)
6. Kruchinina A. N., Egorova M. S., Shalina I. A. *Khudozhestvennaya model' v liturgicheskoy iskusstve Drevney Rusi (slovo, obraz, rospev). Lektsiya po distsipline «Poetika gimnografii i drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva»: uchebnoe posobie dlya obrazovatel'noy programmy «Drevnerusskoe pevcheskoe iskusstvo» (bakalavriat)* [*Artistic Model in the Liturgical Art of Old Russia (Word, Image, Chant). Lecture on the Discipline “Poetics of Hymnography and Ancient Russian Singing Art”: A Textbook for the Educational Program “Ancient Russian Singing Art” (Bachelor's Degree)*]. St. Petersburg, The N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory Publ., 2018. 136 p. (In Russ.)
7. Lozovaya I. E. *Samobytnye cherty znamennogo raspeva: avtoref. dis. ... kand. isk. nauk* [*The Distinctive Features of the Znamenny Chant. PhD. art history sci. diss. abstract*]. Kiev, 1987. 24 p. (In Russ.)

8. Nikiforova A. Yu. “Προσόμοια” in Byzantine Hymnography. The Stages of Development (Easter, Christmas, Epiphany Chants). In: *Przeegląd wschodnioeuropejski [East European Review]*, 2014, vol. 1, pp. 199–212. (In Russ.)
9. Olekhovich E. I. System of Podobny in Elisey Vologzhanin’s Manuscript. In: *Drevnerusskoe pesnopenie: puti vo vremeni [Old Russian Chant: Way Over Time]*. St. Petersburg, The N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory Publ., 2011, issue 4, pp. 53–66. (In Russ.)
10. Seregina N. S. *Pesnopeniya russkim svyatym: po materialam rukopisnoy pevcheskoy knigi XI–XIX vv. «Stikhirar’ mesyachnyy» [Hymns to Russian Saints: Based on the Materials of the Handwritten Singing Book of the 11th–19th Centuries “Monthly Sticherarion”]*. St. Petersburg, Russian Institute of Art History Publ., 1994. 468 p. (In Russ.)
11. Uspenskiy B. A. *Poetika kompozitsii. Struktura khudozhestvennogo teksta i tipologiya kompozitsionnoy formy [Poetics of the Composition: The Structure of the Fiction Text and the Typology of the Compositional Form]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 225 p. (In Russ.)
12. Shkol’nik I. G. *Vizantiyskaya stikhira V–XII vv. (Muzykal’nyy i liturgicheskiy aspekty): dis. ... kand. isk. nauk [Byzantine Sticheron of the 5th–12th Centuries (Musical and Liturgical Aspects). PhD. art history sci. diss.]*. Moscow, 1994. 200 p. (In Russ.)
13. Shchepkina N. A. On the Method of “Undeclared Likeness” (on the Material of Self-Contained Chants of the Twelve Theotokos Feasts). In: *Sbornik dokladov po itogam XVII Svyato-Troitskikh ezhegodnykh mezhdunarodnykh akademicheskikh chteniy v Sankt-Peterburge 24–27 maya 2017 goda [Collection of Reports on the Results of the 17th Holy Trinity Annual International Academic Readings in St. Petersburg May 24–27, 2017]*. St. Petersburg, the Russian Christian Academy for Humanities Publ., 2017, pp. 181–189. (In Russ.)
14. Troelsgård Ch. The Repertories of Model Melodies (Automela) in Byzantine Musical Manuscripts. In: *Cahiers de l’Institut du Moyen-Age Grec et Latin [Notebooks of the Greek and Latin Middle Ages Institute]*. Copenhagen, l’Université de Copenhagen Publ., 2000, vol. 71, pp. 22–27. (In English)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ / INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Герасимова Ирина Валерьевна, *Irina V. Gerasimova*, PhD (Art History), кандидат искусствоведения, кандидат исторических наук, доцент кафедры философии и теологии исторического факультета, Институт гуманитарных наук и языковых коммуникаций, Псковский государственный университет (пл. Ленина, 2, г. Псков, Российская Федерация, 180000); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4740-4750>; e-mail: bazylek@yandex.ru.

Захарьина Нина Борисовна, доктор искусствоведения, доцент кафедры древнерусского певческого искусства музыкального факультета, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (Театральная пл., 3, лит. «А», г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, 190068); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9511-7794>; e-mail: zakharina@rambler.ru.

Щепкина Надежда Александровна, *Nadezhda A. Shchepkina*, PhD (Art History), кандидат искусствоведения, заместитель директора по концертной и методической работе, преподаватель, Детская школа искусств им. А. П. Бородина (пр. Просвещения, д. 82, к. 1, лит. А, пом. 7Н, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, 195267); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1950-1919>; e-mail: nadjach@yandex.ru.

Поступила в редакцию / Received 25.08.2020

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 25.11.2020

Принята к публикации / Accepted 11.01.2021

Дата публикации / Date of publication 05.02.2021

Научная статья
УДК 821.161.1.09+398
DOI: 10.15393/j9.art.2021.9202



Петр I в преданиях XVIII–XX вв.: сюжеты, мотивы, проблема жанра

О. В. Захарова

Петрозаводский государственный университет
(г. Петрозаводск, Российская Федерация)
e-mail: ovzakh05@yandex.ru

Аннотация. Петр Великий — один из самых популярных персонажей народной прозы Русского Севера. Его пребывание в малолюдных и труднодоступных местах оставило заметный след в памяти людей. Первые сказки о нем были записаны еще в середине 18 в. Исследователи по-разному определяют жанр этих произведений. Их относят к преданиям, легендам, сказкам, анекдотам, рассказам о царских милостях. Основные мотивы: освобождение от работы, кумовство с простыми людьми, угощение, одаривание кафтаном, плащом, тканью, деньгами, причинение и возмещение убытков. Часто в них содержится мотив признания Петром I превосходства противника над собой в силе, смекалке, находчивости, мореплавании, столярном деле, изготовлении лаптей и т. д. Как правило, сюжеты преданий представляют собой контаминацию мотивов из произведений разных жанров. Некоторые из них имеют легендарное значение: чудесный сон, знамения, исполнение предсказания, обретение мощей, магическое наказание, окаменение Петра I в памятнике (Медный всадник) и т. д. Особенностью преданий является множественность и неоднозначность их жанровых воплощений. Устные рассказы о Петре I исторически недостоверны: сказителю известен факт в самом общем смысле, который трактуется в соответствии с народными представлениями о власти. Царь узнаваем как историческое лицо, но он действует в жанровой парадигме культурного героя. Исторические предания о Петре характеризуют становление и развитие народно-поэтического мифа о справедливом царе, который ценит простой народ, живет интересами государства, заботится о будущем России.

Ключевые слова: Петр I, мотив, сюжет, жанр, предание, сказка, анекдот, легенда

Благодарность: Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-09-42034.

Для цитирования: Захарова О. В. Петр I в преданиях XVIII–XX вв.: сюжеты, мотивы, проблема жанра // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 1. С. 75–87. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9202

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9202

Peter the Great in the Folklore Legends of the 19th — Early 20th Centuries: Plots, Motifs, Genre Problem

Ol'ga V. Zakharova

*Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)
e-mail: ovzakh05@yandex.ru*

Abstract. Peter the Great is one of the most popular characters in the folk prose of the Russian North. His sojourns in thinly populated and inaccessible places had left a noticeable mark in the people's memory. The first tales about him were written in the mid-18th century. Researchers define the genre of these works in different ways. They are classified as folklore, legends, fairy tales, anecdotes, stories about royal favors. The main motifs they contain are release from work, communication with ordinary people, treats, presenting with a caftan, coat, cloth, money, infliction and compensation for losses. They often contain the motif of Peter the Great's recognition of the enemy's superiority over himself in strength, ingenuity, resourcefulness, navigation, carpentry, making bast shoes, etc. As a rule, the plots of folklore stories are a convoluted mix of motifs from works of different genres. Some of them have magical significance: a miraculous dream, signs, the fulfillment of a prediction, the uncovering of relics, magical punishment, the petrification of Peter the Great in the monument (The Bronze Horseman), etc. A feature characteristic of folklore history is the multiplicity and ambiguity of their genre manifestations. Oral stories about Peter the Great are historically unreliable: the narrator knows a fact in the most general sense, and it is subsequently comprehended in accordance with popular ideas about power. The Tsar is recognizable as a historical person, but he acts in the genre paradigm of a cultural hero. Historical legends about Peter the Great characterize the formation and development of the folk poetic myth of a just tsar who values the common people, lives in the interests of the state, and is concerned about the future of Russia.

Keywords: Peter the Great, plot, motif, genre, folklore history, fairy tale, anecdote, legend

Acknowledgments: The reported study was funded by RFBR, project number 20-09-42034.

For citation: Zakharova O. V. Peter the Great in the Folklore Legends of the 19th — Early 20th Centuries: Plots, Motifs, Problem of Genre. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2021, vol. 19, no. 1, pp. 75–87. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9202 (In Russ.)

Пребывание Петра I на Русском Севере, вызванное событиями Северной войны (1700–1721), оставило яркий след в исторической памяти народа. В архивах и печатных изданиях сохранились записи устных преданий самого разного характера. Фольклорный и литературный образ Петра I рассмотрен во многих исследованиях, из которых прежде всего укажем следующие: [Барсов], [Базанов], [Соколова], (*Северные предания*), [Криничная], [Николаев], [Образ Петра Великого], (*Петр I в русской литературе XVIII века*) и др.

Одним из первых, кто засвидетельствовал бытование и тематическое разнообразие народных рассказов о Петре Великом, был редактор «Олонецких губернских ведомостей» А. И. Иванов, описавший их содержание в 1845 г., еще до появления основного корпуса публикаций фольклорных текстов:

«...весь интересъ народныхъ преданій, подкрѣпленныхъ историческими фактами, составляютъ рассказы о Петрѣ Великомъ, о путешествіи Его по водѣ и сушѣ съ яхтами и войскомъ, о томъ “какъ онъ заводилъ порядки на Олонцѣ”, какъ крестилъ у поселянъ дѣтей, разводилъ сады, строилъ дворцы, открывалъ марціальные воды, устраивалъ заводы, Самъ ковалъ желѣзо» [Иванов, 1846].

Отмечая «важность народных преданий», А. И. Иванов ставил задачу их сохранения. С его точки зрения, важны не только те предания, которые имеют историческое значение, но и те, «которые, неимѣя историческаго интереса, сами по себѣ замѣчательны, или какъ памятники мѣстности или какъ выраженіе народнаго духа» [Иванов, 1846]. Произведения народной поэзии интересны и тогда, когда они не достоверны с исторической точки зрения: «Стоить прислушаться къ нимъ и постигнуть сокрытую въ нихъ мысль» [Иванов, 1846].

Этнографы и фольклористы в полной мере реализовали программу редактора «Олонецких губернских ведомостей», опубликовав в издании обширные краеведческие и фольклорные материалы, в том числе народные предания и рассказы о Петре I.

Предания разнообразны по сюжетам, мотивам и образам. В них Петр I занимается государственными делами, прокладывает «осудареву дорогу» и другие пути, опекает верфи

и заводы, открывает Марциальные воды, умиряет стихии, общается с подданными, крестит их детей, состязается в силе, уме, остроумии, загадывает загадки (решение трудной задачи), дает мудрые советы и вершит справедливый суд, поощряет достойных и наказывает нерадивых.

Первые предания о Петре I были записаны уже в середине XVIII в. В 1903 г. П. К. Симони опубликовал «Сказки о Петре Великом в записях 1745–1754 годов», которые он получил от председателя Отделения Этнографии Императорского Русского Географического общества Л. Н. Майкова, которому, в свою очередь, их передал историк и архивист Г. В. Есипов, исследователь деятельности Тайной канцелярии (Симони). В ее делах были обнаружены показания обвиняемых — четыре рассказа о Петре I и ловком воре, который с царем на кражу ходил. В одном рассказе названо его имя — Барма — персонаж, известный из сказок об Иване Грозном (*Русские сказки*: 41–46). Сюжет «Царь и вор» (СУС 951В) распространен в русском фольклоре [Сравнительный указатель сюжетов: 242–243]. «Воровские сказки», ставшие предметом судебных разбирательств, свидетельствуют о раннем освоении личности Петра I в русском фольклоре.

Если об исторической достоверности воровских сказок говорить не приходится, то иная картина складывается в связи с преданиями о Петре I и юродивом Фаддее. Их немногочисленные источники хорошо известны исследователям (см.: [Барсов], [Базанов: 90–93], [Криничная], [Иванов, 1987], [Иванов, 1993], [Савандер, 2001], [Савандер, 2009] и др.). Существует несколько рассказов о встречах Фаддея и Петра I. Ключевой эпизод этих преданий — предсказание юродивым скорой смерти царю во время его отъезда из Петровских заводов. Вот как описывает это Т. В. Баландин:

«...тронутый старецъ Монаршими благоснисходительными милостивыми словами и предчувствіями, что уже онъ въ послѣдній разъ видитъ отца отечества — рѣкъ въ утопающихъ слезахъ: Господь Богъ благословитъ, въ хожденіе и исхожденіе Вашего Величества со всею Вашею свитою отъ нынѣ и до вѣка. Аминь. Наконецъ, при печальномъ уныніи глубокаго молчанія и въ проліяніи утопающихъ слезъ, дополнилъ сими словами: Надежа Государь! Вы уже здѣсь въ послѣдній разъ оставляете Петровскіе

заводы и насъ пользоваться Вашимъ присутствіемъ и всѣми отеческими милостями и болѣе уже къ намъ не возвратитесь. И еще рѣкъ “не бывать Надежа Государь, не бывать!”» (*Баландин*).

«За излишество словъ» и «сказанныхъ непріятныхъ предсказаній» онъ былъ заключенъ подъ стражу, *вариант*: «содержимъ подъ частнымъ присмотромъ, до оправдающаго событія» (*Баландин*), т. е. до того дня, когда предсказание сбудется.

Историческая достоверность знакомства Петра I и Фаддея подтверждена документально письменным распоряжением царя по поводу прикрепления юродивого к Петровским заводам. В указе есть писарская приписка, которая позволяет датировать это распоряжение 17 марта 1824 г., что подтверждает их встречу и общение в то время.

В обнаруженном документе Петр I распорядился о кормлении Фаддея при Петровских заводах. В нем отсутствует указание о его заточении. Документально не подтверждено и то, что накануне смерти царь посылал гонца, чтобы освободить юродивого «съ произведеніемъ пенсіона по смерти его» (*Баландин*). Все эти «баснословные» детали, очевидно, досказаны молвой: «Конкретный исторический факт, который лишь частично реконструируется благодаря сохранившемуся письму царя, народное предание дополняет новыми подробностями и придает ему нравственно-философское осмысление» [Кротов, Пашков, Пигин: 10].

Среди преданий о Петре I можно выделить особую группу сюжетов об «Осударевой дороге»: освоении земель, основании и устройстве селений, храмов, заводов, верфей, пристаней, происхождении географических названий. Эти деяния царя соответствуют функциям «культурного героя» [Криничная: 26].

Предание «Поездка Петра Первого в Соловки», записанное Е. В. Барсовым от В. П. Щеголенка, является контаминацией нескольких разножанровых сюжетов.

Исторический факт имел место в 1702 г., но реальный поход шел в обратном направлении: в начале августа Петр I вышел на построенных в Архангельске кораблях и Преображение Господне встретил уже в море, 10 августа прибыл на Соловки, где пробыл до 15 августа, Успения Богородицы. 16 августа он был в Нюхче, откуда несколько дней спустя началась

переброска кораблей по суше. Цель похода (осада шведской крепости Нотебург, ныне Шлиссельбург) была достигнута 25 сентября, 27 сентября началась осада, 11 октября 1702 г. крепость пала.

Сюжет предания выдуман: целью Петра I является не военная битва, а «инспекционная» поездка из Ладоги на Соловки. Отправляясь в плавание, царь сталкивается с первым препятствием. На Ладоге сделалась «буря-падара, и трои сутки море горѣло погодою» [Барсов: 296]. Из-за того, что его укачало, царь приказал подать кнут и высек «сине море». С тех пор место экзекуции называется Царская луда, а озеро стало «смирнѣе и тишину имѣть» [Барсов: 297]. В других публикациях этот эпизод представлен как самостоятельный сюжет («Как Петр Первый Ладогу наказал», «Петрова кара» (*Петр I: предания*: 14–15, 20–21)). Во второй записи экзекуция объясняет происхождение топонима *Петрова кара* — залива на Ладоге (*Петр I: предания*: 20–21).

Следующий эпизод в записи от В. П. Щеголенка — наведение порядка в Клименецком монастыре. Царь застаёт монастырь «въ затмѣнїи». Здесь Петр I чудесным образом находит мощи преподобного Ионы: «Отдернулъ половницу, тыкнулъ тростью царской — жезломъ, и искра его оттуды засыпала» [Барсов: 297]. Завершается деяние тем, что царь устраивает раку Святому.

К мотивам о Петре Первом В. П. Щеголенок присоединяет предание о Бутмане. В пути на Соловки Петр видит, что в деревне Конда остались только женщины, все мужчины на боярщине — работают на заводе Бутмана. Царь вызывает Бутмана к себе, но заводчик собирается на встречу с Петром, как в военный поход: «...велѣлъ снарядить шлюпку, семь человѣкъ гребцовъ и двѣ пушки» [Барсов: 298]. Бутман стреляет в царский гальет, Петр казнит его.

Далее сказитель еще раз усложняет развитие сюжета мотивом препятствия: из-за непогоды царь не может уехать из деревни Войнаволоок.

Мотив наслаения и одоления плохой погоды распространен в преданиях о Петре. Так, в сюжете «Петр Первый и Илья-пророк» жители Вожмосалми приглашают Петра на храмовый

праздник. Илья-пророк посылает дождь, который прекращается после пожертвования червонцев на церковь [Криничная: 216].

В варианте В. П. Щеголенка царь вместо червонцев «дарит» деревне новое название: «...здѣсь трои сутки стоялъ на якорѣ гальѣтъ царскій, — была погода: да такъ и оставилъ Петръ I свое царское слово: “вой наволокъ”» [Барсов: 299].

Сослужив молебен преподобным Зосиме, Савватию, Герману на Соловках, царь отправляется в обратный путь. Путь ему преграждает туман, который стоит восемь суток. На девятую ночь царь видит сон, в котором его упрекают, что он не навел порядок в Соловецкой киновии. Утром туман поднимается, и Петр обнаруживает, что он в трех верстах от монастыря. Царь возвращается в монастырь, служит молебен, запирает раки Святых и увозит с собой ключи от них.

В преданиях о Петре I и кузнеце речь идет о соревновании в силе и смекалке царя и кузнеца. Сюжет редкий, его нет в указателях сказочных сюжетов. Имеются четыре варианта, записанные примерно в одно и то же время (в 1930–1940 гг.) в Карелии, и два варианта, записанные в Архангельской (в 1969 г.) и Вологодской (в 1937 г.) областях. Краткие варианты записаны от Черногорова (*Песни и сказки*: 288) и А. Е. Дудина (*Петр I: предания*: 36), другие — от Д. М. Ефимова (*Перстенок*: 223–224), Ф. П. Господарева (*Русские народные сказители*: 308), Шершнева (*Петр I: предания*: 36–37) и И. А. Трохпиева (на карельском языке) (*Карельские народные сказки*: 369–370).

Сюжетообразующими в предании являются мотивы подковывания царского коня, состязания в силе, победы кузнеца. Петр I обращается к кузнецу подковать лошадь. В ходе работы царь проверяет подкову на прочность и ломает ее, упрекая кузнеца в том, что она фальшивая. В некоторых вариантах проверка повторяется еще два раза: вторая или третья (стальная) подкова удовлетворяет царя, который расплачивается за работу серебряными рублями. Кузнец ломает их, уверяя, что они фальшивые. Петр предлагает золотые рубли, кузнец доволен платой.

В сказке Черногорова царь награждает кузнеца 25 рублями, сказочник так резюмирует исход состязания: «Вышло то, что

сила на силу попала... Петр I вторую подкову не переломил, а кузнец рублей без счету наломал бы» (*Песни и сказки*: 288).

В дефектном варианте А. Е. Дудина, который записан в Архангельской области, основное событие не состоялось: царь ломает подкову, кузнец ломает рубль, но конь остался не подкован. Жест кузнеца, который бросил сломанный рубль наземь, вызвал гнев царя, тот отправил кузнеца на войну со шведами, кузнец повинуется, зачем-то «зачали» бороться, побеждает кузнец, царь хвалит: «умеешь воевать» (*Петр I: предания*: 36).

Д. М. Ефимов усложнил сюжет сказки, в которой царь и кузнец состязаются не только силой, но и словесно. Царь упрекает кузнеца, что у него подковы фальшивые, разгибает две подковы, но не справляется с третьей, стальной. Кузнец ломает серебряный рубль Петра и берет оплату золотыми деньгами, заключая, что только они не фальшивые: «Вот это не фальшивые деньги, могу принять» (*Перстенок*: 224).

Вариант Ф. П. Господарева близок тексту сказки, записанной от Д. М. Ефимова, но отличается разработанностью диалогов царя и кузнеца, в которых сказочник создает образ мудрого Петра I, который сразу прекращает состязание и признает победу кузнеца: «На, не ломай денег, то мы наехали коса на камень, Я подкову взломал, а ты рубли поломал. Видать, что сильнее ты меня» (*Русские народные сказители*: 308). В его речи выражена симпатия кузнецу: «До свиданья, кузнец, ты хороший молодец!» (Там же). В этом варианте кузнец просит у царя четыре рубля, получает двадцать пять.

Пословица «нашла коса на камень» есть и в вологодском варианте, записанном от Шершнева. В этой сказке кузнец носит неслучайную фамилию Меншиков. Царский конь теряет подкову во время охоты, Петр расплачивается с кузнецом пятью рублями золотом, вскоре кузнец Меншиков оказался среди сподвижников Петра: «И царь как приехал домой, так сразу его к себе и призвал. И стал он у него главный управитель» (*Петр I: предания*: 37).

Иное развитие сюжета дано в карельском варианте. Сказочник вводит в повествование новый мотив. Петр I скрывает истинную причину своего прихода к кузнецу. Тайная цель его обращения не подковать, а приобрести резвого коня. Царь

знает, что такой конь есть у кузнеца. Эпизод состязания в силе дан в неполном виде: царь сломал одну подкову, кузнец повредил лишь первый рубль. Петр I дает задание кузнецу, который оказывается умелым возчиком и привозит царя на полчаса раньше назначенного срока. Петр I уговаривает продать коня, но после отказа убивает его. Огорченный кузнец идет в кабак, где рассказывает свою обиду писарю, тот помогает ему написать «прошение» в суд следующим образом: «Пишет правой рукой, потом левой рукой пишет. Взял и пальцем ноги подписался» (*Карельские народные сказки*: 370). На суде царь спрашивает, сколько кузнец хочет взять денег за ущерб. Тот назначает цену: «Сколько войдет золота и серебра в кожу коня» (Там же). Кузнец получает справедливую плату за утрату коня.

Основной особенностью преданий о Петре I являются нестабильность сюжетов, своеобразные контаминации мотивов, неоднозначность и многозначность жанровых решений.

Это в целом свойственно фольклорным текстам. Границы между мотивами и сюжетами условны: одна и та же «формула»¹ может быть и мотивом, и сюжетом: мотивы образуют сюжеты, сюжеты могут становиться мотивами. Их трансформация, как правило, вызвана личными творческими склонностями и жанровыми установками сказителя, которые в свою очередь осложнены трудно решаемыми проблемами классификации и дифференциации мотивов, сюжетов, жанров. В частности, на нечеткость различения жанров и жанровых разновидностей устной прозы обращал внимание К. В. Чистов [Чистов: 44–51].

Народные предания о Петре I основаны не столько на исторических фактах, сколько на требованиях фольклорных жанров. Именно они диктуют действия, поступки и слова персонажей. Их аксиологическое значение проявляется в наиданиях, поучениях, игровых состязаниях, балагурстве, острословии, в которых царь справедлив, богатырски силен, трудолюбив, милостив, гневлив, но отходчив, ценит ум, находчивость, смекалку простых людей, считается с их интересами. Он обладает узнаваемыми чертами исторического лица, но действует в жанровой парадигме культурного героя.

В преданиях о Петре получает свое развитие народно-поэтический миф о справедливом царе, который ценит простой народ, живет интересами государства, заботится о будущем России.

Источники

1. *Баландин* — Баландин Т. В. Петрозаводские северные вечерние беседы // Олонецкие губернские ведомости. 1866. № 44. С. 845–847.

2. *Карельские народные сказки* — Карельские народные сказки: Южная Карелия / Академия наук СССР, Петрозаводский институт языка, литературы и истории; изд. подгот.: У. С. Конкка, А. С. Тупицына; общ. ред. В. Я. Евсеев. Л.: Наука, 1967. 520 с.

3. *Перстенок* — Перстенок — двенадцать ставешков. Избранные русские сказки Карелии / сост., вступ. ст. и комм. К. Чистова; науч. ред. Н. Полищук. Петрозаводск: Гос. изд-во Кар. АССР, 1958. 270 с.

4. *Песни и сказки* — Песни и сказки на Онежском заводе / отв. ред. А. Л. Дымшиц. Петрозаводск: Издание Карельского Научно-исследовательского института культуры, 1937. 319 с.

5. *Петр I: предания* — Петр I: Предания, легенды, сказки и анекдоты / сост., вступ. ст. и комм. И. Н. Райкова. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1993. 219 с.

6. *Петр I в русской литературе XVIII века* — Петр I в русской литературе XVIII века: тексты и комментарии / Российская акад. наук, Ин-т русской лит. (Пушкинский Дом); отв. ред. С. И. Николаев. СПб.: Наука, 2006. 449 с.

7. *Русские народные сказители* — Русские народные сказители / сост., вступ. ст., вводные тексты и комм. Т. Г. Ивановой; илл. М. Ф. Петрова. М.: Правда, 1989. 462 с.

8. *Русские сказки* — Русские сказки в ранних записях и публикациях (XVI–XVIII века) / вступ. ст., подгот. текста и комм. Н. В. Новикова; отв. ред. Э. Б. Померанцева; АН СССР. Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Л.: Наука, 1971. 288 с.

9. *Северные предания* — Северные предания: Беломорско-Онежский регион / подгот. изд. Н. А. Криничная. Л.: Наука, 1978. 255 с.

10. *Симони* — Симони П. К. Сказки о Петре Великом в записях 1745–1754 годов // Живая старина. 1903. Вып. 1–2. С. 225–227.

Примечания

- ¹ Термин А. Н. Веселовского: «Под *мотивом* я разумею формулу, отвечающую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности» [Веселовский: 301]. О формульности и функциональности мотивов также см. [Захарова].

Список литературы

1. А. И. [Иванов А. И.] О важности народных преданий. Статья II и последняя // Олонецкие губернские ведомости. 1846. № 14.
2. Базанов В. Карельские поэмы Федора Глинки. Петрозаводск: Гос. Изд-во Карело-Финской ССР, 1945. 128 с.
3. Барсов Е. Петр Великий в народных преданиях Северного края // Беседа. 1872. № 5. С. 295–309.
4. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / вступ. ст. И. К. Горского; сост., комм. В. В. Мочаловой. М.: Высшая школа, 1989. 404 с.
5. Захарова О. В. Поэтика сюжета былины «Добрыня и змей» в эпической традиции Рябиновых-Андреевых // Проблемы исторической поэтики. 1992. Т. 2. С. 74–84 [Электронный ресурс]. URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2361> (10.07.2020). DOI: 10.15393/j9.art.1992.2361
6. Иванов В. В. Фарисей или святой? К истории образа «святого» — петрозаводского юродивого Фаддея // Православие в Карелии: история и современность. Петрозаводск: Карелия, 1987. С. 85–96.
7. Иванов В. В. Сравнительный анализ редакций и вариантов жизнеописания петрозаводского юродивого Фаддея // Иванов В. В. Безобразия красоты: Достоевский и русское юродство. Петрозаводск: ПетрГУ, 1993. С. 119–139.
8. Криничная Н. А. Предания Русского Севера. СПб.: Наука, 1991. 327 с.
9. Кротов П. А., Пашков А. М., Пигин А. В. Петр Великий и Фаддей Блаженный: из истории первых лет существования Петрозаводска // Учен. зап. Петрозавод. гос. ун-та. Сер. «Общественные и гуманитарные науки». 2016. № 1 (154). С. 7–12.
10. Николаев С. И. Литературная культура Петровской эпохи. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. 151 с.
11. Образ Петра Великого в мировой культуре. Материалы XII Международного петровского конгресса. Санкт-Петербург, 31 мая — 1 июня 2019 года. СПб.: Европейский Дом, 2020. 740 с.
12. Савандер К. Ю. Блаженный старец Фаддей Петрозаводский // Олонецкая епархия. Страницы истории. Петрозаводск: Петрозаводская и Карельская епархия, 2001. С. 150–155.
13. Савандер К. Ю. Святой Фаддей Петрозаводский. Петрозаводск: Петрозаводская и Карельская епархия, приход кафедрального Александро-Невского собора, 2009. 33 с.

14. Соколова В. К. Русские исторические предания. М.: Наука, 1970. 289 с.
15. Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л.: Наука, 1979. 437 с.
16. Чистов К. В. Фольклор. Текст. Традиция: сб. ст. М.: ОГИ, 2005. 272 с. (Нация и культура: Новые исследования: Фольклор)

References

1. A. I. (Ivanov A. I.) On the Importance of Folk Legends. Second and Last Article. In: *Olonetskie gubernskie vedomosti [Olonets Provincial News]*, 1846, no. 14. (In Russ.)
2. Bazanov V. *Karel'skie poemy Fedora Glinki [Karelian Poems of Fyodor Glinka]*. Petrozavodsk, State Publishing House of the Karelo-Finnish SSR Publ., 1945. 128 p. (In Russ.)
3. Barsov E. Peter the Great in the Folk Legends of the Northern Territory. In: *Beseda*, 1872, no. 5, pp. 295–309. (In Russ.)
4. Veselovskiy A. N. *Istoricheskaya poetika [Historical Poetics]*. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1989. 404 p. (In Russ.)
5. Zakharova O. V. Poetics Epic Story Dobrynya and the Serpent in the Epic Tradition of Ryabinins-Andreevs. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1992, vol. 2, pp. 74–84. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2361> (accessed on July 10, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.1992.2361 (In Russ.)
6. Ivanov V. V. Pharisee or Saint? To the History of the Image of Petrozavodsk “Saint” — Petrozavodsk Foolish Faddei. In: *Pravoslavie v Karelii: istoriya i sovremennost' [Orthodoxy in Karelia: History and Modernity]*. Petrozavodsk, Kareliya Publ., 1987, pp. 85–96. (In Russ.)
7. Ivanov V. V. Comparative Analysis of Editions and Versions of the Biography of Faddei the Blessed from Petrozavodsk. In: *Ivanov V. V. Bezobrazie krasoty: Dostoevskiy i russkoe yurodstvo [Ivanov V. V. Ugliness of Beauty: Dostoevsky and Russian Foolishness]*. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1993, pp. 119–139. (In Russ.)
8. Krinichnaya N. A. *Predaniya Russkogo Severa [Legends of the Russian North]*. St. Petersburg, Nauka Publ., 1991. 327 p. (In Russ.)
9. Krotov P. A., Pashkov A. M., Pigin A. V. Peter The Great and Faddei The Blessed: from the History of Petrozavodsk Pinafore Stage of Existence. In: *Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya «Obshchestvennye i gumanitarnye nauki» [Proceedings of Petrozavodsk State University. Ser. “Social Sciences and Humanities”]*, 2016, no. 1 (154), pp. 7–12. (In Russ.)
10. Nikolaev S. I. *Literaturnaya kul'tura Petrovskoy epokhi [Literary Culture of the Petrine Era]*. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 1996. 151 p. (In Russ.)

11. *Obraz Petra Velikogo v mirovoy kul'ture. Materialy XII Mezhdunarodnogo petrovskogo kongressa. Sankt-Peterburg, 31 maya — 1 iyunya 2019 goda* [The Image of Peter the Great in World Culture. Materials of the 12th International Petrine Congress. St. Petersburg, May 31 — June 1, 2019]. St. Petersburg, Evropeyskiy Dom Publ., 2020. 740 p. (In Russ.)
12. Savander K. Yu. The Blessed Aged Man Faddei from Petrozavodsk. In: *Olonetskaya eparkhiya. Stranitsy istorii* [Olonets Diocese. Pages of History]. Petrozavodsk, Petrozavodsk and Karelian Eparchy Publ., 2001, pp. 150–155. (In Russ.)
13. Savander K. Yu. *Svyatoy Faddey Petrozavodskiy* [Saint Faddei from Petrozavodsk]. Petrozavodsk, Petrozavodsk and Karelian Eparchy Publ., Alexandro-Nevisky Cathedral Parich Publ., 2009. 33 p. (In Russ.)
14. Sokolova V. K. *Russkie istoricheskie predaniya* [Russian Historical Legends]. Moscow, Nauka Publ., 1970. 289 p. (In Russ.)
15. *Sravnitel'nyy ukazatel' syuzhetov: Vostochnoslavnyanskaya skazka* [Comparative Index of Plots: East Slavic Tale]. Leningrad, Nauka Publ., 1979. 437 p. (In Russ.)
16. Chistov K. V. *Fol'klor. Tekst. Traditsiya* [Folklore. Text. Tradition]. Moscow, Ob"edinennoe gumanitarnoe izdatel'stvo Publ., 2005. 272 p. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Захарова Ольга Владимировна, Olga V. Zakharova, PhD (Philology), кандидат филологических наук, доцент кафедры классической филологии, русской литературы и журналистики Института филологии, Петрозаводский государственный университет (пр. Ленина, 33, г. Петрозаводск, Российская Федерация, 185910); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0426-4145>; e-mail: ovzakh05@yandex.ru, Associate Professor of the Department of Classical Literature, Russian Literature and Journalism, Petrozavodsk State University (pr. Lenina, 33, Republic of Karelia, Petrozavodsk, 185910, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0426-4145>; e-mail: ovzakh05@yandex.ru.

Поступила в редакцию / Received 25.10.2020

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 25.12.2020

Принята к публикации / Accepted 11.01.2021

Дата публикации / Date of publication 05.02.2021

Научная статья
УДК 821.161.1.09“18”
DOI: 10.15393/j9.art.2021.9002



Каменноостровский цикл А. С. Пушкина как пасхальный текст: мимесис, парафрасис, катарсис (Статья первая)

И. А. Есаулов

*Литературный институт им. А. М. Горького
(г. Москва, Российская Федерация)
e-mail: jesaulov@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматривается художественная логика развертывания Каменноостровского цикла, аргументируется наличие в нем пасхального сюжета. Незавершенность автором его последнего цикла, а также неясность самого состава цикла побуждает к множественности истолкований, однако в работе доказывается необходимость ограничения произвольных интерпретаций пушкинским указанием порядка стихотворений. Методологически верно исходить из признаваемой всеми пушкинистами следующей последовательности текстов: II. «Отцы пустынноики и жены непорочны» — III. «(Подражание италианскому)» — IV. «Мирская власть». Поскольку в тексте II парафрастически передается молитва Ефрема Сирина, отсылающая читателя к Великому посту и Страстной седмице, в тексте III Пушкин обращается к предательству Иуды, в тексте IV — к распятию Христа; сохранившийся авторский «костяк» цикла строго соотносится с серединой Страстной. Обосновывается художественная логика цикла, согласно которой правильное прочтение надстрочного знака над стихотворением «(Из Пиндемонти)» — № I. Реконструируются недостающие (не пронумерованные Пушкиным) звенья авторской поэтической конструкции: «Напрасно я бегу к Сионским высотам», «Когда за городом, задумчив, я брожу» и «Я памятник себе воздвиг нерукотворный». Посредством категорий мимесиса, парафрасиса, катарсиса, которые представлены здесь как единая система понятий в своей взаимообусловленности, описывается поэтика отдельных пушкинских произведений и всего цикла в его целом. В этой статье предлагается новое понимание первых пяти стихотворений Каменноостровского цикла. Пушкинскому «Памятнику» будет посвящена вторая часть работы.

Ключевые слова: лирика Пушкина, поэтика, циклизация, Каменноостровский цикл, пасхальность, мимесис, парафрасис, катарсис, христианская традиция

Благодарность: Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00411 («Роль парафразы в переходе от словесности к новой русской литературе»).

Для цитирования: Есаулов И. А. Каменноостровский цикл А. С. Пушкина как пасхальный текст: мимесис, парафрасис, катарсис (Статья первая) // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 1. С. 88–123. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9002

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9002

Kamennostrovsky Cycle of Alexander Pushkin as Easter Text: Mimesis, Paraphrasis, Catharsis. Article 1

Ivan A. Esaulov

*The Maxim Gorky Literature Institute
(Moscow, Russian Federation)*

e-mail: jesaulov@yandex.ru

Abstract. The article examines the artistic logic of the development of the Kamennostrovsky Cycle by Alexander Pushkin, arguing for the presence of an Easter narrative in it. The fact that the author did not complete his last cycle, and the difficulty in determining the composition of the cycle leads to a variety of interpretations. Nonetheless, the work proves the need to limit arbitrary interpretations to the indication of the numbering of poems within the cycle, which was provided by the author himself. It is methodologically correct for a researcher to proceed from the following sequence of texts recognized by all Pushkin scholars: II. “Desert fathers and women are blameless” — III. “(Imitation of Italian)” — IV. “Worldly Power”. Since the prayer of Ephraim the Syrian is paraphrased in text II, referring the reader to Great Lent and Holy Week, in text III Pushkin refers to the betrayal of Judas, in text IV — to the crucifixion of Christ, the surviving author’s “backbone” of the cycle is strictly correlated with the middle of Holy Week. The artistic logic of the cycle is substantiated, leading to the correct reading of the superscript over the poem “(From Pindemonti)”, namely, No. I. The missing (not numbered by Pushkin) links of the author’s poetic construction are reconstructed: “In vain I run to the Zion heights”, “When outside the city, thoughtful, I wander” and “I erected a monument to myself not made by hands”. Using the categories of mimesis, paraphrasis and catharsis, presented here as a single system of concepts in their interconnection, the poetics of both Pushkin’s individual poems and the unity of the cycle are described. The first article offers a new understanding of the first five poems of the Kamennostrovsky Cycle. The second part of the work is devoted to Pushkin’s “Monument”.

Keywords: Pushkin’s lyrics, poetics, cyclization, Kamennostrovsky Cycle, Easter nature, mimesis, paraphrasis, catharsis, Christian tradition

Acknowledgments: The reported study was funded by RFBR, project number 19-012-00411.

For citation: Esaulov I. A. Kamennooostrovsky Cycle of Alexander Pushkin as Easter Text: Mimesis, Paraphrasis, Catharsis. Article 1. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2021, vol. 19, no. 1, pp. 88–123. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9002 (In Russ.)

Мимесис Страстной седмицы в парафразисе Пушкина

Памяти Татьяны Георгиевны Мальчуковой

Предметом специального научного изучения стихотворения А. С. Пушкина, написанные на даче петербургского Каменного острова летом 1836 г., стали начиная с находки Н. В. Измайловым автографа стихотворения «Мирская власть» и публикации им в 1954 г. об этом отдельной статьи [Измайлов]. Основываясь на пушкинских пометах римскими цифрами II, III, IV, VI над несколькими стихотворениями (в последнем случае имеется разночтение, о котором — ниже), Измайлов впервые в пушкинистике назвал каменноостровские произведения лирическим циклом. К настоящему времени имеется уже достаточно обширная исследовательская литература, посвященная выяснению семантики цикла, в которой особо можно выделить работы В. П. Старка [Старк], С. А. Фомичева [Фомичев], И. З. Сурат [Сурат: 150–158], С. Давыдова [Давыдов, 1992–1993, 1994]. Однако приходится согласиться с тем, что последний цикл Пушкина и теперь «составляет <...> одну из актуальных проблем пушкинистики, о нем много пишут, но все еще неясны его состав, композиция, а значит и самый смысл — и таким образом завещание поэта остается пока непрочитанным» [Сурат: 150]. В настоящей статье предлагается наше «прочтение» этого «завещания» при актуализации тех фундаментальных категорий гуманитарной науки, которые вынесены в заглавие работы.

При всех разногласиях в определении «места» каждого стихотворения цикла (и самого его состава), бесспорна следующая последовательность текстов: II. «Отцы пустынноики

и жены непорочны» — III. «(Подражание италиянскому)» — IV. «Мирская власть». Что же касается последнего пронумерованного Пушкиным текста («Из Пиндемонти»), то сам Измайлов, а также большинство исследователей прочитывали римскую цифру в автографе как VI, тогда как Фомичев (первые), а затем и некоторые другие, тот же графический знак истолковали как № I. Поэтому предлагаемая Измайловым и поддержанная Старком последовательность стихотворений была одной, а Фомичевым — другой.

Не входя пока в обсуждение сложного вопроса о более (или менее) убедительном порядке следования, конечно, имеющем весьма существенное значение для истолкования смысла любого цикла (будь он лирический или прозаический), подчеркнем то, что помимо римской нумерации имеется другой важный источник циклизации (и истолкования того или иного принципа циклизации): это наличествующее в большинстве автографов указание на дату и место написания стихотворений (лето 1836 г., Каменный остров под Петербургом). Хотя и в данном случае также есть известные сложности, связанные с различными вариантами распознавания пушкинского почерка, а, значит, и последовательности их создания.

Как бы мы ни старались «реконструировать» авторский замысел, важнейшим историко-литературным фактом является не только нумерация стихотворений, но и *незавершенность* Пушкиным этого цикла, предоставляющая нам возможность собственной интерпретацией угадать тот или иной путь его завершения (или, сформулирую иначе, приглашающая как литературоведов, так и читателей [Битов: 281–315], к своего рода сотворчеству).

При этом сама незавершенность (как и неполная ясность с составом цикла, а не только с последовательностью текстов) может оцениваться как досадная «помеха» для исследователей, но в этом можно усмотреть и позитивный момент: как бы дополнительную легитимацию самим «материалом» различных его истолкований. В сущности, конечно, любые интерпретации, даже законченных циклов, как и отдельных художественных произведений, никогда не являются только лишь «приближением» к авторскому «замыслу» (или «интенции»),

но более-менее включают догадки и предположения исследователей на основе текста в коннотативный «объем» произведения, в данном же случае мы имеем лишь более острый вариант: истолковывая «предмет» исследования, одновременно совершенно «легально», благодаря незавершенности и не полной ясности с последовательностью и составом цикла, конструируем и этот самый «предмет».

Логичнее поэтому начать рассмотрение с середины цикла (II–III–IV), которая не только бесспорно является его неотъемлемой (авторской) частью, но и располагается в последовательности, исключающей вариативные толкования. Более-менее общепризнанным является убеждение в явной соотнесенности этой последовательности с последовательностью евангельских событий, воспоминаемых на Страстной седмице — в Великие среду, четверг и пятницу. И в самом деле, стихотворение под номером II («Отцы пустынноики и жены непорочны»), парафрастически передающее молитву Ефрема Сирина, отсылает как к Великому посту, непосредственно упоминаемому в тексте, так и к Страстной, в стихотворении III («Подражание италианскому») Пушкин обращается к предательству Иуды, в стихотворении IV («Мирская власть») — к распятию Христа. Таким образом, сохранившийся авторский «костяк» цикла строго соотносится с серединой этой Страстной седмицы. Пушкинисты иногда рассуждают о «неизвестных» (возможно, исчезнувших, но, что также вероятно, и не обозначенных отдельными цифрами) стихотворениях, которые бы соответствовали положению I и V. Но, как было указано выше, и VI стихотворение, возможно, следует читать как № I. Кроме этого, на чем базируется предположение, что цикл состоит именно из шести (или же из четырех стихотворений)? Почему не предположить, что стихотворений может быть (или даже должно быть) и больше (например, семь)?

Ведь цикл, по всей вероятности, переводя на чисто филологический язык то «соответствие», о котором шла речь выше, является своего рода *мимесисом* по отношению к богослужению Страстной седмицы, но он вовсе не иллюстрирует эту службу (как «Молитва» Пушкина вовсе не обязана буквалистски соответствовать молитве Ефрема Сирина), а поэтически

воспроизводит ее. Иначе говоря, основываясь на этом подсказанном нам автором «каркасе» последовательности, а также следуя самому духу Страстной седмицы, далее мы свободны в наших интерпретациях, в нашем читательском сотворчестве (отнюдь не упуская *главное*: сам вектор пути от Смерти к Воскресению, к пасхальной победе над Смертью).

Авторская последовательность срединной части цикла направляет и те особенности рецепции, которые С. Давыдов не вполне точно определил следующим образом: «Ни одно из них не является подлинным пушкинским произведением; они полностью или частично основаны на чужом тексте нерусского происхождения» [Давыдов, 1994: 103]. Дело в том, что в этих текстах «нерусского происхождения» встречаются две *различные* культурные традиции¹ (а не гомогенный «чужой текст»), *парафрасисом* которых и является пушкинский цикл: православной, церковно-славянской и западноевропейской, итальянско-французской, католической. Если же расширить характеристику Давыдова на весь цикл в его целом, то можно говорить и о восхождении этих двух планов к «греческому» и «римскому». Ту и другую традицию Пушкин не только «использует» для создания цикла, но они, собственно, и являются циклообразующими, обеспечивая автору то соединение родного и вселенского, которое особо выделил Достоевский в своей Пушкинской речи.

Следует сразу же подчеркнуть и другое: исследовательские «прочтения» (те или иные), памятуя об особенностях незавершенного самим автором и не подготовленного к печати его последнего цикла, если эти интерпретации так или иначе учитывают указанный вектор пути (как-никак, авторское расположение стихотворений ограничивает безбрежную свободу истолкований), вовсе не обязательно разделять на «правильные» и «неправильные», либо «убедительные» и «неубедительные»; они, при резкой несхожести, могут, тем не менее, входить в спектр адекватных интерпретаций [Есаулов, 1995]: в конце концов, и христоцентризм русской литературы хотя и предполагает устремленность ко Христу, но траектории путей могут быть самыми разными, никак не нивелирующими неповторимую личность человека. Более того, названная выше

особенность пушкинского цикла в данном случае как раз является, с нашей точки зрения, позитивным фактором, создающим особый эффект, — объемность видения, которая резко усиливает ту «неисчерпаемость» внутреннего поэтического мира, которой и без того отличается каждый подлинный поэтический шедевр.

Мы уже использовали ранее два из трех терминов, заявленных в заглавии этой статьи. Обратимся к третьему и разясним необходимость подзаголовка. Следует при этом напомнить, что терминология современного литературоведения восходит еще к эпохе античности. При этом с течением времени происходит значительная трансформация исходных смыслов древнегреческих слов, достаточно вспомнить хотя бы теорию метафоры. Такого рода расширение объема понятий является неотъемлемой частью истории филологической науки. Как относиться к подобному расширению? Есть два различных, даже противоположных, способа. По необходимости кратко обозначим каждый их них.

Первый. Можно попытаться по возможности вернуть *исходный* смысл понятий, борясь с историческим «искажением», как это пытался делать А. Ф. Лосев. Второй же вариант использования античного наследия состоит в том, чтобы *принять* историческую трансформацию как раскрытие тех смыслов, которые в исходных терминах имелись только как потенциальная возможность развертывания. Это практика М. М. Бахтина.

Однако имеется и третий путь для исследователя. Он состоит в актуализации «более высокого смысла» греческой по происхождению терминологии, такого смысла, который был еще недоступным для самой *античной* культуры, но проявился в культуре иного типа — *христианской*.

Если два первых термина, вынесенных в заглавие (катарсис и мимесис), являются самоочевидно универсальными, своего рода базовыми для любого человека, обращающегося к поэтике, то термин *парафрасис* (парафраз, парафраза) как будто явно более локальный. Может показаться, что по объему он совершенно несопоставим с двумя другими и вряд ли может претендовать на универсальность. Но так ли это?

Прямое значение терминов: подражание (для мимесиса), очищение (для катарсиса), перевод (для парафрасиса). То семантическое расширение, которое наблюдается в истории филологии в первых двух случаях (мимесис, катарсис), мы предлагаем реализовать и по отношению к парафрасису.

Попытаемся в предельно сжатом виде представить систематизацию нашей триады. Парафрасис — это мимесис по отношению к предмету подражания с целью достижения катарсиса у читателя. Мимесис — это парафрастическое изображение предмета художества, при котором возникает катарсис. Катарсис же — это особое состояние читателя, когда он воспринимает парафрастический текст как воплощение авторского мимесиса.

Иными словами, если мимесис — это *сама* писательская деятельность, которая относится к сфере автора, а парафрасис — *результат* писательской деятельности, ее текстуальный продукт, то катарсис — итог рецепции, относящийся уже к сфере *читателя*.

Если от предложенной общей терминологической системы перейти к собственно русской словесности — ее письменного периода, то, по-видимому, можно говорить о *парафрастичности* русской культуры вследствие усвоения ею «греческой» (православной) веры. Этот парафрасис был осложнен, но не отменен в Новое время сначала восточноевропейским (преимущественно польским), а затем и западноевропейским воздействием [Есаулов, 2019].

После этого терминологического экскурса, необходимого нам в дальнейшем изложении, вернемся к пушкинскому циклу: на этом материале мы и намереваемся показать перспективность для русской филологии заявленного выше *третьего* пути использования «старой» терминологической системы.

Следуя определенной научной традиции истолкования, используя аргументацию ряда пушкинистов (она будет по мере необходимости излагаться далее), а также учитывая те обстоятельства, которые подчеркивались выше, мы предлагаем следующую последовательность Каменноостровского цикла Пушкина, состоящего, как нам представляется, из 6+1 текстов: 1. «(Из Пиндемонти)» (+ «Напрасно я бегу к Сионским высотам»);

2. «Отцы пустынноики и жены непорочны»; 3. «(Подражание италианскому)»; 4. «Мирская власть»; 5. «Когда за городом, задумчив, я брожу»; 6. «Я памятник себе воздвиг нерукотворный». Однако же заметим сразу: определение «места» в цикле 5 и 6 текстов входит в продуктивную «зону неопределенности» и зависит от той или иной исследовательской интерпретации целого.

Первое стихотворение цикла («№ I²») представляет собой — в первой своей части — декларативное и воинствующе провозглашаемое автором отталкивание от утопических надежд на правовое «законничество». Тройное «не», с которого начинается этот текст, —

«Не дорого цѣню я громкія права,
Отъ коихъ не одна кружится голова.
Я не ропщу о томъ, что отказали боги
Мнѣ въ сладкой участи оспоривать налоги...»³,

согласуясь с последующим усилительным — также тройным — «ни» («ни совѣсти, ни помысловъ, ни шеи») в этом стихотворении, словно рифмуется с финальным тройным «не» пушкинского «Памятника» (одно из формальных «доказательств» того, что этот текст призван был завершать цикл: начало и конец цикла-круга сомкнулись):

«Обиды не страшась, не требуя вѣнца,
Хвалу и клевету пріемли равнодушно
И не оспаривай глупца» (215).

Особого рода финальное бесстрастное *равнодушие* («пріемли *равнодушно*»), которым заканчивается цикл, явно согласуется с начальным «Не все ли намъ *равно?*» (213) (которое, впрочем, тоже ведь можно счесть по-своему итоговым: оно завершает первую часть первого стихотворения). Важно отметить, что в том и другом случае поэт апеллирует не к «я» (начиная как раз именно с «я» в первых строках текста), но выходит за пределы этого «я»: обращением к «мы» (в начальном стихотворении цикла) или к «ты» (Музе). Однако еще более важно, что в том и другом случае альтернативой

посюстороннему земному тщеславию становится небесный ориентир. По-видимому, в этой же перспективе значим и переход от нейтрального *голова* во второй строке первого стихотворения к торжественному *глава* («главою») в третьей строке последнего.

Недолжные «громкія права» можно понять как частный случай того осуждаемого христианской традицией пустословия (или *празднословия*), к которому отсылает пушкинское цитирование «Гамлета» («слова, слова, слова»⁴) и которое — в контексте всего Каменноостровского цикла как целого — противопоставлено тому единому и единственному Слову, которое есть Бог⁵, как *кружение*, проступающее во второй строке начального стихотворения («отъ коихъ не одна кружится голова» (212)), заставляющее вспомнить бесовские потехи — «въ полѣ бѣсъ насъ водить, видно, / Да кружить по сторонамъ» (130)⁶, противоположно иному — прямому — пути к «Сіонскимъ высотамъ» (эта цель становится ясной по мере развертывания цикла). Да и упомянутая уже выше оппозиция *голова* / *глава* имеет явно оценочный характер, сопровождаемая *кружением* в первом случае и *вознесением* во втором. По-видимому, и финальные «хвалу и клевету» также вполне возможно понять как такие же «слова, слова, слова», которые истинному поэту надлежит ценить «не дорого». Ведь хрестоматийно знаменитое «не оспоривай глупца», несколько странно, как может показаться, завершающее одический «Памятник», если мы его будем рассматривать опять-таки в контексте всего цикла, имеет единственное полное семантическое соответствие только со строкой — «оспоривать налоги».

Ироническое «отказали боги» самым очевидным образом контрастирует с упоминанием Бога истинного: при этом мудрое «Богъ съ ними»⁷, представляя собой переход ко второй части стихотворения, одновременно уже готовит читателя к тому, чтобы от возможного осуждения чужой греховности обратиться к своей собственной (как в стихотворении «Напрасно я бегу», набросок которого расположен именно в черновой копии «Из Пиндемонта», так и в последующем тексте цикла: ср. «Да братъ мой отъ меня не приметъ осужденья» (213)). В целом же переход от земной суеты к «Божественнымъ природы красотамъ» невозможен без оставления «олухам» (ср. уже

упомянутого «глупца» из «Памятника») их упражнений в празднословии (парламентских ли, журнальных ли)⁸. Немаловажно, что гипотетическое участие (*сладкая участь*) в законнически-правовом регулировании жизни у Пушкина передается через негативно-законническое же стеснение, о-граничение, наложение ограничительных рамок на *других* (а не свободное *собственное* творчество): отсюда и глаголы «мешать», «оспоривать», подчеркивающие сомнительность для автора этой законнической «сладкой участи». Это сфера недолжного земного («мирского»), не имеющего отношения к духовному (разве только как его антитеза), ложная самость, самоутверждение (ср. оппозицию Закона и Благодати у митрополита Илариона).

Поэтому текстологически неоправданным представляется предпочтение в современных изданиях зачеркнутого Пушкиным слова *Царя* в строке «Зависѣть отъ Царя властей, зависѣть отъ народа» (212)⁹: прав В. А. Грехнев, по ходу своей интерпретации «восстановивший», так сказать, исходный пушкинский вариант этой строки: «Зависимость “от властей” и зависимость “от народа” в стихотворении <...> уравниваются». К сожалению, продолжение этой фразы: «...и современный мир в итоге предстает как царство тотальной и безысходной зависимости» [Грехнев: 411] — редуцирует пушкинский вселенский охват: не «современный мир», а *мир* (миръ) как таковой (с его любыми «властями» и, увы, любым же «народом»), да и нет у Пушкина никакой охоты «бороться», так сказать, с этой «безысходной», как формулирует исследователь, зависимостью, ибо подобная борьба — на земле — вполне бесполезна и бессмысленна, поэтому и заканчивается этот семантический ряд «недолжного», где столь остранично-равнодушно упомянуты права человека, свобода слова, независимость печати, цензурные притеснения, вполне примирительным «Богъ съ ними».

Вторая часть начального стихотворения вся построена на том, чтобы как-то словесно передать «иная, лучшія», отличные от законнических, «права» (это «права» сверхзаконные, другими словами, в русской духовной традиции — благодатные), как и «иную, лучшую», нежели правовая «свобода печати» для

«балагура» (который, заметим, «морочить олуховъ»-читателей), свободу. Инфернальное *кружение* в тексте сменяется душевным *трепетанием*. Не в законническом «правовом поле», связанном с теми или иными ограничениями, но в свободе христианской, когда человек (в первом стихотворении) не озабочен, не стеснен никакой земной локализацией, может быть реализована не правовая («свобода ихняя», как затем сказал старец Зосима Достоевского), а истинная свобода: «По прихоти своей скитаться *здесь и тамъ*» (213).

Именно на просторах вольного скитальничества, когда скиталец (*очарованный странник*, как затем это сформулировал другой русский писатель) — зритель и восхищенный («трепеща радостно») созерцатель божественных красот и созданий «искусствъ и вдохновенья», которые, как совершенно понятно, боговдохновенные: эти *создания* потому и стоят в тексте рядом с божественными красотами, что истинный создатель того и другого отнюдь не Пиндемонти, но Бог. Если в первой части сопоставлены недолжные и должные *права и свободы*, то в последней строке звучит (единственный раз в цикле) слово *счастье* («Вотъ счастье!»). Восклицательное предложение подчеркивает значимость слова для самого автора. Конечно, в данном случае это земное счастье, которое оказывается все-таки возможно (в отличие от убеждения, высказанного автором в 1833 г.), хотя оно и здесь намечено отнюдь не как прозаическая реальность, но как мечта. Однако последняя ли эта свобода, достигнута ли цель странничества¹⁰? На этот вопрос попытаемся ответить далее. В финале первого произведения цикла — катарсическое земное *умиление* («Трепеща радостно въ восторгахъ умиленья» (564)), предвосхищает для читателя катарсис уже иного, так сказать, порядка, которым — затем — и завершается Каменноостровский цикл как таковой.

Если в первом стихотворении цикла из всех частей тела человека упомянуты *голова* (которую сменит *глава* в завершающем цикл стихотворении) и *шея* (оба раза с отчетливыми негативными коннотациями), то во втором дважды упомянуто

сердце — поэтическое движение от кружащейся головы к сердцу, разумеется, само по себе значимо — и единожды *уста* (здесь существенно употребление высокой церковно-славянской лексики, впервые в цикле). Таким образом, следуя намеченной нами последовательности текстов цикла, если сопоставить начало первого и второго стихотворений, то от кружения и шума сонмища празднословных витий читатель переходит к *отцам пустынникам и женам непорочным*, которые «сложили множество божественныхъ молитвъ». Если же продумать в целом направленность движения, то мы видим переход от любования *божественными* (созданными Богом) красотами и вдохновенными Им же «созданиями искусствъ» (первое стихотворение) к великопостной молитве Ефрема Сирина.

На том же самом листе, на котором расположен автограф стихотворения «Из Пиндемонти», Пушкин набросал несколько строк¹¹ другого текста: «Напрасно я бѣгу къ Сіонскимъ высотамъ» (189). Этот текст одновременно и примыкает к № I цикла, и готовит переход к тексту II. Ведь речь идет о Граде небесном, очевидным образом противопоставленном земным страстям и мирским занятиям, от которых пытается уклониться, не «оспоривая» их, лирический герой первого стихотворения. Исследователи зачастую слишком буквалистски истолковывают первое слово этого наброска. Тогда как в нем передана не *бесполезность* намерения избавиться от греха¹², а, так сказать, совершенно «нормальное» для любого христианина ощущение своей неизбывной греховности — отсюда и сокрушение сердечное.

«Грѣхъ алчный», который не только подстерегает как автора, так и любого читателя на пути к «Сіонскимъ высотамъ», но и буквально «гонится» за каждым «по пятамъ», важно еще опознать в своем: ведь II стихотворение (молитва) именно об этом. *Грех* постоянно преследует человека, пока его жизнь не завершена, что подчеркивается самой формой глагола («бѣгу»). Персонификация греха, традиционно представленного львом (ср. «лев рыкающий»), позволяет в данном случае создать чрезвычайно выразительную картину, когда именно потому грех / лев и может настичь грешника / оленя, что последний

как бы пропах грехом (отсюда «бѣгъ пахучій»: так «запах» греха препятствует достижению Сиона (святости: Иерусалима небесного)). «Песокъ сыпучій», в который уткнул свои «ноздри» лев / грех, алчущий / голодный, ибо желает догнать как раз еще при жизни грешника / странника, дабы тот не успел достичь «Сіонскихъ высотъ» (спасения), не только одним штрихом живописует географическую реальность — окружение Иерусалима земного, т. е. пространственные его атрибуты, но и передает ощущение конечности человеческой жизни, поскольку сыпучий песок вызывает в памяти песочные часы. Прилагательное же *голодный*, относимое ко льву, затем в контексте Каменноостровского цикла укрепит свою прямую связь с алчным грехом, сублимируясь в церковнославянизме «генна *гладная*». Итак, в пушкинском наброске убегающий «я» остро осознает самого себя грешником (и в данном случае мы видим уже не противопоставление недолжного, сковывающего личность правового ограничения свободы вольному скитальничеству, но контраст *Сионских высот* и грешного «я»). Эта острота переживания передается и экстатическим «бѣгу» (а, например, не более нейтральным «стремлюсь»).

Однако же, оказываясь в ряду церковнославянизмов, передающих особое покаянное настроение, а также попадая в зону воздействия парафрастической передачи богослужения Страстной седмицы, некоторые слова могут не только обогащаться неожиданными добавочными значениями, но и обретать иные смыслы¹³. Если в этой ретроспективе мы исследуем уходящие в корневые, донные глубины нашего языка, а одновременно возвышающие его над прозаической обыденностью обертоны, проявляющиеся, согласно М. Хайдеггеру, прежде всего в поэтической речи, то в слове «напрасно» обнаружим церковнославянское «внезапно, неожиданно»¹⁴. В таком случае пушкинский набросок может истолковываться кардинально иначе, чем при редуцированном, обрезанном истолковании слова «напрасно». Является ли эта интерпретация субъективистским произволом? Вряд ли: в процитированном выше источнике как на пример названного словоупотребления указывается Великий покаянный канон Андрея Критского, читаемый как раз в начале Великого Поста, а также на пятой его седмице,

иными словами перед нами еще одна — и, кажется, до сих пор никем не замеченная — связь между этим наброском и, очевидно, следующим сразу же за ним в цикле пушкинским переложением молитвы Ефрема Сирина. В одном из тропарей, который начинается со слова «напрасно» («Напрасно восхищенныя, поपालаемыя отъ молніи»¹⁵), можно заметить и значение «быстро», вполне проясняющее пушкинское сравнение убегающего от греха грешника с бегом оленя.

Как уже подчеркивалось выше, «грѣхъ алчный» нужно еще опознать в себе: именно этому посвящено второе произведение цикла, в котором мы видим переход от любования *божественными* (сотворенными Богом) красотами и вдохновенными Им же «созданьями искусствъ» (первое стихотворение) к великопостной молитве Ефрема Сирина (213). Каков *кругозор* и каково *окружение* лирического героя? С одной стороны, недолжная мирская жизнь, с другой — духовный мир, ей явно контрастный. От кружения и шума сонмища празднословных витий вслед за автором читатель переходит к *отцам пустыникам и женам* непорочным, которые «сложили множество *божественныхъ* молитвъ» (213). И если в первом тексте цикла достаточно волевого императива для отречения от мирских соблазнов (обратим внимание на множественное число декларируемого должного: «красотамъ», «созданьями»; «здѣсь и тамъ» также говорит о разности путей вольного скитальничества), то в тексте втором, согласно нумерации Пушкина, ему необходима особая духовная сосредоточенность. Ведь здесь речь идет не о переходе от множества мирских соблазнов к ряду божественных и человеческих «созданий», но от «множества молитвъ» к одной-единственной, покаянной.

Любопытно, что сами-то *отцы пустытники и жены непорочны* сложили «множество» молитв (и эта множественность роднит, разумеется, на другом уровне, их духовные пути с былой множественностью *должных* путей первого стихотворения), да и горний мир здесь передается множественным числом — «во области заочны». Может быть, в данном случае, эта множественность обусловлена тем, что предназначение

молитв — не только вознесение над мирской повседневностью («чтобъ сердцемъ возлетать»), но и укрепление самого сердца «среди дольнихъ бурь и битвъ». Однако, по-видимому, эти *битвы* отнюдь не только и не столько со здешними (внешними) врагами, но и, как показывает вторая часть произведения, с духами злобы поднебесной (и вообще это стихотворение, помимо прочего, учит еще и необходимости различения духов, распознаванию разных типов духовности). В контексте же всего цикла мы видим в начале второго произведения переход от множественности путей земных («здѣсь и тамъ») к множественности путей небесных (или путей к небесному).

Следуя авторской интенции, сформулируем: *падший* здесь не кто-то другой, вместо меня (ясно, что ранее — в христианской перспективе, а также согласно логике цикла, — «падшие», то есть отпавшие от духовной жизни, — это те самые отчужденно и несколько насмешливо изображаемые словесные витии), а именно я сам. И только почувствовав себя *падшим*, которого настигает «грѣхъ алчный», духовно сосредоточившись на одной-единственной, повторяемой священником, молитве, я могу от катарсического *умиления* первого стихотворения перейти к другому *умилению* («Но ни одна изъ нихъ меня не умиляетъ, / Какъ та...»): «чтобъ сердцемъ возлетать», подобно «отцамъ» и «женамъ», необходимо *оживить* в собственном сердце «духъ смиренія, терпѣнія, любви / И цѣломудрія». Форма слова — о-живить (предполагающая некую мертвенность, о-мертвелость сердца падшего человека), уже имеет в себе пасхальное зерно, так как обращена к Богу («Владыко дней моихъ»), только Он может помочь увидеть мне мои собственные грехи.

Строка «Но дай мнѣ зрѣть мои, о Боже, прегрѣшенья» не случайно осложнена вторичным обращением к Богу: помимо прочего, пауза (вызываемая не только обращением, но и метрически цезурой в александрийском стихе) после слова *мои* (а не *брата моего*) акцентирует новое углубление в свою собственную греховность, без чего невозможно Воскресение. В сильной позиции, таким образом, производные от я: «дней моихъ» (десятая строка), «душѣ моей» (двенадцатая), «мои» (тринадцатая), «отъ меня» (четырнадцатая): речь идет не

о гордом избранничестве, но о смиренном признании своей собственной греховности (ср. «прегрѣшенья»), *падшести* своей натуры (ср. «падшаго крѣпитъ»), дабы и я мог «*сердцемъ* возлетать во области заочны» (ср.: «въ сердце оживи»). «Духъ <...> цѣломудрія», завершающий в ряду «смирения, терпѣнія, любви» должный семантический ряд, восстанавливает целостность, единство моего я, отсюда, по-видимому, и обращение к единственной (из многих) молитве. До конца же рационально «объяснить» это воздействие человеку все-таки невозможно, да и нечего пытаться (отсюда и «*невѣдомою* силой»), нужно *просто* молиться. Можно обратить внимание и на то, что другие молитвы также, очевидно, приходят «на уста» герою (однако эта — «всѣхъ чаще»): как окажется, эта молитва необходима перед самым страшным стихотворением цикла — о недолжном посмертном воскресении.

Да, в «Подражании италианскому» показано не предательство Иуды, как это иногда полагают (о поцелуе Иуды, и то косвенно, упоминается лишь в последней строке), а также не его самоубийство, но воскрешение и его посмертная судьба. Падение (как гнилого «плода» бесплодной смоковницы: упоминание о «древе» можно истолковать и так) тела «предателя-ученика», который в буквальном смысле падший, словно предостерегает как самого автора, так и читателя от повторения этой же смертной и посмертной судьбы. Во всяком случае, намерение Иуды покончить счеты с жизнью в поэтическом космосе Пушкина (как и в христианской традиции, в том числе в итальянском «оригинале» пушкинского парафразиса) не может быть реализовано, этот «план» — «сорвался», не случайно это первый глагол (и единственный, относящийся к собственной «активности» героя стихотворения): вполне умереть своей волей, так «наказав» самого себя за предательство Христа, не получилось. Иуда не может уйти навсегда, навечно: предав Христа, он только лишь переходит, помимо своей воли, в иной мир, лишенный Спасителя и спасения, где этого героя (и одновременно «всемірнаго врага») встречают, так сказать, аплодисментами («радуясь и плеща» (212)).

Вообще следует заметить, что этот текст — единственный в цикле — насыщен бурной радостью, веселием и хохотом, однако же «карнавальный» комплекс имеет здесь сугубо inferнальный характер. Наиболее шумные в этом мире — бесы, которые Иуду «прияли съ хохотомъ», но и сатана здесь изображен «съ веселиемъ на ликѣ». То, что ни у Джанни, ни у Дешана не было смеха, а в пушкинском аду этот смех (хохот) не только появляется, но и становится доминантной его особенностью, заставляет вспомнить русское отношение к смеху (см.: [Аверинцев]). Не стоит удивляться подобной карнавализованной inferнальной радости сил зла: ведь, согласно литургическому времени, все происходящее соответствует уже не Страстному четвергу, а Страстной пятнице: времени смерти Христа.

Согласно С. Давыдову, «в сатанинском творении все вырождается в свою противоположность: поцелуй становится средством предательства, вознесение оборачивается низвержением, жизнь смертью, награда наказаньем, любовь ненавистью». Даже сами слова в этом пушкинском стихотворении «постоянно предают свое подлинное положительное значение», совершенно справедливо замечает исследователь [Давыдов, 1994: 108, 109]. Однако такого рода «применение слов положительной окраски в извращенном контексте» [Давыдов, 1994: 109] можно заметить (на что не обратил внимание цитируемый нами ученый) и в первом стихотворении цикла: ведь выродившиеся «слова, слова, слова», потерявшие память о своей глубинной связи со Словом, тем самым уже чреватые извращением подлинности, а в конечном итоге, утратой благодатного смысла, корневым отречением от Христа и, как следствие, обретением inferнальных коннотаций.

Также добавим от себя главное: в пасхальном цикле Пушкина (ведь и Великий Пост, и Страстная седмица не что иное, как паломничество к Пасхе) *первым* изображается (и чрезвычайно детализировано) не истинное, а ложное, обманное, «перевернутое» воскресение, которое на самом деле означает вечную погибель для падшего: то, что противоположно «Сіонскимъ высотамъ». Это структурно соответствует и логике цикла, начинающегося с отрицательного «не-».

С. Давыдов показал в цитируемой работе значение звукописи для поэтики пушкинского текста, особенно же анаграммы АД, что, так сказать, вполне «органично» для стихотворения об аде. Хотелось бы на этом «уровне» произведения продолжить его изыскания. Так, обращает на себя внимание самая длинная строка этого текста: «Дхнулъ жизнь въ него, взвился съ своей добычей смрадной» (212). В первом и последнем слове этой строки мы видим нагромождение согласных звуков — ДХН / СМР, в первом слове (которое задерживает на себе читательское внимание странной формой — единственной гласной в ряду четырех согласных), в последнем же слове шесть согласных и только две гласные. Такого рода особая насыщенность согласными как-то направляет читательское внимание и на другие аллитерации в этом тексте. Нет сомнений, что ключевой концепт текста — предательство, дважды эксплицированное (предатель, предательскую). Помимо анаграммы АД (ат) в этом слове имеются также начальные согласные ПРДТЛ (особенно же начальные ПР). Если мы попытаемся выделить этот звуковой комплекс во всем тексте, то выясняется любопытная картина.

Слова *ученик*, *владыка*, *ночь* (в которых практически отсутствует звуковой комплекс, отсылающий к предательству — ПРДТЛ), имеют вообще-то сугубо положительные коннотации (в последнюю *ночь* в Гефсиманском саду Христос (*Владыка*) окружен будущими апостолами (*учениками*)). Они обретают зеркально противоположную семантику исключительно посредством добавлений — «*предатель-ученикъ*», «*проклятому владыкъ*», «*предательская ночь*», в каждом из которых имеются обозначенные нами звуки, ассоциативно связанные с предательством (в среднем слове — ПРЛТ). Более того, в начальном слове названия фонетически присутствует уже тот же самый комплекс — ПДР, хотя звуки и располагаются в несколько другом порядке. Подобного рода *изначальная* связь семантики и звукописи присутствует например в комплексе СМР (смерть) в державинском «На СМЕРть князя МещеРСкого» (см.: [Есаулов, 2016]), так что пушкинское СМР (в слове «смрадной»), возможно, отсылает читателя к этой же семантике.

В таком случае звукопись, передающая возможное предательство со звуковым комплексом ПРДТЛ, в полном или же редуцированном виде, начинающаяся с первой же строки, охватывает и заглавие («ПоДражаніе итаЛьянскому»), и завершение («Въ ПРеДаТеЛьскую ночь...»), она наличествует в строках второй («діаволъ ПРилеТѣЛь <...> ПРиникъ»), шестой («ПРіяЛи»), седьмой («ПРОкЛяТому»), восьмой («ПРивСтавъ»), девятой («ПРОжегъ»). В десятой, последней, звуковой комплекс предательства представлен уже в полном, а не в редуцированном виде. Весь текст, таким образом, словно бы пропитан этим предательством.

Не нужно забывать, что воспоминание («не как Иуда») звучит на каждой православной литургии; напрашивающаяся в связи с этим аналогия не произвольна, ведь заканчивается текст не прожиганием уст предателя-ученика, а названием (первым в цикле) Христа («...лобзавшія Христа»). С. Давыдов в таком завершении видит «первичность высшей власти <...> Отступничество завершилось теодицией» [Давыдов, 1994: 111]. У нас лишь два — исключительно структурных — дополнения к этому соображению. Во-первых, учитывая положение этого текста в пушкинском цикле, последнее слово текста III является прямым переходом к тексту IV, единственному в цикле прямо обращенному ко Христу. Во-вторых, и это, возможно, главное: все-таки во время Страстной седмицы каждый христианин особо остро чувствует страх Божий (в данном случае этот страх и связан с посмертной судьбой Иуды, ведь целование креста может стать не только свидетельством верности, но и слишком легко — поцелуем Иуды).

В четвертом стихотворении цикла «Мірская власть» («Когда великое свершалось торжество» (211)) сопоставлено суетное земное («мірское») как таковое и небесное, поэтому постоянно приводимые исследователями «разъясняющие» свидетельства князя Вяземского о «страже» именно Казанского собора не приближают, а удаляют нас от понимания подлинного смысла этого текста. «Грозные часовые» отсылают к мірской власти на земле (начиная с римских солдат, поставленных

у Распятия, до сего дня), а в подтексте и к власти «князя міра сего», того самого недолжного *владыки* из предыдущего текста цикла, которого теперь сменяет искупивший «родъ Адамовъ» Владыка подлинный — Царь царей. Само название стихотворения прямо отсылает не к частному эпизоду современного Пушкину миропорядка, локализованного каким-либо санкт-петербургским храмом (или даже пространством Российской империи), но изначально задает совершенно иную временную перспективу.

Предыдущее стихотворение начиналось не с «Когда», подобно этому, а с «Как»: отсутствие примет линейного времени, актуализирующее и значимость христианского предания (традиции), и литургическое вневременное время, «литургическое сегодня»¹⁶ непосредственно вовлекает читателя (что пушкинской эпохи, что нынешней) в описываемые события, словно бы ставя его в необходимость сделать тот или иной личностный выбор. В рассматриваемом же тексте сопоставлены «Когда — тогда» и «теперь». Однако *крест* (дважды упоминаемый) — тот же самый (и «тогда», и «теперь»). Присутствуют в тексте также и *распятие*, и его *стороны* («по сторонамъ»): всякий христианин сразу же вспоминает двух разбойников (благочестивого справа и хулящего Христа слева).

Каждый раз в міру происходит со-распятие Христа, и у креста («животворяща древа», сменяющего «древо», с которого сорвался «предатель-ученикъ») можно быть со Христом, подобно *Марии-грешнице*, но можно и уподобиться также упомянутым в этом тексте *мучителям*, терзающим плоть Христа.

Подножие креста саркастически сравнивается (в попытке передать логику «мірской власти») с крыльцом «правителя градского» («какъ будто у крыльца»). Внутренняя форма слова *правитель* заставляет вспомнить о недолжных *правах*, с отталкивания от признания самодовлеющей важности которых для человека и начинается пушкинский цикл. Рифмовка «правителя градского / креста честного» сталкивает в «бинарной оппозиции» мірское и духовное. Наконец, автор прямо свидетельствует, обращаясь к «мы», т. е. апеллируя к нашему читательскому опыту (опыту жизни в міру), о замене, подмене одного (должного) другим (недолжным): поставленных

«на мѣсто женѣ святыхъ». С одной стороны — мирской порядок, с другой — святость. Торжественный архаизм («зрим», а не «видим») отсылает к «Молитве» («Но дай мнѣ зрѣть мои...» (213)) — тем самым, не позволяя говорить об осуждении внешней для созерцателя недолжной ситуации: нет, его молчание о земном переворачивании иерархии святого, спасительного и мирского, профанного является его (а тем самым и нашим) грехом перед Спасителем. Но тот же самый архаизм, будучи поставлен в соседство с другими («градского», «женѣ святыхъ»), не позволяет ограничивать описываемое малым временем пушкинской эпохи.

Конечно, в тексте имеются явные следы этого пушкинского «теперь»: *ружьѣ, кивер; наконец, гуляющие господа*. Но «теперь» не противопоставляется «тогда», а сопоставляется с ним, в конечном же итоге, включается в переживание «днесь» пятницы Страстной седмицы. Так, одна из последних строк завершается упоминанием о *копие* (оружия другой — римской — *хранительной стражи*); при этом *ружьѣ*, как и его прообраз, употреблено в единственном числе. Как известно, копие, относящееся к священным сосудам, участвует в евхаристии, символизирует копье римского воина Лонгина, которым он проткнул подреберье распятого Христа. Однако обратим внимание и на последовательность в строке «Бичамъ мучителей, гвоздямъ и копію»: ведь здесь в «единстве и тесноте стихотворного ряда» (Ю. Н. Тынянов) представлен крестный путь Христа, Его распятие и Его смерть на кресте. Точнее, не сама смерть, но свидетельство о земной смерти (Лонгин не убивает Христа копьем, он лишь протыкает им плоть уже умершего Спасителя, дабы засвидетельствовать эту смерть). Одновременно такая именно последовательность, укрепленная рифмующимся с копием (а не копьем!) завершением предшествующей строки «плоть Свою», символизирует и будущую пасхальную надежду: следы того же копия на просфоре, будущее причастие телу («плоть Свою») и крови Христа (вытекшую после прободения Его плоти копьем Лонгина, передающееся здесь уже освященным христианской традицией копием) проступает в этом произведении, соотносимом со Страстной пятницей: как копье преображается

в *копие*, так и Его смерть, воспоминаемая на Страстной седмице, искупительная вольная жертва, сменяется пасхальным Воскресением.

При этом саркастическое «иль покровительствомъ спасаете *могучимъ*» сопоставлено со слабостью («двѣ *слабые* жены») верных Спасителю, пришедших разделить с Ним (не только «тогда», но и в каждую Страстную пятницу) Его муки. Ведь в этом тексте изображается не Христос торжествующий (о *великом торжестве* речь идет в первой строке), но «свершалось торжество» не по случаю казни Христа, которой мог порадоваться разве что сатана из предыдущего текста («съ веселіемъ на ликѣ» (212)), а потому что эта казнь «весь родъ Адамовъ искупила» (211): речь идет, таким образом, именно о нашем искуплении, нашем спасении.

В пушкинском же тексте *грозные часовые*, эта «хранительная стража», именно что — мірской властью — не пускает «теперь» христиан в минуты кончины («кончалось Божество»), здесь и сейчас разделить с Христом его муки. В этом четвертом в цикле тексте кончающийся на кресте в муках Христос «вѣнчанъ» как раз «терніемъ <...> колючимъ». Тем самым, мірская власть словно бы сораспинает Спасителя, к тому же не позволяя грешникам (*черни, простому народу*) соборно быть со Христом. В сущности, христиане во власти (а власть хотя и мірская, но, очевидно, все-таки христианская) рискуют повторить судьбу *предателя-ученика* из предыдущего стихотворения: во всяком случае, они своим запретом по-своему предают Христа, предавшего / передавшего Себя: «*предавшаго* послушно плоть Свою».

Одновременно этими словами о *послушании* Христа предвосхищается финальное «Велѣнью Божію, о муза, будь *послушна*» (215); *простой народ*, но уже в более обобщенной форме — *народ* — возникнет в том же стихотворении в *народной тропе* и «любезенъ я народу»; возможное *увенчание* отвергается («не требуя вѣнца»). Однако самая, может быть, важная параллель, связующая тексты цикла в особое единство, состоит в том, что «*родъ Адамовъ*» (корневая форма слова *народ*), искупленный казнью Христа, в следующем же тексте, словно бы ожидает пасхального Воскресения, покоясь на *кладбище родовом*.

Предпоследняя строка рассмотренной части цикла — «И чтобъ не потъснить гуляющихъ господъ» (212) — разрастается в последующей («Когда за городомъ задумчивъ я брожу» (213)), в сущности, до размеров первой половины текста. Ведь при земной жизни так заботливо огражденные *мирской властью* от тесноты эти *господа* (даже и во время Страстной пятницы они изображены вольно *гуляющими*, но не молящимися) после своей смерти оказываются «въ болотѣ кое-какъ *стѣсненные* рядкомъ» (214).

Следует сразу же заметить, что только лишь в пятом и шестом текстах художественное пространство определено соотносится с имперским Санкт-Петербургом (и уже этим принципиально сближаются два финальных стихотворения цикла). Если в предыдущем стихотворении столичные реалии могут быть реконструированы исключительно исходя из частного суждения князя Вяземского (и мы уже отмечали сомнительность чрезмерной акцентуации на подобной реконструкции), то в двух последних произведениях сразу же непосредственно в их текстах заявлен именно столичный масштаб. Правда, кажется, он для того и возникает, чтобы Пушкин демонстративно этот масштаб превращал в контрастирующий фон для чего-то куда более значимого. В том и другом случаях это запредельное, но решающее «нечто» — посмертная участь человека: то, что находится за пределами его земной жизни. Однако, констатируя эту особенность цикла, не стоит при этом забывать и то, что сам переход от смертного к посмертному задан как раз четвертым и пятым по счету текстами, где последовательно изображены недолжный и должный переходы в мир иной. Только в предшествующих текстах автор отсылает читателя ко времени земной жизни Христа, а в тех, к рассмотрению которых мы переходим, уже ко времени его современности, которое затем назовут «пушкинской эпохой».

В пятом стихотворении «*всѣ* мертвецы столицы», *каждый* из которых, а не только лишь Пушкин или Гораций с Державиным (не следует этого забывать), уже имеет и свой собственный посмертный «памятник» («надписи и въ прозѣ, и въ *стихахъ*») на них словно бы предвосхищают земные же состязания

в славе: ведь это и есть те самые «слова, слова, слова», упоминаемые в таком же безблагодатном контексте в первом произведении цикла), *гниют* в неволе, «кое-какъ стѣсненные рядкомъ», тогда как чаемое автором «кладбище родовое» представляет собой, напротив того, простор, свободу от по-смертного стеснения. Так что теснота, заявленная в предшествующем стихотворении, имеет, так сказать, долгое и зачастую непредсказуемое на земле эхо (пока не будем касаться и другой подразумеваемой «тесноты» — *гортани геенны*, о ней — ниже).

«Столбики» (малые *столпы*), «гробницы», «мелкие пирамиды» (напоминающие, но в уменьшенном масштабе, египетские реалии), наконец, уже прямо названные «столбы» этого текста готовят внимательного читателя к венчающему весь этот ряд «александрійскому столпу» (о некоторых коннотативных особенностях которого — в следующей статье). Пока же следует заметить, что *воры*, саркастически упомянутые — по отношению к Распятию — в предыдущем тексте цикла («Или распятіе — казенная поклажа» (211)), непосредственно материализуются *теперь*: воров следует бояться *мірской власти* тогда, когда она перестает уже сама властвовать в земной жизни; воры (во множественном и единственном числе) дважды эксплицированы (притом во втором случае они, будучи не в силах что-либо непотребное совершить на *кладбище родовом*, похищают, так сказать, *блѣдность* достойных «женъ святыхъ» (ср.: «блѣдный воръ» — 214)) — так, на лексическом уровне продолжается уже знакомый нам по прошлым текстам цикла механизм подмены и замещения недостойными достойных... В первой же части они уже результативно потрудились («ворами со столбовъ отвинченныя урны»: тем самым происходит суетное состязание «создателей» этих *столбов*, упражняющихся в своего рода творчестве (штамповке), продукт которого «дешеваго рѣзца нелѣпья затѣи» — и их «потребителей» — воров).

Подобный сарказм мог бы быть интерпретирован сугубо в рамках тривиальной «кладбищенской» тематики (тщете всего земного), если бы в тексте не имелись, порожденные проблематикой пасхального цикла, прозрачные inferнальные коннотации. При этом *болото*, в котором как будто бы весьма

прозаически «гниютъ всѣ мертвецы столицы» (213) (уж, во всяком случае, судя по дальнейшей детализации, отнюдь не бедные), явно отсылает читателя к упомянутой в третьем тексте *геенне*. Можно заметить, что так вводится и особый запах гниения. Впервые упоминание о запахе (запахе *греха*) можно констатировать в наброске «Напрасно я бѣгу...» (189). Ведь именно передачей запаха заканчивается этот короткий текст («оленья бѣгъ *пахучій*»): как раз по запаху лев («ноздри пыльные уткнувъ въ песокъ сыпучій») и выслеживает («слѣдитъ») грешника (заметим и эпитет «голодный», он нам далее пригодится); затем — в этом же inferнальном ряду — возникает *смердный* Иуда, ставший желанной «добычей смердной» для Ада. Так что гниющие «мертвецы столицы», увы, определенно соотносятся в контексте цикла с этой «добычей». Далеко не случайно поэтому и упомянуты «могилы склизкія»; нет, это вовсе не «реалистическая зарисовка» особенностей погребения в северной столице. Ровно как и воскрешенный дьяволом Иуда становится по ту сторону земной жизни *живым* трупом, мертвецы столицы отнюдь не просто трупы: они становятся *жильцами* этих склизких могил. Однако самый выразительный образ — это inferнальное соединение скуки и ожидания. Выходит, что не только земные воры ожидают все новой и новой добычи, не только обманутые рогачи могут теперь мучиться, вечно читая лживые строки о себе и слыша неуместный «вдовицы плачь амурный», мертвецам столицы уготована куда горшая участь:

«Могилы склизкія, которы также тутъ,
Зѣваючи жильцовъ къ себѣ на утро ждуть...» (214).

Склизкие могилы — это наглядный образ, очевидно, такой же *склизкой* гортани гладной (ср. «гортань геенны гладной» (212)): во всяком случае, *голодный* лев, *гладная* геенна по-своему разъясняют, на первый взгляд, не очень уместное сравнение рядов (*рядков*) могил с «гостями жадными за нищенскимъ столомъ» (214) (и отзвук былой аллитерации — тройного повтора звука «г» — явно улавливается в упоминании о *гостях*: ряд этих голодных (на что указывает отсылка к нищете), но одновременно и жадных гостей странным, но жутким образом соотносится с рядом пустых могил, ждущих для себя утренней «пищи»).

Многажды констатировалась несомненная связь этого произведения с парафразом «Сельского кладбища» Грея Жуковским (первого из них, поскольку второй был создан уже после смерти Пушкина). В нем имеется и типичное для «кладбищенской» поэзии противопоставление «надменного мавзолея» *наперсников фортуны* (да и прочих *рабов сует*) смиренному покою почивших *праотцов села*, и тот же самый, что затем и у Пушкина, «селянин», который «медлительной стопою (но у Жуковского не александрийской. — И. Е.) / Идетъ, задумавшись, въ шалашъ спокойный свой»¹⁷. Правда, на английском кладбище, в отличие от пушкинских «каменей вѣковыхъ, покрытыхъ желтымъ мохомъ», и у каждого из скромных праотцов все-таки имеется столь же скромный, но все-таки приличествующий состоянию «памятникъ», хотя и «съ непышной надписью и рѣзбою простою»¹⁸.

Если в парафразе Жуковского, как и в английском оригинале, «повсюду тишина, повсюду мертвый сонъ»¹⁹, то завершающие образы пушкинского текста — русский *простор*, контрастирующий с *теснотой* публичного кладбища (ср. «рѣшетки» — первое слово, определяющее это кладбище: тем самым иерархия значительного и незначительного Грея переворачивается), *широта* и не неподвижные *черные* сосны и вязы, как у Грея-Жуковского, а *шумящий дуб*.

У Пушкина мы видим переход от праздно болтовни о земных заслугах (на определенном уровне обобщения не только могильные «надписи и в прозе и в стихах» могут быть соотнесены с цитированной уже строкой из «Гамлета»: на читателя обрушивается нагромождение существительных, словно бы гвалт множества *слов*, их обозначающих, — решетки, столбики, столбы, нарядные гробницы, урны, мавзолеи, купцы, чиновники: существительные, которые в тексте «кое-какъ стѣсненные рядкомъ», буквально оглушают: это также «слова, слова, слова») к «вечерней тишинѣ», к *торжественному покою* — и только после этого возникает иной образ. Последняя строка пушкинского текста — «Колеблясь и шумя...» — своей динамикой (ведь эти динамические определения относятся к своего рода символу устойчивости — дубу) — уже предвосхищает будущее Воскресение, словно бы не позволяя

дремлющим навечно уснуть в смерть. Поэтому первая часть стихотворения завершается безблагодатным *унынием* («злое на меня уныніе находить»), вызывая желание «плюнуть, да бѣжать», а вторая часть начинается с *умиления* («Но какъ же люблю мнѣ»).

Несколько странно для русского христианского сознания, но в сентименталистской элегии Грея (как и в ее первом, и во втором отечественном парафразе Жуковским) отсутствует не только пасхальная перспектива, но нет и, собственно, молитвы за почивших, есть лишь *вздых*, к которому призывается «прохожий» и, соответственно, чувствительный читатель: «помолиться» же предлагается не за праотцев села, но за поэта (певца этого кладбища). Однако же, возможно, завершающие строки этой элегии, повествующие о поэте (и представляющие собой не что иное, как эпитафию ему), вовсе не нашедшие себе места в сотворческом Грей-Жуковскому пушкинском стихотворении, эхом отзовутся уже в следующем тексте Каменноостровского цикла. Во всяком случае, в тексте этой эпитафии уже упомянута *муза* (во втором парафразе Жуковского *небесная муза*), своим сродством с душой почившего певца так напоминающая позднейшую пушкинскую *лиру*.

В пушкинском же тексте читатель сталкивается не только с оппозицией «города» и «деревни», тщеславия и простоты, «мертвецов» и «мертвых», перед ним раскрывается (и это главное) еще и различная посмертная судьба, чего нет ни у Грея, ни у Жуковского, поскольку у них вовсе никак, ни единым намеком не показан пасхальный горизонт. Напротив, акцентируется совсем иное: «ничто не вызоветъ почившихъ изъ гробовъ»; эти праотцы села «сномъ *непробуднымъ* спятъ»²⁰ (в пушкинском же тексте мертвые кладбища родового даже и не спят, но «дремлютъ»). Да и в целом у Грея-Жуковского сельское кладбище хотя и противопоставлено своим надменным аналогам, но это противопоставление почти исключительно относится лишь к земной участи упокоившихся там и там мертвых: кто-то к гробу шел «путемъ величія», а кто-то и «скрываясь отъ мірскихъ погибельныхъ смятеній»²¹. Хотя, очевидно, и в самом деле «не слаще мертвыхъ сонъ подъ мраморной доскою», но никакого сарказма, подобного позднейшему

пушкинскому, по отношению к этим иным мертвым, которые «подъ мраморной доскою», нет; совсем напротив, имеется лишь сентиментально-грустная тональность:

«На всѣхъ ярится смерть; царя, любимца славы,
Всѣхъ ищетъ грозная... и нѣкогда найдетъ»²².

У Пушкина, при всех отмеченных выше, а также и не перечисленных нами переключках, лексических повторах и созвучиях, смысл произведения в другом. Если зев склизких могил публичного кладбища отсылает читателя к упомянутой в третьем стихотворении цикла «гортани геенны гладной», ожидающей Иуду, то мертвые родового кладбища, завершая (но не вполне завершив) уготованный смертным путь (отсюда упоминания об *осени*, а не зиме («осеннюю порой») и о *вечере*, но не ночи («въ вечерней тишинѣ»)), «въ торжественном покоѣ», как и полагается в Страстную субботу, отнюдь не «гниютъ», но, как уже подчеркнуто выше, «дремлютъ», ожидая пасхального Воскресения. При этом важна и молитва, которая соединяет их с живыми («Проходитъ селянинъ съ молитвой и со вздохомъ»). Итак, перед читателем возникает пасхальный *горизонт ожидания* (переводя на русский язык ключевой термин рецептивной эстетики Х.-Р. Яусса Erwartungshorizont), но еще не само Воскресение, не посмертная жизнь. Да и хронологически последние стихотворения, сопровождаемые пушкинской пометой «Кам. остр.», это «Когда за городомъ задумчивъ я брожу» (14 августа 1836 г.) и «Я памятникъ себѣ воздвигъ нерукотворный» (21 августа того же года). Предпоследнее мы рассмотрели, истолкование же пушкинского «Памятника», являющегося, по нашему убеждению, неотъемлемой частью цикла, будет представлено в следующей статье.

Примечания

- ¹ См. чрезвычайно плодотворное в концептуальном отношении исследование Т. Г. Мальчуковой с блестящей интерпретацией целого ряда пушкинских лирических произведений и с ценной критикой современного состояния пушкинистики [Мальчукова].
- ² Н. В. Измайлов, а также наследующий его прочтению (в части последовательности текстов) В. П. Старк, склонны, смирившись, так сказать, с неизвестностью открывающего цикл неведомого «I», начинать его рассмотрение текстом II, а «завершать» цикл стихотворением «Из Пиндемонти», прочитывая римскую цифру над текстом как VI. Тогда как С. А. Фомичев, а также С. Давыдов (в более позднее время о. Димитрий Долгушин и диакон Димитрий Цыплаков [Долгушин, Цыплаков]), прочитывая прежде читавшиеся VI как № I, предлагают иную последовательность частей цикла, в целом совпадающую с предлагаемой нами в этой работе (хотя и с иной аргументацией). Наиболее обстоятельное текстологическое обоснование прочтения пушкинского надтекстового знака как № I см.: [Фомичев]. Краткое изложение других вариантов порядка и состава цикла см.: [Давыдов, 1992–1993: 92–93].
- ³ Сочинения и письма А. С. Пушкина. Критически проверенное и дополненное по рукописям издание, сь биографическимъ очеркомъ, вступительными статьями, объяснительными примѣчаниями и художественными приложениями / подъ ред. П. О. Морозова. СПб., 1903. Т. 2. С. 212. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках (здесь и далее курсив в цитатах мой. — И. Е.). При этом мы вносим отдельные исправления, если они зафиксированы рукописями поэта и подтверждены позднейшей издательской практикой.
- ⁴ В стихотворении «Клеветникам России» уже имелась оппозиция *слов* и *слова*: «Вы грозны на словахъ — попробуйте на дѣлѣ! <...> Иль русскаго царя уже безсильно слово?» (158): и здесь множественное число свидетельствует исключительно о недолжном. Первая строка этого стихотворения также может быть сопоставлена с началом Каменноостровского цикла: «О чемъ шумите вы, народные вити?» (157). В «Бородинской годовщине» с еще более очевидной неприязнью Пушкиным представлены «мутители палатъ, / Легкоязычные вити» (160) (с характерной рифмовкой «враги Россіи»).
- ⁵ В каком-то последнем приближении эти «слова» можно истолковать и как недолжные «плоды» той бесплодной смоковницы, о которой говорится на Страстной седмице как раз в Великий понедельник. Лишь отказавшись от бесплодного упования на них, как на не способных утолить духовной жажды, можно обрести *иное*, подлинное (ср.: «Иныя, лучшія <...> Иная, лучшая» (212)).
- ⁶ По-видимому, и троекратный повтор мн. числа существительного «слово» уместно сопоставить с кружением иного рода, впрочем,

также косвенно («вихорь») отсылающим к метели: «Однообразный и безумный, / Какъ вихорь жизни молодой, / Кружится вальса вихорь шумный...» (Сочинения и письма А. С. Пушкина. СПб., 1904. Т. 4. С. 136): ведь ритмическая основа вальса предполагает кружение под аккомпанемент повторяемого «раз-два-три». Скажем, в «Русских ночах» кн. В. Одоевского описание бала (фрагмент впервые опубликован в 1833 г.) передает инфернальность «светского вихря», когда «иногда кажется, что пляшут не люди <...> пляшут скелеты, постукивая друг о друга костями»: там «закруженный» сочинитель, покидая бал, входит на рассвете в «растворенные двери храма»: но напрасно он пытается удержать «беснующихся» на балу «страдальцев»: «все проехали мимо церкви, и никто не слышал слов священника» (Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 46–47; ср. следующее стихотворение пушкинского цикла). Пушкинский же герой, впрочем, и не пытается: никого нельзя «спасти» насильно, против его воли...

⁷ В свою очередь, это примирительное «Богъ съ ними» словно бы заранее готовит читателя к финальному «приемли» в последнем тексте цикла. Обратим внимание, что мудрое приятие как хвалы, так и клеветы человеческой в «Памятнике» обрамлено троекратным отрицательным «не», на которое обращалось уже внимание выше («не страшась», «не требуя», «не оспаривай»).

⁸ Поэтому мы не можем в данном случае согласиться с исследователями, которые, сочувственно цитируя Е. А. Тоддеса, утверждают: «Вместе с христианским в цикле представлен и другой, “не религиозный тип духовности”» [Тоддес: 42] и другой идеал личной нравственной жизни [Сурат, Бочаров: 210], находя его в стихотворении «Из Пиндемонти». Да и в целом сомнительным представляется обобщающее суждение о цикле, высказанное в этой работе: «Таким образом, лирическое “Я” каменноостровского цикла существует одновременно в двух различных измерениях — религиозном и светском, и раздваивается между ними» [Сурат, Бочаров: 212]. Значительно точнее (и более отвечающим самому духу последнего цикла Пушкина) представляется нам вывод С. Давыдова, сделанный им на основе рассмотрения срединного «триптиха» цикла: он «образует единое последовательное целое, которое можно назвать “внутренней литургией”» [Давыдов, 1992–1993: 90].

⁹ К сожалению, комментаторы советских изданий Пушкина, в том числе академических, склонны порой игнорировать последнюю авторскую волю, произвольно приписывая поэту цензурные соображения. Так, Б. В. Томашевский, обосновывая в своих комментариях предлагаемое им восстановление зачеркнутого самим Пушкиным слова «царя» и игнорируя пушкинский итоговый вариант — «властей» в строке «Зависѣтъ отъ властей, зависѣтъ отъ народа», утверждает, что, мол, «эта переделка противоречит всему смыслу стихотворения, в котором нет противопоставления властей народу, а сопоставлены две системы управления — самодержавная и парламентская» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.:

в 10 т. М.; Л: Изд-во АН СССР, 1950. Т. 3. С. 523). Тогда как, помимо очевидного — в рамках этого стихотворения — пушкинского расширения смысла (зависимость «от властей» — всяких властей, а не только «царя», ничуть не лучше, хотя и не хуже зависимости «от народа»: «Не все ли намъ равно?»), в итоговом варианте поэт избегает повтора (ср.: «...мѣшать царямъ другъ съ другомъ воевать» (212)). Однако репрессированное Б. В. Томашевским пушкинское слово «властей», впервые появившись в стихотворении № I, имеет и важные циклообразующие коннотации, поскольку проблематизируется и в стихотворении IV («Мирская власть»), которое и в целом завершается, как и двенадцатая строка стихотворения № I, словом «народ».

¹⁰ Так был склонен считать В. П. Старк, полагая, будто именно в этом произведении Пушкин «провозглашает свободу и ценность человеческой личности, высшие права человека и поэта <...> То, о чем просил лирический герой первого стихотворения цикла — “Отцы пустыни и жены непорочны” (мы помним, что над этим стихотворением Пушкин поставил цифру II, так что уже поэтому оно не может быть «первым». — И. Е.), провозглашается в последнем (для исследователя «последнее» — «Из Пиндемонти». — И. Е.) как жизненный идеал поэта: это — отречение от “мирской власти”, от духа “любоначалия”» [Старк: 202–203].

¹¹ Некоторые пушкинисты, впрочем, считают, что последний вариант из четырех строк имеет признаки законченности. См.: [Петрунина, Фридлиндер: 66–72], [Мурьянов: 339–355].

¹² К сожалению, и в замечательных работах С. Давыдова мы встречаем слишком знакомую нам по советско-постсоветским аналогам трактовку этого наброска: «Пушкин задумывается об “иных правах и иной свободе” и мысленно чертит христианский путь к внутренней свободе. Но тут, как бы вздохнув о том, что подняться на сионские высоты ему не под силу (курсив мой. — И. Е.), он записывает этот попутный и впоследствии отвергнутый вариант, а затем заканчивает стихотворение “Из Пиндемонти” более доступным и мирским — эстетическим вариантом свободы» [Давыдов, 1992–1993: 88].

¹³ Ср. истолкования в христианском контексте выражений «ноздри пыльные» и «бѣгъ пахучій», которые «находятся <...> за пределами реализма и соответственно за пределами пояснений “Словаря языка Пушкина”» [Мурьянов: 345]; впрочем, здесь уместно говорить о другом “реализме” — христианском (см.: [Захаров], [Есаулов, 2005]). Цитируемый выше исследователь справедливо напоминает, что олень — еще и «один из символов пасхальной ночи», а Сион — это вовсе не географический пункт: «речь идет о мысленном Сионе, как любили выражаться византийские пииты» [Мурьянов: 349, 344]. В таком случае, в страстном поэтическом контексте уже мерцает своего рода предвосхищение будущей Пасхи.

- ¹⁴ Полный церковнославянский словарь (со внесением в него важнейших дренерусских слов и выражений) / сост. свящ. Г. Дьяченко. М., 1993. С. 333. Несколько иначе, но в близком нашему истолкованию направлении интерпретирует начало пушкинского наброска А. В. Моторин: «В слове “напрасно” здесь многозначительная игра смысла: по-старославянски, то есть по-православному, оно означает “быстро, стремительно, резко”. Поэт намекает читателям, что кажущееся в его творчестве мирским, не-мистическим, “напрасным” (в мирском смысле) может нести в себе глубоко духовное, православное содержание и скрывать устремленность к Богу...» [Моторин: 190]. Поэтому нам не кажется убедительным суждение М. В. Мурьянова, будто «древнейшее значение наречия *напрасно* — “вдруг, быстро” здесь отсутствует, оно перевернуло бы смысл стихотворения». Тогда как это значение всего лишь «переворачивает» концептуально неверное, как нам представляется, истолкование самого исследователя, согласно которому он усматривает «изъян» «в религиозной концепции автора, она расходится с церковным учением: безнадежность церковью всегда порицалась» [Мурьянов: 345, 352].
- ¹⁵ Триодь Постная. М., 2012. С. 18.
- ¹⁶ См.: Шмеман А. Великий Пост. М.: Моск. рабочий, 1993. С. 77–81.
- ¹⁷ Сочинения В. А. Жуковского. 7-е изд., испр. и доп., под ред. П. А. Ефремова. СПб.: И. И. Глазуновъ, 1878. Т. 1. Стихотворения 1797–1815 годов. С. 29.
- ¹⁸ Там же. С. 32.
- ¹⁹ Там же. С. 29.
- ²⁰ Там же. С. 30.
- ²¹ Там же. С. 32.
- ²² Там же. С. 30.

Список литературы

1. Аверинцев С. С. Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе: сб. в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. М.: Рос. ун-т, 1993. С. 341–345.
2. Битов А. Г. Пушкинский том. М.: Редакция Елены Шубиной, 2014. 409 с.
3. Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород, 1994. 464 с.
4. Давыдов С. Пушкин и христианство // Записки Русской Академической Группы в США. Нью-Йорк, 1992–1993. Т. 25. С. 67–94.
5. Давыдов С. «Подражание итальянскому» и его источники // Проблемы современного пушкиноведения. Псков, 1994. С. 103–111.
6. Долгушин Д., Цыплаков Д. Пасхальная тема в последнем лирическом цикле А. С. Пушкина // Источниковедение в школе. 2007. № 1. С. 24–37.
7. Есаулов И. А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н. В. Гоголя). М.: РГГУ, 1995. 102 с.
8. Есаулов И. А. Христианский реализм как художественный принцип Пушкина и Гоголя // Гоголь и Пушкин: Четвертые Гоголевские чтения. М.: Книжный дом «Университет», 2005. С. 100–108.

9. Есаулов И. А. Стихотворение Г. Р. Державина «На смерть князя Мещерского»: интерпретация одного созвучия // Православие и русская литература. Арзамас: Арзамасский филиал ННГУ, 2016. С. 133–137.
10. Есаулов И. А. Парафраз и становление новой русской литературы (постановка проблемы) // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2019. Т. 17. № 2. С. 30–66 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1561976111.pdf (25.09.2020). DOI: 10.15393/j9.art.2019.6262
11. Захаров В. Н. Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы) // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2001. Вып. 6. С. 5–20 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/journal/article_en.php?id=2511 (25.09.2020). DOI: 10.15393/j9.art.2001.2511
12. Измайлов Н. В. Стихотворение Пушкина «Мирская власть»: (Вновь найденный автограф) // Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. XIII. Вып. 6. С. 548–556.
13. Мальчукова Т. Г. Античные и христианские традиции в поэзии А. С. Пушкина. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1997–2002. Кн. 1–3.
14. Моторин А. В. Духовные направления в русской словесности XIX века. Великий Новгород, 2012. 504 с.
15. Мурьянов М. Ф. Пушкин и Германия. М.: Наследие, 1999. 445 с.
16. Петрунина Н. Н., Фридендер Г. М. Над страницами Пушкина. Л.: Наука, 1974. 166 с.
17. Старк В. П. Стихотворение «Отцы пустынноики и жены непорочны...» и цикл Пушкина 1836 г. // Пушкин: исследования и материалы. Л.: Наука, 1982. Т. 10. С. 193–204.
18. Сураг И. З. Пушкин: Биография и лирика: Проблемы. Разборы. Заметки. Отклики. М.: Наследие, 1999. 240 с.
19. Сураг И., Бочаров С. Пушкин: краткий очерк жизни и творчества. М.: Языки славянской культуры, 2002. 240 с.
20. Тоддес Е. А. К вопросу о каменноостровском цикле // Проблемы пушкиноведения: сб. науч. тр. Рига, 1983. С. 26–44.
21. Фомичев С. А. Последний лирический цикл Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. 1981. Л.: Наука, 1985. С. 52–66.

References

1. Averintsev S. S. Bakhtin and the Russian Attitude to Laughter. In: *Ot mifa k literature [From Myth to Literature]*. Moscow, Rossiyskiy universitet Publ., 1993, pp. 341–345. (In Russ.)
2. Bitov A. G. *Pushkinskiy tom [Pushkin Volume]*. Moscow, Redaktsiya Eleny Shubinoy Publ., 2014. 409 p. (In Russ.)
3. Grekhnev V. A. *Mir pushkinskoy liriku [Pushkin's Lyric Poetry]*. Nizhny Novgorod, 1994. 464 p. (In Russ.)

4. Davydov S. Pushkin and Christianity. In: *Zapiski Russkoy Akademicheskoy Gruppy v SShA [Notes of Russian Academic Group in USA]*. New York, 1992–1993, vol. 25, pp. 67–94. (In Russ.)
5. Davydov S. “Imitation of Italian” and Its Sources. In: *Problemy sovremennogo pushkinovedeniya [Problems of Modern Pushkin Studies]*. Pskov, 1994, pp. 103–111. (In Russ.)
6. Dolgushin D., Tsyplakov D. Easter Theme in the Last Lyric Cycle by A. S. Pushkin. In: *Istochnikovedenie v shkole [Source Studies at the School]*, 2007, no. 1, pp. 24–37. (In Russ.)
7. Esaulov I. A. *Spektr adekvatnosti v istolkovanii literaturnogo proizvedeniya («Mirgorod» N. V. Gogolya) [The Spectrum of Adequacy in the Interpretation of a Literary Work (N. V. Gogol’s “Myrgorod”)]*. Moscow, The Russian State University for the Humanities Publ., 1995. 102 p. (In Russ.)
8. Esaulov I. A. Christian Realism as an Artistic Principle of Pushkin and Gogol. In: *Gogol’ i Pushkin: Chetvertye Gogolevskie chteniya [Gogol and Pushkin: The Fourth Gogol Readings]*. Moscow, Knizhnyy dom «Universitet» Publ., 2005, pp. 100–108. (In Russ.)
9. Esaulov I. A. Derzhavin’s Poem “On the Death of Prince Meshchersky”: Interpretation of One Accord. In: *Pravoslavie i russkaya literatura [Orthodoxy and Russian Literature]*. Arzamas, Arzamas branch Lobachevsky University Publ., 2016, pp. 133–137. (In Russ.)
10. Esaulov I. A. Paraphrasis and the Establishment of the New Russian Literature (to the Problem Statement). In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2019, vol. 17, no. 2, pp. 30–66. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1561976111.pdf (accessed on September 25, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.2019.6262 (In Russ.)
11. Zakharov V. N. Christian Realism in Russian Literature (Problem Statement). In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2001, issue 6, pp. 5–20. Available at: https://poetica.pro/journal/article_en.php?id=2511 (accessed on September 25, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.2001.2511 (In Russ.)
12. Izmaylov N. V. Pushkin’s Poem “Mirskaya vlast” [“Worldly Power”]: (Newly Found Autograph). In: *Izvestiya Akademii nauk SSSR. Otdelenie literatury i yazyka [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Language and Literature]*. Moscow, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1954, vol. 13, issue 6, pp. 553–555. (In Russ.)
13. Malchukova T. G. *Antichnye i khristianskie traditsii v poezii A. S. Pushkina [Ancient and Christian Traditions in the Poetry of A. S. Pushkin]*. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1997–2002, book 1–3. (In Russ.)
14. Motorin A. V. *Dukhovnye napravleniya v russkoy slovesnosti XIX veka [Spiritual Directions in Russian Literature of the 19th Century]*. Novgorod the Great, 2012. 504 p. (In Russ.)
15. Muryanov M. F. *Pushkin i Germaniya [Pushkin and Germany]*. Moscow, Nasledie Publ., 1999. 445 p. (In Russ.)

16. Petrunina N. N., Fridlender G. M. *Nad stranitsami Pushkina* [Over the Pages of Pushkin]. Leningrad, Nauka Publ., 1974. 166 p. (In Russ.)
17. Stark V. P. The Poem “Hermit Fathers and Wives Are Innocent...” and Pushkin’s Cycle of 1836. In: *Pushkin: issledovaniya i materialy* [Pushkin: Researches and Materials]. Leningrad, Nauka Publ., 1982, vol. 10, pp. 193–204. (In Russ.)
18. Surat I. Z. *Pushkin: biografiya i lirika: problemy. Razbory. Zametki. Otkliki* [Pushkin: Biography and Lyrics. Problems. Reviews. Comments. Replies]. Moscow, Nasledie Publ., 1999. 240 p. (In Russ.)
19. Surat I., Bocharov S. *Pushkin: kratkiy ocherk zhizni i tvorchestva* [Pushkin: A Short Sketch of Life and Works]. Moscow, Yazyki slavyanskoj kul’tury Publ., 2002. 240 p. (In Russ.)
20. Toddes E. A. On the Issue of the Kamennostrovsky Cycle. In: *Problemy pushkinovedeniya* [Problems of Pushkin Studies]. Riga, 1983, pp. 26–44. (In Russ.)
21. Fomichev S. A. Pushkin’s Last Lyrical Cycle. In: *Vremennik Pushkinskoj komissii. 1981* [The Chronicle of the Pushkin Committee. 1981]. Leningrad, Nauka Publ., 1985, pp. 52–66. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Есаулов Иван Андреевич, доктор *Ivan A. Esaulov*, PhD (Philology), филологических наук, профессор Professor of the Department of Russian кафедры русской классической ли- Classical Literature and Slavic Studies, тературы и славистики, Литератур- The Maxim Gorky Literature Institute ный институт им. А. М. Горького (Tverskoj bul’var 25, Moscow, 123104, (Тверской бульвар, 25, г. Москва, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5065-2088>; e-mail: jesaulov@yandex.ru)
Российская Федерация, 123104); orcid.org/0000-0002-5065-2088; e-mail: jesaulov@yandex.ru

Поступила в редакцию / Received 25.10.2020

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 25.12.2020

Принята к публикации / Accepted 11.01.2021

Дата публикации / Date of publication 05.02.2021

Научная статья
УДК 821.161.1.09“18”
DOI: 10.15393/j9.art.2021.8422



Стихотворение М. Ю. Лермонтова «Свиданье» (1841): история текста, архитектоника, смысл

И. А. Киселева ¹✉, К. А. Поташова ²

^{1,2} *Московский государственный областной университет
(г. Москва, Российская Федерация)*

¹ e-mail: kaf-rusklit@mgou.ru ✉

² e-mail: kseniaslovo@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматривается процесс становления поэтики стихотворения М. Ю. Лермонтова «Свиданье» (1841) от черновика к беловику. Реконструкция творческой истории текста позволяет выявить особенности мышления автора, путь создания художественной реальности в ее пространственной и предметной оформленности. В процессе творческой работы над стихотворением меняются пейзажные детали, зрительные планы, образ лирического героя. В статье впервые подробно описан процесс создания стихотворения, которое рассматривается как контаминация яви, сна и переходных состояний между ними. Незавершенность текста представляется как художественный прием, формирующий смысловое содержание стихотворения, в том числе достоверно иллюстрирующий феномен сна. Явленная через текст поэтическая личность Лермонтова предстает как яркая индивидуальность, опирающаяся на глубокое знание психологии и онтологии человека (через призму христианской парадигмы), мысли и действия которой определяются состоянием души.

Ключевые слова: М. Ю. Лермонтов, беловик, черновик, творческая лаборатория, поэтика сновидений, незавершенность как принцип поэтики

Благодарность: Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00122 («Текстологическое исследование и комментирование автографов М. Ю. Лермонтова из «Записной книжки В.Ф. Одоевского»»).

Для цитирования: Киселева И. А., Поташова К. А. Стихотворение М. Ю. Лермонтова «Свиданье» (1841): история текста, архитектоника, смысл // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 1. С. 124–139. DOI: 10.15393/j9.art.2021.8422

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.8422

M. Yu. Lermontov's Poem *Svidanie* (1841): Textual History, Architectonics, Meaning

Irina A. Kiseleva ¹✉, Ksenia A. Potashova ²^{1,2} *Moscow State Regional University
(Moscow, Russian Federation)*¹ e-mail: kaf-rusklit@mgou.ru ✉² e-mail: kseniaslovo@yandex.ru

Abstract. The article discusses the formation of the poetics of the 1841 poem by M. Yu. Lermontov's *Svidanie* (*Rendez-vous*) from first to final draft. The reconstruction of the creative history of the text allows us to imagine the peculiarities of M. Yu. Lermontov's reasoning, his path to the creation of artistic reality in its spatial and objective design. Landscape details, visual plans, and the image of the lyrical hero change in the creative process. The novelty of research has a factual (for the first time the process of creating a poem is presented in as much detail as possible) and interpretative character, associated with the clarification of Lermontov's poetics and worldview. The poem is interpreted as a contamination of reality, dream and transitional states, with particular attention paid to the poetics of dreams. The incompleteness of the text is presented as an aesthetic device for the reliable portrayal of the sleep phenomenon. The poem is understood as an aesthetically and metaphysically integral text, in which the author manifests himself as a person with knowledge and experience of spiritual life.

Keywords: M. Yu. Lermontov, final version, draft, creative lab, sleep, reality, spiritual reality

Acknowledgments: The reported study was funded by RFBR, project number 19-012-00122.

For citation: Kiseleva I. A., Potashova K. A. M. Yu. Lermontov's Poem "Svidanie" (1841): Textual History, Architectonics, Meaning. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*], 2020, vol. 19, no. 1, pp. 124–139. DOI: 10.15393/j9.art.2021.8422 (In Russ.)

1. История публикации стихотворения

Стихотворение М. Ю. Лермонтова «Свиданье», написанное поэтом в 1841 г. в «Записной книжке, подаренной В. Ф. Одоевским»¹, было впервые опубликовано А. А. Краевским вместе с «Пророком» в журнале «Отечественные записки» в 1844 г.²

В отличие от других стихотворений из «Записной книжки...», опубликованных А. А. Краевским в 1843 г. со списков, «Свиданье» воспроизведено по автографу. Публикация стихотворений «Свиданье» и «Пророк» сопровождалась сведениями о получении Одоевским этой книжки:

«Оба эти стихотворения достались нам следующим образом. Один из петербургских литераторов, в апреле 1841-го года, перед последним отъездом Лермонтова из Петербурга, подарил ему записную книгу с белыми листами. Так как на книге поставлено было и имя того, кто подарил ее, то один из родственников покойного недавно доставил ее по принадлежности. Книга исписана карандашом и чернилами. Это, следовательно, последние стихотворения Лермонтова, писанные им в последние месяцы его жизни»³.

В том же году в статье «Стихотворения М. Лермонтова» В. Г. Белинский отнес «Свиданье» к одиннадцати «пьесам <...> высокого <...> достоинства»⁴.

2. Историография и перспективы изучения

Стихотворение «Свиданье» привлекало внимание исследователей поэтикой сюжета и стилем, основанным на фольклорной традиции, стихотворной формой, для которой характерна «акустическая выразительность» [Эйхенбаум, 1924: 120]. Особое внимание уделялось сюжетности произведения и основывающейся на ней жанровой природе. Л. В. Пумпянский, отмечая присущую поэтическому произведению сюжетность, отнес «Свиданье» к «повествовательной поэзии» Лермонтова, которую характеризует «точный язык народной наблюдательности и зрительной меткости» [Пумпянский: 605]. Б. М. Эйхенбаум усматривал в стихотворении «сочетание новеллы с романсом» [Эйхенбаум, 1936: 259], И. Б. Роднянская называла его «новеллой-песней» [Роднянская: 500]. По мнению Г. С. Виноградова, конкретное содержание «Свиданья» основывается на «живом воспоминании об истинном происшествии, выраженном в общей и емкой форме» [Виноградов: 374].

Б. М. Эйхенбаум акцентировал форму стихотворения: «Это рассказ о событии и самое движение событий здесь как бы совпадают, превращая стихотворение в драматический

монолог, который произносится в самом ходе событий и чувств» [Эйхенбаум, 1924: 119]. Выделяя в стихотворении ряд аспектов, как то: система действующих лиц, описание пейзажа, внимание к детали, указание на место и время, — Б. М. Эйхенбаум констатировал «тяготение Лермонтова к сюжетной лирике» [Эйхенбаум, 1924: 118]. Исследователь находил примечательным динамику развития сюжета: «Темп стихотворения постепенно убыстряется — от медленного начального описания, которое перебивается размышлениями, мы переходим к более взволнованному изображениюдвигающихся из бань грузинских жен, отсюда — к нетерпению, затем — к подозрениям, которые выражаются уже в форме эмоциональных восклицаний» [Эйхенбаум, 1924: 118].

Л. А. Ходанен рассматривала «Свиданье» вместе с «Кинжалом» и вступительной частью поэмы «Мцыри» как тип локального текста, созданного «на основе раскрытия менталитета народа древней горной страны, <...> сохраняющей верность обычаям героики» [Ходанен: 53]. Художественные особенности «Свиданья» и само присутствие его в «Записной книжке, подаренной В. Ф. Одоевским», позволяют вписать стихотворение в «кавказский текст» Лермонтова, рассмотреть его как продолжение пушкинской традиции представления Кавказа «романтическим краем сильных страстей» [Юхнова].

Рассматривая художественные особенности «Свиданья», Л. Е. Ляпина указывала на сюжетообразующую функцию пейзажа, который выступает фоном «для изображения любовного переживания героя», воспринимается «идеальным и насыщенным звуками, ароматами, жаром уходящего дня пространства мира, центром которого становится любовный восторг в ожидании свидания» [Ляпина: 9]. Сравнивая пейзаж в «Свиданье» и в «Герое нашего времени», И. А. Поплавская отмечала близость представленной панорамы Тифлиса с экспозицией (повесть «Княжна Мэри») в форме «городской прогулки, <...> передающей одновременную динамику точки зрения лирического героя и динамику картин природы» [Поплавская: 34]. Ведущую роль пейзажа в стихотворении отмечал Б. А. Максимов, заключивший, что «пейзажная “обстановка” не вытесняется на задний план в центральной —

медитативной — части; скорее, она подчиняет себе работу сознания» [Максимов: 56].

Несмотря на приведенные мнения исследователей о художественном своеобразии «Свиданья», поэтика стихотворения и его духовный смысл, психологическая насыщенность, архитектура текста в ее становлении и системной целостности оставались за пределами исследовательского интереса; не были обозначены механизмы создания бытовых зарисовок, пейзажей, отражающих «стремление автора к объективности изображения кавказской жизни» [Киселева, Поташова, Сеченых: 267].

В статье «Функции диалога в поздней лирике М. Ю. Лермонтова» нами были выделены в этом стихотворении передающие внутреннюю речь лирического героя обращения, являющие собой «протодиалогические» конструкции и несущие «функцию направленности не на Другого в аспекте получения ответа, согласия или возражения, а на Другого в аспекте духовной реальности, <...> как того, кто на трансцендентном уровне вступает в диалогические отношения» [Киселева, 2019: 27]; была обозначена проблема понимания диалогического и «протодиалогического» слова как поступка реального или возможного, продиктованного душевным состоянием героя. Тем самым был поставлен вопрос значимости в художественной реальности Лермонтова рефлексии и дара поэта проникать в закоулки человеческой души.

3. Общая дескрипция автографов стихотворения

Конкретным инструментарием, посредством которого вскрываются механизмы создания образа, является изучение творческой истории текста.

Беловик «Свиданья» написан остро заточенным гусиным пером черно-коричневыми чернилами на л. 9 об., 10, 10 об.⁵. Он озаглавлен, содержит незначительную правку, заголовок подчеркнут, строфы пронумерованы арабскими цифрами, нумерация совпадает с нумерацией строф в черновике. На обороте л. 10 после «Свиданья» другими чернилами начат беловик стихотворения «Лист» («Листок»). Черновик написан карандашом на л. 16 об., 17, 17 об., 18. Его строфы пронумерованы арабскими цифрами, цифры вписаны в свободные

интервалы, каждая цифра отчеркнута, не накладывается на слова и строки. Если в черновике стихотворения «Сон» нумерация выполняла вспомогательную функцию (цифрами поэт обозначил мену местами уже написанных строф (см. [Киселева, Поташова: 133–134]), то в «Свиданье» нумерация проставлялась в процессе создания произведения и предвляла отдельные сцены, слагающиеся в одну общую картину из жизни Тифлиса.

4. Художественная архитектура стихотворения «Свиданье»: от замысла к воплощению

Стихотворение начинается с панорамного описания Тифлиса, которое составляет череда кадров: горы («Уж за горой дремучею / Погас вечерний луч»), источник («Сверкает жаркий ключ»), сады («Сады благоуханием наполнились живым»). Общая картина создается посредством поэтапного рассмотрения каждой детали пейзажа, что, вероятно, обусловлено особым ярусным расположением Тифлиса, в действительности знакомым поэту. Ярусность ландшафта точно передана поэтом на карандашном рисунке «Вид горского селенья» (1840), где на первом плане изображается плато, покрытое кустами, далее — ущелье, за ним на возвышенности просматривается селение горцев, еще дальше — цепь гор; по подобному ярусному построению Лермонтов создает живописную картину «Вид Тифлиса» (масло, 1837 г.). Подобная передача личных впечатлений от восприятия визуального образа отвечала идеям «романтизма, а затем и реализма, в эстетике которых визуальное начало преобладало в оценках действительности» [Поташова: 254].

В первой строфе «Свиданья» глазу лирического героя сначала открывается верхнее пространство картины — небо, затем — разномасштабные фрагменты — узкие («сверкает жаркий ключ») и широкие («сады благоуханные»). Созданная поэтом картина задействует все чувства читателя: помимо переданных в слове зрительных впечатлений, привлечено и обоняние («сады благоуханием наполнились живым»), и слух («струей гремучею»). Однако слуховая составляющая усиливается именно в беловике: например, если в черновике

Лермонтов употребляет словосочетание «*струей кипучею*», то в беловике акцентирует звучание ключа — «*струей гремучею*». Вкупе эти элементы создают идеальный пейзаж, гармонирующий с природой человека, который, по мысли М. Н. Эпштейна, «в этом “восхитительном месте” действительно “восхищен” всеми своими чувствами, — покинутый рай словно бы возвращен ему на земле» [Эпштейн: 132]. Однако, несмотря на райскую эмоционально-ценностную модальность пейзажа, чувствуется и некоторая амбивалентность картины — это проявляется в поэтике контрастов при изображении пейзажа («*Погас вечерний луч*» — «*Сверкает жаркий ключ*»; «*Сады благоуханием / Наполнились живым*» — «*Тифлис объят молчанием, / В ущелье мгла и дым*») и в заключительных стихах первой строфы, являющихся авторским суждением («*Летают сны-мучители / Над грешными людьми*» — «*И ангелы-хранители / Беседуют с детьми*»). Поэт выстраивает образ по принципу аналогии: ангелы-хранители также соприсущи бытию детей как сны-мучители бытию грешников. Именно поэтому Лермонтов меняет глагол «*бродят*» (черновик) на глагол «*летают*» (беловик), который одинаково может характеризовать природу ангелов и природу снов; однако если в случае с ангелами это действие не воспринимается как метафора (хотя по сути является таковым, так как ангелы — есть явления нематериального мира, несмотря на то, что метафорический аспект их образа как существ с крыльями уже стерт в процессе частого речевого употребления), то в случае со снами метафоричность более очевидна, а параллелизм звучит еще настойчивее.

Вторая строфа стихотворения конкретизирует местопребывание героя («*лежу я на ковре*»). Его состояние и приметы пейзажа также несколько изменяются от черновика к беловику. Нейтральное *относительное* прилагательное — «*на каменной горе*» — меняется на прилагательное *качественное* — «*на сумрачной горе*», несущее оценочное значение, связанное с эстетикой тревоги. Снимая явную контрастность в беловике: «*за твердыней старую* — «*под молодой чинарой*» (в беловике вместо «*молодой*» используется эпитет «*свежею*»), поэт тем не менее полностью от нее не отказывается, проявляя мастерство

создания тонких переходов к противоположному. В беловике автор подчеркивает состояние одиночества лирического героя: стих *«лежу и тихо думаю»* черновика меняется на более точное и психологически верное — *«лежу один и думаю»*. Картина внешнего пространства уходит, и перед читателем прямо раскрываются чувства-размышления лирического героя, вызванные обещанием встречи, данным возлюбленной (*«Ужели не во сне / Свиданье в ночь угрюмую / Назначила ты мне?»*). Лермонтов передает психологическую напряженность его внутреннего мира: сомнение в возможности счастья соседствует с ожиданием встречи, мечтание становятся ведущим психическим состоянием героя.

В процессе работы над третьей строфой поэт создает возвышенный образ повседневности, эстетизирует грузинский быт. Нейтральная лексика первых вариантов сменяется более высокими номинативами: если *«колокольни черные»* в черновике *«над крышами торчат»* (первый вариант) или *«над кровлями торчат»* (второй вариант), то в окончательном варианте беловика они *«как сторожи стоят»*, что придает пейзажу атмосферу торжественности. Меняя стих *«лишь у купцов горят»* на стих *«лишь на мосту горят»* (второй стих третьей строфы), поэт освобождает пространство от лишних персонажей, фокусируя внимание на контрастной по отношению к белой ночи цепи *«грузинских жен»*. Четвертый стих также претерпевает незначительные, но множественные изменения, в результате которых и создается возвышенный образ *«грузинских жен»*: *«И поступью несмелою»*. В изначальных вариантах эта строка имела более прозаический вид: *«И вот ногой несмелою»* (первый вариант черновика), *«И вот толпой несмелою»* (второй вариант черновика), *«Из бань, толпой несмелою»* (первый вариант беловика), *«Из бань, ногой несмелою»* (второй вариант беловика). Претерпевает изменения и девятый стих третьей строфы: *«И улицей пустынною»* (черновик и первый вариант беловика) сменяется на *«Вот улицей пустынною»*. С помощью указательной частицы «вот» описание еще более визуализируется. Замыкается строфа мысленным восклицанием лирического героя, который ищет,

но не может увидеть в реальности (узнать) свою возлюбленную: «*Но под чадрую длинную / Тебя узнать нельзя!..*».

Четвертая строфа и логически, и психологически вытекает из третьей: взор лирического героя перемещается на домик любимой девушки: «*Твой домик с крыши гладкою / Мне виден вдалеке...*». Эти первые стихи четвертой строфы также имеют несколько редакций: «*Твой домик с крыши гладкою / Я вижу вдалеке*» (правка черновика), «*Но домик твой с площадкою / Заметен вдалеке*» (черновик). Лермонтов стремится к этнографической точности, воссоздает вид грузинской сакли с плоской крышей, ставший частым образом для живописных работ поэта и графики кавказского цикла 1837 г. (карандашный рисунок «Пляска грузинок на плоской крыше», масло «Кавказский вид с саклей»); в этой же строфе пространное существительное «река» («*Над синею рек<ой>*») меняется на ойконим «Кура» («*Над синею Курой*»), тем самым внимание фиксируется на этнографической точности передачи пейзажа, заявленной уже в первой строфе, однако теперь поэт трансформирует план изображения: дальний, панорамный в предшествующих строфах изменяет на ближний, максимально крупный. Смена изобразительных планов сопровождается расцветиванием ночного пейзажа, внимание поэта уже не обращено к звукам и запахам, вкуче слагающим целостную картинку в первой строфе. Во второй строфе создается именно визуальный образ природы, созвучный ночному состоянию души героя и представляющий сон, который подразумевает, наряду с эмоциональной составляющей, зрительную (цветовую и пространственную) актуализацию происходящего. Поэт фиксирует оптическое богатство пейзажа — синий цвет Куры, зелень плюща, игру отражения («*Крыльцо с ступенью шаткою / Кунается в реке*»). В седьмом и восьмом стихах посредством перестановки подлежащего и его группы из конечной позиции (черновик: «*Опутан зеленеющей / Он цепью плющевой*») в начальную позицию (беловик: «*Он сетью зеленеющей / Окутан плющевой*») поэт смещает акцент с передачи цвета на передачу состояния. Смена позиции подлежащего изменяет интонационный контур предложения, переносит фразовое ударение с цвета на сам предмет (плющевую сеть): романтический сумрак предстает как нечто таинственное.

Рациональное и иррациональное откровенно совмещаются в девятом–десятом стихе. Лирический герой восклицает: «*За тополью высокою / Я вижу там окно*». Его захватывает воображаемое: он обращается не к реальному объекту, доступному глазу, а к сфере таинственного, ночного, глубинной субъективности, скрывающейся за этим объектом. Стремление к реалистичности проявилось в использовании основанной на форме действительного залога поэтической формулы «я вижу», ставшей в этой строфе своеобразным аргументом кажущейся достоверности. Вместе с этой формулой специфический модус восприятия действительности (грезящее восприятие) создает дважды повторяющаяся в пятой строфе поэтическая конструкция «я жду» («*Я жду. В недоумении...*» и «*Я жду с тоской бесплодную...*»). Лермонтов не сразу приходит к этому. В черновике первому стиху пятой строфы соответствуют два варианта («*Кругом в недоумении*» и «*Душа в недоумении*»), показывающие психологию героя как духовную реальность, в которой человек действует в соответствии с состоянием своей души, грешным или детским. Простая двусоставная конструкция «я жду», не имеющая значения процессуальности, отражающей метания души, появляется только в беловике. Духовное знание здесь уже нивелируется ради создания достоверности в сознании героя: в шестой и седьмой строфах он, убеждая себя в правдивости увиденного, дважды обращается к своей душе: «*Кипи, душа моя!*» и «*Напрасно грудь колышется!*». Второй лексический повтор «я жду» также появляется не сразу: этой емкой конструкцией в беловике поэт заменяет черновое развернутое пограничное состояние между тем, что кажется, и тем, что есть на самом деле, а именно описанием грез, явившихся герою: «*Чу, вот шаги бывалые... / Вот шорох — это ты... / Нет, то с ветвей завялые / Посыпались листья*». В беловике Лермонтов отказывается от пейзажных подробностей, построенных на игре почудившихся звуков, ради усиления личностного звучания стихотворения, констатации психологической ситуации ожидания, обусловленной душевным состоянием лирического героя. Пятая строфа заканчивается новым расцвеченным пейзажем, состоящим из череды этнографических описаний: «*Краснеют*

за туманами / Седых вершин зубцы, / Выходят с караванами / Из города купцы». Последовательно обрамляя портрет пейзажными и этнографическими зарисовками, автор вписывает потаенный мир души героя в мир повседневной жизни Тифлиса. Представляя внутренний мир персонажа как на экране, поэт не уходит от изображения действительности, переплетает ее с миром грез, ставших образами навязчивых мыслей. Это роднит произведение со стихотворением Лермонтова «Сон» (1841), в котором также встает вопрос: «снится ли все происходящее герою, или же события происходят с ним наяву»? [Киселева, Поташова: 139–140]. Ответ при внимании к тексту очевиден (это сон, греза), но в «Свиданье» актуализируется именно размытость сна и яви.

Ключом к пониманию происходящего с героем (состояние сна) оказывается изображенное поэтом пространство. Несмотря на конкретность, четвертая и пятая строфы не соответствуют фактическому местоположению персонажа. Лирический герой как бы отделяется от своего тела, которое покоится «на ковре» и переносится в пространство рядом с домом возлюбленной: он видит *«крыльцо с ступенью шаткою»*, которое невозможно рассмотреть так называемым дальним зрением. Перед читателем возникает картинка, которая, возможно, имеет место быть в реальности, но в тексте появляется именно в сознании героя, в его сне или мечтании, грезе, созвучной сновидению. Подтверждением тому служит смена активной конструкции в черновике второго стиха (*«Я вижу вдалеке»*) на пассивную (*«Мне виден вдалеке»*), переносящую конкретику изображения в обобщенное представление; а также третий и четвертый стихи пятой строфы, которые говорят о том, что герой никуда не перемещался со своего места под *«свежею чинарою»* (*«Кинжалом в нетерпении / Изрезал я ковер»*). Четвертая, пятая, шестая и седьмая строфы представляют собой мечтание-грезу (аналог сна) или даже сам сон, который, что вполне естественно, неожиданно обрывается перед возможным активным действием — осуществлением греха, убийством соперника: *«А! это ты, злодей!»*.

5. Выводы

«Свиданье» кажется незаконченным, но это лишь на первый взгляд: лермонтовский текст состоятелен и целен. Вторая, третья, четвертая, пятая, шестая строфы и оборванная седьмая строфа (прерванный сон) являются развертыванием лирической сентенции заключительных стихов первой строфы («*Летают сны-мучители / Над грешными людьми / И ангелы хранители беседуют с детьми*»), будто бы стоящих над сюжетом по аналогии с ирмосом в каноне, выполняющим «роль определенной идеологической и психологической позиции, которая определяет восприятие содержания следующей за ним песни» [Киселева, 2013: 84]. Лермонтов выступает в этом стихотворении не только как поэт-психолог, поэт-этнограф, но как человек, обладающий духовным знанием о сердце человека, об амбивалентности его сущности в реальном мире, которая проявляется во власти над ним греховных помыслов и в способности человека воспринимать в простоте (детскости) красоту Божьего мира. Отмеченная В. М. Марковичем «незавершенность» как особое свойство «лермонтовской прозаической художественности» [Маркович: 137] имеет место и в данном стихотворении сюжетного типа; этот прием позволяет уйти от дидактизма и пафосности при утверждении автором своей мировоззренческой позиции, которая коррелирует с христианской парадигмой.

Примечания

- ¹ Находится в ОР РНБ. Ф. 429. № 12.
- ² Отечественные записки. 1844. Т. XXXII. № 1. С. 198–200
- ³ Краевский А. А. Стихотворения М. Ю. Лермонтова «Свиданье» и «Пророк» // Отечественные записки. 1844. Т. XXXII. № 1. С. 198.
- ⁴ Белинский В. Г. Стихотворения М. Лермонтова // [Белинский В. Г.] Полное собрание сочинений В. Г. Белинского: в 12 томах / под ред. С. А. Венгерова. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1900. Т. 9: Отечественные записки 1844–1845 гг. С. 42.
- ⁵ М. Ю. Лермонтов «Свиданье» // Записная книжка, подаренная В. Ф. Одоевским. ОР РНБ. Ф. 429. № 12. Л. 9 — 10 об. (беловик), л. 16 об. — 18 (черновик).

Список литературы

1. Виноградов Г. Произведения Лермонтова в народно-поэтическом обиходе. М.: Изд-во АН СССР, 1941. Кн. 1. С. 353–388. (Литературное наследство; Т. 43/44)
2. Киселева И. А. О познавательного-ценностном подходе к творчеству М. Ю. Лермонтова: телеология текста // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2013. № 6. С. 82–87.
3. Киселева И. А. Функции диалога в поздней лирике М. Ю. Лермонтова // Культура и образование. 2019. № 3 (34). С. 21–29.
4. Киселева И. А., Поташова К. А. Динамическая поэтика в истории текста стихотворения М. Ю. Лермонтова «Сон» // Проблемы исторической поэтики. 2020. Т. 18. № 1. С. 130–145 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1582891437.pdf (15.06.2020). DOI: 10.15393/j9.art.2020.6742
5. Киселева И. А., Поташова К. А., Сеченых Е. А. Творческая история стихотворения М. Ю. Лермонтова «Спор» (1841) в культурно-историческом контексте // Научный диалог. 2019. № 10. С. 264–279.
6. Ляпина Л. Е. Поэтика “холодного” в лирике М. Ю. Лермонтова // От текста к контексту. 2014. № 1. С. 4–11.
7. Максимов Б. А. О новаторских чертах лермонтовского пейзажа // Русская литература и журналистика в движении времени. 2017. № 1. С. 49–70.
8. Маркович В. М. О значении незавершенности в прозе Лермонтова // Маркович В. М. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. Статьи разных лет. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1997. С. 136–156.
9. Поплавская И. А. Взаимодействие поэтического и прозаического начал в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Сибирский филологический журнал. 2008. № 4. С. 29–39.
10. Поташова К. А. Поэтика визуального образа в «кавказском тексте» А. С. Грибоедова // Научный диалог. 2020. № 3. С. 250–264.
11. Пумпянский Л. Стиховая речь Лермонтова. М.: Изд-во АН СССР, 1941. Кн. 1. С. 389–424. (Литературное наследство; Т. 43/44)
12. Роднянская И. Б. «Свиданье» // Лермонтовская энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1981. С. 500.
13. Ходанен Л. А. Культурный концепт «Кавказ» и его текстообразующая роль в творчестве А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова // Сибирский филологический журнал. 2015. № 4. С. 47–57.
14. Юхнова И. С. Очерк «Кавказец» в контексте творчества М. Ю. Лермонтова // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 1–1 [Электронный ресурс]. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=17118> (15.06.2020).
15. Эйхенбаум Б. М. Опыт историко-литературной оценки. Л.: Гос. изд-во, 1924. 166 с.

16. Эйхенбаум Б. М. Комментарий к стихотворению М. Ю. Лермонтова «Свиданье» // Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: в 5 т. М.; Л.: Academia, 1936. Т. 2: Стихотворения (1836–1841). С. 258–259.
17. Эпштейн М. Н. Природа, мир, тайник вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990. 306 с.

References

1. Vinogradov G. *Proizvedeniya Lermontova v narodno-poeticheskom obikhode* [Lermontov's Works in Folk Poetry]. Moscow, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1941, book. 1, pp. 353–388. (Ser. "Literary Heritage"; vol. 43/44). (In Russ.)
2. Kiseleva I. A. On the Cognitive and Value Method in M. Lermontov's Works: Text's Teleology. In: *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Russkaya filologiya* [Bulletin of the Moscow Region State University. Series "Russian Philology"], 2013, no 6, pp. 82–87. (In Russ.)
3. Kiseleva I. A. Style-Forming and Meaning-Forming Role of Dialogue in M. Yu. Lermontov's Late Lyrics. In: *Kul'tura i obrazovanie* [Culture and Education], 2019, no 3 (34), pp. 21–29. (In Russ.)
4. Kiseleva I. A., Potashova K. A. The Dynamic Poetics in the Text History of Lermontov's Poem "The Dream". In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2020, vol. 18, no 1, pp. 130–145. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1582891437.pdf (accessed on June 15, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.2020.6742 (In Russ.)
5. Kiseleva I. A., Potashova K. A., Sechenykh E. A. Creative History of M. Yu. Lermontov's Poem "Dispute" (1841) in Cultural and Historical Context. In: *Nauchnyy dialog*, 2019, no 10, pp. 264–279. (In Russ.)
6. Lyapina L. E. The Poetics of Such Characteristic as "Cold" in Lyrical Poetry by M. Yu. Lermontov. In: *Ot teksta k kontekstu* [From Text to Context], 2014, no 1, pp. 4–11. (In Russ.)
7. Maksimov B. A. Several Innovative Features of Lermontov's Literary Landscape. In: *Russkaya literatura i zhurnalistika v dvizhenii vremeni* [Russian Literature and Journalism in the Movement of Time], 2017, no 1, pp. 49–70. (In Russ.)
8. Markovich V. M. On the Meaning of Incompleteness in Lermontov's Prose. In: *Markovich V. M. Pushkin i Lermontov v istorii russkoy literatury. Stat'i raznykh let* [Markovich V. M. Pushkin and Lermontov in the History of Russian Literature. Articles of Different Years]. St. Petersburg, St. Petersburg State University Publ., 1997, pp. 136–156. (In Russ.)
9. Poplavskaya I. A. Interaction of Poetic and Prosaic Principles in M. Yu. Lermontov's Novel "A Hero of Our Time". In: *Sibirskiy filologicheskii zhurnal* [Siberian Journal of Philology], 2008, no 4, pp. 29–39. (In Russ.)
10. Potashova K. A. Poetics of Visual Image in "Caucasian Text" by A. S. Griboedov. In: *Nauchnyy dialog*, 2020, no 3, pp. 250–264. (In Russ.)

11. Pumpyanskiy L. *Stikhovaya rech' Lermontova* [*Lermontov's Poetic Language*]. Moscow, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1941, book 1, pp. 389–424. (Ser. “Literary Heritage”; vol. 43/44). (In Russ.)
12. Rodnyanskaya I. B. “Rendez-vous”. In: *Lermontovskaya entsiklopediya* [*Lermontov Encyclopedia*]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1981, p. 500. (In Russ.)
13. Khodanen L. A. The Cultural Concept of the Caucasus and Its Text Forming Role in the Works by A. S. Pushkin and M. Yu. Lermontov. In: *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal* [*Siberian Journal of Philology*], 2015, no 4, pp. 47–57. (In Russ.)
14. Yukhnova I. S. Essay “Caucasian” in the Context of Works of M. Yu. Lermontov. In: *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya* [*Modern Problems of Science and Education*], 2015, no 1–1. Available at: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=17118> (accessed on June 15, 2020). (In Russ.)
15. Eykhenbaum B. M. *Opyt istoriko-literaturnoy otsenki* [*Experience of Historical and Literary Evaluation*]. Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1924. 166 p. (In Russ.)
16. Eykhenbaum B. M. Commentary on the Poem by M. Yu. Lermontov “Rendez-vous”. In: *Lermontov M. Yu. Polnoe sobranie sochineniy: v 5 tomakh* [*Lermontov M. Yu. The Complete Works: in 5 Vols*]. Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1936, vol. 2, pp. 258–259. (In Russ.)
17. Epshteyn M. N. *Priroda, mir, taynik vselennoy... Sistema peyzazhnykh obrazov v russkoy poezii* [*The Nature, the World, the Hiding Place of the Universe... System of Landscape Images in Russian Poetry*]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1990. 306 p. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ / INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Киселева Ирина Александровна, *Irina A. Kiseleva*, PhD (Philology), доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русской классической литературы, Московский государственный областной университет (ул. Фридриха Энгельса, д. 21, стр. 3, г. Москва, Российская Федерация, 105005); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9629-0035>; e-mail: kaf-rusklit@mgou.ru.

Поташова Ксения Алексеевна, *Ksenia A. Potashova*, PhD (Philology), кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской классической литературы, Московский государственный областной университет (ул. Фридриха Энгельса, д. 21, стр. 3, г. Москва, Российская Федерация, 105005); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0164-0371>; e-mail: kseniaslovo@yandex.ru.

Поступила в редакцию / Received 04.07.2020

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 02.09.2020

Принята к публикации / Accepted 11.09.2020

Дата публикации / Date of publication 05.02.2021

Научная статья
УДК 821.161.1.09“18”
DOI: 10.15393/j9.art.2021.8922



Живопись *al fresco* «Воскресение Христово» в «итальянском» вкусе в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети»

Г. Ю. Карпенко

*Самарский национальный исследовательский
университет имени академика С. П. Королева
(г. Самара, Российская Федерация)
e-mail: karpenko.gennady@gmail.com*

Аннотация. В статье рассмотрена не раскрытая прежде загадка романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» — живопись *al fresco* «Воскресение Христово» в «итальянском» вкусе, находящаяся над входом в церковь при въезде в усадьбу Одинцовой. Никто из исследователей и комментаторов тургеневского романа не озадачивался вопросом: что значит «итальянский» вкус в пасхальном изображении? Между тем Тургенев прямо указывает, что в церкви вместо надвратной православной иконы находится религиозная картина «Воскресение Христово» («живопись *al fresco*»), на которой выведено как само таинство, так и представлен «посторонний» свидетель — «распростертый на первом плане смуглый воин в шишаке». В православной же иконографии Пасхи «посторонняя фигура» — недопустимая подробность, а таинство Воскресения как высшая сакральная реальность в соответствии с духом и буквой Евангелия не изображалось. Пасхальное таинство замещалось сценой Сошествия во ад, но такая икона все равно именовалась «Воскресением». При этом канонически на иконе Воскресения Христова — Сошествия во ад запечатлевается «исхождение» Христа, когда Спаситель не спускается в ад, а поднимается оттуда: выводит из преисподней «захватом запястья» Адама и других героев библейской истории. Так Воскресение Христа начинается со спасения человека, с «со-воскресения». В ценностно-смысловом пространстве романа за «итальянской» фреской-завесой скрывается православная икона Воскресения Христова — Сошествия во ад. Если Тургенев был знаком с «итальянской» семантикой Воскресения, то вполне естественно, что он по «литургическому воспоминанию» более знал семантику православной иконы и прикровенно актуализировал ее. Незримое, «завесное» присутствие иконы Воскресения Христова — Сошествия во ад и всего того, что литургически и богословски с ней связано и переживается, пресуществляет структуру «Отцов и детей». Пасхальная иеротопия этого романа, которая создается при помощи православного иконописного сюжета, (1) формирует совершенно особое ценностное пространство, соотносимое с вечностью, вечность духовного утверждающее и возводящее, через сопричастность, «всех присутствующих» к «жизни бесконечной»;

(2) задает «сверхтекстовое» измерение, рождает мотив «надмирного» упования; (3) укрепляет русское слово как христоцентричное основание отечественной культуры.

Ключевые слова: И. С. Тургенев, «Отцы и дети», Воскресение Христово, десакрализация, Православие, Сошествие во ад, таинство, богословие трех дней, литургическое воспоминание, иеротопия

Для цитирования: Карпенко Г. Ю. Живопись al fresco «Воскресение Христово» в «итальянском» вкусе в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 1. С. 140–172. DOI: 10.15393/j9.art.2021.8922

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.8922

The Italian-style al Fresco Painting *The Resurrection of Christ* in I. S. Turgenev's *Fathers and Children*

Gennady Yu. Karpenko

Samara National Research University

(Samara, Russian Federation)

e-mail: karpenko.gennady@gmail.com

Abstract. The article focuses on the unsolved mystery of the novel by I. S. Turgenev *Fathers and Children* — the Italian-style al fresco painting *The Resurrection of Christ*, located above the entrance to the church at the entrance to the Odintsova estate. None of the researchers and commentators of Turgenev's novel were puzzled by the question: what does “Italian-style” mean in the Easter image? Meanwhile, Turgenev directly points out that, instead of the gateway Orthodox icon, there is a religious painting *The Resurrection of Christ* (al fresco painting) in the church, where both the sacrament itself and the outsider witness (“a swarthy warrior in a spiked helmet in the foreground”) are presented. In the Orthodox Easter iconography, however, an outside figure is an unacceptable detail, and the sacrament of the Resurrection as the highest sacred reality in accordance with the spirit and letter of the Gospel was not depicted. The Easter sacrament was replaced by the scene of the Descent into Hell, but such an icon was still called *Resurrection*. Meanwhile, canonically, the procession of Christ is captured, when the Savior does not descend into hell, but rises from there on the icon of the Resurrection of Christ/Descent into Hell: he leads Adam and other biblical heroes out of the underworld by “grabbing of the wrist.” In this way, the Resurrection of Christ begins with the salvation of man, with co-resurrection. In the value and semantic space of the novel, the Orthodox icon of the Resurrection of Christ/Descent into Hell is concealed behind the “Italian” fresco-veil. If Turgenev knows the “Italian” semantics of the Resurrection, then it is quite natural that the author is more familiar with the semantics of the Orthodox

icon from liturgical recollection and makes it covertly actual. The behind-the-scenes presence of the icon of the Resurrection of Christ/Descent into Hell and everything that is liturgically and theologically associated with it and experienced transubs the structure of *Fathers and Children*. The Easter hierotopy of the novel, outlined by the Orthodox icon and supported by the prayerful hopes of the finale 1) creates a very special, breathtaking and enlightening value space, correlated with eternity, the infinity of the spiritual, which affirms, elevating all present to endless life through participation; 2) sets up the supertext dimension, gives rise to the motive of transcendental hope: “You will not leave my soul in hell”; 3) and also strengthens the Russian word as the Christocentric foundation of Russian culture.

Keywords: Ivan Turgenev, “Fathers and Children”, Resurrection of Christ, Italian style, desacralization, Orthodoxy, Descent into Hell, sacrament, theology of three days, liturgical remembrance, hierotopy

For citation: Karpenko G. Yu. The Italian-style al Fresco Painting “The Resurrection of Christ” in I. S. Turgenev’s “Fathers and Children” by V. F. Odoevsky. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2021, vol. 19, no. 1, pp. 140–172. DOI: 10.15393/j9.art.2021.8922 (In Russ.)

«...блаженны не видѣвшіе и увѣровавшіе»
(Ин. 20:29)

Во втором, исправленном и дополненном, академическом издании Полного собрания сочинений и писем И. С. Тургенева неполнота историко-филологического и культурологического описания связана с недолжным отношением к христианскому подтексту и к метафизической проблематике творчества писателя — к тем «тонким» смыслам, которые составляли духовную атмосферу русской культуры XIX в. и были органичными для тех, кто принадлежал к ней по воспитанию и образу жизни.

Недостатки составления академических примечаний, как указывает Н. П. Генералова, главный редактор Рабочей редакции Полного собрания сочинений и писем И. С. Тургенева, были обусловлены и научными установками, и идеологическими запретами советского времени [Генералова]. Раньше, по ее признанию, были очень жесткие требования к комментариям (поэтому приходилось быть предельно избирательными и лаконичными): «Они занимали не более одной трети по отношению к текстам» [Генералова: 798]. И только в последних томах писем Тургенева (в 2018 г. вышел

т. 16, кн. 2. Письма, 1879) составители и члены Рабочей редакции смогли без ограничений реализовать научные принципы, «отчего объем комментариев стал значительно превосходить текст» [Генералова: 798]. Подводя итог многолетней напряженной работы, Н. П. Генералова с оттенком горечи заключает: «Сейчас было бы впору поднимать вопрос о третьем издании» [Генералова: 798].

Конечно, после выхода в свет 7-го тома произведений Тургенева стараниями ученых (В. М. Марковича, Д. С. Барического, А. А. Бельской, В. И. Габдуллиной, Е. М. Конышева, А. А. Новиковой-Строгановой, А. В. Чернова и др.) в значительной мере удалось устранить ощутимый пробел академического сопровождения романа «Отцы и дети» и актуализировать важные для его восприятия метафизические смыслы и христианские ценности.

Однако до сих пор пространственная вертикаль (т. е. духовная высота художественного мира Тургенева), выстраиваемая посредством сдержанной повествовательной интенции и не получающая явного фабульного оформления, в качестве предмета изучения представляет серьезную научную проблему, решение которой зависит не только от профессиональных навыков и филологических подходов, но и от мировоззренческой, «ценностной шкалы» ученого, без чего не может состояться ни одно гуманитарное исследование.

Усилившийся и активизировавшийся в постсоветское время научный интерес к прикровенным духовным ценностям отечественной культуры, к ее невербализуемым смыслам (см. об этом: [Есаулов]) (интерес, проявивший себя в многочисленных исследованиях и закрепившийся в фундаментальных направлениях, получивший, казалось бы, легитимный статус научного подхода) до сих пор вызывает неприятие как у определенной части литературоведов, так и у представителей других областей гуманитарного знания. Одно из последних ярких и аргументированных высказываний по этому поводу принадлежит академику Российской академии художеств С. В. Заграевскому, по разным основаниям отрицающему возможность адекватного научного изучения «опредмеченных» сущностей, порожденных верой: «Надстройка» в виде акта

веры в то, что едва ли не любой артефакт является частью некоего “сакрального пространства” (то есть имеет некий “высший потусторонний смысл”), является недоказанной, следовательно, необубедительной, следовательно, излишней, следовательно, вредной, так как перегружает научный текст и противоречит “бритве Оккама” — “не следует множить сущности без необходимости”. Научный текст должен быть предельно универсальным и не вызывать идеологического неприятия у тех читателей, которые не исповедуют веру автора этого текста. Этого требует элементарная научная этика» [Заграевский: 49]. По словам ученого, «реалистично настроенный человек ждет от науки прежде всего ответов на вопросы “что, кто, где, когда, почему”» [Заграевский: 63].

С. В. Заграевский пытается ввести репрессивные ограничения гуманитарному мышлению в виде «элементарной научной этики», «предельной универсальности» и таким способом предлагает предписать научной мысли оставаться при постижении духовных явлений отечественной культуры в отведенных «кем-то» границах; и если уникальный объект, рожденный, например, в лоне православной традиции, изучается, то его надлежит рассматривать с позиции позитивистской «внеаходимости», чтобы (не дай Бог) «не вызвать идеологического неприятия у тех читателей, которые не исповедуют веру автора»: «минималистская» психология заискивания перед современным читателем, перед «реалистично настроенным человеком», которому по разным причинам не открываются воплощенные в художественном творчестве ценности веры, — «элементарная научная этика», ведущая к забвению духовных традиций, к разрыву с ними, к утрате национально-культурной идентичности.

Э. Шюре, обратившись к картине Рафаэля «Преображение», справедливо подметил характерную особенность восприятия мира «современным научным большинством». Как указывает философ, Рафаэль на своем последнем полотне композиционно обособил и специально вывел отдельную группу непосвященных апостолов и простых людей: «Они говорят и спорят, бурно жестикулируя, о чуде, но они не видят Христа»¹.

Если исследователь в произведениях Тургенева «не видит Христа» (в отличие от самого писателя²), то анализируемая и реконструируемая им картина мира неизбежно будет «плоскостной». И даже интерес к метафизическим проблемам и типологическим обобщениям, намечающим пространственную вертикаль произведений писателя, хотя и осложняет ее эстетико-философскими надстройками, но не переводит в трехмерное иерархически ценностное измерение и, следовательно, не позволяет «схватить» всей полноты и богатства художественного мира «таинственного» Тургенева.

Далеки от «анагогического» назначения и примечания к роману «Отцы и дети» в 7-м томе, подготовленные академической группой в 1981 г.: они своей информативной заданностью и политической ангажированностью не отвечают потребностям даже т. н. «реального читателя» (*Тургенев*, С7: 416–469).

Так, А. И. Батюто, автор примечаний к «Отцам и детям» в Полном собрании сочинений и писем Тургенева, относительно «живописи al fresco “Воскресение Христово” в “итальянском” вкусе», упоминающейся в XVI главе (*Тургенев*, С7: 75), счел необходимым дать пояснение только технической детали: «Живопись, получившая свое название от способа писания водяными красками по “свежему”, то есть еще влажному, цементному покрову стен, сводов и потолков; fresco — свежий (итал.)» (*Тургенев*, С7: 462).

Такое выборочное и «сухое» объяснение смысла фрески в «итальянском» вкусе ничего концептуально-содержательного не прибавляет к проникновению в ценностную атмосферу романа и не способствует пробуждению читательского душевно-духовного отклика на изображаемое. Приведенный комментарий к «итальянской» фреске в ряду других такого же рода, составленных по избирательному и номинативному принципам, вполне очевидно, не выполняет своей прямой функции прояснения текста. И столь же очевидно, что не столько в «техническом просветительстве», сколько в воспитании и пробуждении эстетической и духовной зоркости читателя к смысловым подтекстам художественного мира писателя должна заключаться одна из задач научного комментирования. Как справедливо заметил А. М. Лидов, даже

«подробные внешние описания подчас не только не помогают познанию, но искажают суть традиции» [Лидов: 21].

В свое время А. П. Чудаков, оценивая состояние пушкиноведения, написал, что «Евгений Онегин» нуждается в сплошном комментированном чтении, «без пропусков, слово за словом» [Чудаков: 211]. Пожалуй, всеобщими усилиями к такого рода сплошному комментированию стремится приблизиться и современное тургеневедение, не успокаивающееся на достигнутом и настойчиво предлагающее новые дополнения к комментарию тургеневского романа [Тимашова: 316–328].

Такой «точной» проблеме — выявлению подтекстовых смыслов фрески Воскресение Христово в «итальянском» вкусе над главным входом церкви в усадьбе Одинцовой — и посвящена предлагаемая статья.

До сих пор «итальянская» фреска остается нераскрытой загадкой тургеневского романа. Выразительная деталь оказалась на периферии исследовательского интереса и даже исключается наряду с церковью как случайный элемент из сюжетного миропостроения: «XVI глава начинается с подробного описания церкви в имении Одинцовой, которая потом никакой роли не играет в сюжете» [Васильева: 59].

Можно, конечно, предположить, что у Тургенева образ сельской церкви с «итальянской» фреской — это дань прошлому, прием сюжетно немотивированного описания в духе натуральной школы, только факт «физиологического» наблюдения. Но и тогда такая внесюжетная подробность все же должна быть рассмотрена как проявление творческого сознания и видения Тургенева, как своеобразное послание, шифр от которого хранится в большом тексте культуры и должен быть раскрыт.

Между тем никто из исследователей «Отцов и детей» не озадачился естественным вопросом: что значит «итальянский» вкус в изображении Воскресения Христа? Чтобы читатель не ошибся в понимании этого выражения, Тургенев дает зримую подсказку в образе «смуглого воина»:

«Усадьба, в которой жила Анна Сергеевна, стояла на пологом открытом холме, в недалеком расстоянии от желтой каменной церкви с зеленою крышей, белыми колоннами и живописью

al fresco над главным входом, представлявшею “Воскресение Христово” в “итальянском” вкусе. Особенно замечателен своими округленными контурами был распростертый на первом плане смуглый воин в шишаке» (*Тургенев*, С7: 75).

«Распростертый смуглый воин» и есть та дополнительная характерная и узнаваемая подробность «итальянского» вкуса в изображении Воскресения Христова, которая в комплексе с другими деталями и смысловыми штрихами могла бы привлечь внимание исследователей. Однако имеющиеся в тургеневедении суждения, посвященные «итальянской» фреске, далеки от понимания сущности изображенного.

Как отмечалось выше, составитель примечаний к роману «Отцы и дети» А. И. Батюто своим техническим пояснением, что такое al fresco, «переключает» внимание читателей с восприятия внутреннего содержания на внешнее и не считает необходимым объяснить значимые смыслы «итальянского» вкуса.

Ю. В. Лебедев в практической работе, предназначенной для подготовленного читателя (учителя), рассматривая панораму усадьбы Одинцовой, выделяет «старую церковь в итальянском вкусе с распростертым над главным входом изображением смуглого воина в шишаке» [Лебедев: 90–91]. Для него фреска в «итальянском» вкусе — семантически несущественное указание Тургенева, поэтому ученый переносит эту характеристику на церковь, которая почему-то превращается в «старую церковь в итальянском вкусе». Хотя старой она быть не может, так как «губернский архитектор воздвигнул оба здания (господский дом и церковь. — Г. К.) с одобрения покойного Одинцова» (*Тургенев*, С7: 76).

И, как следствие, фреска, ускользя из поля зрения исследователя, перестает быть значимой единицей текста.

Социально-политическое содержание пытается увидеть в «церкви с росписью в “итальянском вкусе”» И. В. Грачева [Грачева: 17]. Как полагает автор статьи, внешний вид церкви и усадьбы, выстроенных «в европеизированном духе» [Грачева: 18], по контрасту с большинством крестьянских домов, которые «топились по-черному, так же как это было в далекие допетровские времена», позволяет читателю сделать вывод

о том, «как далеко оторвались дворяне от истоков своей национальной культуры, и о том, насколько безразличны они к бедам и нуждам простого народа, и о том, насколько неэффективным оказывается российское реформаторство» [Грачева: 18].

Д. С. Барицкий, наоборот, придает особенное значение «итальянской» фреске и в свете заявленной в его статье проблематики — мотива тоски «о Христе» — вдохновляется следующим предположением: «Слава Христа и пораженный этой славой языческий солдат — вот что бросается в глаза. Может ли быть эта деталь случайной? Может быть, именно слава Христа поманила нигилиста Базарова, разбудив в нем тоску по вечному смыслу?» [Барицкий, 2017: 8]. Но в романе и намек нет на то, что Базаров заметил экзотическую фреску: иначе автору пришлось бы описывать «сакральный жест» героя, точнее — его отсутствие, при виде церкви и давать читателю повод для дополнительной рефлексии (перекрестился или не перекрестился он). В романе также нет явных указаний и на соотнесенность в сознании Базарова «славы Христа» и его «тоски» о Господе. При взгляде на фреску он скорее бы заметил «на первом плане смуглого воина в шишаке», чем Христа: Христос в иконописной традиции — «привычная фигура», и любая возникающая лишняя деталь неизбежно отвлекает от доминирующего образа, превращает икону в картину. Церковь и фреску мы видим «глазами автора», а не «глазами героя». Предположение ученого и богослова, что эта деталь не может быть случайной, заслуживает внимания, однако ее значимость нужно учитывать в первую очередь не в логике развертывания сюжета героя, а в логике развертывания сюжета автора и быть чуткими к интенциям авторского сознания.

Впрочем, Д. С. Барицкий, развивая христоцентричную проблематику романа, в статье «Образ храма в творчестве И. С. Тургенева» уже не столь прямолинейно и категорично связывает семантику церкви с восприятием ее Базаровым и пишет обобщенно о «своеобразной заботе о герое высших сил» [Барицкий, 2019: 222], а также приходит к принципиальному для понимания сути поэтики романа и весьма справедливому выводу:

«...в романе “Отцы и дети” образ храма — это не просто деталь пейзажа. Он участвует в развитии сюжета, а также органично встроено в символично-образный ряд, который сообщает произведению особый религиозно-философский подтекст» [Барицкий, 2019: 222–223]. К сожалению, дальше такого вывода-тезиса исследователь не идет, и, следовательно, остаются необъясненными смысл и значение «итальянского» вкуса надвратной фрески.

Тургенев же двумя фразами о данной фреске сумел прикровенно выразить скрытую боль и тяжелые сердечные переживания русского человека при виде свергнутых исконных икон, на месте которых оказались изображения другой традиции.

Буквально каждое слово в высказывании Тургенева об «итальянской» фреске наполнено глубоким подтекстовым содержанием. И чтобы оно не оставалось для читателя закрытым, «темным местом», чтобы его осмыслить и прояснить, необходимо обратиться к широкому контексту: культурно-историческому, религиозному и собственно православному.

Но вначале следует рассмотреть тургеневское высказывание как структурно-семантическую единицу, как фрагмент текста, прочитываемый «филологическим взглядом». На языковом уровне можно заметить двойное (избыточное) маркирование итальянских значений: определение живописного вкуса как итальянского и использование не переведенного на русский выражения *al fresco*, указывающего на сознательно оценочное его употребление автором. Дело в том, что писатель его давно русифицировал: уже в «Письмах из Берлина», в заметках 1847 г., Тургенев прописывает «альфреско» русскими буквами (Тургенев, С1: 293). Несмотря на то, что слово писателем давно было найдено, оно, однако, выводится в романе в его исконном виде. Пожалуй, было бы уместней для представления сельской церкви прописать слово в русском начертании — «альфреско» (или опустить его). Такая избыточность (*al fresco* в «итальянском» вкусе) и соединение-столкновение русского и итальянского слов (живопись *al fresco*) — дополнительный выразительный оттенок авторского отношения к состоянию национальной религиозной живописи. Ценностно-смысловой сдвиг в сфере духовного Тургенев обозначил даже лексикографически.

Обращает на себя внимание и то, что писатель изображение Воскресения Христова над входом в церковь назвал не иконой, а живописью *al fresco* и тем самым выразил также свое отношение к повсеместному процессу «обновления» (вытеснения, уничтожения) православных икон, их замены европейскими образцами. Бросается в глаза и иконически недопустимая композиционная диспропорция: на переднем плане смуглый воин в шишаке, а не сияющий в славе Христос. Достаточно посмотреть на надвратные образы русских церквей, чтобы убедиться в новомодности такой композиции.

Можно также предположить, что Тургенев сознательно «Воскресение Христово» взял в кавычки, чтобы подчеркнуть, что речь идет не о пасхальном событии, а о живописной картине под таким названием, оказавшейся волею доминирующих настроений времени над входом в сельскую церковь. Знаком авторской оценки описываемой церкви является и ее уподобление зданию: церковь и господский дом названы как «оба здания», построенные под влиянием Александровского стиля (Тургенев, С7: 76).

Особенность отмеченных структурно-семиотических признаков позволяет сделать и первый предварительный вывод: Тургенев художественно тонко выражает свое негативное отношение к современному процессу замещения исконных православных икон религиозной «живописью *al fresco* в “итальянском” вкусе» и уводит волнующую его проблему в подтекст. По меньшей мере, писатель недвусмысленно обозначил религиозно-смысловой сдвиг в духовной сфере.

Намечающийся подтекст в связи с высказыванием Тургенева об «итальянской» фреске в сельской церкви порождает целый ряд вопросов, ответить на которые возможно только при изучении широкого контекста. Один из них, волновавший современников Тургенева и, как мы уже заметили, самого писателя, был связан с осознанием и оценкой процессов, происходивших в русской живописи того времени и, в частности, в практике иконописания.

Общее отношение к проявлению нового «вкуса» в русской иконописи выразил современник Тургенева и ревнитель Православия А. Н. Муравьев, на книгу которого писатель

откликнется своей первой рецензией в 1836 г.: «Самая живопись новых икон отзывается картинностью западного искусства, нет уже точного подражания древним священным образцам»³.

Но как такое могло случиться, что православное видение в сотворении иконы было вытеснено западноевропейским вкусом, что «в несколько десятилетий рассеялось все, что накопилось веками» [Муратов: 4], что «запечатлено кровию многих святых исповедников»⁴, что создавалось «в глубинах соборного опыта Церкви» [Успенский: 525]⁵?

Как доказывает Л. А. Успенский, в России, начиная со второй половины XVII в., по разным причинам, социально-политическим и богословским, намечается и в дальнейшем усиливается процесс «латинизации невооруженного Православия»: «Латинизации этой подвергается и богословие, и мировоззрение, и сама религиозная психология. В области художественного творчества, так же как и в области богословской мысли, исчезает творческое переживание Предания» [Успенский: 385].

В культурной и даже в церковной среде очень быстро сформировалось пренебрежительное отношение к традиционной иконе как примитивному, непрофессиональному продукту древнерусского мастера, невежественного в своем искусстве: не знакомого с образцами античного искусства, не знающего правил линейной перспективы, не изучавшего анатомического строения человеческого тела и т. д. [Дмитриев]. О. Ю. Тарасов отмечает, что негативное отношение к древнерусской иконе было авторитетно закреплено на Большом Московском соборе 1666–1667 гг. С тех пор «утверждается взгляд на старую икону как на образ *ложного подобия*» [Тарасов: 81] и оправдывается ее уничтожение: «...сожигати обветшивые иконы» [Тарасов: 100]. Уже в XIX в. Н. В. Кукольник, идеолог нового русского искусства, писал: «Обращаясь к характеру живописи до Петровского периода, скажем вообще, что главными отличительными ее чертами были: резкий, неправильный и грубый рисунок, сухой колорит без рельефа, отсутствие перспективы»⁶.

Икона стала полем борьбы разных духовных, мировоззренческих, культурно-исторических и национальных установок. Она оказалась «живым организмом, тонко реагирующим на все вкусовые и стилеобразующие изменения» [Красилин: 221]. Духовная трансформация творческого и общественного сознания русского человека выразилась в создании, приятии и почитании «других икон». Повсеместно прививался «чужой» вкус. Образцом стали произведения западноевропейского искусства: духовная напряженность прежнего образа была заменена красочностью, бытовыми деталями и композиционным новаторством. Л. А. Успенский пишет о том, что стало немодным почитание древнерусских икон: «Естественно, что иконописание было почти вытеснено из культурной среды салонной религиозной живописью, низкопробным подражательством западным образцам, которое носило вполне отвечающее вкусам эпохи и лестное для просвещенных людей наименование “икон итальянского стиля” или “в итальянском вкусе”» [Успенский: 515].

Тот же Н. В. Кукольник утверждает мысль о том, что «школа русская есть продолжение школы общей итальянской»⁷. И как законодатель нового вкуса в качестве подтверждения своей мысли делится впечатлением от «картона» К. П. Брюллова «Бичевание Христа»: «Истязание Спасителя, другой картон, поражает, изумляет анатомической подробностью. Никто не упрекнет нас в пристрастии к Карлу Павловичу и мы, не опасаясь никакого упрека, смело можем сказать, что это колоссальное творение несомненно станет наряду с вековыми картами Буонароти. В этом картоне художник найдет полный курс обширной науки»⁸.

Духовное, иерархически ценностное отношение к священному первообразу и со стороны художника, и, как следствие, со стороны зрителя исчезло: одному можно придерживаться при изображении Иисуса Христа принципа верности анатомическим подробностям (даже без использования средств «адамова» прикрытия), другому — восторгаться «колоссальным творением».

Эпизод с «итальянской» фреской доказывает, насколько Тургенев был чуток и внимателен к смысловым и ценностным

сдвигам, находившим отражение в иконе как «живом организме».

В чем же заключается секрет «итальянской загадки»? Для историков живописи и иконописи никакой загадки здесь не существует. Хорошо известно (и это «общее место»): то, что Тургенев назвал «итальянским» вкусом в изображении Воскресения Христа, получило свое полное и завершенное выражение в западноевропейских «сакрально-бытовых» картинах, на которых выводятся как само таинство Воскресения Христова, так и Его «посторонние свидетели» в виде стражников и воинов, пребывающих либо во сне, либо в изумлении от увиденного чуда, либо в ужасе (см., например, картины «Воскресение Христа» Рафаэля, Тициана, Веронезе).

В православной же иконографии Пасхи «посторонняя фигура» в виде «подсматривающего» воина или другого любого живого «смертного лица» — невозможная подробность. На пасхальных иконах канонически было недопустимо непосредственно запечатлевать таинство Воскресения Христова: «На византийских и древнерусских иконах “Воскресения Христова” никогда не изображается само Воскресение — выход Христа из гроба» [Иларион: 5].

Поводов для такого сокрытия Воскресения было достаточно.

На первом историческом этапе, уже с первых веков христианства, как показывают разыскания, использовался «образ замещения»: по взаимосвязанным причинам (сакрализация и гонения) в практику вошло иносказательно, символически и даже аллегорически «показывать Воскресение через изображение других сюжетов» [Иванова, 2012: 16] (см. также: [Покровский: 391]).

Но основным аргументом, почему в православной иконописи не было принято запечатлевать Воскресение Христово (даже в эпоху отсутствия гонений), является внешне «фактологический», но по содержанию сакрально-богословский довод: в Евангелиях нет описания данного события. А евангелисты, как отмечал А. Н. Муравьев еще в середине 1830-х гг., «верно повествуют то, что верно знают»; «говорят, что знают, а не то, в чем взаимно условились»⁹.

Личностному мировидению и произволу иконописца не было места: в древнехристианской живописи неукоснительно соблюдался принцип соотнесения иконописного сюжета с евангельским источником, и любое воплощенное событие на православной иконе должно было быть основано на Священном Писании, на том или ином литургическом воспоминании (см.: [Покровский: 1]). Как отметил Н. П. Кондаков, «христианская икона в своем источнике есть идеальное *подобие*, типическое изображение святых лиц и событий Нового Завета, учителей и деятелей христианства. Это основа христианской иконографии» [Кондаков: 1].

Исследователи разных религиозных предпочтений единодушны в оценке причин молчания евангелистов о воскресении Христа.

Н. В. Покровский в 1892 г. отмечал: «Непостижимый по самой сущности своей момент воскресения Иисуса Христа в Евангелии не описан. Евангелие упоминает о великом труде (землетрясении. — Г. К.) и отвалении ангелом камня от входа в погребальную пещеру; но как произошло само воскресение, в каком виде был воскресший Спаситель, как Он восстал из гроба и куда отправился, — все это остается сокровенною тайною, и молчание о том Евангелистов свидетельствует лишь об их безупречной искренности и величии события, не поддающегося никакому описанию» [Покровский: 391].

Католический богослов Г. У. фон Бальтазар в «Theologie der Drei Tage» (1969 г.), словно конспектируя Н. В. Покровского, пишет: «Евангелия, так ярко изображающие страдания живого Иисуса (в том числе Его смерть и погребение), совершенно естественно хранят молчание о периоде времени между положением во гроб и воскресением. Мы благодарны им за это»¹⁰.

Причина единого молчания евангелистов — неизречеваемо сакральная и духовно личная: она одновременно выявляет и предел их веры, и сущность христианства. Одно дело свидетельствовать о Христе, исходя из собственного опыта, как пишет апостол Иоанн: «О том, что было от начала, что мы слышали, что видели своими очами, что рассматривали и что осязали руки наши, о Слове жизни, — ибо жизнь явилась, и мы видели и свидетельствуем, и возвещаем

вам сию вечную жизнь, которая была у Отца и явилась нам, — о том, что мы видели и слышали, возвещаем вам, чтобы и вы имели общение с нами: а наше общение — с Отцем и Сыном Его, Иисусом Христом» (1 Ин. 1:1–3).

Другое дело — свидетельствовать о воскресении Христа, когда события не «видели своими очами»: не будучи его «зрителями», евангелисты, естественно, его и не описывают. Но они, ученики и последователи Христа, готовы свидетельствовать о Воскресении: «...блаженны не видѣвшіе и увѣровавшіе» (Ин. 20:29)¹¹.

Причем они готовы свидетельствовать о Нем и под пытками, и на кресте, и при усекновении главы, и при сошествии в ад, если иметь в виду путь Иоанна Крестителя, которого в утверждении славы Христа, как передают древнейшие общецерковные предания, не остановил даже ад: он и в преисподней продолжал славить Христа, «возвещая сущым во аде веры сияние»¹².

И они знают, что это их «мученическое свидетельство». В греческом языке «мученик» и «свидетель», согласно словарю середины XIX в., передаются одним словом *μάρτυς*¹³. И. Ф. Синайский, опираясь на преимущество древнегреческого текста Нового Завета, слово *μάρτυς* переводит следующим образом: «...свидетель, свидетельствующий кровью, мученик, свидетельствовавший своей кровью правду, истинность христианской веры»¹⁴.

Воскресение Христово — это таинство таинств, «святая святых» веры, высшая и интимнейшая сакральная реальность, «вселенское событие», «зрителем» которого никто не был, но которое утверждается и свидетельствуется в веках только любовью ко Христу, чистотой и искренностью веры. Поэтому и парадоксально, и закономерно, что оно, «вселенское событие», чтобы не умалялась его таинственная природа (и достоинство веры), изображению не подлежит, но молитвенно провозглашается: «Воскресение Христово видевше»¹⁵.

Вместо события Воскресения в православной традиции запечатлевалась сцена Сошествия во ад (событие Великой Субботы). Однако церковным наименованием иконы «Сошествия во ад» все равно утверждалась надпись «Ανάστασις»,

т. е. Анастасис, «Воскресение». Таким способом в Православии иконой Воскресения Христова считается икона Сошествия во ад, или, как пишет Н. Василиадис, «икона, изображающая Сошествие Господа во ад, рассматривается православной иконописью как подлинная икона Воскресения»¹⁶.

По наблюдениям Л. А. Успенского, до середины XVIII в. на Руси не было другой иконы Воскресения Христова, кроме иконы «Сошествие во ад» [Успенский: 507]. Однако уже через 100 лет А. Н. Муравьеву, автору «Писем о богослужении Восточной Кафолической Церкви» (1835), приходилось напоминать русскому человеку, что пасхальной иконой является «Сошествие Господа во ад, или Воскресение, которое иначе никогда не изображалось в древней иконописи» [Муравьев: 131].

Причем канонически на иконе Воскресения Христова — Сошествия во ад запечатлевается тот момент, когда Христос не спускается в ад, а поднимается оттуда, откуда нет возврата: «...нисшедший в преисподнюю не выйдет» (Иов 7:9). Святитель Филарет в «Слове в день Пасхи» (1845) напоминает: «Воскресение и восхождение Христово началось не от гроба только, но и от ада»¹⁷. «Отсюда “воскресает” Христос» — в унисон со святителем Филаретом пишет через столетие Г. У. фон Бальтазар¹⁸.

Евангельская традиция, дух апостольского служения и сорборного воспитания (радость переживания «рождающегося» Христа из ада, «первенца из мертвых») побуждали иконописцев показывать Господа возвышающимся Победителем над темной бездной («...и имею ключи ада и смерти» — Откр. 1:18) и спасающим из преисподней «захватом запястья» Адама и вслед за ним других героев библейской истории, «насельников ада» [Иванова, 2013: 55–72]. Таким образом Воскресение Христа начинается со спасения человека, с «со-воскресения». Не только таинство Воскресения, но и сотериология, надежда на спасение человека привлекала иконописцев в сюжете сошествия во ад: «Идея воскресения Христова, в применении к спасению людей, раскрытая в творениях церковных писателей, перешла в искусство и отлилась в форму композиции сошествия Иисуса Христа во ад» [Покровский: 398]. Другими словами, на православной иконе запечатлевается не схождение

Христа к мертвым, а «исхождение», «общее воскресение», в том числе спасение «безнадежно потерянных», «неискупленно мертвых» (что очень важно в перспективе рассмотрения «базаровской темы», хотя Базаров к таким «потерянным» — в контексте таинства Елеосвящения и духовной семантики финала романа — не относится [Новикова-Строганова, 2011a, 2011b]). Тайна Великой субботы, завесу над которой приоткрывает богословие тридневия, запечатленное в православной иконе Воскресение Христово — Сошествие во ад, сотериологична¹⁹: путь в Царство Небесное, путь к воскресению из мертвых становится открытым для «всякой плоти», как об этом говорится в Деяниях святых апостолов: «И плоть моя упокоится в уповании, ибо Ты не оставишь души моей в аде» (Деян. 2:26–27). Когда Тургенев пишет о картине «Воскресение Христово» в «итальянском» вкусе над главным входом церкви в усадьбе Одинцовой, то он тем самым указывает на тот факт, что западноевропейский сюжет Воскресения, проникнув на усадебные церковные фрески, «отодвинув» в сторону православный образ, оказался востребованным и даже модным не только в российских столицах, но даже в дворянских усадьбах (см., например, работы А. Л. Шустова, В. К. Шебуева, К. К. Штейбена)²⁰.

Зримое отклонение от православного иконописного подлинника (см. его описание: [Кондаков]) дает повод для очевидных восприятий и однозначных оценок «итальянской» фрески как иконы с признаками десакрализации таинства. Наиболее острую критику этого процесса мы встречаем в работе того времени — сочинении архиепископа Анатолия (Мартыновского) «О иконописании» (1845). В отдельной главе «Критический взгляд на церковно-историческую живопись школ итальянских и вообще новейших» (как, впрочем, и во всей работе) содержится развернутая характеристика новейшего иконописного стиля, указываются «эффекты», разрушающие духовное восприятие иконы: «так называемые живописные ракурсы», «тучность человеческого тела», «атлетичные формы тела», «мясистость и преобладающая красота»²¹.

Тургенев разделяет озабоченность ревнителей православной традиции и в «Современных заметках» (1847) признает

чрезмерность «влияния господствующей у нас живописной школы, которая, несмотря на все свои несомненные достоинства, грешит иногда театральностью и стремлением за эффектом» (*Тургенев*, С1: 283)²².

В связи с рассматриваемым аспектом проблемы — всеобщим поклонением итальянскому стилю — важно привести суждение Тургенева о состоянии русской живописи, выраженное им в письме из Рима к Л. Н. Толстому от 25 ноября (7 декабря) 1857 г.:

«...один художник Иванов человек замечательный и умный; другие наши художники — дурачки, зараженные брюлловщиной, — и бездарные, то есть не то что бездарные, все они с средствами — да ничего из этих средств сделать не умеют. Живут с девками, бранят Рафаэля — и только. Русского художества еще нет» (*Тургенев*, ПЗ: 276).

Чуть раньше об этом же он рассуждал и в письме к П. В. Анненкову от 31 октября (12 ноября) 1857 г.: «Художеству еще худо на Руси» (*Тургенев*, ПЗ: 267).

У Тургенева уже в 1847 г. сформировалось, а к 1857 г. окрепло твердое убеждение в ущербности эклектичной живописи как национального вида искусства и как формы выражения русского духа. И не важно, кто ее автор — признанный мастер, ставший явлением современной живописи, разводящий «брюлловщину», или неизвестный усадебный художник, — все они подражают итальянским образцам и заслуживают одной и той же оценки.

Писатель сдержанно (без поддержки и явного осуждения) относился и к усилиям князя Г. Г. Гагарина, который связывал восстановление русского православного иконописания с соединением его с византийским стилем. Для Тургенева в современной ему религиозной живописи существовали две крайности: «брюлловщина», которой нужно оказать противодействие, и, «с другой стороны, византийская школа князя Гагарина» (*Тургенев*, ПЗ: 267).

Упоминание Тургеневым в 1857 г. имени Г. Г. Гагарина и византийской школы указывает на «осведомленность» писателя. В 1855 г. князь Г. Г. Гагарин в «Воспоминаниях о Карле Брюллове», признавая его художественный гений, писал:

«...Брюллов, будучи великим художником, не сделался художником национальным и даже не дал русскому искусству национального направления»; «Опередив, по крайней мере, на три века русское искусство своего времени, он поневоле потерял из виду ту нить, которая связывала это искусство с национальными художественными преданиями»²³.

И как приговор, с которым совпадает мнение Тургенева о том, что «русского художества еще нет», звучат слова князя:

«...отсутствие самостоятельной идеи в нашем искусстве, порабощенном гением Брюллова. Не потому ли оно до сих пор и остается лишенным самобытности?»²⁴.

А в 1856 г. Г. Г. Гагарин издает в Тифлисе брошюру «Краткая хронологическая таблица в пособие истории византийского искусства», где излагает основные идеи своего «византийского проекта» — «возвращения» русской церковной живописи «к искусству национальному» [Маслов].

В это же время сходными мыслями об утрате русской иконописью самобытного стиля делился и А. С. Хомяков: «Икона не есть религиозная картина <...>. Та картина, к которой вы подходите, как к чужой <...>, — это уже не икона...»²⁵. В статье «О возможности русской художественной школы» (1847) философ, вскрывая ее мировоззренческие и духовные основания, отказывает ей в творческой перспективе: «...такое состояние мысли не допускает даже и возможности русской народной школы»²⁶. А. С. Хомяков в философско-публицистической форме говорит о России как о «колонии европейского эклектизма»²⁷, где хотят «...создать для своего обихода какое-то эклектичное русско-западное существование <...> и потом наложить это существование на величие Русской земли»²⁸.

Совершенно разные по своим мировоззренческим установкам деятели отечественной культуры, оказавшись перед «иконой», созданной вне православной традиции, высказались с одинаковым чувством разочарования. Тургенев, как и другие общественные деятели, переживавшие за состояние русской религиозной живописи, выражал общую боль эпохи.

Безусловно, для традиционного православного сознания зримая эклектика — фреска Воскресения Христового с «распростертым на первом плане смуглым воином в шишаке» —

была необычным явлением и у набожного человека (по крайней мере старообрядческого чина), привычно поклонявшегося дома иконам предков, могла вызвать недоумение [Языкова].

Как видим, живопись *al fresco* «Воскресение Христово» в «итальянском» вкусе над входом в сельскую церковь усадьбы Одинцовой насыщена глубокими подтекстовыми смыслами и еще более глубоким контекстным содержанием, связывающим роман «Отцы и дети» с мировоззренческими и духовными проблемами эпохи, с поиском незыблемых основ национального самосознания и самоопределения.

Однако не менее важным при постижении смыслов фрески «Воскресение Христово» в «итальянском» вкусе представляется и другое — «зафресковое» мыслимое изображение: то, о чем автор не сказал, но на что косвенно и сокровенно указал. Так, в ценностно-смысловом пространстве романа за «итальянской» фреской-завесой скрывается православная икона Воскресения Христового — Сошествия во ад. Если Тургенев был знаком с «итальянской» семантикой Воскресения Христового (с долей иронии актуализировал ее в романе), то вполне естественно, что ему была известна и семантика православной иконы Воскресения Христового — Сошествия во ад. Следовательно, писатель понимал бросающуюся в глаза разницу смыслов между православной и итальянской иконами, и эту разницу он, разумеется, мог увидеть только с точки зрения православной традиции, зная евангельский контекст, фиксируя по содержанию и стилю икон изменения в сакральной сфере.

Конечно, в XIX в. такое видение русской иконы приобреталось в первую очередь не чтением специальной литературы и даже не чтением Евангелия. «Ведь не читал же всю жизнь Тургенев Евангелия», — пронизательно точно замечает В. В. Розанов: иначе «Евангелие было бы как “Энеида” Вергилия, книга чтимая, но недейственная»²⁹. Знание русской иконы достигалось погруженностью с детства в духовный уклад русской жизни, причастностью к церковной атмосфере «литургического воспоминания» [Постовалова].

Давно отмечено, что Тургенев активно задействовал поэтику универсальных обобщений в выстраивании «второго сюжета» [Маркович]. Но в данном случае писатель использовал

своеобразный иеротопический прием, посредством которого то, что не названо, но подразумевается, образует особое сакральное средоточие, незримую духовную икону, вынесенную в сердцевину веры («...блаженны не видѣвшие и увѣровавшие»).

Если понимать сюжет как художественное событие, создающее объемную иерархически целостную картину мира (как раз по своим «строительным принципам» подобную Храму), то тогда все зримые и незримые «знаки» церкви в имени Одинцовой не только организуют локальную иеротопию, но и, вступая во взаимодействие, сопрягаются со «знаками» всего романа, семантически усложняют его линейное развертывание, а «сверхсимволические» смыслы, излучаемые «зазавесной» иконой Воскресения Христового — Сошествия во ад, в совокупности с другими подобными соподчиненными «знаками» романа (нетерпеливое ожидание отцом приезда Аркадия, «иконичная» любовь Фенечки к сыну или «святая, преданная любовь» родителей Базарова) создают совершенно особое — дух захватывающее и просветляющее — ценностное пространство, соотносимое с вечностью и вечность духовного утверждающее, возводящее через сопричастность всех присутствующих к «жизни бесконечной».

Незримое («зазавесное») предвечное бытие православной иконы Воскресения Христового — Сошествия во ад в романе «Отцы и дети» и всего того, что литургически и богословски с ней связано (если мы такое присутствие видим и учитываем), пресуществляет его структуру. История жизни Евгения Базарова — это крайняя форма отпадения человека от Благодати, разрыва с национальной традицией и культурой (демонстративного разрыва с Богом, с родителями, с женщиной, с пушкинским словом) (см.: [Карпенко]). В сложившейся ситуации тотального отпадения все сюжетные (линейно-событийные) и интерпретационные (исследовательские) попытки спасения-оправдания героя тщетны. Спасение Базарова возможно только в пространстве христианских ценностей: упований и надежд на окончательную милость Господа.

Роман ценностно и иерархически центрирован (хотим мы этого или нет) вокруг «зазавесной» православной иконы Воскресения Христового — Сошествия во ад: она духовно-онтологическая вершина «Отцов и детей», утверждаемая не

только текстовой, но и «затекстовой» реальностью, освящающая не только текст, но и «затекст»: «Анастасис» — икона *перехода*, перехода из ада в рай, из рабства греху — к благодати» [Иванова, 2010: 41].

«Зазавесная», скрытая семантика «священной истории» и русской жизни волновала Тургенева с ранних лет. В. А. Макешина напомнила о неизгладимом впечатлении, какое произвела на юного писателя книга Н. М. Максимовича-Амбодика «Эмблемы и символы», хранившаяся в усадебной библиотеке [Макешина: 248]. В «Емвлемах и символах избранных», как говорится в предисловии к книге, содержатся «иконологичное описание» и «емвлематические изображения» человека и мира³⁰.

Не нужно также забывать, что одни из первых творческих опытов Тургенева были связаны с христианской и пасхальной проблематикой. Так, будучи восемнадцатилетним студентом Санкт-Петербургского университета, «экзаменуемый» на наличие «способностей» редактором «Журнала Министерства народного просвещения» К. С. Сербиновичем, он получил задание написать рецензию на книгу христианского паломника и обер-секретаря Святейшего синода А. Н. Муравьева «Путешествие по святым местам русским» (СПб., 1836). Тургенев не только успешно выполнил данное поручение, но и обнаружил причастность к атмосфере «литургического воспоминания» (Тургенев, С1: 173—187).

Показателен и еще один «пасхальный» пример. В письме от 14 октября 1853 г. Тургенев, находясь в Спасском, рассказывает П. В. Анненкову о том, какое впечатление произвело на него стихотворение о Воскресении Христа, сочиненное его усадебным работником «по имени Николай Федосеев Градов» (Тургенев, П2: 260), а по факту, как доказали исследователи, принадлежавшее самому писателю и опубликованное 13 лет назад (Тургенев, П2: 538—539).

По содержанию пасхального стихотворения «Восторг души, или Чувства души в высокаторжественный день праздника» видно, что оно написано со знанием деталей «литургического воспоминания», выстраивается в памяти самого автора (Тургенев, П2: 262—264) и с опорой на евангельский текст, с явной

ориентацией на Евангелие от Матфея (см.: Мф. 27:51). В стихотворении говорится не только о наступлении тьмы в момент смерти Христа, но и о втянутости природы в «богословие трех дней», о ее соучастии «провозвестницей» в таинстве воскресения, в том, что скрывается за завесой видимого:

«<...> Завес в храме раздрался'...
Потемнело солнце ясное —
Потемнели небеса.
Вижу тьму, весь мир объявшую,
Слышу страшный треск громов —
Грудь земли затрепетавшую,
И восставших из гробов!» (Тургенев, П2: 263)³¹.

Вот этот свет Спасения и надежды на него прикровенно, «зазавесно» и передает Тургенев в романе «Отцы и дети».

Как отмечали и подробно описали исследователи романа «Отцы и дети», научные отсылки (имена, книги, идеи) создают дополнительное смысловое поле. Однако оно, пусть и насыщенное, усиливающее семантическое напряжение произведения, соотносено все же с реальностью, его породившей, находится в горизонте и перспективе события. Иеротопия романа, намечаемая православной иконой Воскресения Христова — Сошествия во ад, задает другое, сверхтекстовое, измерение, иное состояние — рождает в душе каждого, живущего надеждой, вечное «надмирное» упование: «Ты не оставишь души моей в аде» (Пс. 15:10). Такое бытие в вечности возможно в свете «зазавесной» иконы Воскресения Христова — Сошествия во ад и тех евангельских предвечных смыслов Спасения, которыми она сородственно сотворена и пропитана, а также благодаря русскому языку, христоцентричному по своей духовной природе, способному передать сокровенно, как это показал Тургенев, тончайшие и глубинные духовные ценности отечественной культуры, доступные всем: «...я понял, что именно такое лицо — лицо, похожее на все человеческие лица, — оно и есть лицо Христа» (Тургенев, С10: 162).

На ценностно онтологическом уровне Тургенев романом «Отцы и дети» участвует в напряженном споре своего времени о национальных основах русского искусства, культуры

и жизни. Суть проблемы обозначил еще в 1842 г. друг писателя В. П. Боткин:

«Наше искусство не имеет корня; оно без почвы и опоры колеблется в воздухе <...>. Да, новое искусство без отчизны; оно скиталец, который питается от всякой трапезы и у которого ничто не лежит глубоко к сердцу, который ни к чему кровно не привязан»³².

Тургенев, во многом соглашаясь и с В. П. Боткиным, и с другими деятелями культуры, приходит к выстраданному убеждению, что «корнем», «почвой» и «опорой» является христоцентричный и «иконичный» русский язык, язык народа и веры³³:

«Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины, — ты один мне поддержка и опора, о великий, могучий, правдивый и свободный русский язык! Не будь тебя — как не впасть в отчаяние при виде всего, что совершается дома? Но нельзя верить, чтобы такой язык не был дан великому народу!» (Тургенев, С10: 172).

Примечания

- ¹ Шюре Э. Божественная эволюция. От Сфинкса к Христу. М.: REFL-book; Киев: Ваклер, 1997. С. 156–157.
- ² См.: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. 2-е изд., испр. и доп. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом); [редкол.: М. П. Алексеев (гл. ред.) и др.]. М.: Наука, 1982. Т. 10. С. 469. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с сокращением *Тургенев*, указанием тома сочинений с пометой «С» или писем с пометой «П» и страницы в круглых скобках.
- ³ Муравьев А. Н. Путешествие по святым местам русским. М.: Институт русской цивилизации, 2014. С. 232.
- ⁴ Антоний (Амфитеатров Я. Г.) Догматическое богословие православной кафедральной восточной церкви: с присовокуплением общего введения в курс богословских наук. СПб.: Тип. Е. Фишера, 1849. С. 183.
- ⁵ О причинах появления «новаторской» традиции европейской живописи в России, о влиянии апокрифических источников на живописный сюжет Воскресения, об усвоении западноевропейского иконописного опыта русскими мастерами основательно, аргументированно и детально писала в последнее десятилетие С. В. Иванова [Иванова, 2011]; [Иванова, 2014а, 2014б]; [Иванова, 2015].
- ⁶ Кукольник Н. В. Избранные труды по истории изобразительного искусства и архитектуры. Доменикино: трагедия. СПб.: БАН, 2013. С. 201–202.

- ⁷ Там же. С. 205.
- ⁸ Там же. С. 236.
- ⁹ Муравьев А. Н. Письма о богослужении восточной католической церкви. Киев: Типография Киевского губернского управления, 1873. С. 108.
- ¹⁰ Бальтазар фон Г. У. Пасхальная тайна. Богословие трех дней. М.: Библиейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2006. С. 125.
- ¹¹ Цит. по: Господа нашего Иисуса Христа Новый Завет. Издание, точно сделанное по законному изданию российским библиейским обществом, в Санкт-Петербурге в 1823-м году напечатанному. Лейпциг: Тип. Карла Таухница, 1850. 622 с.
- ¹² Баженов И. В. Проповедь святого Иоанна Предтечи во аде // Костромские епархиальные ведомости. 1911. № 16. Отдел неофициальный. С. 486.
- ¹³ [Синайский И. Ф.] Русско-греческий словарь, составленный Иваном Синайским. М.: Университетская типография (Катков и К°), 1869. С. 310, 566.
- ¹⁴ [Синайский И. Ф.] Греческо-русский словарь Ивана Синайского: в 2 ч. М.: Издание книжного магазина наследников братьев Салаевых; Типография Т. Рис, на Садовой, у Яузской части, д. Медынцевой. 1879. Ч. 2. С. 28.
- ¹⁵ Синельников В. Ю. «Воскресение Христово видевше». М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2002. 143 с.
- ¹⁶ Василиадис Н. Таинство смерти. М.: Изд-во Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1998. С. 168.
- ¹⁷ [Филарет (Дроздов)] Филарета митрополита Московского и Коломенского творения. М.: Изд-во «Отчий дом», 1994. С. 119.
- ¹⁸ Бальтазар фон Г. У. Указ. соч. С. 130.
- ¹⁹ Там же. С. 159.
- ²⁰ Пасха — Светлое Христово Воскресение в русской живописи // Портал «Россия и Христианский Восток: история, наука, культура» [Электронный ресурс]. URL: <https://ros-vos.net/christian-culture/praz/pasha/voskresenie-izo/> (01.11.2020).
- ²¹ Анатолий (Мартыновский А. В.). О иконописании // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология. М.: Прогресс-Культура, 1993. С. 85.
- ²² В. П. Боткин в статье «Выставка Императорской академии художеств в 1842 году» передает свое ощущение от увиденных картин, непроизвольно порождая «тургеневское» слово: «...XIX век есть век эффектов», «...эффекты более всего выгодны в живописи и вообще во всем том, что видим нашими глазами. <...> Но в произведениях, подверженных духовному оку, совершенно другое дело» (Боткин В. П. Выставка Императорской Санкт-Петербургской академии художеств в 1842 году // [Боткин В. П.] Сочинения В. П. Боткина: в 3 т. СПб.: Издание журнала «Пантеон литературы», Паровая типография «Муллер и Богельман», 1890–1893. Т. 3. С. 101).

- ²³ Воспоминания князя Григория Григорьевича Гагарина о Карле Брюллове. К 100-летию со дня рождения Брюллова. 1799–1899. СПб.: Типография Эдуарда Гоппе, 1900. С. 35. Ср.: В. П. Боткин один из первых написал: «...творчество Брюллова не вытекает из духа русского народа» (Боткин В. П. Выставка Императорской Санкт-Петербургской академии художеств в 1842 году. С. 103).
- ²⁴ Воспоминания князя Григория Григорьевича Гагарина о Карле Брюллове. С. 36.
- ²⁵ Хомяков А. С. Полн. собр. соч.: в 8 т. М.: Университетская типография, на Страстном бульваре, 1900. Т. 1. С. 163.
- ²⁶ Там же. С. 74.
- ²⁷ Там же. С. 92.
- ²⁸ Там же. С. 90.
- ²⁹ Розанов В. В. Опавшие листья. М.: Юрайт, 2018. С. 139.
- ³⁰ Максимович-Амбодик Н. М. Емблемы и символы избранные, на русский, латинский, французский, немецкий и аглицкий языки переложенные, прежде в Амстердаме, а ныне во граде св. Петра напечатанные, умноженные и исправленные Нестором Максимовичем-Амбодиком. Во граде св. Петра: печатано в Императорской типографии. 1788. С. X.
- ³¹ О «раздравшейся» завесе («завеса во храме раздралась») см.: Мф. 27:51, Мк. 15:38.
- ³² Боткин В. П. Выставка Императорской Санкт-Петербургской академии художеств в 1842 году. С. 98.
- ³³ О русском языке как языке веры см.: [Реморов].

Список литературы

1. Барицкий Д. С. Мотив тоски «о Христе» в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2017. № 2. Апрель–июнь. С. 5–10.
2. Барицкий Д. С. Образ храма в творчестве И. С. Тургенева // Сборник материалов научно-богословской конференции кафедры филологии Московской духовной академии «Таинство слова и образа» (3–4 октября 2018 года). Сергиев Посад: Московская духовная академия; Переславль: Переславская епархия, 2019. С. 220–229.
3. Васильева А. Именины Базарова // Русская филология. 24. Сборник научных работ молодых филологов. Тарту: Tartu University Press, 2013. С. 58–64.
4. Генералова Н. П. Академическое тургеневедение на современном этапе // Вестник Российской академии наук. 2018. Т. 88. № 9. С. 793–803.
5. Грачева И. В. Лейтмотив «Александровского времени» в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» // Русская речь. 2003. № 5. С. 15–19.
6. Дмитриев Ю. Н. Об истолковании древнерусского искусства // Труды Отдела древнерусской литературы. М.; Л.: АН СССР, 1957. Т. 13. С. 345–363.

7. Есаулов И. А. Проблема визуальной доминанты русской словесности // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. Вып. 5. С. 42–53 [Электронный ресурс]. URL: <https://poetica.pro/journal/article.php?id=2474> (15.10.2020). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2474
8. Заграевский С. В. О научной обоснованности иеротопии // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2018. № 1 (15). С. 49–69.
9. Иванова С. В. Иконография Пасхи: «Сошествие во ад» или «Воскресение»? // История и культура: исследования. Статьи. Публикации. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та. 2010. № 8. С. 36–61.
10. Иванова С. В. К вопросу об апокрифическом «Евангелии Никодима» как литературном источнике иконы Воскресения // Труды объединенного научного совета по гуманитарным проблемам и историко-культурному наследию. 2010. СПб.: Наука, 2011. С. 142–152.
11. Иванова С. В. Традиция изображения Воскресения в русском христианском искусстве: иконография сюжета в историческом развитии: автореф. дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2012. 23 с.
12. Иванова С. В. Типология жеста: захват запыстья // Зеленый зал-3. Альманах. СПб.: Российский институт истории искусств, 2013. С. 55–72.
13. Иванова С. В. Воскресение Христово. СПб.: Метропресс, 2014. 76 с. (а)
14. Иванова С. В. Метаморфозы российской традиции иконографии Воскресения // Обсерватория культуры. 2014. № 4. С. 138–141. (б)
15. Иванова С. В. Гравюры Апостольского кредо и изменения иконографии Воскресения в России // История и культура. 2015. № 13 (13). С. 38–64.
16. Иларион (Алфеев Г. В.). Христос — победитель ада. Тема сошествия во ад в восточно-христианской традиции. СПб.: Алетейя, 2001. 431 с.
17. Карпенко Г. Ю. Алекситимик Базаров, или «Амбулаторная карта» героя (роман И. С. Тургенева «Отцы и дети») // Вестник Самарского университета. История, филология, педагогика. 2018. № 4 (24). С. 101–109.
18. Кондаков Н. П. Лицевой иконописный подлинник. СПб.: Товарищество Р. Годикс и А. Вильборг, 1905. Т. 1: Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. 97 с.
19. Красилин М. М. Русская икона XVIII — начала XX веков // История иконописи VI–XX века. Истоки. Традиции. Современность. М.: АРТ-БМБ, 2002. С. 209–230.
20. Лебедев Ю. В. Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети». М.: Просвещение, 1982. 144 с.
21. Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М.: Дизайн. Информация. Картография, 2009. 357 с.
22. Макешина В. А. Флористические образы и символы в творчестве Тургенева // И. С. Тургенев. Новые исследования и материалы. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2011. Вып. 2. С. 248–259.
23. Маркович В. М. Человек в романах И. С. Тургенева. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1975. 152 с.

24. Маслов К. И. Об одном источнике «византийского проекта» князя Г. Г. Гагарина: Доминик Папети // *Обсерватория культуры*. 2016. Т. 13. № 6. С. 696–702.
25. Муравьев А. Н. Древности и символика Киево-Софийского собора // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2017. № 3 (13). С. 116–132.
26. Муратов П. П. Древнерусская живопись в собрании И. С. Остроухова. М.: Книгоиздательство К. Ф. Некрасова, 1914. 86 с.
27. Новикова-Строганова А. А. «О вечном примирении и жизни бесконечной...»: к 150-летию романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» // *Литература в школе*. 2011. № 12. С. 2–6. (а)
28. Новикова-Строганова А. А. Православное таинство соборования в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» // *Спасский вестник*. 2011. № 19. С. 16–20. (б)
29. Покровский Н. В. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб.: Типография Департамента уделов, 1892. 608 с.
30. Постовалова В. И. «Памяти животворящий свет...» (к герменевтике литургического воспоминания) // *Научно-педагогический журнал Восточной Сибири Magister Dixit*. 2013. № 1 (13). С. 90–111.
31. Реморов И. А. Русские переводы Нового завета XIX века: в поисках достойного языка // *Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология*. 2016. Т. 15. № 9: Филология. С. 124–139.
32. Тарасов О. Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М.: Прогресс-Культура, Традиция, 1995. 495 с.
33. Тимашова О. В. Некоторые дополнения к комментарию романа Тургенева «Отцы и дети» // И. С. Тургенев. Новые исследования и материалы. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2012. Вып. III. С. 316–328.
34. Успенский Л. А. Богословие иконы Православной церкви. М.: Изд-во братства во имя святого благоверного князя Александра Невского, 1997. 656 с.
35. Чудаков А. П. К проблеме тотального комментария «Евгения Онегина» // *Пушкинский сборник*. М.: Три квадрата, 2005. С. 210–237.
36. Языкова И. К. Икона как опыт духовного противостояния // *Икона в русской словесности и культуре. Материалы XIII Международной научной конференции*. М.: Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына, 2017. С. 11–22 [Электронный ресурс]. URL: http://www.bfrz.ru/data/nayk_center/naychnuj_sekretar/Sbornik_konferencia_2017_ikonichnost_slovesnost_zarubezhje_Lepahin_Prns.pdf (15.10.2020).

References

1. Baritskiy D. S. The Motive of Longing “for Christ” in I. S. Turgenev’s Novel “Fathers and Children”. In: *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika* [Proceedings of Voronezh State University. Series: Philology. Journalism], 2017, no. 2, April-June, pp. 5–10. (In Russ.)
2. Baritskiy D. S. The Image of the Temple in the Works of I. S. Turgenev. In: *Sbornik materialov nauchno-bogoslovskoy konferentsii kafedry filologii Moskovskoy dukhovnoy akademii «Tainstvo slova i obraza» (3–4 oktyabrya 2018 goda)* [Collection of Materials of the Scientific and Theological Conference of the Department of Philology of the Moscow Theological Academy “The Sacrament of the Word and the Image” (3–4 October 2018)]. Sergiyev Posad, the Moscow Theological Academy Publ.; Pereslavl, the Pereslavl Diocese Publ., 2019, pp. 220–229. (In Russ.)
3. Vasil’eva A. Bazarov’s Name-Day. In: *Russkaya filologiya. 24. Sbornik nauchnykh rabot molodykh filologov* [Russian Philology. 24. Collection of Scientific Works of Young Philologists]. Tartu, Tartu University Press Publ., 2013, pp. 58–64. (In Russ.)
4. Generalova N. P. Academic Turgenev Studies at the Present Stage. In: *Vestnik Rossiyskoy akademii nauk* [Herald of the Russian Academy of Sciences], 2018, vol. 88, no. 9, pp. 793–803. (In Russ.)
5. Gracheva I. V. Leitmotif of “Alexander’s Time” in Turgenev’s Novel “Fathers and Children”. In: *Russkaya rech’*, 2003, no. 5, pp. 15–19. (In Russ.)
6. Dmitriev Yu. N. On the Interpretation of Ancient Russian Art. In: *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1957, vol. 13, pp. 345–363. (In Russ.)
7. Esaulov I. A. The Problem of Visual Dominant in Russian Literature. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1998, issue 5, pp. 42–53. Available at: <https://poetica.pro/journal/article.php?id=2474> (accessed on October 15, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2474 (In Russ.)
8. Zagraevskiy S. V. About Scientific Validity of Hierotopy. In: *ИПАЭХМА. Problemy vizualnoy semiotiki* [ИПАЭХМА. Problems of Visual Semiotics], 2018, no. 1 (15), pp. 49–69. (In Russ.)
9. Ivanova S. V. Iconography of Easter: “Descent into Hell” or “Resurrection”? In: *Istoriya i kul’tura: issledovaniya. Stat’i. Publikatsii* [History and Culture: Researches. Articles. Publications]. St. Petersburg, St. Petersburg State University Publ., 2010, no. 8, pp. 36–61. (In Russ.)
10. Ivanova S. V. To Question of the Apocryphal “Gospel of Nicodemus” as a Literary Source of the Resurrection Icon. In: *Trudy ob’edinennogo nauchnogo soveta po gumanitarnym problemam i istoriko-kul’turnomu naslediyu, 2010* [Proceedings of the Joint Scientific Council on Humanitarian Problem and Cultural Heritage, 2010]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2011, pp. 142–152. (In Russ.)

11. Ivanova S. V. *Traditsiya izobrazheniya Voskreseniya v russkom khristianskom iskusstve: ikonografiya syuzheta v istoricheskom razvitii: avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved.* [The Tradition of Depicting of the Resurrection in Russian Christian Art: Iconography of the Plot in the Historical Development. PhD art. sci. diss. abstract]. St. Petersburg, 2012. 23 p. (In Russ.)
12. Ivanova S. V. Typology of Gesture: Grasping the Wrist. In: *Zelenyy zal-3. Al'manakh.* St. Petersburg, Russian Institute of Art History Publ., 2013, pp. 55–72. (In Russ.)
13. Ivanova S. V. *Voskresenie Khristovo* [The Resurrection of Christ]. St. Petersburg, Metropress Publ., 2014. 76 p. (a) (In Russ.)
14. Ivanova S. V. Metamorphoses of the Russian Tradition of Iconography of the Resurrection. In: *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2014, no. 4, pp. 138–141. (b) (In Russ.)
15. Ivanova S. V. Engravings of the Apostolic Creed and Changes in the Iconography of the Resurrection in Russia. In: *Istoriya i kul'tura* [History and Culture], 2015, no. 13 (13), pp. 38–64. (In Russ.)
16. Ilarion (Alfeev G. V.). *Khristos — pobeditel' ada. Tema soshestviya vo ad v vostochno-khristianskoy traditsii* [Christ Is the Victor of Hell. The Theme of the Descent into Hell in the Eastern Christian Tradition]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2001. 431 p. (In Russ.)
17. Karpenko G. Yu. Alexithymia of Bazarov, or “Outpatient Card” of the Hero (Novel by I. S. Turgenev “Fathers and Children”). In: *Vestnik Samarskogo universiteta. Istoriya, filologiya, pedagogika* [Vestnik of Samara University. History, Pedagogics, Philology], 2018, no. 4 (24), pp. 101–109. (In Russ.)
18. Kondakov N. P. *Litsevoy ikonopisnyy podlinnik* [The Facial Iconographic Original]. St. Petersburg, Tovarishchestvo R. Godiks and A. Vil'borg Publ., 1905, vol. 1. 97 p. (In Russ.)
19. Krasilin M. M. Russian Icon of the 18th — Early 20th Centuries. In: *Istoriya ikonopisi VI–XX veka. Istoki. Traditsii. Sovremennost'* [History of Icon Painting of the 6th — 20th Century. Origins. Traditions. Modernity]. Moscow, ART-BMB Publ., 2002, pp. 209–230. (In Russ.)
20. Lebedev Yu. V. *Roman I. S. Turgeneva «Ottsy i deti»* [I. S. Turgenev's Novel “Fathers and Children”]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1982. 144 p. (In Russ.)
21. Lidov A. M. *Ierotopiya. Prostranstvennye ikony i obrazy-paradigmy v vizantiyskoy kul'ture* [Hierotopy. Spatial Icons and Images-Paradigms in Byzantine Culture]. Moscow, Dizayn. Informatsiya. Kartografiya Publ., 2009. 357 p. (In Russ.)
22. Makeshina V. A. Floristic Images and Symbols in the Works of Turgenev. In: *I. S. Turgenev. Novye issledovaniya i materialy* [I. S. Turgenev. New Research and Materials]. Moscow, St. Petersburg, Al'yans-Arkheo Publ., 2011, issue 2, pp. 248–259. (In Russ.)
23. Markovich V. M. *Chelovek v romanakh I. S. Turgeneva* [Man in the Novels by I. S. Turgenev]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1975. 152 p. (In Russ.)
24. Maslov K. I. On a Source of the “Byzantine Project” by Prince Grigory Gagarin: Dominic Papeti. In: *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2016, vol. 13, no. 6, pp. 696–702. (In Russ.)

25. Murav'ev A. N. Antiquities and Symbolics of St. Sophia Cathedral in Kiev. In: *ИПАЭНМА. Problemy vizualnoy semiotiki* [ИПАЭНМА. Problems of Visual Semiotics], 2017, no. 3 (13), pp. 116–132. (In Russ.)
26. Muratov P. P. *Drevnerusskaya zhivopis' v sobranii I. S. Ostroukhova* [Old Russian Icon Painting in the Collection of I. S. Ostroukhov]. Moscow, Knigoizdatel'stvo K. F. Nekrasova Publ., 1914. 86 p. (In Russ.)
27. Novikova-Stroganova A. A. "On Eternal Reconciliation and Endless Life...": to the 150th Anniversary of Ivan Turgenev's Novel "Fathers and Children". In: *Literatura v shkole* [Literature at School], 2011, no. 12, pp. 2–6. (In Russ.) (a)
28. Novikova-Stroganova A. A. The Orthodox Sacrament of Unction in the Novel by I. S. Turgenev "Fathers and Children". In: *Spasskiy vestnik*, 2011, no. 19, pp. 16–20. (In Russ.) (b)
29. Pokrovskiy N. V. *Evangelie v pamyatnikakh ikonografii, preimushchestvenno vizantiyskikh i russkikh* [The Gospel in Monuments of Iconography, Mostly Byzantine and Russian]. St. Petersburg, Tipografiya Departamenta udelov Publ., 1892. 608 p. (In Russ.)
30. Postovalova V. I. "In Memory of the Life-Giving Light..." (to the Hermeneutics of Liturgical Remembrance). In: *Nauchno-pedagogicheskiy zhurnal Vostochnoy Sibiri Magister Dixit* [Scientific and Pedagogical Journal of Eastern Siberia Magister Dixit], 2013, no. 1 (13), pp. 90–111. (In Russ.)
31. Remorov I. A. Russian Translations of the New Testament of the 19th Century: Searching for a Worthy Language. In: *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Istoriya, filologiya* [Novosibirsk State University Bulletin. Series: History and Philology], 2016, vol. 15, no. 9: Philology, pp. 124–139. (In Russ.)
32. Tarasov O. Yu. *Ikona i blagochestie. Ocherki ikonogo dela v imperatorskoy Rossii* [Icon and Piety. Essays on the Icon Business in Imperial Russia]. Moscow, Progress-Kul'tura Publ., Traditsiya Publ., 1995. 495 p. (In Russ.)
33. Timashova O. V. Some Additions to the Commentary on Turgenev's Novel "Fathers and Sons". In: *I. S. Turgenev. Novye issledovaniya i materialy* [I. S. Turgenev. New Researches and Materials]. Moscow, St. Petersburg, Al'yans-Arkhoe Publ., 2012, issue 3, pp. 316–328. (In Russ.)
34. Uspenskiy L. A. *Bogoslovie ikony Pravoslavnoy tserkvi* [Theology of the Icon of the Orthodox Church]. Moscow, Izdatel'stvo bratstva vo imya svyatogo blagovernogo knyazya Aleksandra Nevskogo Publ., 1997. 656 p. (In Russ.)
35. Chudakov A. P. To the Problem of the Total Commentary of "Eugene Onegin". In: *Pushkinskiy sbornik* [Pushkin's Collection]. Moscow, Tri kvadrata Publ., 2005, pp. 210–237. (In Russ.)
36. Yazykova I. K. Icon as an Experience of Spiritual Confrontation. In: *Ikona v russkoy slovesnosti i kul'ture. Materialy XIII Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [Icon in Russian Literature and Culture. Materials of the 13th International Scientific Conference]. Moscow, Dom russkogo zarubezh'ya imeni Aleksandra Solzhenitsyna Publ., 2017, pp. 11–22. Available at: http://www.bfrz.ru/data/nayk_center/naychnuj_sekretar/Sbornik_konferencia_2017_ikonichnost_slovesnost_zarubezhje_Lepahin_Prns.pdf (accessed on October 15, 2020). (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Карпенко Геннадий Юрьевич, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью, Самарский национальный исследовательский университет им. академика С. П. Королева (Московское шоссе, д. 34, г. Самара, Российская Федерация, 443086); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7325-2802>; e-mail: karpenko.gennady@gmail.com.

Gennady Yu. Karpenko, PhD (Philology), Professor of the Department of Russian and Foreign Literature and public relations, Samara National Research University named academician S. P. Korolev (Moskovskoe shosse, 34, Samara, 443086, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7325-2802>; e-mail: karpenko.gennady@gmail.com.

Поступила в редакцию / Received 20.10.2020

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 25.12.2020

Принята к публикации / Accepted 11.01.2021

Дата публикации / Date of publication 05.02.2021

Научная статья

УДК 821.161.1.09“18”

DOI: 10.15393/j9.art.2021.8862



В поисках «положительно прекрасного» героя: князь Мышкин Ф. М. Достоевского и Сегелиель В. Ф. Одоевского

Ю. Н. Сытина

Московский государственный областной университет

(г. Москва, Российская Федерация)

e-mail: yulyasytina@yandex.ru

Аннотация. В статье рассмотрена проблема поиска двумя писателями-современниками — Ф. М. Достоевским и В. Ф. Одоевским — «положительно прекрасного» героя. Для этого сопоставлены образы князя Мышкина из романа «Идиот» и главного героя драматического отрывка «Сегелиель, или Дон Кихот XIX столетия». Общность Мышкина и Сегелиеля прослеживается уже в истории создания образов: в статье выдвигается гипотеза, что за осозанным или подсознательным стремлением обоих писателей заменить мрачного и грешного героя «положительно прекрасным» проступает пасхальный архетип. Мышкина и Сегелиеля объединяет сострадательная, самоотверженная и деятельная любовь к людям, но оба они изначально чужды окружающим, инаковы по самой своей природе и осознают эту инаковость. Герои не принимают «земной» иерархии людей, непонятны другим и смешны с точки зрения «здорового смысла». В то же время у них немало различий. Сегелиель, хоть и дух, рационален и делает ставку на законы и науку; Мышкин, напротив, устремлен к мистическому переживанию жизни. Неудачи ведут Мышкина ко смирению, в Сегелиеле — порождают бунт. Герой Достоевского стремится бежать от мира, Одоевского — исполнен решимости вмешаться в ход земных дел. Сегелиель хочет переделать мир без Бога, не имея упования на Творца и ропща на него — в его метаниях угадывается сложная диалектика добра и зла, выстраиваемая бунтарями из романов Достоевского. При этом важно различать позиции Сегелиеля и самого Одоевского, далеко не во всем согласного со своим героем. Произведения Одоевского и Достоевского объединяет не только схожесть главных героев, но и общие мотивы детства и юрорства, соединившие Мышкина и Одоевского, персонажа и писателя. Множество пересечений между образом Сегелиеля, его автором и образом князя Мышкина позволяют выявить тот культурный код, который проступает в творчестве русских писателей, стремившихся в грубой телесной оболочке, неизбежно несвободной от первородного греха, найти земное воплощение правды, добра и красоты.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, В. Ф. Одоевский, «положительно прекрасный» герой, традиция, культурное бессознательное, архетип, литературные переключки

Благодарность: Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 20-78-00064).

Для цитирования: Сытина Ю. Н. В поисках «положительно прекрасного» героя: князь Мышкин Ф. М. Достоевского и Сегелиель В. Ф. Одоевского // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 1. С. 173–193. DOI: 10.15393/j9.art.2021.8862

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.8862

In Search of a “Positively Excellent” Hero: Prince Myshkin by F. M. Dostoevsky and Segeliel by V. F. Odoevsky

Yuliya N. Sytina

*Moscow State Regional University
(Moscow, Russian Federation)
e-mail: yulyasytina@yandex.ru*

Abstract. The article analyzes the searches conducted by F. M. Dostoevsky and V. F. Odoevsky for a “positively excellent” hero. It compares the images of Prince Myshkin from *The Idiot* and the hero of the dramatic excerpt *Segeliel, or Don Quixote of the XIX century*. The similarity between these two characters is reflected as early as in the history of their creation. The authors hypothesize that in both cases an Easter archetype emerges behind the conscious or unconscious desire to substitute a grim and sinful character with a “positively excellent” one. Myshkin and Segeliel love the world with a compassionate, selfless and active love, but they are alien to other people, differ by their very nature and are aware of this otherness. The heroes do not accept the “earthly” hierarchy in relation to people, they are incomprehensible to others and are laughable from the point of view of “common sense.” At the same time, there are numerous differences between them. Segeliel is a spirit, but he is rational, he believes in laws and in science. Myshkin strives for a mystical experience of life. Failures lead Myshkin to humility, and Segeliel to rebellion. Dostoevsky’s hero seeks to flee from the world. Odoevsky’s hero wants to intervene in earthly affairs. Segeliel wants to remake the world without God. He does not believe in the Creator and repines against him. Segeliel’s throwings are reminiscent of the complex dialectic of good and evil, construed by rebels from Dostoevsky’s novels. At the same time, it is important to distinguish the positions of Segeliel and Odoevsky himself, who is not in complete agreement with his hero. Certain common motifs, i.e., those of childhood and foolishness for Christ, create parallels between Myshkin and Odoevsky, the character and the writer. The many intersections between the image of Segeliel, his author and the image of

Prince Myshkin allow us to identify the cultural code that appears in the works of Russian writers who sought to find the earthly embodiment of truth, goodness and beauty in a rough physical shell, inevitably hindered by original sin.

Keywords: F. M. Dostoevsky, V. F. Odoevsky, “positively excellent” hero, tradition, cultural unconscious, archetype, literary roll calls

Acknowledgments: The reported study was funded by Russian Science Foundation (RSF), project number 20-78-00064.

For citation: Sytina Yu. N. In Search of a “Positively Excellent” Hero: Prince Myshkin by F. M. Dostoevsky and Segeliel by V. F. Odoevsky. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2021, vol. 19, no. 1, pp. 173–193. DOI: 10.15393/j9.art.2021.8862 (In Russ.)

Общезвестно, что духовные искания и художественные открытия В. Ф. Одоевского нашли отражение в творчестве Ф. М. Достоевского. Ученые обращали внимание на сходство философских взглядов писателей в вопросах эсхатологии, научного познания, в отношении к социальным теориям (см.: [Итокава], [Левина], [Тарасов], [Сытина, 2019a]), отмечалось и использование Достоевским некоторых литературных приемов, открытых старшим современником, определенная солидарность в отношении к фантастическому в искусстве, к эстетическим и этическим принципам «натуральной школы» (см.: [Фридлендер], [Назиров], [Турьян], [Гонсалес]). Отдельной темой для размышлений стала некоторая жанровая преемственность романов Достоевского и произведений Одоевского, который по-своему предвосхищает Достоевского, — и у него «соборно организованный “хор” голосов пытается преодолеть этот монологизм (“ложь”) индивидуальной точки зрения» [Есаулов, 2004: 128] (см. также: [Удодов], [Шульц, 2009], [Сытина, 2017]).

Князь Одоевский неизменно упоминается как один из возможных прототипов князя Мышкина (см.: [Левина], [Викторович], [Сытина, 2020]) в качестве примера реально существовавшего «положительно прекрасного»¹ человека. Однако поиски «положительно прекрасной» личности самим Одоевским в связи с творчеством Достоевского пока еще не становились предметом отдельной исследовательской рефлексии. Данная работа не претендует на исчерпывающее освещение этой непростой проблемы, ее задача — попытаться показать

значимость более общих механизмов культуры, обратившись к конкретному и, на первый взгляд, локальному материалу — образам князя Мышкина и героя драматического отрывка Одоевского «Сегелиель, или Дон Кихот XIX столетия».

В этом отрывке, опубликованном в «Сборнике на 1838 год», Одоевский непосредственно обращается к размышлениям о «положительно прекрасной» личности. Фрагмент изначально мыслился писателем как часть «Психологической» или «Земной» «комедии», работу над которой он начал еще в 1832 г.² и которая должна была являть собою целую мистерию на основе «бродячего сюжета» об ангеле, оказавшемся на земле и вольно или невольно заключенном в смертной оболочке человеческого тела. Однако в печати появился только ее отрывок. Рецензент «Литературных прибавлений к “Русскому инвалиду”», откликнувшийся на публикацию, увидел авторский замысел в том, чтобы «изобразить положение в обществе существа, проникнутого любовью к человечеству, доведенною до крайности». Одоевский хотел, подобно Сервантесу, показать «благородную и смешную стороны» рыцарства, только уже современного, «слить в один фокус все филантропические мечты нашего века и противоположить их действительным условиям жизни»³. По-своему схожую задачу ставит перед собой и Достоевский в «Идиоте», только у него едва ли уместно говорить о «филантропических мечтах» XIX в., поскольку его герой прямо соотносится с евангельским идеалом и явно наследует не просвещенческой традиции, но скорее византийскому юродству (см. об этом: [Есаулов, 2019]). Однако и герой Одоевского соткан далеко не только из идей «своего» века.

Конечно, сразу же возникает вопрос, читал ли Достоевский «Сегелиеля...»? Прямых указаний на это нам обнаружить не удалось, однако вероятность такого знакомства весьма высока. В 1838 г. Достоевский уже жил в Петербурге, учился в Инженерном училище и все свободное время посвящал литературе — в том числе, следя за новинками русской словесности. Издание «Сборника...»⁴ не прошло незамеченным: рецензии на него, причем во многом посвященные отрывку Одоевского, появились в таких популярных столичных изданиях, как

«Северная пчела» и «Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”»⁵.

Общность Мышкина и Сегелиеля начинает проследиваться уже в истории создания образов. Интересно, что оба писателя приходят к идее изобразить «положительно прекрасное» существо, по сути, «от противного». Достоевский, как известно, в образе «идиота» изначально хотел показать гордеца и эгоиста, но потом кардинально изменил замысел⁶. Сегелиель же появлялся в творчестве Одоевского и ранее — в фантастической повести «Импровизатор» (1834), где играл infernalную роль мага, способствовал гибели юного поэта Киприяно. Сегелиель 1838-го года — это все тот же герой (и он сам подчеркивает это в монологе), но в новом воплощении. Теперь он чиновник, и читатель застаёт его в поздний час за кипой нерешенных дел, предотвратить ход которых — значит спасти жизнь людям. Сегелиель помнит о прежнем своем коварстве, раскаивается в нем и стремится искупить его служением человечеству.

Простое ли это совпадение — «темная» предыстория «положительно прекрасного» существа — или же за этим кроется некий общий и Одоевскому, и Достоевскому культурный код, «подспудно звучащий язык культурного “предания” — с его собственной системой ценностных координат» [Есаулов, 1998: 350–351]?

Сравнивая отношение к грешникам в западноевропейской и русской культурах (сопоставляя взгляд на мучающихся в аду в «Божественной комедии» Данте и в популярном на Руси византийском апокрифе), О. фон Шульц приходит к выводу, что именно для последней характерна «безграничная жалость к страдающим, не мирящаяся с тем, чтобы даже самые ужасные грешники мучились бесконечно» [Шульц, 1998: 34]. Последовательно рассматривая мотив перерождения и духовного воскресения грешника в русской словесности, начиная с первого известного памятника письменности — «Слова о Законе и Благодати» митрополита Илариона, И. А. Есаулов обосновывает концепцию пасхального архетипа и христоцентризма как чаемого идеала русской культуры (см.: [Есаулов,

1995], [Есаулов, 2004]), «*архетипичность* Воскресения в русском сознании»⁷ [Есаулов, 2017: 175].

Мотив воскресения падшего создания, важность библейского цикла «сотворение — грехопадение — воскресение» [Янг: 390] и особенно «динамики воскресения» у Достоевского не раз становились предметом исследования (см.: [Есаулов, 1998], [Захаров, 1994], [Захаров, 2009]; [Кунильский], [Тарасова, 2020]). Подчеркивая традиционность такого мировоззрения, В. Н. Захаров пишет: «Любовь и милость — на этих этических основаниях держалась русская литература в древние и новые времена до Пушкина и Достоевского» [Захаров, 1998: 30]. Немаловажен этот мотив и для Одоевского — он просматривается как в отдельных повестях («Последний квартет Бетховена», «Импровизатор», «Живописец», «Живой мертвец», «Необойденный дом» [Сытина, 2019b: 54–55, 341], [Сытина, 2015]), так и в целом «Русских ночей», которые заканчиваются пламенной проповедью веры во всепрощение и преображение, в великое будущее человечества и России.

Возвращаясь к вопросу о «темной» предыстории «положительно прекрасных» героев Достоевского и Одоевского, выдвинем гипотезу, что она не случайна: за осознанным или подсознательным стремлением заменить мрачного и грешного героя героем «положительно прекрасным» у обоих писателей проступает именно пасхальный архетип.

Однако же вопросы о соотношении образов «положительно прекрасной» личности у Достоевского и Одоевского на этом только начинаются. Их герои имеют немало общего: они любят мир сострадательной, деятельной любовью, но оба изначально чужды ему, инаковы по самой своей природе и осознают эту инаковость. «Ненормальность» Сегелиеля подчеркивается буквально — это дух в мертвенной оболочке человеческого тела. Мышкина «чужим» делает долгая болезнь, осознаваемая им как некое мистическое откровение. Он «спускается» на русскую землю со швейцарских гор, с самого начала поражая странностью как своей одежды, так и поведения. У обоих героев совсем не «мирская» иерархия людей: Мышкин дружески беседует с лакеем генерала Епанчина, Сегелиель пренебрежительно относится к прошениям о чинах, много

более важным почитая попечение о несчастных обездоленных и больных людях.

Как и Мышкин, помимо любви к человечеству, Сегелиель испытывает и земную любовь к женщине. И у Достоевского, и у Одоевского таинственное «земное чувство» терзает героя, не принося им счастья.

У обоих писателей важным оказывается мотив брэнности и слабости человеческой плоти. Сегелиель, погруженный в разбор государственных дел поздней ночью, сокрушается, что «земная природа просит своего»: тело «ослабло, глаза смыкаются», его возмущает брэнность тела и сил человеческих при величии замыслов и духа; в надежде набраться сил герой выпивает опиум — напиток, который «прогоняет сон и — рождает болезни»⁸. Но собственное здоровье не интересует Сегелиеля, он не задумываясь жертвует им во благо человечества. Однако жертва оказывается напрасной. Луцифер⁹, невидимый Сегелиелю, хохочет над его устремлениями (как некогда сам Сегелиель хохотал над Киприяно — в повести «Импровизатор»), простирает над ним крылья, тот «долго борется и наконец засыпает глубоким сном» (*Одоевский*, 95).

Далее над Сегелиелем пролетают Дух полудня и Дух полуночи. Из их беседы у изголовья спящего становится понятно, что Сегелиель «любит все в этом мире; но любит и Луцифера»:

«Чудное дело! Любовь, сострадание к людям влечет его в вечную бездну. Несчастный, растерзанный злом человека, ропщет на благодать Творца и, безумный, Его обвиняет!..» (*Одоевский*, 96).

В таком взгляде героя на Бога как на злого Творца и в стремлении самому стать неким демиургом усматриваются гностицистические представления о мироздании, которые порой приписывают самому Одоевскому (см., напр.: [Вайскопф: 111–113]). Однако авторская позиция угадывается скорее в беседе духов, которые жалеют Сегелиеля и винят Луцифера за то, что тот «осквернил в нем и райское чувство» (*Одоевский*, 96). Именно то чувство, которое, как замечают духи, «томит Луцифера больше, чем все его страдания вместе...» (*Одоевский*, 96). В черновиках раскаяния Луциферу будет желать и сам Сегелиель [Сакулин: 54].

В таком взгляде на «муки» «отца лжи» вновь угадывается отмеченное выше чаяние прощения и спасения всех и вся, характерная для русской культуры жалость к падшим, генетически являющаяся «отражением взглядов двух великих представителей христианского Востока, учителя церкви Оригена, жившего в конце II и в III веке, и епископа Нисского Григория» [Шульц, 1998: 34], согласно чаяниям которых в конце концов спасется и нечистая сила, и даже сам «отец лжи».

Но напрасно Сегелиель тщится припомнить сон, в котором духи ведут столь важный для него разговор — суть сна от него ускользает. Теперь он испытывает терзания Киприяно — все видит и понимает «в настоящую минуту» (Одоевский, 90), но будущее и прошлое остаются для него загадками. Томимый деятельной любовью к человечеству, герой терзается сомнениями в своих силах:

«Если бы мог я верить, что мои мысли — добро, что я страдаю не напрасно, что когда-нибудь мои страдания принесут добрый плод людям? Нет и этой уверенности!.. А чувство любви к человечеству пылает в душе моей, мучит меня... <...> Зачем не могу я, подобно другим людям, назначить пределы моему чувству, спокойно избрать предмет и спокойно заниматься им, забывая о вселенной?» (Одоевский, 90).

«Спокойно избрать предмет и спокойно заниматься им» не может и Мышкин, желающий всем помочь, всех сделать счастливыми. Также и другие герои Достоевского далеки от «спокойных» занятий: «русским мальчикам» не интересны «цены на говядину», и Раскольников не может стать Разумихиным.

Сегелиель, как впоследствии герои-бунтари Достоевского, стремится переделать мир без помощи Бога, не имея упования на него. Но дело здесь не в *бесовской*¹⁰ гордыне, а в уже упомянутом «оскверненном» чувстве Рая, в сочувствии Сегелиеля Луциферу и в одновременном ужасе перед ним, в ропоте на Творца «за неполную власть» над отцом лжи (цит. по: [Сакулин: 54]). Сакулин пишет: «Сегелиель не мог примирить существование в мире зла с идеей Бога, власти Луцифера с властью Творца вселенной. <...> мотив его падения — не личная гордыня, а, так сказать, философское сомнение в всемогуществе и благодати Творца» [Сакулин: 54]. Если это так,

то отсюда недалеко до бунта Ивана Карамазова, до философии Великого инквизитора — во всяком случае, гораздо ближе, чем до смиренного и радостного приятия бытия князем Мышкиным.

Злые духи играют Сегелиелем и морочат его, хотят «любовь» «переплавить в проклятье». Становится понятна беда героя Одоевского — смешение добра и зла, ропот на Творца, стремление «улучшить» созданный им мир, которое без любви к Богу «влечет его в вечную бездну». В этом послыле — «любовь ли хотят переплавить в проклятье» — угадывается сложная диалектика добра и зла, выстраиваемая и героями Достоевского. Наиболее яркий пример — теория Шигалева:

«Я запутался в собственных данных, и мое заключение в прямом противоречии с первоначальной идеей, из которой я выхожу. Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом» (*Достоевский*, 10, 311).

Одоевский, как и Достоевский, предчувствовал, куда могут привести филантропические теории, из которых исключается Божий промысел¹¹. Но если у Достоевского трагедия обретает вселенский масштаб, то у Одоевского страдает пока только сам герой. Более развернутую картину представит писатель в своих антиутопиях. Анализируя их в сопоставлении с творчеством Достоевского, Б. Н. Тарасов приходит к выводу: для обоих писателей было очевидно, что «политическое, экономическое, культурное, научное развитие и успехи каждой нации получают реальное содержание и подлинное значение при единении людей во имя общего духовного и нравственного идеала в “законе любви”, а не для спасения “животишек” и господства жизнеощущения “после меня хоть потоп” в “законе Я”» [Тарасов: 157].

Сегелиель, как и Одоевский, мечтает о высшем знании, о синтезе наук и искусств, что подчеркивается уже описанием его кабинета («Стол с кипами бумаг, книгами, рисунками, кругом музыкальные инструменты, физические и химические заряды» (*Одоевский*, 89)). В ином роде, но тоже о высшем знании, вскрывающем «концы и начала» жизни, мечтали и Достоевский с Мышкиным. Но скольким современникам обоих писателей эти мечты о высшем представлялись или пустой фантазией, или мракобесием, или прямо

сумасшествием? Подобным образом выстраивается и отношение к их героям в произведениях.

В «Сегелиеле...» ночная мистерия с явлением Луцифера меркнет перед прозой жизни, открывающейся герою утром. Когда секретарь приходит забрать бумаги у чиновника, тот в ужасе признается, что не успел закончить работу над ними. И тогда, пораженный наивностью молодого коллеги, секретарь объясняет ему бессмысленность подобных терзаний:

«Что вы ни напишите — решат другие; следственно, вы всегда в стороне... Лекарь будет морить людей, смело говорите: не я виноват; другие позволили уничтожить благотворительное заведение — опять не я виноват — другие приказали; а как залежались у вас бумаги, то тут вы виноваты, а не кто другой...» (Одоевский, 101).

В ответ на «полезные» советы по сбыванию бумаг Сегелиель возмущенно взывает к совести и в негодовании выбегает из комнаты. В глазах чиновника он предстает как полусумасшедший гордец, которого нужно проучить.

Хотя существование «небесного» Рая в отрывке Одоевского не подвергается сомнению, в том числе и самим героем, Сегелиель мечтает о рае земном, все свои силы он жаждет направить на просвещение человечества. Тем трагичнее положение Сегелиеля после отповеди секретаря, и еще трагичнее оно станет потом (в черновом продолжении мистерии), когда окажется, что его деятельность не слишком нужна и, во всяком случае, непонятна людям — они охотнее верят Луциферу, видя в нем подлинный свет просвещения.

Самозабвение, самоотверженность, бесконечность любви характерны и для Мышкина, и для Сегелиеля, но первый в своей смиренной любви напоминает «благословения нагорной проповеди <...>. И словно о нем сказаны слова апостола Павла о любви» [Мюллер: 375]. О Сегелиеле такого никак не скажешь — он надеется именно на себя и на свои познания, неудачи порождают в нем не смирение, но бунт. Героя Достоевского нередко «обвиняют» в том, что у него «отсутствует мужество <...> у него нет воли к самоутверждению, решимости там, где она необходима» [Мюллер: 375]. О Сегелиеле этого нельзя сказать, он исполнен решимости, но из-за обилия

дел не знает, как за них приняться, и его деятельность оказывается ничуть не плодотворнее бездействия.

Оба героя чувствуют и светлую, и темную стороны своей натуры. Мышкин в ответ на признание Келлера в том, что слезная исповедь боксера имела также цель разжалобить князя и выманить у него денег, вдруг сам кается в «двойных мыслях», с которыми «ужасно трудно бороться»: «Бог знает, как они приходят и зарождаются» (*Достоевский*, 8, 258). Сердце Сегелиеля устремлено к деятельному добру, оно отвращается от Луцифера к Богу, но ум героя «ропщет на Творца», добро и зло мешаются в его сознании. Нестерпимое противоречие между «потребностью деятельности и невозможностью действовать» (цит. по: [Сакулин: 57]), как выразится Одоевский в черновиках, терзает героя, нет у него и уверенности в благости своих дел для людей, о чем уже было сказано выше.

Сегелиель — дух, но он рационален и делает ставку на законы, постановления правительства, научные доказательства. Мышкин же, напротив, «высший синтез жизни» (*Достоевский*, 8, 188) видит в иной реальности, прорывающейся в его болезни, он «призрак», стремления которого направлены к инобытию, но его затягивают в земной мир, заставляют жить, сам же он мечтает «бежать», но остается, поскольку верит, «что пред ним стоят такие задачи, что не разрешить или по крайней мере не употребить всех сил к разрешению их он не имеет теперь никакого даже и права» (*Достоевский*, 8, 256).

Несмотря на явные различия, и Мышкин, и Сегелиель смешны с точки зрения «здравого смысла», их поведение кажется странным людям «нормальным», благие намерения зачастую вызывают недоумение, оба они, так или иначе, сравниваются с образом Дон Кихота. Мышкин, помимо этого, явно наследует некоторые черты юродства и в целом вписывается в православную христианскую традицию [Есаулов, 2019]. Сегелиель Одоевского непосредственно с нею не соотносится, наследуя скорее западноевропейской мистике. Однако ошибочно было бы на этом основании делать вывод, что Одоевский чужд православной традиции, раз не воспользовался ее аллюзиями, пытаясь изобразить *положительно прекрасную* личность. И здесь мы подходим к принципиально важному

вопросу в трактовке как «Сегелиеля...», так и других произведений Одоевского — соотношению автора и героя¹².

По мнению Сакулина, «в автобиографическом значении и субъективных чертах Сегелиеля нет никакого сомнения», Одоевский воплотил в Сегелиеле «идеал чиновника, энциклопедически образованного и беззаветно преданного благу людей», «идеал бюрократического филантропа» [Сакулин: 59–61]. Такая трактовка представляется чересчур прямолинейной и не учитывает важнейшей особенности «драматического отрывка» — иронии.

Ключевым в авторском отношении к герою можно считать обозначенный им жанр отрывка — «Сказка для старых детей». Жанр и адресат задают изначальную иронию, призванную предварить насмешки «взрослых» и «серьезных» читателей по отношению к тем, кто так и не стал «взрослым», даже состарившись. Детство становится еще одной темой, объединяющей произведения Одоевского и Достоевского, но она объединяет не двух героев, а персонажа и писателя — Мышкина и Одоевского. В сущности, то же можно сказать и о традиции юродства: если Сегелиель никак с ней не соотносится, то его автор, поведение которого многим современникам представлялось странным чудачеством, вполне может быть соотнесен с ней. «Юродствованием» Одоевского можно назвать и «Сегелиеля...» — эту провокационную «сказку для старых детей». Ведь «взрослый» читатель, посмеявшись над Сегелиелем, с неизбежностью встанет на позицию, так или иначе близкую ко мнению секретаря. И вот тут-то он и должен бы осознать собственную «взрослость» и далекость от идеала «детства», то есть собственную греховность.

9 августа 1838 г. Федор Михайлович писал брату:

«...какое же противузаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен... Мне кажется, что мир наш — *чистилище духов небесных, туманенных грешною мыслию*. Мне кажется, мир принял значение отрицательное и *из высокой, изящной духовности вышла сатира*. Попадись в эту картину лицо, не разделяющее ни эффекта, ни мысли с целым, словом, совсем

постороннее лицо... что ж выйдет? Картина испорчена и существовать не может!» (курсив мой. — Ю. С.) (*Достоевский*, 28₁, 50).

Как знать, не отрывком ли Одоевского навеяны эти образы? «Чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию» — это ведь совершенно о Сегелиеле. И в целом у Одоевского действительно «из высокой, изящной духовности вышла сатира». Чтобы стать подлинно «положительно прекрасным», Сегелиелю — как представляется, именно так можно реконструировать авторское видение — нужно порвать нити, связывающие его с Луцифером, и вернуться к Творцу.

Таким образом, множество пересечений существует между образом Сегелиеля, его автором и образом князя Мышкина. Мог ли Достоевский в какой-то мере сознательно учитывать драматический отрывок Одоевского? Насколько личность самого писателя отразилась и отразилась ли в романе «Идиот»? Вероятно, это такие вопросы, ответы на которые могут быть только гипотетическими. Но важен тот культурный код, который проступает в творчестве русских писателей, стремившихся в грубой телесной оболочке, неизбежно несвободной от первородного греха, найти земное воплощение правды, добра и красоты.

Примечания

- ¹ Такое определение чаемого идеала личности, как известно, предложил Достоевский в письме к А. Н. Майкову, размышляя о главном герое задуманного им романа («Идиот»). См.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. М.: Изд-во АН СССР, 1985. Т. 28₂. С. 251. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием фамилии автора курсивом, тома, (полутома — нижним индексом) и страницы в круглых скобках. См. также: [Захаров, 2009: 637].
- ² См. подробнее: [Сакулин: 51–68]; об истории публикации см. также: [Измайлов].
- ³ Литературные прибавления к «Русскому Инвалиду». СПб. 1838. № 16. С. 312.
- ⁴ Сборник появился весной (цензурное разрешение на издание — 8 марта 1838 г.).
- ⁵ Вероятность знакомства Достоевского со «Сборником...» повышает и то, что в нем были опубликованы сцены из «Уголино» Н. А. Полевого — произведения, о котором Федор Михайлович особо упоминал

- в письме брату Михаилу. Но более правдоподобно, что Достоевский ознакомился не с отрывками пьесы, а с полным ее текстом по отдельному изданию.
- 6 История создания «Идиота» подробно освещена в исследовательской литературе (см., например: [Захаров, 2009]).
 - 7 При этом нелишне заметить: «Искать догматику в художественных произведениях — ошибочная затея с любых точек зрения: это значит просто не понимать природу художественного творчества» [Захаров, 2005: 15]; «...православная традиция “на молекулярном уровне” пронизала художественный мир русской литературы» [Шешунова: 15].
 - 8 Одоевский В. Ф. Сегелиель или Дон Кихот XIX столетия // Сборник на 1838 год. СПб.: Тип. А. Воейкова и Комп., 1838. С. 91. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием фамилии автора курсивом и страницы в круглых скобках.
 - 9 У Одоевского, а затем у П. Н. Сакулина именно такое написание Люцифера. Во избежание путаницы нами был принят вариант написания Одоевского — Луцифер.
 - 10 По замечанию П. Н. Сакулина, «для Одоевского (как и для Жуковского) характерно то, что его творческое внимание привлекает не гордый и мятежный Луцифер (как это видим у Байрона), а любвеобильный Сегелиель-Аббадона. Сегелиель — падший ангел, изгнанный на землю — сюжет рассказа Л. Н. Толстого “Чем люди живы”. Сегелиель также будет учить людей тому, чем они могут быть живы» [Сакулин: 56].
 - 11 Любопытно, что у Достоевского за несколько лет до написания «Идиота» в записной книжке появится такая фраза о либералах 40-х годов: «...отживших людей, ходячих трупов, Абaddonн, от земли отставших...» [Тарасова, 2001: 370].
 - 12 Неразличение автора и героя почти неизбежно приводит исследователя к выводу об «эклектике» Одоевского [Вайскопф: 616], что несправедливо по отношению к человеку, стремившемуся к целостному знанию, и превращает его в какого-то восторженного и ограниченного чудака.

Список литературы

1. Вайскопф М. Я. Влюбленный демиург: метафизика и эротика русского романтизма. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 696 с.
2. Викторovich А. В. Нефантастичность «фантастичного “Идиота” // Неизвестный Достоевский. 2018. № 1. С. 3–19 [Электронный ресурс]. URL: http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1524745042.pdf (25.08.2020). DOI: 10.15393/j10.art.2018.3401
3. Гонсалес А. А. «Живой мертвец» и «Двойник», или еще раз о фантастике Достоевского (из наблюдений переводчика) // Проблемы исторической поэтики. 2016. Вып. 4. С. 170–183 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1482757961.pdf (25.08.2020). DOI: 10.15393/j9.art.2016.3766

4. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск: ПетрГУ, 1995. 288 с.
5. Есаулов И. А. Пасхальный архетип в поэтике Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 1998. № 5. С. 349–362 [Электронный ресурс]. URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2526> (25.08.2020). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2526
6. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. М.: Крут, 2004. 560 с.
7. Есаулов И. А. Русская классика: новое понимание. СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 2017. 550 с.
8. Есаулов И. А. Объяснение, интерпретации, понимание (на материале романа «Идиот») // Достоевский и мировая культура: Петербургский альманах. СПб.: Серебряный век, 2019. № 37. С. 38–50.
9. Захаров В. Н. Символика христианского календаря в произведениях Достоевского // Новые аспекты в изучении Достоевского. Петрозаводск: ПетрГУ, 1994. С. 37–49.
10. Захаров В. Н. Православные аспекты этнопоэтики русской литературы // Проблемы исторической поэтики. 1998. Вып. 5. С. 5–30 [Электронный ресурс]. URL: <https://poetica.pro/journal/article.php?id=2472> (25.08.2020). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2472
11. Захаров В. Н. Ответ по существу // Проблемы исторической поэтики. 2005. Вып. 7. С. 5–16 [Электронный ресурс]. URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2564> (25.08.2020). DOI: 10.15393/j9.art.2005.2564
12. Захаров В. Н. Воскрес ли мертвый Христос? // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты. Петрозаводск: ПетрГУ, 2009. Т. VIII: Идиот. С. 634–660.
13. Измайлов Н. В. Пушкин и князь В. Ф. Одоевский // Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л.: Наука, 1975. С. 303–325.
14. Итокава К. Владимир Федорович Одоевский и Федор Михайлович Достоевский: обзор истории сравнительного исследования их творчества и некоторые соображения по поводу еще одной творческой связи «Русских ночей» и «Преступления и наказания». Мазбаси: Государственный технологический институт Гунма, 1987. 50 с.
15. Кунильский А. Е. О христианском контексте в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Проблемы исторической поэтики. 1998. Вып. 5. С. 391–408 [Электронный ресурс]. URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2532> (25.08.2020). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2532
16. Левина Л. А. Два князя (Владимир Федорович Одоевский как прототип Льва Николаевича Мышкина) // Достоевский. Материалы и исследования. СПб.: Наука, 1997. Т. 14. С. 139–152.
17. Мюллер Л. Образ Христа в романе Достоевского «Идиот» // Проблемы исторической поэтики. 1998. Вып. 5. С. 375–379 [Электронный ресурс]. URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2529> (25.08.2020). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2529
18. Назиров Р. Г. Владимир Одоевский и Достоевский // Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: сб. ст. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 37–41.

19. Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель: в 2 т. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1913. Т. 1. Ч. 2. 479 с.
20. Сытина Ю. Н. Икона в художественной прозе В. Ф. Одоевского // Проблемы исторической поэтики. 2015. Вып. 13. С. 161–173 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1449768369.pdf (25.08.2020). DOI: 10.15393/j9.art.2015.2921
21. Сытина Ю. Н. Евангельский текст и подтекст в повестях И. И. Панаева «Дочь чиновного человека» и В. Ф. Одоевского «Живописец» // Проблемы исторической поэтики. 2017. Т. 15. № 4. С. 69–83 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1512470126.pdf (25.08.2020). DOI: 10.15393/j9.art.2017.4721
22. Сытина Ю. Н. О бытовании формулы « $2 \times 2 = 4$ » в русской классике и о ее возможных истоках // Два века русской классики. 2019. Т. 1. № 1. С. 128–147 [Электронный ресурс]. URL: <http://rusklassika.ru/images/2019-1-2/05.pdf> (25.08.2020). DOI: 10.22455/2686-7494-2019-1-1-128-147 (a)
23. Сытина Ю. Н. Сочинения князя В. Ф. Одоевского в периодике 1830-х годов. М.: Индрик, 2019. 392 с. (b)
24. Сытина Ю. Н. Пасквиль П. В. Долгорукова на В. Ф. Одоевского как возможный прототекст статьи Келлера в «Идиоте» Ф. М. Достоевского // Неизвестный Достоевский. 2020. № 1. С. 84–106 [Электронный ресурс]. URL: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1587666875.pdf (25.08.2020). DOI: 10.15393/j10.art.2020.4381
25. Тарасов Б. Н. Утопизм западного рационализма, позитивизма и утилитаризма в зеркале антропологической и историософской мысли Ф. М. Достоевского и В. Ф. Одоевского // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17. № 2. С. 135–163 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1561975982.pdf (25.08.2020). DOI: 10.15393/j9.art.2019.6302
26. Тарасова Н. А. «Абaddonны, от земли отставшие»: непрочитанная запись Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2001. Т. 6. С. 369–382 [Электронный ресурс]. URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2635> (25.08.2020). DOI: 10.15393/j9.art.2001.2635
27. Тарасова Н. А. «Воскресение» и «воскрешение» в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Проблемы исторической поэтики. 2020. Т. 18. № 2. С. 190–216 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1591724740.pdf (25.08.2020). DOI: 10.15393/j9.art.2020.7962
28. Турьян М. А. Об эпитафии к «Бедным людям»: модификации рефлектирующего / «разорванного» сознания // Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1997. Т. 14. С. 88–95.
29. Удодов Б. Т. Очерки истории русской литературы 1820–1830-х годов. Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2004. 379 с.
30. Фридлендер Г. М. О некоторых очередных задачах и проблемах изучения Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1980. Т. 4. С. 7–26.

31. Шешунова С. В. Национальный образ мира как категория этнопоэтики русской словесности // Проблемы исторической поэтики. 2008. Т. 8. С. 6–17 [Электронный ресурс]. URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2589> (25.08.2020). DOI: 10.15393/j9.art.2008.2589
32. Шульц А. С. «Русские ночи» В. Ф. Одоевского и полифонические романы Ф. М. Достоевского // Филологические науки. М.: Грамота, 2009. № 6. С. 21–26.
33. Шульц О. фон. Русский Христос // Проблемы исторической поэтики. 1998. Вып. 5. С. 31–41 [Электронный ресурс]. URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2473> (25.08.2020). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2473
34. Янг С. Библейские архетипы в романе Достоевского «Идиот» // Проблемы исторической поэтики. 2001. Вып. 6. С. 382–390 [Электронный ресурс]. URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2636> (25.08.2020). DOI: 10.15393/j9.art.2001.2636

References

1. Vayskopf M. Ya. *Vlyublennyy demiurg: metafizika i erotika russkogo romantizma* [*The Demiurge in Love: Metaphysics and Erotica of Russian Romanticism*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2012. 696 p. (In Russ.)
2. Viktorovich A. V. A Non-Fantastic Character of the «Fantastic Novel “The Idiot”». In: *Neizvestnyy Dostoevskiy* [*The Unknown Dostoevsky*], 2018, no. 1, pp. 3–19. Available at: http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1524745042.pdf (accessed on August 25, 2020). DOI: 10.15393/j10.art.2018.3401 (In Russ.)
3. Gonsales A. A. “The Living Corpse” and “The Double”, or Once Again About the Fantastika of Dostoevsky (Based on the Observations of the Translator). In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*], 2016, vol. 4, pp. 170–183. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1482757961.pdf (accessed on August 25, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.2016.3766 (In Russ.)
4. Esaulov I. A. *Kategoriya sobornosti v russkoy literature* [*The Category of Sobornost' in Russian Literature*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1995. 288 p. (In Russ.)
5. Esaulov I. A. Easter Archetype in Fyodor Dostoevsky’s Poetics. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*], 1998, no. 5, pp. 349–362. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2526> (accessed on August 25, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2526 (In Russ.)
6. Esaulov I. A. *Paskhal'nost' russkoy slovesnosti* [*Paskhal'nost' of Russian Literature*]. Moscow, Krug Publ., 2004. 560 p. (In Russ.)
7. Esaulov I. A. *Russkaya klassika: novoe ponimanie* [*Russian Classics: A New Understanding*]. St. Petersburg, Russian Christian Academy for Humanities Publ., 2017. 550 p. (In Russ.)
8. Esaulov I. A. Explanation, Interpretation, Understanding (Based on the Novel “The Idiot”). In: *Dostoevskiy i mirovaya kul'tura: Peterburgskiy al'manakh* [*Dostoevsky and World Culture: Petersburg Almanac*]. St. Petersburg, Serebryanyy vek Publ., 2019, no. 37, pp. 38–50. (In Russ.)

9. Zakharov V. N. The Symbolism of Christian Calendar in Fyodor Dostoevsky's Works. In: *Novye aspekty v izuchenii Dostoevskogo* [New Aspects of Dostoevsky Studies]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1994, pp. 37–49. (In Russ.)
10. Zakharov V. N. Orthodox Aspects of Russian Literature Ethnopoetics. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1998, issue 5, pp. 5–30. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2472> (accessed on August 25, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2472 (In Russ.)
11. Zakharov V. N. Debating Substantial Issues. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2005, issue 7, pp. 5–16. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2564> (accessed on August 25, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.2005.2564 (In Russ.)
12. Zakharov V. N. Creative Process as the Discovery of the Word. In: *Dostoevskiy F. M. Polnoe sobranie sochineniy: kanonicheskie teksty* [Dostoevsky F. M. The Complete Works: Canonical Texts]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2009, vol. 8, pp. 634–660. (In Russ.)
13. Izmaylov N. V. Pushkin and Prince V. F. Odoevsky. In: *Izmaylov N. V. Ocherki tvorchestva Pushkina* [Izmailov N. V. Essays on Pushkin's Works]. Leningrad, Nauka Publ., 1975, pp. 303–325. (In Russ.)
14. Itokawa K. *Vladimir Fedorovich Odoevskiy i Fedor Mikhailovich Dostoevskiy: obzor istorii sravnitel'nogo issledovaniya ikh tvorchestva i nekotorye sobrazheniya po povodu eshche odnoy tvorcheskoy svyazi «Russkikh nochey» i «Prestupleniya i nakazaniya»* [Vladimir Fedorovich Odoevsky and Fyodor Mikhailovich Dostoevsky: Review of the History of a Comparative Study of Their Works and Some Thoughts on Another Creative Connection Between "Russian Nights" and "Crime and Punishment"]. Maebashi, Gunma University Publ., 1987. 50 p. (In Russ.)
15. Kunilskiy A. E. The Study of Christian Context in Fyodor Dostoevsky's Novel the Idiot. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 1998, vol. 5, pp. 391–408. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2532> (accessed on August 25, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2532 (In Russ.)
16. Levina L. A. Two Princes (Vladimir Fedorovich Odoevsky as a Prototype of Lev Nikolaevich Myshkin). In: *Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky. Materials and Researches]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1997, vol. 14, pp. 139–152. (In Russ.)
17. Müller L. Image of Christ in Fyodor Dostoevsky's Novel The Idiot. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 1998, vol. 5, pp. 375–379. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2529> (accessed on August 25, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2529 (In Russ.)
18. Nazirov R. G. Vladimir Odoevsky and Dostoevsky. In: *Russkaya klassicheskaya literatura: sravnitel'no-istoricheskiy podkhod. Issledovaniya raznykh let* [Russian Classical Literature: A Comparative Historical Approach. Studies of Different Years]. Ufa, Bashkir State University Publ., 2005, pp. 37–41. (In Russ.)

19. Sakulin P. N. *Iz istorii russkogo idealizma. Knyaz' V. F. Odoevskiy. Myslitel'. — Pisatel': v 2 tomakh* [From the History of Russian Idealism. Prince V. F. Odoevsky. Thinker. — Writer: in 2 Vols]. Moscow, M. and S. Sabashnikov's Publ., 1913, vol. 1, part 2. 479 p. (In Russ.)
20. Sytina Yu. N. An Icon in the Prose of V. F. Odoevsky. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2015, issue 13, pp. 161–173. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1449768369.pdf (accessed on August 25, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.2015.2921 (In Russ.)
21. Sytina Yu. N. The Gospel Text and Subtext in the Stories “The Daughter of a High Official” by Ivan Panaev and “The Painter” by Vladimir Odoevsky. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2017, vol. 15, issue 4, pp. 5–16. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1512470126.pdf (accessed on August 25, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.2017.4721 (In Russ.)
22. Sytina Yu. N. The Formula “Two Times Two Is Four” in the Russian Classics and Its Possible Origins. In: *Dva veka russkoy klassiki* [Two Centuries of Russian Classics], 2019, vol. 1, no. 1, pp. 128–147. Available at: <http://rusklassika.ru/images/2019-1-2/05.pdf> (accessed on August 25, 2020). DOI: 10.22455/2686-7494-2019-1-1-128-147 (In Russ.) (a)
23. Sytina Yu. N. *Sochineniya knyazya V. F. Odoevskogo v periodike 1830-kh godov* [Works of Prince V. F. Odoevsky in the Periodicals of the 1830s]. Moscow, Indrik Publ., 2019. 392 p. (In Russ.) (b)
24. Sytina Yu. N. P. V. Dolgorukov's Lampoon of Odoevsky as the Potential Proto-Text of Keller's Article in The Idiot by F. M. Dostoevsky. In: *Neizvestnyy Dostoevskiy* [The Unknown Dostoevsky], 2020, no. 1, pp. 84–106. Available at: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1587666875.pdf (accessed on August 25, 2020). DOI: 10.15393/j10.art.2020.4381 (In Russ.)
25. Tarasov B. N. The Utopianism of Western Rationalism, Positivism and Utilitarianism in the Mirror of an Anthropological and Historiosophic Thought of F. M. Dostoevsky and V. F. Odoevsky. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2019, vol. 17, no. 2, pp. 135–163. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1561975982.pdf (accessed on August 25, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.2019.6302 (In Russ.)
26. Tarasova N. A. Abaddons Who Abandoned Their Earthly Lives: An Unread Fyodor Dostoevsky's Note. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2001, vol. 6, pp. 369–382. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2635> (accessed on August 25, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.2001.2635 (In Russ.)
27. Tarasova N. A. “Voskreseniye” and “Voskreshenie” in Fyodor Dostoevsky's Novel “Crime and Punishment”. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2020, vol. 18, no. 2, pp. 190–216. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1591724740.pdf (accessed on August 25, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.2020.7962 (In Russ.)

28. Tur'yan M. A. About the Epigraph to Poor People: Modifications of the Reflective / "Torn" Consciousness. In: *Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya* [*Dostoevsky. Materials and Researches*]. Leningrad, Nauka Publ., 1997, vol. 14, pp. 88–95. (In Russ.)
29. Udodov B. T. *Ocherki istorii russkoy literatury 1820–1830-kh godov* [*Essays on the History of the Russian Literature of the 1820–1830s*]. Voronezh, Voronezh State University Publ., 2004. 379 p. (In Russ.)
30. Fridlender G. M. On Some Immediate Tasks and Problems of the Study of Dostoevsky. In: *Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya* [*Dostoevsky. Materials and Researches*]. Leningrad, Nauka Publ., 1980, vol. 4, pp. 7–26. (In Russ.)
31. Sheshunova S. V. National Image of the World as an Ethnopoetical Category in Russian Literature. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*], 2008, vol. 8, pp. 6–17. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2589> (accessed on August 25, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.2008.2589 (In Russ.)
32. Shults A. S. "Russian Nights" by V. F. Odoevsky and the Polyphonic Novels by F. M. Dostoevsky. In: *Filologicheskie nauki* [*Philological Sciences*]. Moscow, Gramota Publ., 2009, no. 6, pp. 21–26 (In Russ.)
33. Schultz O. fon. Russian Christ. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*], 1998, vol. 5, pp. 31–41. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2473> (accessed on August 25, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2473 (In Russ.)
34. Young S. Biblical Archetypes in Fyodor Dostoevsky's Novel *The Idiot*. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*], 2001, vol. 6, pp. 382–390. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2636> (accessed on August 25, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.2001.2636 (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Сытина Юлия Николаевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской классической литературы, Московский государственный областной университет (ул. Фридриха Энгельса, д. 21, стр. 3, г. Москва, Российская Федерация, 105005); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6334-4722>; e-mail: yulyasytina@yandex.ru.

Yuliya N. Sytina, PhD (Philology), Associate Professor of the Russian Classic Literature Department, Moscow Region State University (ul. Fridrikha Engel'sa 21/3, Moscow, 105005, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6334-4722>; e-mail: yulyasytina@yandex.ru.

Поступила в редакцию / Received 25.08.2020

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 25.12.2020

Принята к публикации / Accepted 11.01.2021

Дата публикации / Date of publication 05.02.2021

Научная статья
УДК 821.161.1.09⁴18
DOI: 10.15393/j9.art.2021.8982



Оппозиция Закона и Благодати в духовном опыте Пьера Безухова в «Войне и мире» Л. Н. Толстого

А. С. Кондратьев ^{1✉}, К. А. Меринов ²

^{1,2} *Липецкий государственный педагогический университет имени П. П. Семенова-Тян-Шанского (г. Липецк, Российская Федерация)*

¹ e-mail: sir.kondratiev2016@yandex.ru ✉

² e-mail: klikovic123@gmail.com

Аннотация. Проблема понимания русской литературы предполагает освоение авторской концепции человека, укорененной в духовной традиции отечественной культуры. Научное освещение художественного преломления религиозно-философской оппозиции Закона и Благодати, Божественной силы, спасающей от греха, в становлении персонажа расширяет представления о смысловых глубинах произведения, открывающих новыми смыслами в «большом времени». Замысел романа Л. Н. Толстого «Война и мир» был обусловлен произошедшим культурно-историческим переломом в духовном опыте русского народа. В оценках событий и человека Толстой руководствуется христианской традицией отечественной культуры. Не подвергавшееся сомнению суждение о благодатных итогах духовной биографии Пьера Безухова нуждается в уточнении. Князь Андрей и Безухов не приняты великосветским обществом, но находят друг с другом общий язык. Однако если Болконский после встречи с Наташей отошел от увлекавшего его законотворчества, а с началом войны, отказавшись от предложения Кутузова, почувствовал ответственность за обреченных солдат, был ранен, по-христиански простил Курагина, перед смертью попросил Евангелие, то Безухов так и не стал «Петром Кирилловичем» и был сосредоточен на самоопределении в подзаконных сферах земной жизни, актуализируя значение человеческих усилий для преобразования общества. Безухов не совершил выбор между Законом и Благодатью, в отличие от Болконского, благословившего своего сына, так что заглавие книги апеллирует к извечной христианской оппозиции Закона, или войны, и Благодати, то есть мира.

Ключевые слова: Л. Н. Толстой, Закон, Благодать, Андрей Болконский, Пьер Безухов, нравственный выбор, духовная биография героя

Для цитирования: Кондратьев А. С., Меринов К. А. Оппозиция Закона и Благодати в духовном опыте Пьера Безухова в «Войне и мире» Л. Н. Толстого // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 1. С. 194–208. DOI: 10.15393/j9.art.2021.8982

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.8982

The Opposition Between Law and Grace in the Spiritual Experience of Pierre Bezukhov in *War and Peace* by L. N. Tolstoy

Alexander S. Kondratiev ¹✉, Kirill A. Merinov ²

^{1,2} *Lipetsk State Pedagogical University named after P. P. Semenov-Tyan-Shansky*
(Lipetsk, Russian Federation)

¹ e-mail: sir.kondratiev2016@yandex.ru ✉

² e-mail: klikovic123@gmail.com

Abstract. The problem of understanding Russian literature implies a grasp of the author's concept of a human being, rooted in the spiritual tradition of Russian culture. Scientific analysis of the artistic refraction of the religious and philosophical opposition between Law and Grace, the divine power that saves from sin, in the formation of the character expands the idea of the semantic depths of the work, which open up new meanings in the "big time". The idea of *War and Peace* was conditioned by the challenges of the cultural and historical turning point in the spiritual experience of the Russian people. In assessing events and people, Tolstoy is guided by the Christian tradition of the Russian culture. The previously undisputed assessment of the blessed results of Pierre Bezukhov's spiritual biography needs to be clarified based on the conclusions and provisions of the Christian basis of Russian literature. Prince Andrey and Bezukhov were not accepted by the high society, but managed to find common ground. However, Bolkonsky's interest in lawmaking faded after meeting Natasha, and when the war began, he refused Kutuzov's proposal, felt responsibility for the doomed soldiers, forgave Kuragin in a Christian way and asked for the Gospel before dying, while Bezukhov never became Peter Kirillovich and was focused on self-determination in the subordinate spheres of earthly life, actualizing the importance of human efforts for the transformation of society. Bezukhov had never made a moral choice between Law and Grace, unlike Bolkonsky, who blessed his son. Thus, the title of the book appeals to the eternal Christian opposition of Law, or war, and Grace that is peace.

Keywords: Leo Tolstoy, Law, Grace, Andrey Bolkonsky, Pierre Bezukhov, moral choice, spiritual biography of the hero

For citation: Kondratiev A. S., Merinov K. A. The Opposition Between Law and Grace in the Spiritual Experience of Pierre Bezukhov in "War and Peace" by L. N. Tolstoy. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2021, vol. 19, no. 1, pp. 194–208. DOI: 10.15393/j9.art.2021.8982 (In Russ.)

Становление литературоведческой аксиологии, преодолевающей антитезу *изучения* и *понимания*, направляет исследователей на освоение духовно-художественного преломления категорий православного мировосприятия в творческом сознании классиков. Справедливо отмечает И. А. Есаулов: «Историю оригинальной русской словесности начинает “Слово о Законе и Благодати” митрополита Илариона <...> Этот по-своему символический факт еще не осмыслен в должной мере. До недавнего времени русская словесность словно бы отрывалась от своего истока <...> Хотя адекватный своему предмету контекст понимания и начинает восстанавливаться в последние десятилетия в нашей науке» [Есаулов, 2017а: 13].

Религиозно-философская оппозиция Закона и Благодати¹ существенно расширяет представления о нравственных коллизиях самоопределения персонажа, выводя его из семантического поля затверженных стереотипов². Герой, таким образом, в «спектре адекватности» авторскому замыслу раскрывается читателю.

Завершая роман «Война и мир», затрагивающий проблему нравственной ответственности человека за выбор ценностных ориентиров, Толстой писал 7 ноября 1868 г. М. П. Погодину о своих планах вступить в диалог с грядущими поколениями русского народа: «...иногда и часто в последнее время мне приходят мысли о бессрочном историко-философском издании <...>. Издание это <...> я мечтал бы назвать: *Несовременник*»³. Не случайно впоследствии французский писатель Франсуа Мориак отмечал близость проблематики «Войны и мира» «большому времени»: «Перечитывая “Войну и мир”, я чувствую, что передо мной не пройденный нами этап, а утраченный нами секрет» [Мориак: 161].

В «Войне и мире» Толстой, вскрывая закономерности развития национального самосознания в свете эволюции характеров героев, руководствуется «данной нам Христом мерой хорошего и дурного» [Толстой, VII: 177] в оценках событий и принимаемых людьми решений. И, отвергнув самонадеянные законнические притязания «наполеоновского толка», писатель выдвигает аксиоматическое положение о благодатном смирении: «...необходимо отказаться от несуществующей

свободы и признать неощущаемую нами зависимость» [Толстой, VII: 355].

В 1865 г., намечая план истории Наполеона и Александра I для романа под первоначальным названием «Тысяча восемьсот пятый год», Толстой делает акцент на человеческих судьбах в эпоху цивилизации, прогресса, вопросов, сводящихся к преобразованию общественно-социальных отношений. «Поэма, героем к[оторо]й был бы по праву человек, около к[отор]ого все группируется, и герой — этот человек» (48, 61), — записал он в это время в дневнике. Именно *человек* — как способный исполнить предначертанное, но отнюдь не исторический деятель, потому что Толстой, полагаясь на православные доминанты духовной традиции национального самосознания, последовательно шел к убеждению: «...воля исторического героя не только не руководит действиями масс, но сама постоянно руководима» [Толстой, VII: 73], что восходит к библейской аксиологии: «Знаю, Господи, что не в воле человека путь его» (Иер. 10:23). Приступая к воплощению сложнейших сцеплений и парадоксальных сопряжений судеб человеческих в сценах Бородинского сражения, Толстой безапелляционно — к явному недоумению историков — в свете православного миропонимания («...если не по Благодати, то не по делам; иначе Благодать не была бы уже Благодатию» — Рим. 11:6) отвергает фарисейскую праведность:

«Древние (то есть законники. — А. К., К. М.) оставили нам образцы героических поэм, в которых герои составляют весь интерес истории, <...> для нашего человеческого времени (с благодатными приоритетами. — А. К., К. М.) история такого рода не имеет смысла» [Толстой, VI: 193].

В связи с этим весьма значима для толстоведения мысль И. А. Есаулова, предполагающая одно из решений научной проблемы освоения творческого наследия писателя в контексте христианской культуры: «...в своем художественном творчестве (на уровне *культурного* бессознательного) в целом ряде вершинных произведений он как раз замечательно засвидетельствовал собственную укорененность в православной культурной традиции»⁴ [Есаулов, 2017b: 193].

Так, хрестоматийный рассказ Толстого «После бала», поразивший в обличительных, стереотипных оценках, И. А. Есаулов вводит в контекст культурной традиции православного народа, объясняя, почему в Прощеное воскресенье рассеялась любовь героя к Вареньке: «Чистый понедельник начинается для него съ того, что “пошелъ къ пріятелю и напился съ нимъ совѣмъ пьянъ”»: такъ понедельникъ для Ивана Васильевича не сталъ *чистымъ*» [Есауловъ, 2020: 153].

«Война и мир», как феномен национального самосознания, не может быть вынесен за скобки православной традиции отечественной культуры. Духовный опыт главных героев, князя Андрея и Пьера Безухова, требует пристального внимания исследователей и освобождения от наслоений постсоветских мифологем.

Точка зрения, распространенная в советском литературоведении, о месте и значении в романе Пьера Безухова, едва ли не alter ego Толстого⁵, на современном этапе развития науки должна быть уточнена в соответствии с положениями и выводами о христианском основании отечественной словесности. Разбирая сцену сна Безухова на постоялом дворе в Можайске, Ричард Ф. Густафсон использует штампы: «...Пьер видится самому себе: Пьер-повеса, какой он сейчас, и преображенный Пьер, каким он станет <...> найдет свое место в мире, человек духа» [Густафсон: 312]. Реконструируя религиозные воззрения Толстого, принстонский профессор даже не отмечает, что мысли Пьера насчет *общей жизни* и его внезапное духовное прозрение были словно дарованы кем-то и пришли откуда-то, чего герой так понять и не смог, да и вовсе не пытался:

«...он наяву не был в состоянии так думать и выражать свои мысли» [Толстой, VI: 304].

Если антропологические воззрения Толстого сводятся к максиме *Все и часть Всего*, составляющие которой образуют единораздельную целостность человеческой природы и обусловлены православной аксиологией («...кто хочет быть первым, будь из всех последним и всем слугою» — Мк. 9:35), то Пьер Безухов так и не осознает себя *одним из других* и духовно *сопряженным* с ними, а посему все пригрезившееся, каким

бы оно ни было завораживающим, все-таки не есть путь его самоопределения:

«...с ужасом почувствовал, что всё значение того, что он видел и думал во сне, было разрушено» [Толстой, VI: 304].

Князь Андрей и Пьер Безухов не приняты великосветским обществом у Шерер. Там они словно *чужие* и вызывают плохо скрываемое раздражение, их же сближает друг с другом доверие к законническим ориентирам, стремление утвердиться собственными силами. В черновых вариантах Толстой намечал перспективу актуализации самонадеянных и дерзновенных помышлений Безухова, так и не ставшего Петром Кирилловичем⁶:

«M-r Pierr мечтал быть оратором, государственным человеком в роде Мирабо или полководцем в роде Кесаря и Наполеона. Он, менее всех в мире рожденный к такой деятельности, считал себя рожденным для нее» (13, 227).

Тяготение к фарисейству проявляется и в филантропических затеях Безухова, и в наивном прельщении масонскими идеалами, о чем он с упоением поведал при встрече в Богучарове своему другу. Переезд князя Андрея из Лысых Гор сюда свидетельствует о наметившемся в нем духовном обновлении. Болконский разуверился еще во время Шенграбенского сражения в возможности совершить подвиг. Затем, вернувшись в Петербург и поступив на службу, он под впечатлением от неожиданной встречи с Ростовой на балу, накануне открытия Государственного совета, пересмотрел отношение к службе:

«...вспомнил мужиков, Дрона-старосту, и приложив к ним права лиц <...> ему стало удивительно, как он мог так долго заниматься такой праздною работой» [Толстой, V: 219].

По-новому Безухов увидел заигравшегося в величие самого Сперанского, в котором надеялся отыскать «полное совершенство человеческих достоинств» [Толстой, V: 172]. И, как ни удивительно, его отец, генерал-аншеф князь Николай Андреевич, творивший историю Екатерининской эпохи и намеревавшийся в парадном мундире доложить главнокомандующему о решении защищать от наполеоновской армии

лысогорский рубеж, был все-таки преисполнен тяготения к безусловным реалиям жизни. Потому и старик Болконский, никогда не благословлявший своих детей, иронизировал над возобладавшей практикой изощренного рационализма в плане подчинения человеку жизненных явлений:

«...в Петербурге всё пишут <...> новые законы <...>. Мой Андрюша там для России целый волюм законов написал» [Толстой, V: 317].

«Андрюша» — так ласково называет своего сына всегда суровый Болконский, хотя его отношения с ним не отличались особой нежностью. А после этой реплики следует едкая ремарка Толстого, выявляющая авторское отношение к сказанному: «неестественно засмеялся» [Толстой, V: 317]. Ведь свершившееся на его глазах затянувшееся бесполезное законотворчество дошло до опасной черты: всерьез нельзя воспринимать, и надо постараться хотя бы осмеять. В черновых вариантах была куда более резкая оценка Толстого соблазна реформаторским угаром:

«...говорится о духе нового времени, <...> о правах человека, <...> и под предлогом этих идей и выступают на поприще самые неразумные страсти человека» (13, 672).

Так старый князь на именинах высказался по поводу редакции дипломатической ноты в связи с захватом владений герцога Ольденбургского. Гостей Николая Андреевича, а среди них был и не обойденный вниманием старика Пьер Безухов, тяготевающий к элите, всерьез занимали эти пустейшие разговоры.

Отступая с армией через Лысые Горы, полковник Болконский, отказавшийся от предложения Кутузова остаться в штабе армий, видит плещущихся в пруду солдат и сожалеет об их участи «пушечного мяса» — и в этом нет и намек на уже изжитый комплекс гордыни: здесь дает о себе знать чувство ответственности за произвольное, якобы из благих побуждений, манипулирование судьбами людскими. На перевязочном пункте смертельно раненный князь Андрей по-христиански простил Курагина, а затем, преодолевая боль, попросил доктора дать ему Евангелие — и в мыслях он встретился с Наташей. Предсмертные размышления Болконского

в духовных координатах православной аксиологии, особенно после посещения Троице-Сергиевой Лавры («...мне, частице любви, вернуться к общему и вечному источнику» — [Толстой, VII: 69]), свидетельствуют о духовном преображении героя, освободившегося из порабощающего плена Закона и нашедшего спасение в Благодати. Толстой проводит героя, мыслившегося ему поначалу эпизодическим, по сложнейшему пути духовного становления, вопреки усвоенным безблагодатным установкам семьи Болконского и эпохи, и выявляет истинное для русской души освобождение от призрачных условностей и духовное спасение в благодатных сферах бытия. Для углубления представлений об итогах духовной биографии Болконского может служить научным ориентиром выдвинутый Ю. В. Лебедевым тезис: «...Толстой исподволь подводит князя Андрея к открытию религиозных ценностей жизни, которых он не понимал и к которым долго был пренебрежителен» [Лебедев: 95].

И. А. Есаулов, исследуя духовное становление национального характера под влиянием православной культурной традиции, определяющейся антитезой Закона и Благодати, делает вывод: «Эта оппозиция намечает два возможных способа ориентации человека в мире: самоутверждение в земной жизни и духовное спасение <...> Благодать <...> результат спасительного воздействия <...> святого духа и противопоставляется Закону» [Есаулов, 2017b: 116].

И князь Андрей Болконский, прошедший путь от готовности пожертвовать родными и близкими «за минуту славы, торжества над людьми» [Толстой, IV: 334] до преломления в итоговых размышлениях утверждения «Бог есть любовь» (1 Ин. 4:8) сохраняет свой внутренний мир и спасает его от деформирующего влияния сил, чужеродных человеку.

В отличие от Болконского, Пьер старается убедить Наташу и княжну Марью в оправданности человеческих усилий по переустройству жизненных форм на законотворческом поприще:

«Мы думаем, что как нас выкинет из привычной дорожки, всё пропало: а тут только начинается новое, хорошее» [Толстой, VII: 235].

В его духовной биографии проявились как всколыхнувшееся чувство любви к Наташе и благодатное ощущение собственной *соприродности* с миром («И всё это мое, и всё это во мне, и всё это я!» — [Толстой, VII: 115]), так и искушающий соблазн совершить «великий подвиг», положив предел власти Наполеона, — но не по велению души, а подтасовкой «базы данных», дабы получить право исполнить отнюдь не задуманное, а якобы предначертанное:

«Как, какую связь был он соединен с тем великим событием, которое было предсказано в Апокалипсисе, он не знал; но он ни на минуту не усумнился в этой связи» [Толстой, VI: 85].

Эту связь установил он сам для того, чтобы выйти из плена однообразия суетной обыденности. Безухов с упоением предался новой затее, высчитывая свое место в истории. Направляясь к месту решающего сражения, он не совсем понимал смысл происходящего, «но самое жертвование составляло для него новое радостное чувство» [Толстой, VI: 191].

Последняя встреча Безухова с Болконским перед Бородином разводит их. Причиной разлада друзей стало обольщение Пьера мнимой величиестью и силой Наполеона, в ответ на что полковник Болконский резко парирует:

«...на войне один батальон иногда сильнее дивизии, а иногда слабее роты» [Толстой, VI: 215].

Налицо апелляция Пьера к *Закону* — все в руках человека; тогда как князь Андрей, признанный солдатами *своим*, полагается на *Благодать* — смиренное исполнение предначертанного и спасение от истощающего душу влияния злого духа, когда человек на его вмешательство в свою жизнь решительно парирует: «*Нет*», сохраняя себя — свою жизнь и духовный облик. Если не принять во внимание антиномичность ценностных ориентиров Болконского и Безухова — Закона и Благодати, то многое остается непонятным, а выводы об их охлаждении друг к другу всегда оказываются малоубедительными.

Прошедший через испытания соблазнами и смертельной опасностью, Безухов так и остается Пьером, мечтателем и сущим *ребенком*, неповзрослевшим и не нашедшим себя. Возвратившись накануне Зимнего Николаы из Петербурга, где его

соратники и сподвижники, «настоящие консерваторы и джентльмены», планируют предотвратить якобы готовящееся народное возмущение, Пьер был уверен, что он, ни много ни мало, «призван дать новое направление всему русскому обществу и всему миру» [Толстой, VII: 307], и начал восторженно рассуждать о последних новостях и необходимости действенно противостоять утвердившейся государственности. Слова Безухова, преисполненные романтической патетики, вызвали трепетное воодушевление Николеньки Болконского, с восторгом внимавшего каждому его слову и с восхищением, снизу вверх смотревшего на друга отца: они оба чувствовали душевный порыв, охвативший их. Николай Ростов, восстановивший свой дом, открытый, как и было при родителях, для гостей, отвечает своему зятю и другу:

«И вели мне сейчас Аракчеев идти на вас с эскадроном и рубить — ни на секунду не задумаюсь и пойду. А там суди, как хочешь» [Толстой, VII: 298].

Графиня Ростова поддержала супруга в его решительном ответе:

«<...> он забывает, что у нас есть другие обязанности ближе, которые сам Бог указал нам, и что мы можем рисковать собой, но не детьми» [Толстой, VII: 301].

Еще на войне Николай Ростов не смог признать подвигом в Салтановском сражении атаку Раевского вместе с сыновьями-подростками под ожесточенным огнем противника: «...не только Петю-брата не повел бы, но и Ильина даже, этого чужого мне, но доброго мальчика, постарался бы поставить куда-нибудь под защиту» [Толстой, VI: 62]. Георгиевский крест, как награда не за пленение, а, по сути, за спасение французского офицера, показался Николаю Ростову не вполне заслуженным. Репутация отчаянного храбреца, прошедшего с армией до Парижа и вернувшегося русским по духу, была ему безразлична. И поэтому в своем кругу он весьма резко выговаривает Пьеру: не может допустить очередных потрясений во имя исправления рода человеческого из каких бы то ни было побуждений. Давая в эпилоге «Войны и мира» слово *родовитому*

Николаю Ростову, Толстой отвергает любые притязания самозванца Бонапарта на сомнительные благодеяния человечеству. Пьер же, как был, так и остается до конца не определившимся: в салоне Шерер, где он пришлый, — *оправдывает* Наполеона; у Ростовых, где он едва ли не долгожданный гость, — *оправдывает* свои идеи о всеобщем благе. В разговоре с Наташей о домашнем и насущном Пьер выступает, словно оратор перед петербургской публикой, и предстает уверенным во всемогуществе человека, пытающимся заявить о себе по Закону:

«Вся моя мысль в том, что ежели люди порочные связаны между собой и составляют силу, то людям честным надо сделать только то же самое» [Толстой, VII: 307].

Это свидетельствует о том, что эволюционный вектор духовного самоопределения героя явно не просматривается. Когда же Безухов выговаривал Курагину по поводу его связи с Наташей, то указал отнюдь не на греховные помышления, но остановился на *преступании* обозначенных Законом границ дозволенного:

«Вы не можете не понять наконец, что кроме вашего удовольствия есть счастье, спокойствие других людей <...>. Забавляйтесь с женщинами подобными моей супруге — с этими вы в своем праве» [Толстой, VI: 380].

Итак, принятый с явным радушием в доме Ростовых, Безухов был способен обрести себя среди других. Избавление от тяжкого бремени исключительности, или же, другими словами, *обособленности* от других, стяжаемой радетелями о *всеобщем* благе, Пьер чувствует после освобождения из плена, во сне. Ему приснился «живой колеблющийся земной шар» (это отсылка к другому образу романа «Война и мир»: на портрете, представленном Наполеону перед Бородинским сражением, был изображен его сын, протыкающий земной шар палочкой). Однако на протяжении всех своих жизненных исканий Пьер так и не преодолел двойственность сознания, и для него еще впереди нравственный выбор между Законом и Благодатью в духовном опыте самоопределения.

Освоение книги Толстого в контексте «большого времени» подводит к пониманию антитезы *войны* и *мира* как преломления христианской оппозиции Закона и Благодати в духовном опыте становления человека.

Примечания

- ¹ Митрополит Иларион в пасхальной литургии определяет основные категории христианской традиции в духовной культуре русского народа как оппозицию Закона и Благодати: «Иудеи весь соделывали оправдание свое в <мерцании> свечи закона, христиане же соделывали спасение свое в <сиянии> солнца Благодати» (см.: Слово о Законе и Благодати митрополита Илариона // Библиотека литературы Древней Руси. СПб.: Наука, 1997. Т. 1. С. 31). Это укоренено в Евангельском откровении Иоанна: «...закон дан через Моисея, благодать же и истина произошли через Иисуса Христа» (Ин. 1:17), — и восходит к прозрению апостолом Павлом христианского спасения от греха: «Вы, оправдывающие себя законом, остались без Христа, отпали от благодати» (Гал. 5:4). Протопресвитер Николай Афанасьев в речи на акте Богословского института в Париже 27 марта 1949 г. особо выделил духовные константы православно-славного сознания русского народа: «В церкви преодолевается несовершенство эмпирической жизни: подзаконная — правовая — жизнь становится благодатной <...> по своей природе Благодать исключает право подобно тому, как Благодать, преодолев его через восполнение, исключила ветхозаветный закон» [Афанасьев: 13].
- ² Так, В. Н. Захаров выводит повесть Достоевского «Двойник» за границы начетнического догматизма и возвращает ее в контекст духовной традиции отечественной культуры: «В “Двойнике” Достоевский защищает “человека в человеке”, его идеальную сущность, образ Божий в каждом из нас. Именно это убеждение он положил в основание великой идеи “Двойника” — “довольной светлой”, выше и серьезнее которой он никогда ничего в литературе <...> не проводил» [Захаров: 113], что предопределено духовной интерференцией Закона и Благодати в опыте нравственного самоопределения Голядкина.
- ³ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: ГИХЛ, 1953. Т. 61. С. 207. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием тома и страницы в круглых скобках. «Война и мир» цитируется по: [Толстой].
- ⁴ Еще в 1914 г. Н. Я. Абрамович обратил внимание на неисчерпаемость человеческой природы в антропологической концепции писателя: «Для Толстого-мыслителя величайшая весть Христа о том, что человек собою не кончается, что он не конечен и в самой основной своей сущности определяется чем-то бесконечным» [Абрамович: 35]. В своей последней статье Е. П. Барышников, предпринявший попытки понимания русской классики в контексте христианской культуры, в 1990 г. также

- излагает материал в свете ныне формирующейся литературоведческой аксиологии: «...человек сильнее всего, когда доходит до предела в горе и отчаянии: в эту роковую минуту вступает в то, что Толстой назвал “судьбой”, но вернее было бы назвать *благодатью*» [Барышников: 8].
- ⁵ Так, О. В. Сливичкая повторяет стереотипное суждение, не соотнося сказанное с материалом: «Пьер — самый толстовский из толстовских героев. Он — наиболее полное воплощение “человека Толстого”» [Сливичкая: 82]. Инерция научной мысли становится очевидной, если принять во внимание взятые на *вооружение* советским толстоведением, как в собственно литературоведческом, так и в методическом аспектах, по вполне объяснимым причинам, выводы Л. Д. Опульской о логике художественного воплощения духовных исканий Пьера Безухова: «Способность вырваться из привычных условий жизни, разрушать рамки устоявшегося бытия ради того, чтобы приобщиться к новому, народному, — главная исходная ситуация романа. “Война и мир” — книга о великом обновлении жизни, вызванном грозными историческими событиями» [Опульская: 116–117]. Вряд ли «самый толстовский герой» был наделен автором притязаниями *разрушить устоявшееся* и на его месте воздвигнуть нечто для всеобщего благоденствия.
- ⁶ К Безухову, как Петру Кирилловичу, обращается за поддержкой Петя Ростов, решивший поступить на военную службу, и мужики, проводившие его после Бородинского сражения до Можайска, называют его Петром Кирилловичем, да и в черновиках так его называет Каратаев: «Прощай, Петр Кирилыч, моченьки моей нет» (15, 137). Однако даже именование героев иногда обыгрывается с положительными коннотациями с прицелом доказать недоказуемое. Как отметила О. В. Сливичкая, «хотя согласно обычаям высшего общества <...> автор называет его Пьер, он постоянно подчеркивает его, Петра Кирилловича, национальный характер» [Сливичкая: 83].

Список литературы

1. Абрамович Н. Я. Религия Толстого. М.: Изд-во И. А. Маевского, 1914. 140 с.
2. Афанасьев Н. Власть любви: к проблеме права и благодати // Православная мысль. Paris: YMCA-PRESS, 1971. Вып. 14. С. 5–23.
3. Барышников Е. П. «Жизнь для других» как нравственно-этическая категория творчества Л. Н. Толстого // «Война и мир» Л. Н. Толстого: духовные константы и социальные переменные отечественной истории: материалы XVI Барышниковских чтений. Липецк: ЛГПУ им. П. П. Семенова-Тян-Шанского, 2019. С. 4–9.
4. Густафсон Ричард Ф. Обитатель и чужак. Теология и художественное творчество Льва Толстого. СПб.: Академический проект, 2003. 480 с.
5. Есаулов И. А. Оппозиция Закона и Благодати и магистральный путь русской словесности // Русская классическая литература в мировом культурно-историческом контексте. М.: Индик, 2017. С. 13–42. (а)

6. Есаулов И. А. Русская классика: новое понимание. 3-е изд., испр. и доп. СПб.: РХГА, 2017. 550 с. (b)
7. Есауловъ И. А. О любви. Радикальные интерпретации. Магаданъ: Новое Время, 2020. 216 с.
8. Захаров В. Н. Имя автора — Достоевский. Очерк творчества. М.: Индрик, 2013. 456 с.
9. Лебедев Ю. В. О религиозных мотивах в «Войне и мире» Л. Н. Толстого // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. 2016. № 2. С. 95–100.
10. Опульская Л. Д. Роман-эпопея Л. Н. Толстого «Война и мир». М.: Провещение, 1987. 176 с.
11. Сливидкая О. В. О Толстом. СПб.: Росток, 2020. 207 с.
12. Толстой Л. Н. Война и мир // Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 т. М.: Худож. лит., 1979–1981. Т. IV–VII.
13. Мориак Ф. Франсуа Мориак о «Войне и мире» // Вопросы литературы. 1961. № 1. С. 161–163.

References

1. Abramovich N. Ya. *Religiya Tolstogo [Religion of Tolstoy]*. Moscow, Izdatel'stvo I. A. Maevskogo Publ., 1914. 140 p. (In Russ.)
2. Afanas'ev N. The Power of Love: to the Problem of Law and Grace. In: *Pravoslav'naya mysl' [Orthodox Thought]*. Paris, YMCA-PRESS Publ., 1971, issue 14, pp. 5–23. (In Russ.)
3. Baryshnikov E. P. "Life for Others" as a Moral and Ethical Category of Leo Tolstoy's Works. In: «*Voyna i mir*» L. N. Tolstogo: *dukhovnye konstanty i sotsial'nye peremennye otechestvennoy istorii: materialy XVI Baryshnikovskikh chteniy* ["*War and Peace*" by L. N. Tolstoy: *Spiritual Constants and Social Variables of Russian History: Materials of the 16th Baryshnikov Readings*]. Lipetsk, Lipetsk State Pedagogical P. Semenov-Tyan-Shansky University Publ., 2019, pp. 4–9. (In Russ.)
4. Gustafson Richard F. *Obitatel' i chuzhak. Teologiya i khudozhestvennoe tvorчество L'va Tolstogo [An Inhabitant and a Stranger: Theology and Artistic Creativity of L. Tolstoy]*. St. Petersburg, Akademicheskiiy proekt Publ., 2003. 480 p. (In Russ.)
5. Esaulov I. A. The Opposition of Law and Grace and the Main Path of Russian Literature. In: *Russkaya klassicheskaya literatura v mirovom kul'turno-istoricheskom kontekste [Russian Classical Literature in the World Cultural and Historical Context]*. Moscow, Indrik Publ., 2017, pp. 13–42. (In Russ.) (a)
6. Esaulov I. A. *Russkaya klassika: novoe ponimanie [Russian Classics: New Understanding]*. St. Petersburg, the Russian Christian Academy for Humanities Publ., 2017. 550 p. (In Russ.) (b)
7. Esaulov I. A. *O lyubvi. Radikal'nye interpretatsii [About Love. The Radical Interpretations]*. Magadan, Novoe Vremya Publ., 2020. 216 p. (In Russ.)
8. Zakharov V. N. *Imya avtora — Dostoevskiy. Ocherk tvorchestva [The Author's Name Is Dostoevsky. An Essay on Creative Works]*. Moscow, Indrik Publ., 2013. 456 p. (In Russ.)

9. Lebedev Yu. V. On Religious Motifs in “War and Peace” by Leo Tolstoy. In: *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta imeni N. A. Nekrasova* [*Vestnik of Nekrasov Kostroma State University*], 2016, no. 2, pp. 95–100. (In Russ.)
10. Opul'skaya L. D. *Roman-epopeya L. N. Tolstogo «Voyna i mir»* [*The Epic Novel of Leo Tolstoy “War and Peace”*]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1987. 176 p. (In Russ.)
11. Slivitskaya O. V. *O Tolstom* [*About Tolstoy*]. St. Petersburg, Rostok Publ., 2020. 207 p. (In Russ.)
12. Tolstoy L. N. War and Peace. In: *Tolstoy L. N. Sobranie sochineniy: v 22 tomakh* [*Tolstoy L. N. Collected Works: in 22 Vols*]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1979–1981, vol. 4–7. (In Russ.)
13. Mauriac F. François Mauriac on War and Peace. In: *Voprosy literatury*, 1961, no. 1, pp. 161–163. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ / INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Кондратьев Александр Степанович, *Alexander S. Kondratiev*, PhD кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы, Липецкий государственный педагогический университет имени П. П. Семенова-Тян-Шанского (ул. Ленина, 42, г. Липецк, Российская Федерация, 398020); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8355-0424>; e-mail: sir.kondratiev2016@yandex.ru. (Philology), Associate Professor of the Department of Philology, Lipetsk State Pedagogical University named after P. P. Semenov-Tyan-Shansky (ul. Lenina 42, Lipetsk, 398020, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8355-0424>; e-mail: sir.kondratiev2016@yandex.ru.

Меринов Кирилл Александрович, *Kirill A. Merinov*, Student of the студент Института филологии, Липецкий государственный педагогический университет имени П. П. Семенова-Тян-Шанского (ул. Ленина, 42, г. Липецк, Российская Федерация, 398020); e-mail: klikovic123@gmail.com. Department of Philology, Lipetsk State Pedagogical University named after P. P. Semenov-Tyan-Shansky (ul. Lenina 42, Lipetsk, 398020, Russian Federation); e-mail: klikovic123@gmail.com.

Поступила в редакцию / Received 26.10.2020

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 18.11.2020

Принята к публикации / Accepted 11.01.2021

Дата публикации / Date of publication 05.02.2021

Научная статья
УДК 821.161.1.09“18”
DOI: 10.15393/j9.art.2021.9044



Антропологическая проблематика творчества Ф. М. Достоевского

М. А. Шалина

*Евпаторийский институт социальных наук (филиал)
ФГАОУ ВО Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского
(г. Евпатория, Российская Федерация)
e-mail: marie_ka@mail.ru*

Аннотация. В статье рассмотрены антропологические аспекты творчества Ф. М. Достоевского, в изучении которых необходимо учитывать выраженную христианскую направленность художественной системы классика. Центром этой системы является идеал Христа, в свете которого формируется концепция человека у Достоевского, а также определяется типология персонажей. Доминирующим типом выступает герой-идеолог, однако, кроме подпольного типа, он представлен и героями «положительной идеи», проповедующими не идею насильственного изменения мира для достижения всеобщего счастья, а идею спасения через преобразование личности во Христе. Антропологическим открытием Достоевского явилась не только мысль о сострадании к падшему во грехе человеку, но и концепция переходности человека в земном существовании, а значит, и утверждение идеи о бессмертии, в котором человек достигнет своей полноты и гармонии. Квинтэссенцией антропологической концепции Достоевского становится мысль о «всечеловечности» и «всемирной отзывчивости», способной объединить людей на основании духовного братства и принятия чужого как родного.

Ключевые слова: Достоевский, антропология, типология литературного героя, герой-идеолог, подполье, православная гносеология, всечеловек

Благодарность: Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-90036 («Достоевский в средней и высшей школе: проблемы и новые подходы»).

Для цитирования: Шалина М. А. Антропологическая проблематика творчества Ф. М. Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 1. С. 209–220. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9044

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9044

Anthropological Problems of F. M. Dostoevsky's Creativity

Marina A. Shalina

Evpatoria Institute of Social Sciences (branch) of V. I. Vernadsky Crimean Federal University

(Evpatoria, Crimea, Russian Federation)

e-mail: marie_ka@mail.ru

Abstract. The article deals with the anthropological aspects of Dostoevsky's creative work. Its study requires researchers to take into account the classic's pronounced Christian orientation of the artistic system. In the center of this system is the ideal of Christ, in whose light Dostoevsky's concept of man is formed and the typology of characters is determined. The dominant type is the hero-ideologist, however, in addition to the underground type, he is also represented by the heroes of the "positive idea". The latter preach the idea of salvation through the transformation of the person in Christ, rather than the idea of forcibly changing the world to achieve universal happiness. However, Dostoevsky's anthropological discovery was not only the idea of compassion for a person fallen in sin, but also the concept of human transience in earthly existence, and hence the assertion of the idea of immortality, in which man will achieve his fullness and harmony. The quintessence of Dostoevsky's anthropological concept is the idea of "all-humanity" ("vsechelovechnost") and "universal responsiveness", capable of uniting people on the basis of spiritual brotherhood and acceptance of the alien as one's own.

Keywords: F. M. Dostoevsky, anthropology, typology of a literary hero, hero-ideologist, underground, Orthodox epistemology, panhuman, vsechelovek

Acknowledgments: The reported study was funded by RFBR, project number 18-012-90036.

For citation: Shalina M. A. Anthropological Problems of F. M. Dostoevsky's Creativity. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2021, vol. 19, no. 1, pp. 209–220. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9044 (In Russ.)

Сербский святой, преподобный архимандрит Иустин (Попович), именовал Достоевского «пророком и апостолом православного реализма» [Преподобный Иустин, 2004: 172], отмечая, что в своем художественном мире русский писатель «отбрасывает проходящий, временный, антропоцентрический смысл истории и усваивает бессмертный, вечный и богочеловеческий» [Преподобный Иустин, 2002: 16]. В центре творческих

размышлений Достоевского всегда находились вопросы о существовании Бога, о возможности или невозможности для цивилизованного человека верить в Него, о Богочеловеке Христе как идеале, идея о бессмертии души и не окончательности, а только переходности состояния земной жизни, предощущение Царствия Божия. Религиозным мировосприятием обусловлен особый «реализм» Достоевского, именуемый исследователями «фантастическим» [Jones, 2005], реализмом «в высшем смысле» [Степанян, 2005], «христианским реализмом» [Захаров, 2001]. В творчестве писателя убедительно утверждается мысль православного богослова:

«Только с воплощением Бога Логоса люди познали настоящую, непреходящую, вечную реальность. <...> После воплощения во всем людском начинает присутствовать Божественная реальность. И всякий человек настолько реален, насколько воссоединил себя с воплощенным Богом Логосом» [Преподобный Иустин, 2002: 245].

Закономерно, что в осознанной перспективе духовного бытия, идеи бессмертия и христианского идеала Достоевскому открылось совершенно особое понимание человека.

Религиозные размышления в мире Достоевского в своей остроте воплощаются через микрокосм личности, через борения в человеческой душе. По заключению Н. Бердяева, «у Достоевского было одному ему присущее, небывалое отношение к человеку и его судьбе — вот где нужно искать его пафос, вот с чем связана единственность его творческого типа. У Достоевского ничего и нет кроме человека, все раскрывается лишь в нем, все подчинено лишь ему» [Бердяев. Откровение].

Несмотря на утверждение философа, что мысль писателя «занята антропологией, а не теологией», он приходит к выводу: «Бог раскрывается ему <Достоевскому> в судьбе человека» [Бердяев. Мирозерцание].

Любое истолкование художественного произведения начинается с героя. Именно через действующих лиц и их взаимосвязи реализуется сюжет, воплощается проблематика, автор доносит свою идею. Авторская позиция Достоевского выражается через отношение того или иного персонажа к Богу

и сотворенному Им миру, через обращенность сознания героя к себе или Другому.

Уже в первых произведениях Достоевского намечены два основных направления, по которым будет происходить разделение героев писателя. М. Бахтин назовет их «категориями самосознания»: *бунт* Голядкина и *смирение* Девушкина [Бахтин, 1972: 131]. Гордыня или смирение, эгоизм или жертвенность — вот те основные полюсы, по которым расходятся в своем внутреннем движении герои Достоевского и по которым можно судить об авторском замысле и об оценке персонажей.

Центральным типом героя в художественной системе Достоевского, бесспорно, является герой-идеолог. Генезис данного образа видится самому писателю в феномене мечтательства, которое, будучи чертой биографической, на раннем этапе его творческой деятельности мыслится как знак особого восприятия действительности, устремленности души к «высокому и прекрасному». Однако после сибирской каторги и в результате «перерождения убеждений» переосмысливается и предстает в качестве пагубного и даже губительного отрыва личности от живой жизни. Первым героем-идеологом признан образ подпольного Парадоксалиста, теоретика идеи «подполья» и носителя подпольного психологического комплекса (подробнее см: [Шалина, 2016]). После «Записок из подполья» — идейно-проблематического концентрата всего последующего творчества писателя — тип героя, охваченного и даже «придавленного» идеей и сосредоточившего смысл своего существования на разрешении этой идеи, становится доминирующим. Достаточно вспомнить ярких героев-идеологов «подпольного типа» в романах «великого пятикнижия»: Раскольников, Ипполита Терентьева, Крафта, Ставрогина, Шатова, Кириллова, Версилова, Аркадия Долгорукого, Ивана Карамазова.

Достоевский демонстрирует различные формы рационалистического (как следствие — атеистического) отпадения от Бога или искажения веры. Так, Раскольников исповедует право сильной личности преступать закон, убить «вошь» — ростовщицу — во имя спасения сотен и тысяч неимущих; инженер Кириллов жаждет освободить людей от страха

смерти, явить миру своеволие человекобога, покончив с собой; Ипполит Терентьев бунтует против косности природы и несправедливости устройства Божьего мира, Иван Карамазов — против мировой гармонии, устроенной на слезинке ребенка; Крафт в «Подростке» и вовсе убивает себя, следуя идее несостоятельности и бесперспективности развития русской нации. Даже близкая Достоевскому «почвенная» идея русского народа как «богоносца» в устах Шатова (то есть шаткого, шатающегося в своих воззрениях, «недосиженного») теряет свою значимость, не подкреплённая верой самого идеолога (напомним, что на вопрос Ставрогина: «...Веруете вы сами в Бога или нет?» — Шатов отвечает в смятении: «Я... буду веровать в Бога»¹).

Именно наличие идеи — то, что выделяет героев и отчуждает от социума; в «усиленном сознании» черпается пища для удовлетворения гордыни и тщеславия. Вспомним «ротшильдоду» идею Подростка — достичь свободы в полном уединении и сознании могущества, открываемого деньгами, которые даже посредственность приводят на первое место. Однако, рисуя Люциферову гордыню своих персонажей, каждый из которых мнит себя избранным, писатель обнажает истинное положение вещей — глубокий трагизм и безысходность существования личности, обреченной на вселенское одиночество и утрату благодатной связи с живой жизнью. Трагизм усиливается еще и тем, что в минутных проблесках замутненной идеей сознания идеологи понимают, что они — «мертворожденные», да и рождаются-то «давно уж не от живых отцов» (6, 179). Ужас заключается в том, что подпольный герой, по замыслу и убеждению Достоевского, — «главный человек в русском мире» (16, 407), автор констатирует не только его индивидуальную «мертворожденность», но и уже не первого поколения русских интеллигентов: «...Нам все более и более нравится. Во вкус входим» (16, 407).

Однако открытие писателем «подполья» как психосоциального феномена — только «низший уровень его концепции человека» [Захаров, 2018: 3].

В «Записках из подполья» задана центральная для послесибирского периода творчества Достоевского оппозиция «подполья» и «живой жизни» как системообразующих ценностных

полюсов. Подпольному Парадоксалисту — *антигерою* — противопоставлена *героиня* — Лиза, носительница «живой жизни», от соприкосновения с которой подпольный приходит в смятение. Образ Лизы будет продолжен в «святой блуднице» Соне Мармеладовой, а также в других образах «падших» женщин у Достоевского (например, Софьи Долгорукой), основными качествами которых являются безусловная вера, смирение и жертвенная любовь, способная воскресить погибающего под гнетом идеи подпольного героя (у Сони — Раскольникова, у Софьи Андреевны — Версилова).

Обычно герои-идеологи — рационалисты, характеризуются в качестве подпольных и противопоставляются обладателям «главного ума», то есть мудрости сердца. Однако в художественной системе Достоевского и эти последние являются в определенной степени идеологами, только проповедуют не собственные измышленные идеи, но Идею, данную свыше — Истину Христа. Это *герои «положительной идеи»* («христологии», как называет их преподобный Иустин [Преподобный Иустин, 2002: 22]): Соня Мармеладова («носительница «Православного воззрения», которая в черновиках к роману имела гораздо более активную речевую стратегию воздействия), князь Мышкин, проповедующий идею «русского Христа», странник Макар Долгорукий, открывающий Подростку идею «благообразия», старец Зосима и его философия любви и совиновности, благостного приятия мира.

В общем-то именно в этом — в верности заветам Господа, главный из которых любовь, — и состоит основная идея положительных героев Достоевского и, без сомнения, самого автора, стоящего за ними. В книге «Достоевский и его христианское миропонимание» Н. О. Лосский писал: «Основное условие такой интимной связи существ (имеется в виду преобразование, «полнота духовной жизни членов Царства Божия». — М. Ш.) есть любовь к Богу, бóльшая, чем к себе, и любовь к другим существам, равная любви к себе. Грехопадение есть предпочтение своего я, как целого, или каких-либо частных целей своей жизни Богу и другим существам» [Лосский]. В полной мере данные тезисы религиозного философа изложены в поучениях и советах старца Зосимы. «По мере

того как будете преуспевать в любви, будете убеждаться и в бытии Бога, и в бессмертии души вашей», — говорит он «маловойрной даме» мадам Хохлаковой (14, 52). «...Любите человека и во грехе его <...> Любите все создание Божие, и целое, и каждую песчинку», — проповедует старец (14, 289).

И здесь снова обратимся к словам преподобного Иустина, который говорит об «активной любви» как единственном пути личности к богопознанию. Этот путь был применен и указан воплощенным Богочеловеком и стал методом «*православной гносеологии*» [Преподобный Иустин, 2002: 21].

«Есть лица, которые изначала, стремясь к полноте жизни, руководятся в своем поведении любовью к Богу, а, следовательно, вместе с Богом, и любовью ко всем сотворенным Им существам; эта любовь выражается в том, что они, не нарушая ничьей свободы, стремятся в гармоническом единодушии со всем миром соборно осуществлять полноту жизни», — это сказано об истинном выражении любви и свободы христианской [Лосский]. Парадокс героев-идеологов Достоевского состоит в том, что вместе с эгоцентрическим стремлением к самоутверждению через свою идею большинству из них в то же самое время присуще внутреннее мессианство и искреннее желание облагодетельствовать человечество, но — насильно, что, как показывает писатель, не приводит к желаемому достижению счастья. При этом Достоевский демонстрирует разницу между обманной, абстрактной «любовью ко всему человечеству» и конкретной, действенной любовью к ближнему: вспомним бунт Ивана против гармонии, устроенной на «детской слезинке», и добровольное принятие судебного приговора Митей, идущего пострадать «за всё дитё». Существенная разница между устремлениями героев состоит в том, что одни из них живут идеей земного счастья, а другие — идеей спасения в вечности.

В научном осмыслении антропологии Достоевского обозначены два вектора: анализ подполья как единственной (или самой репрезентативной) доминанты художественного мира писателя, с одной стороны, и, с другой, — кредо «найти в человеке человека», то есть «образить, обожить — восстановить образ Божий и тем самым очеловечить человека», отыскать

«возможную полноту Творца и творения» [Захаров, 2013: 154, 155]. Второй вектор видится нам гораздо более продуктивным и выражающим глубинный творческий замысел Достоевского, ведь и к своему страдающему подпольному типу героя писатель стремился вызвать сочувствие:

«Вы сердитесь, что есть такие люди. — Чтоб взглядеться в них, открыть их, — надо иметь любовь к людям. Тогда будете иметь и глаза и увидите, что их множество» (16, 407).

Подпольный тип героя, безусловно, является своеобразной «визитной карточкой» творчества классика, «подпольная психология делает его <персонажа> сразу узнаваемым в качестве “героя Достоевского”» [Криницын: 147]. С преобладанием подпольных героев и раскрытием самого феномена «подполья» в различных аспектах жизни связаны многочисленные обвинения писателя в жестокости, мучительстве и склонности обнаруживать лишь такие нелицеприятные, «омерзительные», «теневые» стороны бытия. Однако данный ошибочный взгляд присущ только сознанию, лишенному понимания перспективы преображения человека. Достоевский — «православный Данте» [Преподобный Иустин, 2002: 26], который осмеливается спуститься в бездны нашего внутренне-го ада для одной цели — очищения и воскресения каждого из нас. Сквозь призму религиозных идей становится очевидным свет и великое жизнеутверждающее начало творчества Достоевского. В трагических романах в противовес безысходности писателем всегда указан выход из тупика. Духовное же развитие человека — даже самого «маленького» — безгранично: «У каждого “золотой вѣкъ въ карманѣ”, “бездарность” может стать гением» благодаря искренности и простодушию, чистоте и честности, доброте и милосердию; «каждый — гений, каждый — Шекспир», «в каждом человеке есть образ Божий, каждый способен сознать себя в словах и Слове» [Захаров, 2018: 4, 7].

«Достоевский вошел в мировую литературу с новым словом о человеке», — пишет В. Н. Захаров, — и «в научном определении антропология Достоевского — христианская» [Захаров, 2013: 154]. С данным утверждением сложно не согласиться. Антропологическая концепция писателя связана с мыслью

о том, что «человек есть на земле существо только развивающееся, след<овательно>, не оконченное, а переходное» (20, 173); «человек есть целое лишь в будущем, а вовсе не исчерпывается весь в настоящем» (24, 247).

В различных художественных версиях Достоевский доказывает, что все доктрины устройства «рая на земле» — без Бога — не просто утопичны и неосуществимы, но губительны для человечества. Цель человека на земле — внутреннее делание, путь духовного очищения и преображения, восстановления в себе лика Божия путем смирения гордыни и любви к ближнему, превышающей любовь к себе. Вместе с тем тезис о переходности, то есть незавершенности человеческой жизни на земле, приводит к предчувствованию «миров иных» и к осознанию необходимости веры в бессмертие души, которую Достоевский считал «единственным источником живой жизни на земле» (24, 49–50) — «жизни, здоровья, здоровых идей и здоровых выводов и заключений» (24, 52).

Искание Бога — цель «не только личных, но и народных движений, цель истории человечества» [Преподобный Иустин, 2002: 17]. Квинтэссенцией антропологической концепции Достоевского становится его мысль о всечеловечности Пушкина, о «всемирной отзывчивости» вообще русского человека, способного вместить «чужие гении в душе своей, как родные» (26, 148), понять немощи другого и сердечно откликнуться на чужие беды, «стать братом всех людей, *всецеловеком*» (26, 147). Идея Достоевского о всечеловечестве как братстве во Христе будет осмыслена в полноте и развита в книге преподобного Иустина (Поповича) «Достоевский о Европе и славянстве», где славянская (православная) всечеловечность как сопричастность евангельской любви противопоставлена европейскому антропоцентризму, в котором человек эгоистически мнит себя самодостаточным. Сербский богослов обосновывает тезис об истинно апостольском служении Достоевского и русской культуры в несении миру света православной идеи.

Способность не просто соединиться с чужим, принципиально непознаваемым сознанием, «ассимилироваться с героем» [Киносита: 12], но вместить в себя иного «как родного»,

характерна, прежде всего, для самого всечеловека Достоевского и составляет уникальность его творчества. Потому признание писателя в том, что он героев, даже отрицательных, например Ставрогина, «берет из сердца», следует понимать не в значении присущих автору недостатков и «грехов» его персонажей, а в контексте призыва открыть свою душу для принятия и прощения ближнего, увидеть в человеке — и человеческое, и божественное в акте «деятельной любви», заещанной Спасителем.

Примечания

- ¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1974. Т. 10. С. 200–201. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома (нижним индексом — полутома) и страницы в круглых скобках.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Идея у Достоевского // Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худож. лит., 1972. С. 130–169.
2. Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vehi.net/berdyayev/dostoevsky/index.html> (22.04.2020).
3. Бердяев Н. А. Откровение о человеке в творчестве Достоевского [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vehi.net/berdyayev/otkrov.html> (22.04.2020).
4. Захаров В. Н. Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы) // Проблемы исторической поэтики. 2001. Т. 6. С. 5–20 [Электронный ресурс]. URL: <https://poetica.pro/journal/article.php?id=2511> (22.04.2020). DOI: 10.15393/j9.art.2001.2511
5. Захаров В. Н. Художественная антропология Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2013. Вып. 11. С. 150–164 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1431455945.pdf (22.04.2020). DOI: 10.15393/j9.art.2013.377
6. Захаров В. Н. Кто гений, кто Шекспир? Из антропологических открытий Достоевского // Русская словесность. 2018. № 2. С. 3–8.
7. Киносита Т. Творчество Ф. М. Достоевского: проблема авторской позиции: сб. ст. СПб.: Серебряный век, 2017. 160 с.
8. Криницын А. Б. О своеобразии типа героя-идеолога у Достоевского // Филология: научные исследования. 2016. № 2. С. 144–152. DOI: 10.7256/2305-6177.2016.2.18424
9. Лосский Н. О. Достоевский и его христианское миропонимание [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/6/dostoevskij-i-ego-hristianskoe-miroponimanie/> (22.04.2020).

10. Преподобный Иустин (Попович). Достоевский о Европе и славянстве. М.; СПб.: Сретенский монастырь, 2002. 288 с.
11. Преподобный Иустин (Попович). Достоевский как пророк и апостол православного реализма // Преподобный Иустин (Попович). Философские пропасти. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2004. С. 172–187.
12. Степанян К. А. «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. М.: Раритет, 2005. 512 с.
13. Шалина М. А. Повесть «Записки из подполья» в системе занятий по творчеству Ф. М. Достоевского // Филологические чтения: Человек. Текст. Дискурс: материалы конференции / сост. Е. А. Федорова, под ред. И. А. Стернина, М. В. Шамановой. 2019. С. 190–197.
14. Jones Malcolm V. Dostoevsky after Bakhtin: readings in Dostoevsky's fantastic realism. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 2005. 221 p.

References

1. Bakhtin M. M. Dostoevsky's Idea. In: *Bakhtin M. M. Problemy poetiki Dostoevskogo* [Bakhtin M. M. The Problems of Dostoevsky's Poetics]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1972, pp. 130–169. (In Russ.)
2. Berdyaev N. A. *Mirosozertsanie Dostoevskogo* [Dostoevsky's World View]. Available at: <http://www.vehi.net/berdyaev/dostoevsky/index.html> (accessed on April 22, 2020). (In Russ.)
3. Berdyaev N. A. *Otkrovenie o cheloveke v tvorchestve Dostoevskogo* [Revelation on Man in Dostoevsky's Works]. Available at: <http://www.vehi.net/berdyaev/otkrov.html> (accessed on April 22, 2020). (In Russ.)
4. Zakharov V. N. Christian Realism in Russian Literature (Problem Statement). In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2001, vol. 6, pp. 5–20. Available at: <https://poetica.pro/journal/article.php?id=2511> (accessed on April 22, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.2001.2511 (In Russ.)
5. Zakharov V. N. Dostoevsky's Poetic Anthropology. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2013, issue 11, pp 150–164. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1431455945.pdf (accessed on April 22, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.2013.377 (In Russ.)
6. Zakharov V. N. Who Is a Genius, Who Is Shakespeare? From the Anthropological Discoveries of Dostoevsky. In: *Russkaya slovesnost'*, 2018, no. 2, pp. 3–8. (In Russ.)
7. Kinosita T. *Tvorchestvo F. M. Dostoevskogo: problema avtorskoy pozitsii: sbornik statey* [Works of F. M. Dostoevsky. The Problem of the Author's Position: Collection of Articles]. St. Petersburg, Serebryanyy vek Publ., 2017. 160 p. (In Russ.)
8. Krinitsyn A. B. On the Specificity of Dostoevsky's Hero-Ideologist as a Literary Type. In: *Filologiya: nauchnye issledovaniya* [Philology: Scientific Research], 2016, no. 2, pp. 144–152. DOI: 10.7256 / 2305-6177.2016.2.18424 (In Russ.)

9. Losskiy N. O. *Dostoevskiy i ego khristianskoe miroponimanie* [*Dostoevsky and His Christian Understanding of the World*]. Available at: <https://azbyka.ru/otechnik/6/dostoevskiy-i-ego-hristianskoe-miroponimanie/> (accessed on April 22, 2020). (In Russ.)
10. Prepodobnyy Iustin (Popovich). *Dostoevskiy o Evrope i slavyanstve* [*Dostoevsky About Europe and Slavism*]. Moscow, St. Petersburg, Sretenskiy monastyr' Publ., 2002. 288 p. (In Russ.)
11. Prepodobnyy Iustin (Popovich). Dostoevsky as a Prophet and Apostle of Orthodox Realism. In: *Prepodobnyy Iustin (Popovich). Filosofskie propasti* [*Venerable Justin Popović. Philosophical Chasms*]. Moscow, Izdatel'skiy Sovet Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi Publ., 2004, pp. 172–187. (In Russ.)
12. Stepanyan K. A. «Soznat' i skazat'»: «Realizm v vysshem smysle» kak tvorcheskyy metod F. M. Dostoevskogo ["To Realize and to Say": "Realism in the Best Sense of the Term" as an Artistic Method of F. M. Dostoevsky]. Moscow, Raritet Publ., 2005. 512 p. (In Russ.)
13. Shalina M. A. The Story "Notes from the Underground" in the System of Classes on the Dostoevsky's Works. In: *Filologicheskie chteniya: Chelovek. Tekst. Diskurs: materialy konferentsii* [*Philological Readings: Man. Text. Discourse: Conference Materials*], 2019, pp. 190–197. (In Russ.)
14. Jones Malcolm V. *Dostoevsky After Bakhtin: Readings in Dostoevsky's Fantastic Realism*. Cambridge etc., Cambridge University Press Publ., 2005. 221 p. (In English).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Шалина Марина Александровна, **Marina A. Shalina**, PhD (Philology), кандидат филологических наук, доцент кафедры филологических дисциплин и методик их преподавания, Евпаторийский институт социальных наук (филиал) ФГАОУ ВО Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского (ул. Просмушкиных, д. 6, г. Евпатория, Российская Федерация, 297408); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4373-8331>; e-mail: marie_ka@mail.ru.

Associate Professor of the Department of philological disciplines and methods of their teaching, Evpatoria Institute of Social Sciences (branch) of V. I. Vernadsky Crimean Federal University (ul. Prosmushkinykh 6, Evpatoria, Crimea, 297408, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4373-8331>; e-mail: marie_ka@mail.ru.

Поступила в редакцию / Received 25.04.2020

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 09.01.2021

Принята к публикации / Accepted 12.01.2021

Дата публикации / Date of publication 05.02.2021

Научная статья
УДК 821.161.1.09“18”
DOI: 10.15393/j9.art.2021.9042



Проблема повествования в «Записках из Мертвого Дома» Ф. М. Достоевского

Т. П. Баталова

(г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)

e-mail: batalovatp@yandex.ru

Аннотация. В статье в свете социологической поэтики П. Н. Медведева выявлены и изучены особенности повествования в «Записках из Мертвого Дома» Ф. М. Достоевского, исследована роль этих особенностей в выражении основной мысли «Записок...» — стремления каторжных к свободе, к «воскресению из мертвых». Под этим углом зрения рассматривается значение двоения повествователя (Горянчиков и Горянчиков-Достоевский), противопоставления героев произведения (положительных и отрицательных), анализируется сюжетно-композиционная функция XI главы первой части «Записок...» — «Представление». Ключевую роль в выражении основной мысли в произведении играет христианская вера. Открытость людям, доброжелательное, христианское отношение к ним — отличительная черта характера Горянчикова-Достоевского, всех положительных героев в «Записках...». Под влиянием празднования Рождества Христова каторжные устроили театральное представление, что изменило нравственное состояние и актеров, и зрителей, усилило их чувство собственного достоинства, необходимое для противостояния осторожным порядкам, «мертвящим» людей, усилило стремление арестантов к свободе, к «воскресению из мертвых». В статье сделан вывод, что «Записки из Мертвого Дома» являются началом эстетических и художественных перемен, проявившихся в послекаторжном творчестве Достоевского.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, «Записки из Мертвого Дома», П. Н. Медведев, христианство, жанр, герой, повествователь, рассказчик

Для цитирования: Баталова Т. П. Проблема повествования в «Записках из Мертвого Дома» Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 1. С. 221–238. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9042

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9042

The Problem of Narration in *Notes from a Dead House* by Fyodor Dostoevsky

Tamara P. Batalova

(Saint Petersburg, Russian Federation)

e-mail: batalovatp@yandex.ru

Abstract. Within the framework of Pavel Medvedev's sociological poetics, the article identifies and studies the features of the narrative in Fyodor Dostoevsky's *Notes from a Dead House*, and examines the role of these features in expressing the key idea of this novel, namely the desire of convicts for freedom, for "resurrection from the dead". From this point of view, the author examines the significance of the narrator's duality (Goryanchikov and Goryanchikov-Dostoevsky) and the juxtaposition of the characters in the narrative (positive and negative). He also analyzes the compositional function of the XI chapter of the first part of *Notes from a Dead House*, "Presentation", in the plot. The Christian faith plays the vital role in the expression of the essential idea of the work. An open-minded attitude to people, a friendly, Christian approach towards them is a distinctive feature of Goryanchikov-Dostoevsky and all the positive characters in the book. Inspired by the celebration of the Nativity of Christ, the convicts staged a theatrical performance, which alters the moral state of both the actors and the audience, fortifies their sense of self-esteem required to resist the prison orders that "deaden" people, and strengthens the prisoners' desire for freedom, for "resurrection from the dead". The article concludes that *Notes from a Dead House* is the beginning of aesthetic and artistic changes that manifested themselves in Dostoevsky's post-prison works.

Keywords: Fyodor Dostoevsky, "Notes from a Dead House", Pavel Medvedev, Christianity, genre, hero, narrator, storyteller

For citation: Batalova T. P. The Problem of Narration in "Notes from a Dead House" by Fyodor Dostoevsky. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2021, vol. 19, no. 1, pp. 221–238. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9042 (In Russ.)

Разрабатывая методологические принципы изучения произведений Ф. М. Достоевского, П. Н. Медведев поставил вопрос о роли в послекаторжном творчестве писателя статьи о христианстве в искусстве, которую тот писал в Сибири, но не закончил. Об этой статье Достоевский упоминал в письме к А. Е. Врангелю от 13 апреля 1856 г.¹. П. Н. Медведев так

оценивал значение основной идеи этой статьи в послекаторжском творчестве писателя: «...без нее этот период, главнейший период жизни Достоевского, как-то странно расколот: “Маленький герой”, написанный в 1849 г. в Петропавловской крепости, затем — “Дядюшкин сон” — 1859 г., в том же году “Село Степанчиково и его обитатели”, “Записки из Мертвого Дома” — 1861–1862 гг. и вдруг — потрясающие “Записки из подполья” и “Преступление и наказание» [Медведев, т. 1: 205].

Учение о жанре — центральное в социологической поэтике П. Н. Медведева (см.: [Захаров, 2007], [Заваркина]) — дает возможность увидеть это «не вполне ожидаемое “вдруг”» в жанровом своеобразии «Записок из Мертвого Дома»: «Каждый жанр <...> есть сложная система средств и способов понимающего овладения и завершения действительности» [Медведев, т. 2: 205].

О «понимании» и «овладении» действительности размышлял и Достоевский. В «Дневнике писателя» 1877 г. он указывал на то, что в старом русском романе «огромная часть русского строя жизни осталась вовсе без наблюдения и без *историка*» (ДЗ0; 25: 35).

Стремление писателя художественно осмыслить «огромную часть русского строя жизни» и вызвало по возвращении из каторги ту перемену, которую П. Н. Медведев назвал «не вполне ожидаемым “вдруг”» [Медведев, т. 1: 205]. Первым опытом овладения не осмысленными старым русским романом сторонами действительности стали «Записки из Мертвого Дома».

В. П. Владимирцев отмечает: «Загадочная жанровая проблема “Записок” всегда озадачивала исследователей» [Владимирцев, 1997: 756]. Определение жанра «Записок...» разнообразно: «своеобразное художественное единство документального романа» [Шкловский: 123], «роман» [Мишин: 109], «книга» [Кирпотин: 380–381], «мемуарный жанр» [Гинзбург: 586], «художественные мемуары» [Чирков: 16], «цикл физиологических очерков» [Цейтлин: 290], «очерковый цикл» [Лебедев: 3–15], «документальный очерк» и «этнографическое исследование» [Этов: 107–108], «очерковая повесть» [Акелькина: 76], «записки» [Викторович: 20], «книга о народе» [Туниманов: 128], «книга <...>

рассказанная народом, “братьями по несчастью” [Владимирцев, 2008: 73], «оригинальный жанр», который образован «взаимодействием повести и художественного очерка» [Захаров, 1985: 183].

Герои «Записок...» были художественным осмыслением историй реальных арестантов (подробнее см.: [Якубович, Федоренко]). Большую роль в этом процессе играет рассказчик. В исследовательской литературе отмечается, что этот герой — одна из бесчисленных неизвестных жертв «Мертвого Дома» — необходим Достоевскому не только из опасения цензурных осложнений, но и для того, чтобы уйти от прямого автобиографизма. Горянчиков необходим автору, чтобы типизировать свою каторжную судьбу [Захаров, 1985: 174–185].

«Приступая к “Запискам”, Достоевский был во власти биографического времени, но в художественном переосмыслении своей судьбы он сначала сделал биографическое время условным, а затем символическим» [Захаров, 1997: 764]. Благодаря жанровому своеобразию, «Записки из Мертвого Дома» — художественное произведение. Образ повествователя «Записок...» неоднозначен. Покойный Александр Петрович Горянчиков не имеет ни литературного прошлого, ни будущего «воскресения из мертвых». Десятью годами каторги он измучен не только физически («чрезвычайно блѣдный и худой»²), но и душевно:

«...я бы никакъ не могъ представить себѣ: чтò страшнаго и мучительнаго въ томъ, что я во всѣ десять лѣтъ моей каторги ни разу, ни одной минуты не буду одинъ? На работѣ всегда подъ конвоемъ, дома съ двумя-стами товарищей и ни разу, ни разу — одинъ!» (403).

Городок, в котором герой поселился, вероятно, воспринимался им как продолжение острожных порядков: такие сибирские городки «весьма достаточно снабжены исправниками, засѣдателями и всѣмъ остальнымъ субалтернымъ чиномъ» (395).

Издатель неоднократно подчеркивает нелюдимость Горянчикова: «...онъ страшный нелюдимъ, ото всѣхъ прячется», «упорно сторонился отъ всѣхъ» (397), «именно поставляетъ своею главнѣйшею задачею — какъ можно подальше спрятаться отъ всего свѣта» (398). Все это делает Горянчикова

обреченным. Вместе с тем, на утонченность и хрупкость его душевного мира указывает его заботливая привязанность к хозяйской внучке — десятилетней девочке, имя которой — Катя, — вероятно, напомидало ему жену. Эти сведения о герое сообщены Издателем во Введении — «предисловном рассказе» (термин Д. С. Лихачева [Лихачев]). Но для выражения идеи произведения был необходим другой рассказчик. Это — политический заключенный из дворян, пробывший на каторге 4 года. Его мысли и чувства — мысли и чувства самого Достоевского [Захаров, 1985: 178–179]. Достоевский не отделяет его от Горянчикова — героя Введения. Второго Горянчикова можно условно назвать Горянчиков-Достоевский. Читатели могут распознать героев по стилю и характеру их повествования.

Двоение рассказчика усиливает основную мысль «Записок из Мертвого Дома». Оба повествователя воспринимают каторгу как большое несчастье. В их взаимоотношениях с арестантами проявляется «глубочайшая бездна», разделяющая дворян и простонародье (644). Эта «бездна» в остроге проявляется в отчуждении Горянчикова от «этого народа»:

«...весь этотъ народъ <...> былъ народъ угрюмый, завистливый, страшно тщеславный, хвастливый, обидчивый и въ высшей степени формалистъ» (404–405).

Обычными среди арестантов были воровство и доносы:

«Большинство было развращено и страшно исподлилось. <...> ...это былъ адъ, тьма кромешная. Но противъ внутреннихъ уставовъ и принятыхъ обычаевъ острога никто не смѣлъ возставать; всѣ подчинялись» (405).

Горянчиков характеризует свои острожные ощущения — «тяжело», «горько», «мучительно», «страшно». Ему казалось, что кругом «все было враждебно и — страшно» (461).

Жизнь вместе с каторжными для него — «мука, чуть ли не сильнѣйшая, чѣмъ всѣ другія. Это *вынужденное общее сожительство*» (415). Он болезненно признается:

«Мнѣ всегда было тяжело возвращаться со двора въ нашу казарму. <...> Не понимаю теперь, какъ я выжилъ въ ней десять лѣтъ» (402).

У героя ощущение безысходности усиливалось душевным одиночеством, которое он мог разделить только с Шариком:

«...когда <...> я возвращался съ работы <...> я спѣшилъ за казармы, со скачущимъ передо мной и визжащимъ отъ радости Шарикомъ, обхватываль его голову и цѣловаль-цѣловаль ее, и какое-то сладкое, а вмѣстѣ съ тѣмъ и мучительно-горькое чувство щемило мнѣ сердце» (487–488).

Отличительная черта характера Горянчикова-Достоевского — добрая открытость людям, стремление понять их и простить. Эта способность характеризует героя, с одной стороны, как человека творческого, с другой — как христианина:

«Встрѣчаясь съ ними (каторжными. — Т. Б.) <...> я любилъ всматриваться въ ихъ угрюмыя, клейменныя лица и угадывать, о чемъ они думаютъ» (401).

Это желание понять своих новых товарищей помогло Горянчикову-Достоевскому, преодолевая тяжелые впечатления, увидеть и светлые лица:

«Между угрюмыми и ненавистливыми лицами остальныхъ каторжныхъ, я не могъ не замѣтить тоже нѣсколько добрыхъ и веселыхъ. “Вездѣ есть люди дурные, а между дурными и хорошіе, — спѣшилъ я подумать себѣ въ утѣшеніе: — “кто знаетъ? Эти люди, можетъ быть, вовсе не до такой степени хуже тѣхъ, *остальныхъ*, которые *остались* тамъ, за острогомъ”. Я думалъ это и самъ качаль головою на свою мысль, а между тѣмъ, — Боже мой! — еслибъ я только зналъ тогда, до какой степени и эта мысль была правдой!» (461–462).

Горянчиков-Достоевский преодолел переживаемую безысходность:

«Всѣ недоразумѣнія, которыя еще остались во мнѣ, я затаилъ внутри себя, какъ только могъ глуше» (488).

Такая установка стала основой взаимоотношений героя с арестантами:

«...большая часть изъ нихъ наконецъ меня полюбила и признала за “хорошаго” человѣка» (421).

Таким образом, позиция Горянчикова-Достоевского во взаимоотношениях с арестантами «рифмуется» (термин И. М. Мейера [Мейер: 600]) с объяснениями Акима Акимовича о том, что каторжные не любят арестантов из дворян, особенно политических:

«— Да-сь, дворянъ они не любятъ, замѣтилъ онъ, — особенно политическихъ, съѣсть рады; немудрено-сь» (423).

Осторожные наблюдения и рассказы арестантов показали Горянчикову-Достоевскому, что преступления нередко совершались в критических ситуациях, под влиянием конфликта с общественной средой. Чаще всего преступление являлось грубым, противозаконным, но — протестом против подавления человеческого достоинства. Преступление переживалось каторжными скрытно, но как трагедия: такими преступниками прежде всего оказывались люди незаурядные, мужественные, внутренне свободные, независимые от внешней среды, т. е. — *личностями* (по С. А. Аскольдову [Аскольдов: 2]). Горянчиков-Достоевский размышляет о таких преступниках:

«...этотъ народъ <...> можетъ быть и есть самый даровитый, самый сильный народъ изъ всего народа нашего» (687).

Повествователь с болью и возмущением пишет о системе наказаний, узаконенной в России. Он с горечью заявляет, что «право тѣлеснаго наказанія, данное одному надъ другимъ, есть одна изъ язвъ общества, есть одно изъ самыхъ сильныхъ средствъ для уничтоженія въ немъ всякаго зародыша, всякой попытки гражданственности и полное основаніе къ непремѣнному и неотразимому его разложенію» (588). Повествователь отрицательно высказывается о «келейной системе» «воспитанія» преступников:

«Но я твердо увѣренъ, что знаменитая келейная система достигаетъ только ложной, обманчивой, наружной цѣли. Она высасываетъ жизненный сокъ изъ человѣка, энервируетъ его душу, ослабляетъ ее, пугаетъ ее и потомъ нравственно изсохшую мумію, полусумасшедшаго представляетъ какъ образецъ исправленія и раскаянія» (408).

И в завершение этой темы — размышления Горянчикова-Достоевского накануне последнего дня в остроге:

«И сколько въ этихъ стѣнахъ погребено напрасно молодости, сколько великихъ силъ погребло здѣсь даромъ! <...> ...погибли даромъ могучія силы, погибли ненормально, незаконно, безвозвратно. А кто виновать? То-то, кто виновать?» (687).

Сама жизнь опровергает «келейную систему»: никакими клеймами, никакими кандалами, никакими палками не заставишь такого преступника забыть, что он — человек. Под «привычкой» к клеймам, кандалам, острожной грязи скрывается моральное преодоление «омертвления» каторжными порядками. Утвердить свое человеческое достоинство арестанты пытались доступными им способами. На каторжной работе они требовали «урока», превращая эту работу в более осмысленную. В противоположность работе подневольной занимались *своим* ремеслом. Месяцами, «не разгибая шеи», ремесничали, зарабатывая деньги, чтобы хоть один вечер, истратив их по своей воле, — купив обновку, поиграв в карты или напившись, — почувствовать себя свободными людьми. Укрепить свое человеческое достоинство, удовлетворить потребность в остроумии, юморе арестанты старались и в импровизированных, часто грубых, но — сценах, в «ругани из удовольствия» (419). (Получив в госпитале возможность писать, Достоевский записывал этот острожный «фольклор» в «свою тетрадь», в «Сибирскую тетрадь»).

Беспредельно униженный наказаниями, угнетенный чрезмерной теснотой вынужденного сожительства, каторжный может получить истинную духовную свободу только в обращении к Богу. Христианская вера укрепляет и силы противостояния бесчеловечным каторжным унижениям.

Горянчиков-Достоевский замечает, что с годами, проведенными на каторге, у арестантов укрепляется вера. Он вспоминает:

«Я видѣлъ разъ, какъ прощался съ товарищами одинъ арестантъ, пробывшій въ каторгѣ двадцать лѣтъ... <...> ...онъ вошелъ въ острогъ въ первый разъ, молодой, беззаботный, не думавшій ни о своемъ преступленіи, ни о своемъ наказаніи. Онъ выходилъ

сѣдымъ старикомъ, съ лицомъ угрюмымъ и грустнымъ. Молча обошелъ онъ всѣ наши шесть казармъ. Входя въ каждую казарму, онъ молился на образа и потомъ низко, въ поясъ, откланивался товарищамъ, прося не поминать его лихомъ» (401).

Вера в Бога, обуславливающая совесть человека, его доброе отношение к людям — одна из основных черт, отличающих симпатичных, милых Горянчикову-Достоевскому героев от ужасных злодеев, с их эгоцентризмом, ненавистью и презрением к людям. Повествователь с ужасом пишет о Газине:

«Мнѣ всегда казалось, что ничего не могло быть свирѣпѣе, чудовищнѣе его. <...> Рассказывали <...> что онъ любилъ прежде рѣзать маленькихъ дѣтей, единственно изъ удовольствія...» (439).

В первый день пребывания в остроге Горянчикова-Достоевского и его товарища пьяный Газин во время обеда, в кухне, едва не раздробил им головы (441).

О другом злодее — Орлове — повествователь пишет:

«...злодѣй, какихъ мало, рѣзавшій хладнокровно стариковъ и дѣтей, — человѣкъ со страшной силой воли... <...> Это была наяву полная побѣда надъ плотью. <...> Когда же <Орлов> понималъ, что я добираюсь до его совѣсти и <...> хоть какого-нибудь раскаянія, то взглянулъ на меня до того презрительно и высокомерно, какъ будто я вдругъ сталъ въ его глазахъ какимъ-то маленькимъ, глупенькимъ мальчикомъ, съ которымъ нельзя и разсуждать какъ съ большими» (447–449).

Противоположность Орлову — арестант А-в:

«Это былъ самый отвратительный примѣръ, до чего можетъ опуститься и исподлиться человѣкъ и до какой степени можетъ убить въ себѣ всякое нравственное чувство, безъ труда и безъ раскаянія» (468).

До острога, в Петербурге, А-в, «чтобъ добыть денегъ, рѣшился на одинъ подлый (оплаченный. — Т. Б.) доносъ», в результате которого погибли 10 человек:

«...рѣшился продать кровь десяти человѣкъ, для немедленнаго удовлетворенія своей неутолимой жажды къ самымъ грубымъ и развратнымъ наслажденіямъ» (469).

Повествователь заключает:

«...лучше пожаръ, лучше моръ и голодъ, чѣмъ такой человѣкъ въ обществѣ!» (470).

Художественные очерки и рассказы показывают, что человека делает человеком не подчинение плоти, и даже не полная победа воли над плотью, а вера, любовь к людям. Горянчиков-Достоевский вспоминает о горце-мусульманине Нурре:

«Въ каторгѣ его (Нурру. — Т. Б.) всѣ любили. Онъ былъ всегда веселъ, привѣтливъ ко всѣмъ, работалъ безропотно, спокоенъ и ясенъ, хотя часто съ негодованіемъ смотрѣлъ на гадость и грязь арестантской жизни и возмущался до ярости всякимъ воровствомъ, мошенничествомъ, пьянствомъ <...> но ссоръ не затѣвалъ... <...> Былъ онъ чрезвычайно богомоленъ. <...> ...въ посты передъ магометанскими праздниками постился какъ фанатикъ и цѣлыя ночи выстаивалъ на молитвѣ» (452).

Самое доброе впечатление на Горянчикова-Достоевского произвел Алей:

«Улыбка его была такъ довѣрчива, такъ дѣтски простодушна; большіе черные глаза были такъ мягки, такъ ласковы, что я всегда чувствовалъ особое удовольствіе, даже облегченіе въ тоскѣ и въ грусти, глядя на него. <...> ...его всѣ любили и всѣ ласкали» (453–454).

Горянчиков-Достоевский научил Алея русской грамоте, познакомил с заповедями Нагорной проповеди. При прощании с Горянчиковым-Достоевским Алей говорил ему:

«...ты меня человѣкомъ сдѣлалъ, Богъ заплатитъ тебѣ, а я тебя никогда не забуду...» (457).

Рассказывая о положительных героях, Горянчиков-Достоевский подчеркивает: их «всѣ любили». Вместе с тем, в «Записках из Мертвого Дома» выделяется и еще более значимое качество положительных героев — стремление к общему благу.

К таким героям относится Баклушин, арестант особого — пожизненного — отделения, где без веры невозможно было выжить. Баклушин — инициатор, активный организатор и актер острожного «театра»:

«Я не знаю характера милѣ Баклушина. <...> ...всѣ у насъ его любили. <...> Его знали даже въ городѣ, какъ забавнѣйшаго человѣка въ мірѣ и никогда не теряющаго своей веселости. <...> Онъ былъ полонъ огня и жизни» (516).

Другой веселый и забавный человек, разрушающий беспросветность всеобщей мрачности и угрюмости, — Варламов — «изъ особаго отдѣленія, безконечно добродушный и веселый парень, неглупый, безобидно-насмѣшливый и необыкновенно простоватый съ виду» (534).

Что, кроме веры, могло дать этим людям силы не только самим выжить в пожизненной каторге, оставаясь личностями, но своей веселостью помогать товарищам-арестантам оставаться людьми?! Наиболее уважаемым в остроге был Дедушка, которому все арестанты доверяли на хранение свои деньги. Горянчиков-Достоевский вспоминает:

«...что-то до того спокойное и тихое было въ его взглядѣ... <...> ...рѣдко встрѣчалъ такое доброе, благодушное существо въ моей жизни» (430).

Он был старообрядцем. С другими фанатиками решил «стоять за вѣру», сжег строящуюся единоверческую церковь. В остроге он целые ночи молился на печи за всех «православныхъ христіанъ» (430).

Общим для положительных героев является вера, важным проявлением которой в обстановке острога было доброжелательное отношение к людям, деятельность на общее благо.

Этот вывод «рифмуется» с размышлениями Горянчикова о том, что никто не мог восстать против осторожных порядков. Это утверждение уточняют рассказы о положительных героях: восстать — нельзя, но с верой духовно противостоять им — можно.

В «Записках из Мертвого Дома» подчеркивается значимость искренности веры каторжан, что проявилось в праздновании Рождества Христова. Отмечается контраст мирского, плотского и духовного начал. Арестанты тщательно готовились встретить этот великий праздник, в большом волнении ждали его: копили деньги, приводили в порядок одежду. В самый праздничный день они торжественно встречали священника,

благоговейно прикладывались к кресту, торжественно, с подношениями, священника провожали. После приема богатых подающих горожан, официальных поздравлений начальства был объявлен сытный обед как наивысший момент праздничного дня. После отбытия начальства начались пьянство, ссоры, майданы. Арестанты вновь окунулись в каторжную действительность, привычные поиски ощущений хотя бы мнимой, но свободы, усиленные Рождественским праздником. «Праздничное веселье» нередко сменялось горькими рыданиями. Горянчиков-Достоевский заключает:

«Весь этотъ бѣдный народъ хотѣлъ повеселиться, провести весело великій праздникъ — и, Господи! какой тяжелый и грустный былъ этотъ день чуть не для каждаго. Каждый проводилъ его какъ-будто обманувшись въ какой-то надеждѣ. <...> Арестанты тяжело засыпаютъ на нарахъ. Во снѣ они говорятъ и бредятъ еще больше, чѣмъ въ другія ночи» (531, 537).

Но возвышающая человека духовность, разбуженная великим праздником, оживила дар творчества и его восприятия — дар сотворчества. Эти дарования проявились на организованных в Рождественские дни талантливыми арестантами театральных представлениях.

Горянчиков-Достоевский вспоминает о каторжных во время представлений:

«На всѣхъ лицахъ выразалось самое наивное ожиданіе. <...> Чтѣ за странный отблескъ дѣтской радости, милаго, чистаго удовольствія сіялъ на этихъ изборожденныхъ, клейменныхъ лбахъ и щекахъ, въ этихъ взглядахъ людей, доселѣ мрачныхъ и угрюмыхъ, въ этихъ глазахъ, сверкавшихъ иногда страшнымъ огнемъ!» (546).

На это время стали ненужными вино, ссоры, карты. Горянчиков-Достоевский пишет о своих впечатлениях после спектакля:

«Наши всѣ расходятся веселые, довольные, хвалятъ актеровъ, благодарятъ унтеръ-офицера. Ссоръ не слышно. Всѣ какъ-то непривычно довольны, даже какъ будто счастливы, и засыпаютъ не повсегдашнему, а почти съ спокойнымъ духомъ, — а съ чего бы кажется? А между-тѣмъ это не мечта моего воображенія.

Это правда, истина. Только немного позволили этимъ бѣднымъ людямъ пожить по-своему, повеселиться по-людски, прожить хоть часъ не по-острожному — и человекъ нравственно мѣняется, хотя бы то было на нѣсколько только минутъ...» (555).

Повествователь подчеркивает духовно-творческое *соучастие* каторжан. «Представление» воспринималось ими как их общий праздник: и актеры, и организаторы «представления» — сами арестанты. Зрители смотрели спектакль, вплотную прижавшись друг к другу, забыв о ссорах, неприязни, сплетнях и воровстве. Стоявшие на приставленных к стене поленьях опирались на плечи стоявших впереди товарищей. Это духовно-творческое соучастие показывает силу искусства, способность его внести в общество христианские отношения.

Рассказ о «представлении» и произведенных им впечатлениях повествователь оканчивает молитвой «дедушки» и надеждой на «воскресение из мертвых»:

«Но вотъ уже глубокая ночь <...> а дѣдушка на печи молится за всѣхъ “православныхъ христіанъ” и слышно его мѣрное, тихое, протяжное: “Господи Иисусе Христе, помилуй насъ!..” <...> “Не навсегда же я здѣсь, а только вѣдь на нѣсколько лѣтъ!” — думаю я, и склоняю опять голову на подушку» (555–557).

В. Н. Захаров отмечает, что «логика композиции “Записок из Мертвого Дома” — crescendo идеи. Таков подбор фактов и рассуждений о них в произведении Достоевского» [Захаров, 1985: 183]. Во второй части «Записок...» принцип противопоставления «мертвящих» порядков и стремления к «воскресению из мертвых» проявляется своеобразно. Первые главы — «Госпиталь», «Продолжение», «Продолжение», «Акульский муж» — рассказы о страданиях от наказаний, о жестоком преступлении «Акульского мужа», о смертях, о расковыивании мертвого — резко снижают пафос последней главы первой части — «Представление». Этому снижению пафоса требует логика сюжета «Записок из Мертвого Дома». Но вместе с тем, как бы исподволь, из-под мрачных фактов выступают и светлые надежды. Эта тенденция усиливается до «славной минуты» — «Выхода из каторги».

В начале второй части Горянчиков-Достоевский вспоминает, что в госпитале каторжным выдавалась другая одежда, в арестантских палатах были не нары, а кровати, с бельем. Здесь же говорится о человечности докторов. Они сочувствовали арестантам и принимали, если было много свободных мест, здоровых, но очень утомленных бедняг. Повествователь сообщает:

«Я уже и прежде слышалъ, что арестанты не нахвалятся своими лекарями. “Отцовъ не надо!” — отвѣчали они мнѣ на мои распросы...» (558).

Стремление арестантов к свободе выражается в их тяготе к природе, особенно летом, когда в неволе усиливалась тоска (главы «Летняя пора», «Каторжные животные»).

Летом арестанты работали далеко от крепости. Сарай, в котором работал Горянчиков-Достоевский, стоял на высоком крутом берегу Иртыша. Герой вспоминает о летней поре:

«Все для меня было тутъ дорого и мило: и яркое горячее солнце на бездонномъ синемъ небѣ, и далекая пѣсня киргиза, приносившаяся съ киргизскаго берега. Всмотриваешься долго и разглядишь наконецъ какую-нибудь бѣдную, обкуренную юрту какого-нибудь байгуша... <...> Все это бѣдно и дико, но свободно» (618).

Надежды арестантов на «ревизора» полностью не оправдались, но ненавистный «плац-майор» все-таки должен был подать в отставку. «Претензия» не принесла желаемых результатов, но в организации ее проявилось чувство собственного достоинства всех участников. Это событие продолжает ряд рифмующихся ситуаций об осторожных порядках и противостоянии им. Отношение к Горянчикову-Достоевскому здесь неоднозначно: отчуждение к нему как к бывшему барину, но не вражда как к человеку. Об этом говорит и прощание Горянчикова-Достоевского с осторожными:

«Много мозолистыхъ, сильныхъ рукъ протянулось ко мнѣ привѣтливо. Иные жали ихъ совсѣмъ по-товарищески...» (687).

Этот эпизод обобщает и завершает сюжетную линию Горянчикова-Достоевского и арестантов. Сцена прощания

Горянчикова-Достоевского с арестантами, выражающая основную мысль произведения, выполняет функцию эпилога «Записок из Мертвого дома». Выход из каторги и сцена расковывания Горянчикова-Достоевского, в противоположность сцене расковывания мертвого в госпитале, символизируют «воскресение из мертвых». В великих романах Достоевского христианская идея выражается непосредственно через образы и события. То же происходит и в «Записках из Мертвого дома», которые и были тем «не вполне ожидаемым “вдруг”», о котором писал П. Н. Медведев.

Примечания

- ¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1985. Т. 28₁. С. 229. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения *Д30* и указанием тома (полутома — нижним индексом) и страницы в круглых скобках.
- ² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты. Петрозаводск: ПетрГУ, 1997. Т. 3. С. 396. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.

Список литературы

1. Акелькина Е. А. Записки из Мертвого дома // Достоевский: Сочинения, письма, документы: словарь-справочник / сост. и науч. ред. Г. К. Щенников, Б. Н. Тихомиров. СПб.: Пушкинский Дом, 2008. С. 74–77.
2. Аскольдов С. А. Религиозно-этическое значение Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы / сост. В. С. Долинин. Пг., 1922. Сб. 1. С. 1–32.
3. Викторovich В. А. Жанр записок у Толстого и Достоевского // Лев Толстой и русская литература: межвуз. сб. Горький: ГГУ, 1981. С. 18–25.
4. Владимирцев В. Книга века // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты. Петрозаводск: ПетрГУ, 1997. Т. 3. С. 754–763.
5. Владимирцев В. П. Записки из Мертвого дома // Достоевский: Сочинения, письма, документы: словарь-справочник / сост. и науч. ред. Г. К. Щенников, Б. Н. Тихомиров. СПб.: Пушкинский Дом, 2008. С. 70–74.
6. Гинзбург Л. Я. «Былое и думы» // История русского романа: в 2 т. М.; Л.: АН СССР, 1962. Т. 1. С. 583–607.
7. Заваркина М. В. Жанр как категория поэтики (проблемы, тенденции, перспективы) // Проблемы исторической поэтики. 2020. Т. 18. № 1. С. 7–35 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1582887863.pdf (10.05.2020). DOI: 10.15393/j9.art.2020.7562
8. Захаров В. Н. Система жанров Достоевского: типология и поэтика. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, ЛГУ, 1985. 208 с.

9. Захаров В. Пасхальный сюжет // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты. Петрозаводск: ПетрГУ, 1997. Т. 3. С. 764–765.
10. Захаров В. Н. Проблема жанра в «школе» Бахтина (М. М. Бахин, П. Н. Медведев, В. Н. Волошинов) // Русская литература. 2007. № 3. С. 19–30.
11. Кирпотин В. Я. Достоевский в шестидесятые годы. М.: Худож. лит., 1966. 560 с.
12. Лебедев Ю. В. У истоков эпоса (очерковые циклы в русской литературе 1840–1860-х годов). Ярославль: Яросл. пед. ин-т, 1975. 162 с.
13. Лихачев Д. С. «Предисловный рассказ» Достоевского // Лихачев Д. С. Литература — Реальность — Литература. Л.: Сов. писатель, 1981. С. 117–126.
14. Медведев П. Н. Собр. соч.: в 2 т. СПб.: Росток, 2018.
15. Мейер И. М. Рифма ситуаций в одном романе Достоевского // IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии. М., 1962. Т. 1. С. 600–601.
16. Мишин И. Т. Проблематика и художественные особенности романа Достоевского «Записки из Мертвого дома» // Учен. зап. Армавирск. гос. пед. ин-та. 1957. Т. 3. Вып. 2. С. 109–161.
17. Туниманов В. А. Творчество Достоевского (1854–1862). Л.: Наука, 1980. 294 с.
18. Чирков Н. М. О стиле Достоевского: проблематика, идеи, образы. М.: Наука, 1967. 303 с.
19. Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе: русский физиологический очерк. М.: Наука, 1965. 317 с.
20. Шкловский В. Б. За и против. Заметки о Достоевском. М.: Сов. писатель, 1957. 259 с.
21. Этов В. И. Достоевский. Очерк творчества. М.: Просвещение, 1968. 384 с.
22. Якубович И. Д., Федоренко Б. В. [Примечания] // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972. Т. 4. С. 279–288.

References

1. Akel'kina E. A. "Notes from a Dead House". In: *Dostoevskiy: Sochineniya, pis'ma, dokumenty: slovar'-spravochnik* [Dostoevsky: Works, Letters, Documents: Word Reference]. St. Petersburg, Pushkinskiy Dom Publ., 2008, pp. 74–77. (In Russ.)
2. Askol'dov S. A. Religious and Ethical Meaning of Dostoevsky's Works. In: *F. M. Dostoevskiy. Stat'i i materialy* [F. M. Dostoevsky. Articles and Materials]. Petrograd, 1922, collection 1, pp. 1–32. (In Russ.)
3. Viktorovich V. A. The Genre of Notes by Tolstoy and Dostoevsky. In: *Lev Tolstoy i russkaya literatura* [Leo Tolstoy and Russian literature]. Gorky, Gorky State University Publ., 1981, pp. 18–25. (In Russ.)
4. Vladimirtsev V. P. Book of the Century. In: *Dostoevskiy F. M. Polnoe sobranie sochineniy: kanonicheskie teksty* [Dostoevsky F. M. The Complete Works:

- Canonical Texts*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1997, vol. 3, pp. 754–763. (In Russ.)
5. Vladimirtsev V. P. “Notes from a Dead House”. In: *Dostoevskiy: Sochineniya, pis'ma, dokumenty: slovar'-spravochnik* [Dostoevsky: Works, Letters, Documents: Word Reference]. St. Petersburg, Pushkinskiy Dom Publ., 2008, pp. 70–74. (In Russ.)
 6. Ginzburg L. Ya. “My Past and Thoughts”. In: *Istoriya russkogo romana: v 2 tomakh* [The History of Russian Novel: in 2 Vols]. Moscow, Leningrad, Academy of sciences of the USSR Publ., 1962, vol. 1, pp. 583–607. (In Russ.)
 7. Zavarkina M. V. Genre as a Category of Poetics (Problems, Tendencies, Perspectives). In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2020, vol. 18, no. 1, pp. 7–35. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1582887863.pdf (accessed on May 10, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.2020.7562 (In Russ.)
 8. Zakharov V. N. *Sistema zhanrov Dostoevskogo: tipologiya i poetika* [The System of Genres of Dostoevsky: Typology and Poetics]. Leningrad, Pushkin Leningrad State University Publ., 1985. 208 p. (In Russ.)
 9. Zakharov V. N. Easter Plot. In: *Dostoevskiy F. M. Polnoe sobranie sochineniy: kanonicheskie teksty* [Dostoevsky F. M. The Complete Works: Canonical Texts]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1997, vol. 3, pp. 764–765. (In Russ.)
 10. Zakharov V. N. The Problem of Genre in Bakhtin’s “School” (M. M. Bakhtin, P. N. Medvedev, V. N. Voloshinov). In: *Russkaya literatura*, 2007, no. 3, pp. 19–30. (In Russ.)
 11. Kirpotin V. Ya. *Dostoevskiy v shestidesyatye gody* [Dostoevsky in the Sixties]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1966. 560 p. (In Russ.)
 12. Lebedev Yu. V. *U istokov eposa (ocherkovye tsikly v russkoy literature 1840–1860-kh godov)* [At the Origins of the Epic (Cycles of Essays in Russian Literature in 1840–1860)]. Yaroslavl, Yaroslavl State Pedagogical Institute Publ., 1975. 162 p. (In Russ.)
 13. Likhachev D. S. “Preface Story” of Dostoevsky. In: *Likhachev D. S. Literatura — Real'nost' — Literatura* [Likhachev D. S. Literature — Reality — Literature]. Leningrad, Sovetskiy pisatel' Publ., 1981, pp. 117–126. (In Russ.)
 14. Medvedev P. N. *Sobranie sochineniy: v 2 tomakh* [Collected Works: in 2 Vols]. St. Petersburg, Rostok Publ., 2018. (In Russ.)
 15. Meyer I. M. The Rhyme of Situations in One Novel by Dostoevsky. In: *IV Mezhdunarodnyy s'yezd slavistov. Materialy diskussii* [The 4th International Congress of Slavists. Materials of Discussion]. Moscow, 1962, vol. 1, pp. 600–601. (In Russ.)
 16. Mishin I. T. Problems and Artistic Features of the Novel by F. M. Dostoevsky “Notes from a Dead House”. In: *Uchenye zapiski Armavirskogo pedagogicheskogo instituta* [Scientific Notes of the Armavir Pedagogical Institute], 1957, vol. 3, issue 2, p. 109–161. (In Russ.)
 17. Tunimanov V. A. *Tvorchestvo Dostoevskogo (1854–1862)* [Works of Dostoevsky (1854–1862)]. Leningrad, Nauka Publ., 1980. 294 p. (In Russ.)

18. Chirkov N. M. *O stile Dostoevskogo: problematika, idei, obrazy* [On the Style of Dostoevsky: Problems, Ideas, Images]. Moscow, Nauka Publ., 1967. 303 p. (In Russ.)
19. Tseytlin A. G. *Stanovlenie realizma v russkoy literature: russkiy fiziologicheskiy ocherk* [Formation of Realism in Russian Literature: A Russian Physiological Sketch]. Moscow, Nauka Publ., 1965. 317 p. (In Russ.)
20. Shklovskiy V. B. *Za i protiv. Zametki o Dostoevskom* [Pro et Contra. Notes About Dostoevsky]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1957. 259 p. (In Russ.)
21. Etov V. I. *Dostoevskiy. Ocherk tvorchestva* [Dostoevsky. An Essay on the Creative Work]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1968. 384 p. (In Russ.)
22. Yakubovich I. D., Fedorenko B. V. Notes. In: *Dostoevskiy F. M. Polnoe sobranie sochineniy: v 30 tomakh* [Dostoevsky F. M. The Complete Works: in 30 Vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1972, vol. 4, p. 279–288. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Баталова Тамара Павловна, канд- **Tamara P. Batalova**, PhD (Philology),
дидат филологических наук, неза- Independent Researcher (Saint Petersburg,
висимый исследователь, (г. Санкт- Russian Federation); ORCID: [https://](https://orcid.org/0000-0002-4282-3756)
Петербург, Российская Федерация); orcid.org/0000-0002-4282-3756; e-mail:
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4282-3756>; e-mail: batalovatp@yandex.ru.
ru.

Поступила в редакцию / Received 09.11.2020

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 20.01.2021

Принята к публикации / Accepted 22.01.2021

Дата публикации / Date of publication 05.02.2021

Научная статья
УДК 821.161.1.09“18”
DOI: 10.15393/j9.art.2021.9082



Пьянство как грех в творчестве Ф. М. Достоевского

Е. С. Куйкина

*Петрозаводский государственный университет
(г. Петрозаводск, Российская Федерация)*

e-mail: egene@list.ru

Аннотация. В статье исследована тема пьянства в творчестве Ф. М. Достоевского в аспекте традиции античного пира, на котором вино не только побуждало пирующих к философским беседам и к размышлению о вечных вопросах, но и раскрывало внутреннюю сущность человека — его помыслы и намерения. С чрезмерным употреблением вина также связана античная идея дионисийства — опьянения на празднике Диониса и сопутствующие этому состоянию метаморфозы: потеря человеком человеческого образа и принятие на себя облика звериного. В судьбах героев произведений Достоевского «Бедные люди», «Униженные и оскорбленные», «Записки из подполья», «Преступление и наказание», «Бесы», «Братья Карамазовы» античная традиция сочетается с христианским пониманием пира как бражничества — веселья на пиру и пьянства как греха. На страницах еженедельника Достоевского «Гражданин» пьянство рассматривается как тяжелая болезнь, потоп, пожар, нашествие врага, как катастрофа, поражающая народ России. Античная традиция позволяет раскрыть дополнительные смыслы в трактовке темы пьянства у Достоевского.

Ключевые слова: Достоевский, пьянство, бражничество, античная и христианская традиции, Платон, Евангелие

Благодарность: Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-90037 «Достоевский и античность».

Для цитирования: Куйкина Е. С. Пьянство как грех в творчестве Ф. М. Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 1. С. 239–257. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9082

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9082

Excessive Drinking as a Moral Transgression in the Work of F. M. Dostoevsky

Evgeniia S. Kuikina

*Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)*

e-mail: egene@list.ru

Abstract. The article studies the topic of excessive drinking in the works of F. M. Dostoevsky in the light of the tradition of the ancient feast, or symposium. The wine offered at a symposium did not merely incline people to philosophical conversations and discussions about eternal questions, but also revealed the inner human essence, thoughts and intentions. There is ancient understanding of wine as a means of forgetting sorrows and attaining temporary joys. Excessive drinking is associated with the ancient Dionysian idea — excessive drinking at the festival of Dionysus, and the concept of metamorphosis — people lose their human essence and begin to resemble animals. In the fates of the heroes of Dostoevsky's *Poor Folk*, *Humiliated and Insulted*, *Notes from Underground*, *Crime and Punishment*, *Demons*, *The Brothers Karamazov*, the ancient tradition is combined with the Christian understanding of a feast as reveling, and amusements at a feast, and excessive drinking as a moral transgression. On the pages of Dostoevsky's magazine *Citizen* excessive drinking is equated to a serious illness, a flood, a fire, an enemy invasion, that is, to a catastrophe that affects the Russian people. The ancient tradition allows to reveal additional meanings in Dostoevsky's interpretation of the topic of excessive drinking.

Keywords: Dostoevsky, excessive drinking, reveling, ancient and Christian traditions, Plato, the Gospel

Acknowledgments. The reported study was funded by RFBR, project number 18-012-90037.

For citation: Kuikina E. S. Excessive Drinking as a Moral Transgression in the Work of F. M. Dostoevsky. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2021, vol. 19, no. 1, pp. 239–257. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9082 (In Russ.)

Взаимодействие основополагающих в русской литературе античной и христианской традиций в последние десятилетия активно изучается. Несмотря на то, что первые исследования античных традиций в творчестве Ф. М. Достоевского появились в отечественной филологии уже в начале XX века (см.: [Иванов]; [Пумпянский]), возобновление этого процесса произошло

в последние годы. Современные исследователи обратились к античным образам, мотивам, реминисценциям в художественных произведениях писателя (см.: [Мальчукова]; [Нилова, 2018, 2019a]; [Скоропадская, 2019, 2020]; [Смирнова, 2020a, b]; [Хамитов]), к влиянию античной эстетики и философии на его творчество (см.: [Аношкина, Касаткин]; [Дудкин]; [Нилова, 2019b]).

В античности существовала культура употребления алкогольных напитков, которая нашла отражение в философии и поэзии. Так, известен мотив пира, симпозиума, застольных бесед философов. На симпозиумах (от лат. *symposium*, или симпосий — от греч. *συμπόσιον* — пиршество), организуемых, как правило, после трапезы, мудрецы обсуждали вопросы истины, добра и красоты (например, «Пир» Платона и «Пир» Ксенофонта, «Пир семи мудрецов» и «Застольные беседы» Плутарха, «Пирующие софисты» Афиняя). Платон в «Законах» излагает порядок проведения симпозиумов и поясняет, что, для того чтобы гость мог свободно открыть свою душу, свои мысли, ему предлагалось вино. Этот напиток был способом испытать друг друга, так как, выпив вино, человек, по словам Платона, становится невоздержанным на язык, точно он мудр, без страха говорит и делает все, что ему угодно. Философ предостерегает, что на пирах должно хранить мерность и остерегаться «излишеств в питье, боясь той победы, какую одерживает этот напиток над всеми людьми»¹.

Таким образом, для античного человека пословица «*In vino veritas*» — истина в вине (Плиний Старший «Естественная история», XIV, 28, 22) — указывала на свойство вина препятствовать лукавству и раскрывать истинное «лицо» пирующего, однако понимание истины в античности было ограничено рамками земного бытия, конечности человеческой жизни.

Античная литература также была знакома с вином как средством забвения печалей, панацеей от всех жизненных неурядиц и политических неустойств. Поэт-аристократ Алкей из Лесбоса, провозглашал:

«К чему раздумьем сердце мрачить, друзья?
Предотвратим ли думой грядущее?
Вино — из всех лекарств лекарство
Против унынья. Напьемся ж пьяны!»².

Феогниду также вино представлялось лучшим способом забыть повседневные будни:

«Выпьешь его — отряхнешь ты заботы тяжелые с сердца.
В голову вступит вино — станет легко на душе»³.

В «Одах» Горация перед читателем рисуются встречи друзей за чашей Фалернского вина (II, 3). Погреб с его запасами был признаком земного благополучия и богатого наследства (II, 14). «Carpe diem» (I, 11) — лови день; «Eheu fugaces, Postume, Postume, labuntur anni...» (II, 14) — увы, годы бегут, жизнь скоро закончится, — увещевает своих читателей Гораций.

Главная печаль античного человека — конечность его земного существования, неминуемость смерти. Античная мысль искала пути преодоления ограниченности земного бытия в философии, религии, искусстве. Дионисийские мистерии в честь бога виноделия и плодородия были поиском божественного начала в жизни. Вино во время Вакханалий было способом приблизиться к природе, слиться с нею, прийти в исступление и через это найти мистическую связь с божеством. Однако на празднике Диониса упивание вином влекло помрачение рассудка, «расчеловечивание» людей и возвращение их в царство бессловесных (см. об этом, напр.: [Мень]). В потере человеком человеческого образа и принятии на себя облика звериного находит отражение идея античного мифологического мировоззрения — метаморфозы (от греч. μεταμόρφωσις — превращение⁴).

Еврипид в трагедии «Вакханки» рисует картину праздника Диониса, во время которого потерявшие рассудок женщины под властью демонических сил похищали младенцев, уносили их в леса и там разбивали о камни и рвали на куски:

«Они несут повсюду разрушенье:
Я видел, как они, детей украв,
Их на плечах несли, не подвязавши,
И на землю не падали малютки»⁵ (753–756).

Овидий в «Метаморфозах» (Кн. 11, 1–84) рассказывает, как вакханки, покрытые шкурами диких зверей, напали на стадо волов и растерзали его. Такая же участь постигла Орфея — легендарного античного певца и музыканта.

Христианство открыло античному миру новое понимание жизни, путь к истине, подарило бессмертие. Для христианства характерно отношение к вину как благословению Божию, ведущему к радости. Вспомним брак в Кане Галилейской. «...Вино <...> веселит сердце человека» (Пс. 103:15), оно не делает человека посмешищем, не унижает его достоинства. Однако христианство предостерегает: «...Не упивайтесь вином, от которого бывает распутство» (Еф. 5:18). «Не обманывайтесь, — говорит Апостол, — ни пьяницы, ни злоречивые, ни хищники — Царства Божия не наследуют» (1 Кор. 6:9, 10).

В писаниях святых отцов тема пьянства поднималась с первых веков христианства. Святитель Иоанн Златоуст говорит: «Не презирай вина, но презирай пьянство», — и далее: «...вино дано для увеселения, а не для того, чтобы безобразить себя; дано для того, чтобы быть веселым, а не для того, чтобы быть посмешищем; дано для укрепления здоровья, а не для расстройства; для уврачевания немощей телесных, а не для ослабления духа»⁶. Пьяному не дано увидеть Царствия Небесного, как и дороги, по которой он идет. Кроме того, пьяницы подвергаются «жесточайшей казни: безумному унынию, неистовству, расслаблению, насмешкам, поношениям»⁷. Святитель Василий Великий писал о пьянстве как особом виде беснования: «Пьянство, — этот добровольно накликаемый бѣсъ, чрезъ сластолюбіе вторгающійся въ душу, пьянство — мать порока, противленіе добродѣтели, дѣлаетъ мужественнаго робкимъ, цѣломудреннаго похотливымъ, не знаетъ правды, отнимаетъ благоразуміе. Какъ вода враждебна огню, такъ неумѣренность въ винѣ угашаетъ разсудокъ»⁸.

Проблема пьянства в России волновала Достоевского на всем протяжении его творческого пути. Герои произведений Достоевского — люди Нового Завета, но в их жизни сочетаются античность и христианство, это касается и эпизодов, описывающих пьянство.

В романе «Бедные люди» (1846) из тетради воспоминаний Вареньки Доброселовой читатель узнает о судьбе старика Покровского, который «с горя от жестокостей жены своей, предался самому дурному пороку и почти всегда бывал

в нетрезвом виде»⁹. В романе появляется повесть А. С. Пушкина «Станционный смотритель», которую Варенька дает почитать Макару Девушкину. Герой был потрясен этим произведением, а именно тем, что Самсон Вырин спился: «Меня чуть слезы не прошибли, маточка, когда я прочел, что он спился, грешный, так, что память потерял, горьким сделался и спит себе целый день под овчинным тулупом, да горе пуншиком захлебывает, да плачет жалостно, грязной полою глаза утирая, когда вспоминает о заблудшей овечке своей, об дочке Дуняше!» (1, 59) Далее Макар Девушкин заключает: «Дело-то оно общее, маточка, и над вами и надо мной может случиться» (1, 59).

Из писем Вареньки Доброселовой мы узнаем, что Макар Девушкин, человек «поведения трезвого» (1, 61), предался греху пьянства. Макар Девушкин пьет, чтобы забыть свое горе и унять душевную боль. «Впрочем, что ж тут такого, маточка, особенного? Отчего же сердца своего не поразвеселить?» (1, 81), «бедствия страшные и убивают дух мой!» (1, 73), «упал духом, маточка» (1, 82), — так герой объясняет свое поведение. Макар Девушкин соперничает горю Вареньки, трагедии семейства Горшковых, он живет, «вечно тоскуя и болея чужим горем» (1, 76).

Сердце Макара Девушкина пронзило горе, когда он узнал, что Вареньку оскорбляют «недостойными предложениями», бесчестят сплетнями, он усомнился в своем достоинстве, когда принял от нее сиротские копейки. Герой убедился в том, что он хуже «ветошки» (1, 79), «немногим разве получше подошвы своей» (1, 82). Макар Девушкин теряет чувство своего достоинства: «Ну, а как потерял к себе самому уважение, как предался отрицанию добрых качеств своих и своего достоинства, так уж и всё пропадай, тут уж и падение!» (1, 82).

И всё же, несмотря на невзгоды, Макар Девушкин преображается, он сознает себя и мир в слове, обретает дар слова, у него «слог становится», происходит спонтанное превращение героя романа в писателя: «...вопреки его прошлому, его воспитанию, происхождению, одним словом, среде, вопреки социальной униженности и культурной обделенности героя.

Макар Девушкин не только и не столько начинает чувствовать и мыслить, как лучшие из лучших, сколько понимает то, что дано и открывается только ему одному» [Захаров, 1989: 40]. И хотя, по-видимому, герой повторит судьбу Самсона Вырина и сопьётся, чудо случилось: он обрел смысл бытия.

В романе «Униженные и оскорбленные» (1861) тема пьянства связана с любителем вина, школьным товарищем Ивана Петровича по губернской гимназии — Филиппом Филипповичем Маслобоевым. Почти через шесть лет после окончания гимназии его, хмельного, «в скверной шинели и в засаленном картузе» (3, 261), встречает Иван Петрович на Васильевском острове. Многое переменялось в жизни Маслобоева за эти годы. Обращаясь к Ивану Петровичу, он просит его не удивляться: «Не удивляйся. Всё может с человеком случиться, что даже и не снилось ему никогда, и уж особенно тогда... ну, да хоть тогда, когда мы с тобой зубрили Корнелия Непота!» (3, 264–265). Корнелий Непот был первым классическим писателем в дореволюционных гимназиях, сочинение которого на латинском языке «*De viris illustribus*» («О знаменитых иноземных полководцах») читали и переводили гимназисты того времени. Н. Ф. Кошанский в «Замѣчаніяхъ для учащихся» в издании Корнелия Непота 1816 г. отмечает, что книга латинского писателя имеет воспитательную ценность, так как богата примерами для подражания: «Сколько героевъ, сколько великихъ мужей и славныхъ дѣлъ! <...> если кто изъ васъ, читая *Аристиду*, *Эпаминонда*, *Ганнибала* и проч: будетъ примѣчать, какъ они думали и поступали, будетъ стараться самъ также чувствовать и мыслить, будетъ искренно желать быть имъ подобнымъ; тотъ въ самомъ дѣлѣ возвысится душою, приготовитъ для себя нравственный характеръ и, кто знаетъ? — можетъ быть столько же, какъ они, будетъ полезенъ своему отечеству»¹⁰.

Маслобоев изменил идеалам юности, преступил через свою совесть и пошел против правды ради денег, представляя себя великим человеком только в мечтах, лежа на диване: «Я вот напьюсь, лягу себе на диван (а у меня диван славный, с пружинами) и думаю, что вот я, например, какой-нибудь Гомер или Дант, или какой-нибудь Фридрих Барбаруса, — ведь всё

можно себе представить» (3, 266). Тем не менее Маслобоев смиряется. Нечестная жизнь приносит герою нравственные страдания, так как он помнит уроки юности и жалеет о своей несостоявшейся порядочной жизни. «Но ты, Ванюша, не осуждай меня безвозвратно...» (3, 440), — просит Маслобоев Ивана Петровича. Смирение и осознание своего падения сохраняет для Маслобоева надежду на новую жизнь.

В повести «Записки из подполья» (1864) школьные товарищи пьют на прощальном обеде, который они устроили своему соученику Зверкову. Он богат, получил наследство в двести душ, пользуется влиянием среди сверстников. Перед ним заискивали и увивались мальчишки, аплодировали его фразёрству. Подпольный парадоксалист слышал о кутежах Зверкова, знал, что именно в разгульной и беспорядочной жизни его товарищи видели превосходство Зверкова над другими, не преуспевшими в служебной карьере чиновниками. Иного способа отметить значимое событие, кроме как провести время в шумной попойке, Зверков и его друзья — Симонов, Трудолюбов и Ферфичкин — не знают. Парадоксалист, считая кутеж школьных товарищей низким, подлым и унижительным для себя, пьет с ними, «отстаивая свободу воли», «природную и духовную суверенность» [Захаров, 2005: 646], защищая возможность «иметь право пожелать себе даже и глупейшего» (5, 115), ведь и он, если захочет, вправе пить и оплатить свой кутеж хотя бы и последними деньгами.

В 1864 году Достоевский замыслил повесть «Пьяненькие», героями которой должна была стать семья Мармеладовых. Сюжетная линия неосуществленного произведения вошла в «Преступление и наказание». Во второй главе романа пьяный Мармеладов излагает свою философию жизни: «И чем более пью, тем более и чувствую. Для того и пью, что в питии сем сострадания и чувства ищю. Не веселья, а единой скорби ищю... Пью, ибо сугубо страдать хочу!» (6, 15). Мармеладов находит в пьянстве скорбь и страдание. Осознание своего глубочайшего падения приносит герою душевную боль: герой чувствует болезнь Катерины Ивановны, голод детей, страдание Сонечки и позор своего пьянства. В разговоре с Раскольниковым он открывает свое понимание Евангелия: на Страшном

Суде Господь сядет на престол и будет судить народы. Раскаивающийся Мармеладов надеется на Божью милость, верит, что Господь не отринет его. Люди в распивочной смеются над Мармеладовым и ругаются, однако и они на время замирают и замолкают, когда он рисует картину Страшного Суда.

Пьяный Мармеладов сравнивает себя со свиньей: «...осмелитесь ли вы, взирая в сей час на меня, сказать утвердительно, что я не свинья?», «...я пусть свинья... Я звериный образ имею...» (6, 14), «...я прирожденный скот!» (6, 15).

Мармеладов представляет себе, что на Страшном Суде Спаситель обратится к пьяницам с такими словами: «Свиньи вы! образа звериного и печати его; но приидите и вы!» (6, 21).

Слова Мармеладова сопоставимы со словами из Покаянного канона ко Господу нашему Иисусу Христу (Песнь 6): «Кто творит таковая, якоже аз? Якоже бо свиния лежит в калу, тако и аз греху служу. Но Ты, Господи, исторгни мя от гнуса сего и даждь ми сердце творити заповеди Твоя»¹¹. Таким образом, герой Достоевского, принижающий себя, ставящий себя в один ряд с бессловесными и уподобляющий себя грязной свинье, приобретает черты евангельского кающегося грешника, мытаря или благоразумного разбойника.

Пьяный Мармеладов верит во всепрощающую любовь Божию, и отблески Божьего милосердия он надеется встретить и в людях: «Ведь надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти» (6, 14), и далее: «...ведь надобно же, чтоб у всякого человека было хоть одно такое место, где бы и его пожалели!» (6, 15).

Достоевский устраивает встречи героев в трактире, сводит их за столом в распивочной. Как в античном симпозиуме за столом происходит испытание человека, открытие его сущности, так же и Свидригайлов в трактире рассказывает о себе, о том, почему он пьет, откровенничает о разврате и женщинах. В пьянстве Свидригайлов ищет новые грани разврата. Герой усомнился в вечной жизни, в Царствии Небесном, и потому жизнь его потеряла смысл. Душа его, лишенная подлинно высокого, Божественного, приняла ужасающие формы греха. Свидетелем самоубийства Свидригайлова оказался человек,

«закутанный в серое солдатское пальто и в медной ахиллесовой каске» (6, 394), стоящий у ворот большого дома с каланчой. Автор не случайно называет его Ахиллесом — именем античного героя, знающего о своей ранней гибели и о невозможности изменить судьбу. Образ Ахиллеса акцентирует обреченность Свидригайлова в сцене его самоубийства.

С ужасающей стороны пьянство показано Достоевским в страшном сне Раскольниковова, в котором пьяные мужики, одетые в красные и синие рубашки, смеющиеся и поющие разгульные песни, убивают лошадь. В этой сцене участники чудовищного развлечения приобретают бесовские черты: «Ну и впрямь, знать, креста на тебе нет!» (6, 49) — кричали из толпы пьяному Миколке, убивающему оглоблей свою кобыленку.

Античная идея дионисийства, вакханалии с ее темной и разрушительной стороны воплощается в романе «Бесы». Святитель Тихон Задонский приводит наставления святителя Иоанна Златоуста о том, что «никто так не бывает диаволу любим, как в пьянстве пребывающий. И подлинно так: понеже так воли его злой не исполняет, как пьяница; чего бо трезвый не сделает, на то пьяный дерзает»¹². Неслучайно окончание бала у Юлии Михайловны и начало нового дня мерещатся повествователю как «безобразный, кошмарный сон» (10, 385):

«Несколько десятков гуляк, а с ними даже несколько дам осталось в залах. Полиции никакой. Музыка не отпустили и уходивших музыкантов избили. К утру всю “палатку Прохорыча” снесли, пили без памяти, плясали комаринского без цензуры, комнаты изгадили, только на рассвете часть этой ватаги, совсем пьяная, подоспела на догоравшее пожарище на новые беспорядки... Другая же половина так и заночевала в залах, в мертвобыном состоянии, со всеми последствиями, на бархатных диванах и на полу. Поутру, при первой возможности, их вытащили за ноги на улицу. Тем и кончилось празднество в пользу гувернанток нашей губернии» (10, 393).

Пьянство в романе предстает как одно из проявлений бесовства: ненавидя Россию, пьяные революционеры и либералы устроили беспорядки в обществе, смеялись над человеческим достоинством, унижали честных людей, выставляли их на посмешище, святотатствовали, убивали, устраивали пожары.

Еще ярче идея дионисийства проявляется в «Братьях Карамазовых», в описании кутежа Мити Карамазова с Грушенькой в Мокром. «Началась почти оргия, пир на весь мир» (14, 390), «началось нечто беспорядочное и нелепое» (14, 390), — так воспринимает происходящее повествователь. Герой переживает состояние восторга и умиления; после — хоть в Сибирь, хоть застрелиться. Авторская же позиция угадывается в названии главы — «Бред».

Над темой пьянства Достоевский задумывался на страницах «Гражданина», будучи редактором этого еженедельника с 1 января 1873 по 15 апреля 1874 года. Почти в каждом номере «Гражданина» встречаются заметки о поражающем население России пьянстве. «Еженедельник протестовал против покрытия государственного финансового дефицита с помощью “питейного дохода”. Достоевский, став редактором, продолжил тему, она стала при нем еще более значимой и острой», — отмечает В. А. Викторovich [Викторovich: 23].

Уже в первом номере журнала за 1873 год Т. И. Филиппов в статье «О государственной росписи» (атрибутировано: [Викторovich: 232]) указывает главные причины народного пьянства: нищету, безграмотность, духовную и культурную оставленность, государственную власть, получающую доходы от питейных заведений: «...народъ, оставленный въ нравственномъ отноше- нии самому себѣ, лишенный помощи церковной проповѣди и благоустроенной школы, не имѣющий никакого приличнаго и безвреднаго для его нравовъ пріюта для праздничнаго отдохновенія отъ тягостныхъ будничныхъ трудовъ, по неволѣ рвется къ кабаку, не очень смущаясь тѣмъ, что мы, покоящіеся его безпокойствомъ, самодовольно обзываемъ его пьяницей»¹³.

О путях исцеления от недуга пьянства размышлял князь В. П. Мещерский в статьях: «Что может спасти Россію отъ повальнаго пьянства?» (№ 20, 1873, 14 мая), «Письма вольнодумца. <...> — Не будь кабака, чѣмъ бы могъ быть русскій человѣкъ» (№ 27, 1873, 2 июля), «Неизбѣжныя размышленія. I. Кто пьянѣ: мы или они?» (№ 39, 1873, 24 сентября).

Остроту вопросу пьянства как духовного недуга придал «Дневник Писателя» за 1873 год, где Достоевский, показывая жестокость, которую неизменно несет пьянство, размышлял

о России и ее судьбе (примером могут служить главы «Влас» (1873, № 4, 22 января), «Смятенный вид» (1873, № 8, 19 февраля), «Полписьма “одного лица”» (1873, № 10, 5 марта)). В главе «Мечты и грёзы» писатель сетует на повсеместное пьянство, спаивание народа: «Есть мѣстности гдѣ на полсотни жителей и кабакъ, менѣе даже чѣмъ на полсотни. <...> Матери пьютъ, дѣти пьютъ, церкви пустѣютъ, отцы разбойничаютъ; бронзовую руку у Ивана Сусанина отпилили и въ кабакъ снесли; а въ кабакъ приняли! Спросите лишь одну медицину: какое можетъ родиться поколѣніе отъ такихъ пьяницъ? <...> Такъ и будетъ если дѣло продолжится, если самъ народъ не опомнится; а интеллигенція не поможетъ ему...» (1873, № 21, 21 мая).

В трех номерах еженедельника за 1873 год печаталась «Комедия въ 5-ти дѣйствіяхъ изъ народнаго быта (фабричнаго) Д. Кишенского» (№ 23, 24, 25). Ее название — «Пить до дна — не видать добра».

На страницах «Гражданина» пьянство рассматривалось как катастрофа, поражающая народ, наравне с мором, потопом, пожаром, нашествием врагов.

В романе «Братья Карамазовы» (1879–1880) писатель устами старца Зосимы указывает на духовную причину пьянства — ложь людям и самому себе:

«Лгущий самому себе и собственную ложь свою слушающий до того доходит, что уж никакой правды ни в себе, ни кругом не различает, а стало быть, входит в неуважение и к себе и к другим. Не уважая же никого, перестает любить, а чтобы, не имея любви, занять себя и развлечь, предается страстям и грубым сладостям и доходит до скотства в пороках своих, а всё от непрерывной лжи и людям и самому себе» (14, 41).

Старец указывает на пьянство как на причину многих несчастий:

«Народ загноился от пьянства и не может уже отстать от него. А сколько жестокости к семье, к жене, к детям даже; от пьянства всё» (14, 286).

Всё же в поучениях старца сквозит надежда на спасение русского народа от пьянства. Спасение это — в вере в Бога и осознании пьянства как смрадного греха, проклятого Богом:

«Но спасет Бог Россию, ибо хоть и развратен простолюдин и не может уже отказать себе во смрадном грехе, но всё же знает что проклят Богом его смрадный грех и что поступает он худо греша. Так что неустанно еще верует народ наш в правду, Бога признает, умилительно плачет. Не то у высших. Те во след науке хотят устроиться справедливо одним умом своим, но уже без Христа, как прежде, и уже провозгласили что нет преступления, нет уже греха»¹⁴.

Стоя на коленях у гроба старца, Алеша слушал Евангелие о браке в Кане Галилейской, на котором Христос сотворил первое чудо — претворил воду в вино, «радость людскую посетил», «радости людской помог» (14, 326). Постепенно Алеша засыпает. Во сне границы кельи старца раздвинулись, и взору Алеши открылся брак в Царстве Небесном, на который призван каждый человек. Господь здесь вновь превращает воду в вино, «чтобы не прекращалась радость, новых гостей ждет, новых беспрерывно зовет и уже на веки веков» (14, 327). Здесь же Алеша встречает старца Зосиму, который зовет Алешу поближе к столу: «Веселимся <...> пьем вино новое, вино радости новой, великой» (14, 327). «Кто любит людей, тот и радость их любит» (14, 326), — дает духовное напутствие Алеше старец. Сон о браке в Кане Галилейской производит духовную перемену в Алеше и утверждает его «в идее деятельной любви» [Захаров, 2013: 420]. Во сне Алеша зван на пир в Царствии Небесном, призван начать «дело свое». «Наш писатель вообще сочувствовал человеческому веселью, безгрешной радости», — писал о Достоевском митрополит Антоний (Храповицкий) [Антоний]. В Евангелии Господь совершает чудо на браке в Кане Галилейской — претворяет воду вино и этим чудом освящает человеческую радость. Грех же пьянства оскорбляет Божий дар и делает человека посмешищем. В этом — отличие понятий бражничества как веселья на пиру и пьянства как греха (см. об этом: [Кунильский]).

Тема «пьяненьких», проблема пьянства, бывшая неизменно в сфере интересов Достоевского, возникавшая как на страницах его художественных произведений, так и в публицистическом дискурсе, должна рассматриваться не только в традиционном христианском, но и в античном аспекте. В концепте пьянства у Достоевского есть семантические слои, восходящие к античному мотиву пира, симпозиума, на котором вино не только побуждало

пирующих к философским беседам, но и раскрывало внутреннюю суть человека — его мысли, чувства и побуждения. С неумеренным потреблением вина соотносится античная идея дионисийства — опьянения на празднике Диониса и метаморфозы, вызванные этим опьянением: превращение человека в бессловесное существо. В жизненных перипетиях героев произведений Достоевского «Бедные люди», «Униженные и оскорбленные», «Записки из подполья», «Преступление и наказание», «Бесы», «Братья Карамазовы» античная традиция соседствует с христианским толкованием пира как бражничества — веселья на пиру и пьянства как греха. В еженедельнике Достоевского «Гражданин» пьянство характеризуется как тяжелое бедствие, духовный недуг, поражающий народ России. Античный ракурс позволяет раскрыть дополнительные смысловые пласты в трактовке темы пьянства у Достоевского.

Примечания

- ¹ Платон. Собр. соч.: в 4 т. / под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса; пер. с древнегреч. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та; Изд-во Олега Абышко, 2007. Т. 3. Ч. 2. С. 121–124.
- ² Пер. Вяч. Иванова. Цит. по: Античная лирика: переводы с древнегреческого и латинского / вступ. ст. С. Шервинского; сост. и примеч. С. Апта и Ю. Шульца. М.: Худож. лит., 1968. С. 53.
- ³ Пер. В. Вересаева. Цит. по: Античная лирика: переводы с древнегреческого и латинского / вступ. ст. С. Шервинского; сост. и примеч. С. Апта и Ю. Шульца. М.: Худож. лит., 1968. С. 163.
- ⁴ Вейсман А. Д. Греческо-русский словарь: репринт V издания 1899 г. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2006. С. 801.
- ⁵ Еврипид. Вакханки / пер. И. Анненского. [Электронный ресурс]. URL: http://www.lib.ru/POEEAST/EVRIPID/evripid2_6.txt (30.11.2020).
- ⁶ Златоуст И. Толкование на святого Матфея Евангелиста. Беседа 57 [Электронный ресурс]. URL: <https://svyatye.com/chitat/Sviatitel-Ioann-Zlatoust-Polnoe-sobranie-tvorenii-Tom-7-Chast-2/3404/> (21.09.2020).
- ⁷ Там же.
- ⁸ Василий Великий. Бесѣда 14 «На упивающихся» // Творенія иже во святых отца нашего Василя Великаго архієпископа Кесаріи Каппадокійскія: репринт издания 1846 г. М.: Паломник, 1993. Ч. IV. С. 243–257.
- ⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972. Т. 1. С. 33. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома (нижним индексом — полутома) и страницы в круглых скобках.
- ¹⁰ Кошанский Н. Замечания для обучающихся // Корнелий Непот. О жизни славнейших полководцев: с замечаниями, хронологическою таблицей

- и двумя словарями 1) для географии; 2) для слов / издание учебное, очищенное, Н. Кошанского, докт. фил., над. сов. и профес. Лицея. СПб.: в Медицинской типографии, 1916. С. [1–2].
- ¹¹ Канон покаянный ко Господу нашему Иисусу Христу (Песнь 6) [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/molitvoslov/kanon-po-kayannyj-ko-gospodu-nashemu-iisusu-xristu.html> (30.11.2020).
- ¹² Иоанн (Маслов И. С., схиархим.). Симфония по творениям святителя Тихона Задонского [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Maslov/simfonija-po-tvorenijam-svjatitelja-tihona-zadonskogo/256 (21.09.2020).
- ¹³ Архив журнала Ф. М. Достоевского «Гражданин» см.: <https://philolog.petrstu.ru/fmdost/grajd/grajdanin.html> (21.09.2020).
- ¹⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 18 т. М.: Воскресенье, 2014. Т. 13. С. 259.

Список литературы

1. Аношкина В. Н., Касаткин Н. В. Платон и Достоевский // Язык и текст. 2017. Т. 4. № 4. С. 12–29. DOI: 10.17759/langt.2017040402
2. Антоний (Храповицкий А. П., митр.). Ф. М. Достоевский как проповедник возрождения // Евангелие Достоевского: в 3 т. Тобольск: Российская государственная библиотека; Возрождение Тобольска, 2017. Т. 3. С. 99–374.
3. Викторovich В. А. Ф. М. Достоевский — редактор «Гражданина» (1873–1874). Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2019. 426 с.
4. Дудкин В. В. Софокл и Достоевский: сходное в несходном // Достоевский. Материалы и исследования. СПб.: Ин-т русской литературы, 2016. Т. 21. С. 3–16.
5. Захаров В. Н. Что открыл Достоевский в «Бедных людях»? // Достоевский и современность: Тезисы выступлений на «Старорусских чтениях». Новгород, 1989. С. 37–41.
6. Захаров В. Н. Имя автора — Достоевский : очерк творчества. М.: Изд-во «Индрик», 2013. 456 с.
7. Захаров В. Н. Трагедия и сатира: «вечные» роли героев Достоевского // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2005. Т. 6. С. 641–657.
8. Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Властитель дум: Ф. М. Достоевский в русской критике конца XIX — начала XX века. СПб.: Худож. лит., 1997. С. 394–439.
9. Кунильский Д. А. Тема бражника у Ф. М. Достоевского и К. Аксакова // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск; СПб.: Алетейя, 2011. Вып. 9. С. 180–190 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1430312142.pdf (01.05.2020). DOI: 10.15393/j9.art.2011.315
10. Мальчукова Т. Г. Достоевский и Гомер: к постановке проблемы // Новые аспекты в изучении Достоевского: сб. науч. тр. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. С. 3–36.

11. Мень А. В. История религии: в поисках Пути, Истины и Жизни: в 7 т. М.: Слово, 1992. Т. 4: Дионис, Логос, Судьба: греческая религия и философия от эпохи колонизации до Александра. 270 с.
12. Нилова А. Ю. Латинский язык в творчестве Ф. М. Достоевского // Фортуна-овские чтения в Карелии: сб. докладов международной научной конференции (10–12 сентября 2018 года, г. Петрозаводск). Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2018. Ч. 2. С. 36–38.
13. Нилова А. Ю. Античная трагедия творчестве Ф. М. Достоевского // Россия и Греция: диалоги культур: материалы IV Международной конференции. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2019. Ч. 3. С. 73–77. (a)
14. Нилова А. Ю. Достоевский и Аристотель (постановка проблемы) // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17. № 1. С. 64–77 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1554288537.pdf (30.11.2020). DOI: 10.15393/j9.art.2019.6042 (b)
15. Пумпянский Л. В. Достоевский и античность // Классическая традиция: собр. тр. по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 506–529.
16. Скоропадская А. А. Вопрос о классическом образовании в публицистическом осмыслении Ф. М. Достоевского // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2019. № 5 (182). С. 25–30.
17. Скоропадская А. А. Семантика евангельского эпиграфа к роману «Бесы» Ф. М. Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2020. Т. 18. № 4. С. 209–228 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1604310871.pdf (30.11.2020). DOI: 10.15393/j9.art.2020.8802
18. Смирнова Е. Л. «Неро (артист)» в рабочей тетради Ф. М. Достоевского 1864–1867 гг. // Неизвестный Достоевский. 2020. № 1. С. 118–132 [Электронный ресурс]. URL: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1587665971.pdf (30.11.2020). DOI: 10.15393/j10.art.2020.4441 (a)
19. Смирнова Е. Л. Римские цезари в каллиграфических записях к роману Достоевского «Идиот» // Неизвестный Достоевский. 2020. № 4. С. 177–207 [Электронный ресурс]. URL: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1607610365.pdf (30.11.2020). DOI: 10.15393/j10.art.2020.4994 (b)
20. Хамитов М. Р. Разговоры в царстве мертвых: «Бобок» Достоевского // Достоевский: материалы и исследования. СПб.: Ин-т русской литературы. 2016. Т. 21. С. 29–43.

References

1. Anoshkina V. N., Kasatkin N. V. Plato and Dostoevsky. In: *Yazyk i tekst [Language and Text]*, 2017, vol. 4, no. 4, pp. 12–29. DOI: 10.17759/langt.2017040402 (In Russ.)
2. Antoniy (Khrapovitskiy A. P., metropolitan). F. M. Dostoevsky as Prophet of the Rebirth. In: *Evangelie F. M. Dostoevskogo: v 3 tomakh [The Gospel of*

- F. M. Dostoevsky: in 3 Vols*]. Tobolsk, Russian State Library Publ., Vozrozhdenie Tobol'ska Publ., 2017, vol. 3, pp. 99–374. (In Russ.)
3. Viktorovich V. A. *F. M. Dostoevskiy — redaktor «Grazhdanina» (1873–1874)* [*F. M. Dostoevsky as Editor of Grazhdanin ("Citizen") (1873–1874)*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2019. 426 p. (In Russ.)
 4. Dudkin V. V. Sophocles and Dostoevsky: The Similar in the Dissimilar. In: *Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya* [*Dostoevsky. Materials and Researches*]. St. Petersburg, 2016, vol. 21, pp. 3–16. (In Russ.)
 5. Zakharov V. N. What Has Dostoevsky Discovered in “Poor Folk”? In: *Dostoevskiy i sovremennost': Tezisy vystupleniy na "Starorusskikh chteniyah"* [*Dostoevsky and Modernity: Speech Thesis of the Studies in Staraya Russa*]. Novgorod, 1989, pp. 37–41. (In Russ.)
 6. Zakharov V. N. *Imya avtora — Dostoevskiy. Ocherk tvorchestva* [*The Author's Name is Dostoevsky. An Essay on the Creative Work*]. Moscow, Indrik Publ., 2013. 456 p. (In Russ.)
 7. Zakharov V. N. Tragedy and Satire: The Eternal Roles of Dostoevsky's Heroes. In: *Dostoevskiy F. M. Polnoe sobranie sochineniy: kanonicheskie teksty* [*Dostoevsky F. M. The Complete Works: Canonical Texts*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2005, vol. 6, pp. 641–657. (In Russ.)
 8. Ivanov V. Dostoevsky and the Novel-Tragedy. In: *Vlastitel' dum: F. M. Dostoevskiy v russkoy kritike kontsa XIX — nachala XX veka* [*The Mastermind: F. M. Dostoevsky in Russian Criticism of the Late 19th — Early 20th Century*]. St. Petersburg, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1997, pp. 394–439. (In Russ.)
 9. Kuniil'skiy D. A. The Image of Brazhnik (Reveller) in the Works of Dostoevsky and K. Aksakov. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*]. Petrozavodsk, St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2011, issue 9, pp. 180–190. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1430312142.pdf (accessed on May 1, 2020). DOI: 10.15393 / j9.art.2011.315 (In Russ.)
 10. Mal'chukova T. A. Dostoevsky and Homer: to the Problem Statement. In: *Novye aspekty v izuchenii Dostoevskogo* [*New Aspects in Studying of Dostoevsky*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1994, pp. 3–36. (In Russ.)
 11. Men' A. V. *Istoriya religii: v poiskakh Puti, Istiny i Zhizni: v 7 tomakh* [*The History of Religion: In Search of the Way, Truth and Life: in 7 Vols*]. Moscow, Slovo Publ., 1992, vol. 4. 270 p. (In Russ.)
 12. Nilova A. Yu. The Latin Language in Dostoevsky's Works. In: *Fortunatovskie chteniya v Karelii: sbornik dokladov mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii (10–12 sentyabrya 2018 goda, Petrozavodsk)* [*Fortunatov Readings in Karelia: Collection of Articles of the International Scientific Conference (September 10–12, 2018, Petrozavodsk)*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2018, part 2, pp. 36–38. (In Russ.)

13. Nilova A. Yu. Ancient Tragedy in Dostoevsky's Works. In: *Rossiya i Gretsiiya: dialogi kul'tur: materialy IV Mezhdunarodnoy konferentsii* [Russia and Greece: Dialogues of Cultures: Materials of the 4th International Conference]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2019, part 3, pp. 73–77. (In Russ.) (a)
14. Nilova A. Yu. Dostoevsky and Aristotle (Formulation of the Problem). In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2019, vol. 17, no. 1, pp. 64–77. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1554288537.pdf (accessed on November 30, 2020). (In Russ.) (b)
15. Pumpyanskiy L. V. Dostoevsky and Antiquity. In: *Klassicheskaya traditsiya: sobranie trudov po istorii russkoy literatury* [Classical Tradition: Collection of Works on the History of Russian Literature]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 2000, pp. 506–529. (In Russ.)
16. Skoropadskaya A. A. The Question of Classical Education in Fyodor Dostoevsky's Journalism. In: *Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta* [Proceedings of Petrozavodsk State University], 2019, no. 5 (182), pp. 25–30. DOI: 10.15393/uchz.art.2019.347 (In Russ.)
17. Skoropadskaya A. A. Semantics of the Gospel Epigraph to F. M. Dostoevsky's Novel "Demons". In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2020, vol. 18, no. 4, pp. 209–228. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1604310871.pdf (accessed on November 30, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.2020.8802 (In Russ.)
18. Smirnova E. L. "Nero (Artist)" in F. M. Dostoevsky's Workbook of 1864–1867. In: *Neizvestnyy Dostoevskiy* [The Unknown Dostoevsky], 2020, no. 1, pp. 118–132. Available at: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1587665971.pdf (accessed on November 30, 2020). DOI: 10.15393/j10.art.2020.4441 (In Russ.) (a)
19. Smirnova E. L. Roman Emperors in Dostoevsky's Calligraphic Notes to "The Idiot". In: *Neizvestnyy Dostoevskiy* [The Unknown Dostoevsky], 2020, no. 4, pp. 177–207. Available at: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1607610365.pdf (accessed on November 30, 2020). DOI: 10.15393/j10.art.2020.4994 (In Russ.) (b)
20. Khamitov M. R. Dialogues of the Dead: "Bobok" by Dostoevsky. In: *Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky. Materials and Researches], 2016, vol. 21, pp. 29–43. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Куйкина Евгения Сергеевна, *Evgeniia S. Kuikina*. PhD (Philology), кандидат филологических наук, доцент кафедры классической филологии, русской литературы и журналистики, Петрозаводский государственный университет (пр. Ленина, 33, г. Петрозаводск, Республика Карелия, Российская Федерация, 185910); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2781-2626>; e-mail: egene@list.ru. Associate Professor of the Department of Classical Literature, Russian Literature and Journalism, Petrozavodsk State University (pr. Lenina 33, Petrozavodsk, Republic of Karelia, 185910, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2781-2626>; e-mail: egene@list.ru.

Поступила в редакцию / Received 29.08.2020

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 11.12.2020

Принята к публикации / Accepted 18.01.2021

Дата публикации / Date of publication 05.02.2021

Научная статья

УДК 821.161.1.09“18”

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9182



Церковный календарь, евангельский и литургический текст в романе «Подросток» и «Дневнике Писателя» (1876) Ф. М. Достоевского

Е. А. Федорова

*Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова
(Ярославль, Российская Федерация)*

e-mail: sole11@yandex.ru

Аннотация. Роман Ф. М. Достоевского «Подросток» (1874–1875) и «Дневник Писателя» 1876 г. созданы в традициях христианской календарной прозы, которая читается с ориентацией на сакральное время. Объединяет оба произведения идея религиозного преображения личности, спасения души и единения вокруг евангельской Истины, поиски идеальных начал в русском народе, а также размышления о назначении русского человека. Достоевский вводит в роман и в «Дневник Писателя» 1876 г. пасхальные рассказы: историю Макара Долгорукого о купце Скотобойникове, оперу Тришатова, рассказ «Мужик Марей». Сюжетные и фабульные мотивы этих произведений и романа восходят к притче о блудном сыне и Книге Иова. Общими становятся мотивы страдания — искупления — воскресения. «Дневник Писателя» 1876 г., в котором используется система отсылок к роману, начинается с января и обращения к празднику Рождества Христова (рождественский рассказ «Мальчик у Христа на елке», цитаты из рождественского богослужения) и завершается декабрем — временем начала Рождественского поста. В «Дневнике Писателя» происходит обращение к Рождеству и Пасхе как важнейшим датам церковного календаря и личного биографического времени писателя. В главе «Опять о простом, но мудреном деле» (декабрь) Достоевский вспоминает, как 22 декабря пережил расстрел на Семеновском плацу и возвращение к жизни в канун Рождества Христова; в пасхальном рассказе «Мужик Марей» (февраль) он рассказывает об обретении веры в русский народ на каторге во время Пасхи. Авторскую позицию в романе «Подросток» и «Дневнике Писателя» 1876 г. невозможно понять без обращения к евангельскому и литургическому тексту. Евангельская притча о блудном сыне и Книга Иова, отсылки к которым содержатся в романе и «Дневнике Писателя», читаются в церкви перед началом и во время Великого поста.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, историософия, Евангелие, Священное Писание, церковный календарь, фабула, сюжет, мотив, прецедентный текст

Благодарность: Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-90036 («Достоевский в средней и высшей школе: проблемы и новые подходы»).

Для цитирования: Федорова Е. А. Церковный календарь, евангельский и литургический текст в романе «Подросток» и «Дневнике Писателя» (1876) Ф. М. Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 1. С. 258–282. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9182

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9182

Church Calendar, Gospel and Liturgical Text in the Novel *The Raw Youth* and *A Writer's Diary* (1876) by Fyodor Dostoevsky

Elena A. Fedorova

P. G. Demidov Yaroslavl State University
(Yaroslavl, Russian Federation)

e-mail: sole11@yandex.ru

Abstract. F. M. Dostoevsky's novel *The Raw Youth* (1874–1875) and *A Writer's Diary* (1876) were created in the tradition of Christian calendar prose, which is aligned with sacred time. The two works are united by the idea of the religious transformation of personality, the salvation of the soul and unification around the Gospel Truth, the search for ideal foundations in the Russian people, and reflections on their purpose. Dostoevsky introduces Easter narratives into the novel and into *A Writer's Diary* in 1876: the story of Makar Dolgoruky about the merchant Skotoboinikov, the opera by Trishatov, the story *The Peasant Marey*. The plot and storyline motives of these works and the novel go back to the parable of the Prodigal Son and the Book of Job. They share the motives of suffering, redemption and resurrection. *A Writer's Diary* of 1876, which utilizes a system of references to the novel, starts from January and contains a reference to the celebration of the Nativity (the Christmas story *The Beggar Boy at Christ's Christmas Tree*, quotes from a Christmas worship service), and ends in December, at the beginning of advent. *A Writer's Diary* contains an appeal to Christmas and Easter as the most significant dates of the church calendar and the writer's personal biographical time. In the chapter *More on a Simple but Tricky Case* (December), Dostoevsky recalls how he survived the December 22 execution on the Semyonovsky parade ground and a revival on Christmas Eve; in the Easter story *The Peasant Marey* (February), he tells the story of how he acquired faith in the Russian people in penal servitude during Easter. The author's position in the novel *The Raw Youth* and *A Writer's Diary* of 1876 can't be comprehended without referring to the gospel and liturgical text. The Gospel parable of the

Prodigal Son and the Book of Job, which are referenced in the novel and *A Writer's Diary*, are read in church before and during Great Lent.

Keywords: F. M. Dostoevsky, historiosophy, the Gospel, Holy Scripture, church calendar, plot, motive, precedent text

Acknowledgments. The reported study was funded by RFBR, project number 18-012-90036.

For citation: Fedorova E. A. Church Calendar, Gospel and Liturgical Text in the Novel *The Raw Youth and A Writer's Diary* (1876) by Fyodor M. Dostoevsky. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2021, vol. 19, no. 1, pp. 258–282. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9182 (In Russ.)

Роман «Подросток» — одно из самых трудных для понимания произведений, особенно для зарубежных читателей. В 1996 г. Оге Хансен-Лёве, негативно оценивая этот роман Достоевского, перешел от утверждения о сложной системе амбивалентных авторских оценок и суждений в нем к выводу, что Россия — это «культура, состоящая из *всех* других (европейских) культур» [Хансен-Лёве: 254]. Отказ серьезно воспринимать идеи романа немецкий критик аргументировал якобы пародийным дискурсом Версилова и Макара Долгорукого, включающим христианский текст [Хансен-Лёве: 250–253]. Среди претекстов Хансен-Лёве обнаружил только исповедь Руссо, а в опере Тришатова увидел мелодраматический эффект [Хансен-Лёве: 236, 244]. Спустя почти 20 лет — появилась работа Джонатана Пейна, где вновь был отмечен ценностный релятивизм автора романа «Подросток» [Pain: 65]. Английский исследователь также утверждает, что в «притче» Макара Долгорукого о купце Скотобойникове нет ни наказания, ни покаяния, она отражает только всеобщий беспорядок, а сама жанровая форма произведения неудачна, поскольку представляет смесь притчи и анекдота, криминального романа и мелодрамы, бульварной газеты и серьезного журнала [Pain: 66–69].

Можно согласиться с английским исследователем в том, что Достоевский обращается к «читателям с разными вкусами» [Pain: 70]. Ценным представляется замечание о «создании интеллектуального комментария» рассказчика Аркадия Долгорукого к традиционной литературной форме [Pain: 69]. Действительно, роман «Подросток» — это многоуровневый

текст, в котором поднимается сложный комплекс социально-психологических проблем, есть авантюрная интрига, показаны «любовь-ненависть» Версилова к Ахмаковой и некоторое соперничество отца и сына.

Однако авторская идея не тождественна формуле рассказчика «быть Ротшильдом». В рукописной редакции от 12 (24) августа 1874 г. Достоевский замечает: «КОПИТЬ — ЛИШЬ ПОЭТИЧЕСКАЯ ИДЕЯ»¹. Кроме того, в романе показана эволюция рассказчика и его идеи. В. Н. Захаров, раскрывая сложность «чувства-идеи» Аркадия Долгорукого, которая изначально близка цели пушкинского Скупого рыцаря («уединенное и спокойное сознание силы»), показывает ее трансформацию («миллион», «скорлупа», «угол», «игра», «женщины», «письмо», «документ», «университет») и превращение в «идею самостоянья человека» [Захаров, 2013: 392]. Аркадий Долгорукий в определенный момент становится резонером автора:

«Кто не мыслить о настоящей минутѣ Россіи, тотъ не гражданин! Я смотрю на Россію, можетъ быть, съ странной точки: мы пережили татарское нашествіе, потомъ двухвѣковое рабство, и ужь, конечно, потому, что то и другое намъ пришлось по вкусу. Теперь дана свобода и надо свободу перенести: съумѣемъ ли? Также ли по вкусу намъ свобода окажется? — вотъ вопросъ»².

Эта мысль в рукописных редакциях сначала принадлежит автору, затем — Версилу (ДЗ0; 16: 37, 285). Н. А. Тарасова обнаружила в рукописи «Дневника Писателя», создававшегося параллельно с романом, указание Достоевского на цель произведения: «Россия осмелится сказать свое собственное слово» [Тарасова, 2011: 161].

Русскому читателю идея самостояния личности в мире, охваченном страстями, знакома по учению Нила Сорского, имя которого упоминается в рукописных редакциях романа от 14 (26) сентября 1874 г.: «А кто не хочет трудиться, пусть тот и не ест», — сказано прежде (Нил Сорский)» (ДЗ0; 16: 143). Эти слова взяты писателем из Предания Нила Сорского и связаны с «умной молитвой», практикой «духовного делания»: «И Павел апостол повелевает в безмолвии делающим свой хлеб ясти и запретительнейши глаголет: Аще кто не хочет делати, да не ясть»³. Нил Сорский утверждал «нестяжание», т. е.

«отложение земных попечений», и «духовное делание» как сопротивление страстям, овладевающим душой человека (учение о борьбе с «прилогом», т. е. появлением греховной мысли, с помощью Иисусовой молитвы). Формой нестяжания является странничество, которое выбирает герой романа Макар Иванович Долгорукий. Знакомство Аркадия с Макаром Ивановичем начинается с того, что он слышит Иисусову молитву⁴. «Хлеб», как и у Нила Сорского, в романе и «Дневнике Писателя» понимается в нескольких значениях, но главное из них — это духовная пища (в евангельском значении «не хлебом единым жив человек»). На этих же страницах Достоевский цитирует евангельскую притчу о блудном сыне и Книгу Иова, а также слова св. Кирилла Белозерского: «Чем ближе подходим мы к Богу с любовью, тем грешней себя чувствуем» (*ДЗ0*; 16: 143).

Еще одним прототипом образа Макара Долгорукого является святитель Тихон Задонский [Гаричева, 2006]. Он и Сергей Радонежский упоминаются в черновиках романа (*ДЗ0*; 16: 330). Текст «Жития Святителя Тихона Задонского» в редакции Крестного календаря 1867 г. как один из источников февральского номера «Дневника Писателя» за 1876 г. был обнаружен Н. А. Тарасовой [Тарасова, 2011: 303]. В этой книге «Дневника Писателя» Достоевский соотносит исторические народные идеалы, которые получили отражение в житиях святых (Сергий Радонежский, Феодосий Печерский, Тихон Задонский), с теми, которые существуют в русской словесности. В типах Гончарова (Обломов) и Тургенева (Лаврецкий) писатель видит то «вековечное и прекрасное», что появилось от соприкосновения с народом: «простодушие, чистоту, кротость, широкость ума и незлобие» (*ДЗ0*; 22: 44).

Представляется, что нельзя не учитывать авторскую позицию [Живолупова: 13] и этнологические аспекты проблематики произведений Достоевского [Захаров, 2010], [Федорова, 2015], а роман «Подросток» и «Дневник Писателя» необходимо рассматривать в единстве. Первая статья «Дневника Писателя» 1876 г. посвящена «Подростку» и размышлению о главном герое романа и «случайном семействе» (*ДЗ0*; 22: 8). В мартовском номере «Дневника» Достоевский отсылает к роману «Подросток» как пророчеству о возможной в Европе церкви

без Бога (*Д30*; 22: 97–98). Объединяют «Дневник Писателя» и «Подросток» проблема судьбы русского человека и ориентация на христианскую календарную литературу, в которой большое значение имеет религиозный дискурс. Н. А. Тарасова обратила внимание на черновые записи к рассказу «Столетняя», помещенному в мартовский выпуск «Дневника»: в них Достоевский «ясно определяет суть своего творческого метода, сочетающего реализм “проклятых вопросов” с идеей “утешения”. Приведенное замечание, кроме того, раскрывает и христианскую основу творческого метода писателя: идея “утешения” восходит к библейскому тексту. В Библии “утешение” понимается как спасительная истина, содержащаяся в заповедях, и вера, объединяющая людей и позволяющая преодолеть земные скорби» [Тарасова, 2011: 270]. Н. А. Тарасова выделила разные знаки, которыми Достоевский отмечал в рукописи судебный и политический дискурс: записи об адвокатах (судебный дискурс), о политике (политический дискурс). Знак солнца у писателя обозначает Библию и христианский идеал [Тарасова, 2011: 241, 245, 249].

Очевидно, что авторскую идею романа «Подросток» может помочь раскрыть «Дневник Писателя» 1876 г., в котором годовой круг начинается с Рождества Христова и упоминания о завершённом романе. В первой же главе дается характеристика Аркадия Долгорукого и объясняется авторский замысел:

«Я взял душу безгрешную, но уже загаженную страшною возможностью разврата, раннею ненавистью за ничтожность и “случайность” свою и тою широкостью, с которою еще целомудренная душа уже допускает сознательно порок в свои мысли, уже лелеет его в сердце своем, любит им еще в стыдливых, но уже дерзких и бурных мечтах своих, — все это оставленное единственно на свои силы и на свое разумение, да еще, правда, на Бога» (*Д30*; 22: 8).

Таким образом, писатель показывает возможность возрождения героя его верой в Бога. Детские воспоминания о первом причастии и материнской молитве, а также встреча с Макаром Долгоруким становятся спасительными для Аркадия.

Идея Верилова в мартовском номере журнала — «о будущем человечестве, когда уже исчезнет в нем всякая идея о Боге, что, по его понятиям, несомненно случится на всей земле» — представляется как авторская и пророческая:

«Позволю себе сделать выписку из одного моего недавнего романа — “Подросток”. Об этой “Церкви атеистов” я узнал лишь на днях, гораздо позже того, как я окончил и напечатал роман мой. У меня тоже об атеизме — но это лишь мечта...» (Д30; 22: 97).

Работу над романом «Подросток» Достоевский начинает в феврале 1874 г. (начало Великого поста) и завершает в ноябре 1875 г. (начало Рождественского поста) (Д30; 16: 140–143). Переговоры о его публикации писатель предпринимает в апреле 1874 г., сразу после Светлого Христова Воскресения, которое в тот год пришлось на 31 марта по старому стилю.

Н. А. Тарасова обратила внимание, что перед изданием романа «Подросток» в 1876 г. Достоевский его перечитывал, что получило отражение в «Дневнике Писателя» тематически: это размышления о «высшем культурном типе», русском интеллигенте с его «всемирным болением за всех», о мессианской роли России в мировой истории, о необходимости соединения науки и православия. Кроме того, по замечанию исследовательницы, на соотнесение заметок из записной тетради и романа указывает хронология событий: отдельное издание романа вышло в январе 1876 г., 10 марта Достоевский сделал дарственную надпись брату Андрею на экземпляре этого издания, а 12–13 марта в записной тетради Достоевского появились записи о назначении русского человека (см.: [Тарасова, 2011: 250]).

В. Н. Захаров раскрыл ключевое значение церковного календаря в «Подростке»: «Записки составлены по прошествии нескольких месяцев во время Великого поста» и «в буквальном смысле являются великопостным покаянным сочинением героя, осознанием им своего греха» [Захаров, 2013: 395]. О духовной эволюции главного героя, его становлении как основе повествования писали многие исследователи (см.: [Степанян: 384–388], [Гаричева, 2002: 364], [Thompson], [Ruman] и др.).

Исследователи обращают внимание на обилие в романе «Подросток» ветхозаветных цитат. И. Д. Якубович раскрывает сакральное и литературное, общекультурное употребление в романе текста Ветхого Завета [Якубович: 56]. Р. Х. Якубова указывает на синтез в романе ветхозаветного, евангельского и литературного текста [Якубова: 182], проводит параллель между ветхозаветной притчей о Давиде, Урии и Вирсавии

и романом: Версиров соблазняет жену своего крепостного Макара Долгорукого и наказан за это, подобно Давиду, смертью своего ребенка [Якубова: 175–176].

Рассказ Макара Долгорукого о купце Скотобойникове, история молодого князя Сокольского и Васина также включают элементы этой фабулы: соперничество героев из-за женщины — желание героя устранить соперника — наказание в виде смерти сына. История царя Давида должна обратить внимание читателя на его главное произведение — Псалтырь. 50-й покаянный псалом царя Давида читается в Церкви во время утрени сразу после чтения Евангелия⁵. Во дни Великого поста на утрени звучит покаянный тропарь: «Яко Давид вопию Ти». Кроме того, элементы этой ветхозаветной фабулы соотносятся с евангельским сюжетом притчи о блудном сыне, что отмечалось многими исследователями, а В. И. Габдуллина включила эту особенность в авторскую стратегию текста: «Рецептивный уровень авторского дискурса в произведениях Достоевского организует коммуникативную стратегию текста по отношению к читателю как реципиенту высказывания, вовлекаемому, подобно адресату притчи, в сферу диалогизированного авторского слова. При этом авторская дискурсивная стратегия не совпадает полностью с нарративной стратегией притчи, которая предполагает наличие поучающего и поучаемого. Для стиля Достоевского-художника не характерна моралистическая прямолинейность» [Габдуллина: 72–73]. Неделя о блудном сыне предшествует Великому посту, в церкви в эту неделю и происходит чтение данной притчи.

Слова из притчи о блудном сыне в романе «Подросток» Аркадий цитирует, когда узнает о том, что Версиров отказался от выигранного им наследства: «Ибо сей человекъ “был мертвъ и ожилъ, пропадалъ и нашелся!”» (*Достоевский*; 11: 187). После поминок Макара Ивановича Софья Андреевна просит Аркадия прочитать Евангелие от Луки. Именно в нем содержится притча о блудном сыне (Лк. 15:11–32) (*Достоевский*; 11: 504).

Макар Долгорукий в начале общения с Аркадием рассказывает ему о Житии Марии Египетской — эта книга читается на пятой неделе Великого поста в среду вечером (Марино

стояние). В последней беседе с семьей Аркадия Макар Иванович обращается к Книге Иова (*Достоевский*; 11: 409). Когда праведник Иов лишается всего, что у него было, он восклицает: «...наг я вышел из чрева матери моей, наг и возвращусь. Господь дал, Господь и взял; да будет имя Господне благословенно!» (Иов 1:21). Макар Долгорукий вспоминает Иова Многострадального, который хотя и утешался «новыми детушками», а старых забыть не мог (*Достоевский*; 11: 409). Для Макара Ивановича Софья Андреевна, Версилов, Аркадий — это его дети, он печалится о судьбе погибшего ребенка Версилова и Софьи Андреевны. Исповедь в его речи сменяется проповедью [Гаричева, 2008: 162–166].

Книга Иова читается на богослужении на Страстной Седмице, с понедельника по пятницу. На вечерне в Великие понедельник, вторник, среду читаются первая и вторая главы (те же самые паремии, которые читаются в день его памяти). Так выстраивается связь страданий Иова со страданиями Христовыми, о чем поется в стихире из службы Иову Многострадальному: «страданьями своими страсти Христовы предъизобразившаго, и ныне в вышних селениях со Христом царствующаго и молящагося о душах наших»⁷.

В пасхальном рассказе о купце Скотобойникове Макара Долгорукого первая часть истории купца соотносится с евангельской притчей о блудном сыне, вторая часть (после смерти мальчика и покаяния) — с судьбой ветхозаветного Иова Многострадального. Объединяет обе фабулы мотив страдания, искупления и воскресения. Архимандрит и купец Максим Иванович обмениваются фразами из Книги Иова. Скотобойников при этом использует парафразу: «Какъ вѣтеръ, говорить, развѣялась слава моя». Это слова Иова, которые он обращает к своим друзьям: «Как ветер, развеялось величие мое» (Иов 30: 15). На что архимандрит отвечает ему словами друга Иова из Книги: «Слова отчаяннаго летятъ на вѣтеръ» (*Достоевский*; 11: 39). Вилдад, друг Иова, останавливает его жалобы: «Долго ли ты будешь говорить так? — слова уст твоих бурный ветер!» (Иов 8:2). В рукописных редакциях романа эти парафразы и цитаты из Книги Иова принадлежат Макару Долгорукому (*Д30*; 16: 140–141).

После смерти своего ребенка и раздачи имущества купец Скотобойников говорит: «Быль я твердъ и жестокъ, и тягости налагалъ, но мню, что за скорби и странствія предстоящія не оставитъ безъ возданія Господь, ибо оставитъ все сіе есть не малый крестъ и не малая скорбь» (*Достоевский*; 11: 398). В Библии понятия «малая скорбь» и «великая скорбь» соотносятся с частной жизнью человека и общим для всех Страшным судом. В Книге Иова праведник говорит утешающим его друзьям, что не утоляется его скорбь (Иов 16:6). В Евангелии от Матфея дается пророчество о Втором Пришествии и «великой скорби»: «...ибо тогда будет великая скорбь, какой не было от начала мира донныне, и не будет» (Мф. 24:21). В дни Великого поста в храме поется покаянный тропарь «Трепещу Страшного дне судного». Тема Страшного суда объединяет Макара Ивановича и Версилова.

Второй пасхальный сюжет предлагается в романе Тришатовым, который пересказывает Аркадию сочиненную им оперу. Это произведение создано Достоевским под впечатлением не только драмы И.-В. Гете «Фауст», оперы Ш. Гуно «Маргарита» (один из вариантов названия) [Гаричева, Приймак: 81–83], но, вероятно, и под воздействием «Реквиема» Дж. Верди, написанного в 1874 г. и исполненного в Петербурге в 1875 г. В произведении Верди, посвященном памяти Россини и Мандзони и написанном для хора и четырех солистов, тема Страшного Суда *Dies irae* звучит лейтмотивом — в начале и в конце секвенции, что противоречит канону. Заключительный раздел *Libera me* исполняется сопрано — это молитва об избавлении души от вечной смерти в день Страшного Суда. В драме Гете Гретхен во время исполнения *Dies irae* слышит голос Злого Духа, который говорит ей о гибели ее души, и падает в обморок. В опере Гуно Маргарита верит в милосердие Божие и творит молитву, которая исполняется сопрано как «ангельская песнь». В драме Гете и в опере Гуно Маргарита находится перед храмом, не решаясь в него войти. Последняя сцена с Маргаритой в тюрьме сопровождается у Гуно пасхальным гимном «Christ est ressuscite!», что означает спасение души героини.

У Достоевского события в опере происходят в церкви, при этом произведения европейских авторов, опирающихся на

протестанскую и католическую традицию, трансформируются в пасхальное произведение, которое обращает читателя к центральной части православной Литургии — Херувимской песне и Великому входу (*Достоевский*; 11: 436). В тексте Достоевского парадоксальным образом соединяются музыка и слова, звучание органа, традиционное для католической церкви и православное литургическое хоровое пение [Тарасова, 2010]. Молитва Маргариты в ответ на голос дьявола звучит на фоне Трисвятой песни, славящей Бога: «Яко да царя всех подыдем ангельскими невидимо торжественно носимого и прославляемого ангелами». В это время в церкви открыты Царские врата, из которых выносят причастную чашу. Великий вход олицетворяет вход Господень в Иерусалим и сопровождается Его прославлением: «Hossanna!». «Хор вдохновенный, победоносный» означает победу над смертью и напоминает о спасении человека покаянием и молитвой, а также причащением Святых Даров.

В финале романа Аркадий сравнивает Версилова с купцом Скотобойниковым и рассказывает, как его отец пытался говеть в Великий пост, напевая: «Се женихъ грядетъ» (*Достоевский*; 11: 554). Эта молитва звучит в храме в первые три дня Страстной седмицы. В ней содержится призыв к духовному бодрствованию и подготовке к встрече с Христом и жизнью вечной. В романе «Подросток» завязка действия происходит в конце лета. 14 сентября по старому стилю — Воздвижение Честного и Животворящего Креста. Завершается роман приготовлением к Великому Посту. Таким образом, путь героев — это путь искупления, как и свидетельствует Книга Иова: «...человек рождается на страдание, как искры, чтоб устремляться вверх» (Иов 5:7). В ней содержится предсказание о появлении Искупителя и предстоящем воскресении из мертвых (Иов 19:25–27).

После позора на рулетке, в конце ноября в «адскую ночь», Аркадий оказывается на Дворцовой площади Петербурга, рядом с Медным всадником и Исаакиевским собором, и жаждет поджечь город, который создавался Петром Первым как новый Рим. В черновиках к роману «Подросток» есть запись: «*Всё поджечь*. Ночь на улицах, темный лик Богородицы

у Знаменья» (Д30; 16: 62). От окончательного падения героя спасает молитва матери. Аркадий с покаянием вспоминает, как в Москве сразу после Святой недели в Светлое Воскресение Софья Андреевна благословляет его с молитвой: «...ну, Господь с тобой... ну, храни тебя ангелы небесные, Пречестная Мать, Николай-Угодник...» (Д30; 13: 272). Софья Андреевна — носительница соборного начала. В черновом автографе «Подростка» ее материнский образ несет благообразие: «Что живи в каком хочешь безобразии, но что, если существует еще материнская любовь, т. е. еще и благообразие» (Д30; 16: 365). Аркадий помнит одно из первых причастий в деревенском храме, куда привела его мать: во время принятия Святых Даров в храм впорхнул голубь и перелетел через купол из окна в окно [Гаричева, 2008: 159, 161].

После «катастрофы» и болезни Подросток приходит в сознание 27 ноября. Это день Явления чуда от иконы Знамения: Аркадий возвращается домой от Ламберта 18 ноября, после чего наступают девять дней беспомысленности (Д30; 13: 280). Память о чудесном избавлении Новгорода от суздальцев в XII в. благодаря первому заступничеству Пресвятой Богородицы на русской земле через Ее образ Знамения генетически живет в русском человеке. Вероятно, поэтому в черновике к роману «Подросток» Достоевский замечает по поводу отца Аркадия, Версилова: «от суздальских князей двенадцатого столетия» (Д30; 16: 415). Смерть Макара Ивановича наступает, видимо, 6 декабря, в день Николая Чудотворца. В своих записках Аркадий замечает 3 декабря, что день рождения Софьи Андреевны будет через пять дней (Д30; 13: 329). Затем пишет, что Макар Иванович не дожил до дня рождения Софьи Андреевны три дня (Д30; 13: 393). В образе Макара Ивановича Долгорукого намечается новый для европейской литературы герой пророческого типа, соборная личность, в которой уравниваются динамическое и статическое начала.

В письме к А. Н. Майкову от 9 октября 1870 г. из Дрездена Достоевский вспоминает особо почитаемого на Руси Святого Заступника: «Пишете Вы мне много про Николая-Чудотворца. Он нас не оставит, потому что Николай-Чудотворец есть русский дух и русское единство» (Д30; 291: 144–145).

Таким образом, путь Подростка — это движение от идеи Ротшильда, мечты об «уединении и могуществе» к противоположной идее нестяжания и соборности, носителем которой является Макар Долгорукий. В черновиках к роману Достоевский ищет соединение идей Макара Долгорукого и Версилова:

«Макар. Христа познай и Его проповедуй, а делами пример подавай, и будет незыблемо. Тем всему миру даже послужишь.

— Правда, — говорит Версилов, — Европа ждет от нас Христа. Она нам науку, а мы им Христа (в этом всё назначение России)» (ДЗ0; 16: 141).

По мнению О. Ю. Юрьевой, Достоевский считает главной задачей России «создание новой национальной личности, соединяющей в себе черты народа и интеллигенции, “национальной личности”, конечным идеалом которой станет соборная личность, синтезирующая в себе лучшие человеческие и христианские начала» [Юрьева: 18]. В русском человеке в «допетровский период» формирования государства, как это показывает Достоевский в июньской книге «Дневника» («Утопическое понимание истории»), сохраняется «Христова истина» (ДЗ0; 23: 46). В нем проявляются идеальные народные качества: сохранение Бога в сердце, чистота, кротость, простодушие, незлобливость, великодушие. В петербургский период русской истории перед русским человеком появляется опасность его отторжения от «почвы», от Бога («блудные дети»). Будущее России связано с восстановлением целостности русского человека и торжеством материнского начала в русском народе — это такие качества, как смирение, нежность и надежность, прямота, честность, заботливость и потребность великодушной жертвы.

«Дневник Писателя» 1876 г. — это целостное произведение, которое ориентировано на церковный календарный круг: начинается оно с января и празднования Рождества Христова, завершается декабрем и подготовкой к празднику Рождества. Именно этот выпуск содержит, как заметил В. Н. Захаров, рождественский рассказ «Мальчик у Христа на елке» и пасхальный рассказ «Мужик Марей» [Захаров, 1994: 137]. В «Дневнике Писателя» происходит обращение к Рождеству и Пасхе как важнейшим датам церковного календаря и лич-

ного биографического времени писателя. Достоевский вспоминает о двух ключевых событиях своей жизни, которые пришлось на два великих праздника: 22 декабря — расстрел на Семеновском плацу и возвращение к жизни в канун Рождества Христова (декабрьская статья «Опять о простом, но мудреном деле» — ДЗ0; 24), укрепление веры в русский народ на каторге во время празднования Пасхи (февральская статья «Мужик Марей» — ДЗ0; 22). В 1876 г. начало Великого поста пришлось на 15 февраля⁸. Рукописные заметки Достоевского о февральском номере, изученные Н. А. Тарасовой, свидетельствуют о тщательной разработке материала и особом отношении к нему Достоевского, который переживал, что включил в выпуск полемику с адвокатом Спасовичем: «Я погубил мой №, но пусть не останется безъ протеста» [Тарасова, 2011: 261]. Очевидно, что автобиографические аллюзии в главах журнала становятся знаками для читателя: они подчеркивают особенное значение для автора идей, которые утверждаются на данных страницах.

Д. Б. Терешкина считает, что «Четы-Минеи» не случайно упоминаются в «Дневнике Писателя» 1876 г., в романах «Идиот» и «Братья Карамазовы» [Терешкина: 77–80], поскольку Достоевский при создании романов опирается на их традицию [Терешкина: 65–68].

На наш взгляд, Ф. М. Достоевский обращается не только к традиции «Четых-Миней», но и к общей богослужебной традиции, которая включает христианина в сакральное время. Православное богослужение — это вечерня (вспоминается грехопадение человека и приносится покаяние), утренняя (посвящается надежде на приход Спасителя) и Литургия, центром которой является общая молитва и Евхаристия, причащение Святых Даров. Обязательным чтением на Литургии является Апостол и Евангелие.

Богослужебный текст создается на основе соотнесения параллельных сюжетных мотивов, фабульных элементов из Ветхого и Нового Завета. Во время богослужения происходит обращение к духовному смыслу Священного Писания. Это осуществляется разными способами: прообразом (указанием исторических событий и лиц), притчей (повествованием

о лицах и событиях из обыденной жизни), апологом (через приписывание животным и растениям человеческих действий), видениями (явлением Божественного Откровения) и символами [Александр (Милеант)]. Произведения Достоевского можно рассматривать как текст, составляющей которого являются цитаты, аллюзии, ссылки, прецедентные феномены (имена, ситуации, тексты), обращающие к Евангелию и Священному Писанию. Их актуализация выводит повествование на новый уровень, отсылочные тексты моделируются в сознании читателя как разные маршруты, которые направлены к единой цели — спасению души и согласию с читателем вокруг евангельской истины.

Хотя тема Рождества Христова начинает «Дневник Писателя», в нем показано движение от Рождества к Пасхе, Светлому Воскресению, единению народа вокруг евангельской истины. Если в январском номере «Дневника» соборное начало («золотой век») только прозревается в русском человеке, то в августе, когда празднуется Преображение Господне, Достоевский видит соборное начало в русском народе, который готов положить свой «живот» за сербских и болгарских братьев. Кульминацией цикла становится пасхальный рассказ «Мужик Марей», где подчеркивается материнское начало в русском человеке. Завершается «Дневник Писателя» 1876 г. декабрем — временем, когда идет Рождественский пост, и размышлением о семье как малой церкви.

В «Дневнике Писателя» 1876 г. текущей действительности противопоставлена идеальная. Январский выпуск начинается с молитвы «великого Гете»: «Великий Дух, благодарю Тебя за лик человеческий, Тобою данный мне» (Д30; 22: 6). Достоевский, обращаясь к читателю, напоминает о возможности «золотого века»: «Но беда ваша в том, что вы сами не знаете, как вы прекрасны! <...> И неужели, неужели золотой век существует лишь на одних фарфоровых чашках?» (Д30; 22: 12–13). Идеальное соборное начало писатель обнаруживает не в текущей жизни, а на «елке у Христа».

Для Достоевского идея «золотого века» должна дополняться христианской идеей религиозного преображения и спасения. В черновике романа есть запись: «Золотой век. Макарь

Иванович и Мария Египетская» (*ДЗ0*; 16: 420). Н. А. Тарасова останавливается на содержании раздела «Что на водах по-могает: воды или хороший тон?» главы 4 «Дневника Писателя» (июль — август 1876 г.). В ней автор ведет диалог с Парадоксалистом, который цитирует тексты, параллельные в Притчах Соломона и в Евангелии от Матфея: «Не заботьтесь во что одеться, взгляните на цветы полевые, и Соломон во дни славы своей не одевался как они, кольми паче оденет вас Бог». Повествователь объясняет, что идея «золотого века» Версилова связана с природным догреховным состоянием человека, а в Евангелии говорится о христианском идеале, об освобождении от внешнего и заботе о духовной пище [Тарасова, 2011: 112]. Достоевский размышляет о религиозном преображении человека во время Успенского поста, когда празднуется Преображение Господне.

В «Дневнике Писателя» 1876 г. Достоевским показывается «жизненный факт как новое проявление евангельской истины» [Гаврилова: 290]. Необходимо уточнить, что временное и вечное при этом соединяются благодаря цитатам не только из Евангелия, но из богослужебных текстов. В рассказе «Мальчик у Христа на елке» содержится цитата из евхаристического канона Литургии: «Он сам посреди их» (*ДЗ0*; 22: 17). В статье «Колония малолетних преступников» цитируется рождественский тропарь, который звучит на праздничном богослужении: «Рождество твое Христе Боже Наш» (*ДЗ0*; 22: 21). Февральская книжка «Дневника Писателя» обращает читателя к «Четьям-Минеям» и содержит сравнение русских европейцев с «блудными детьми, двести лет не бывшими дома, но воротившись, однако же, все-таки русскими» (*ДЗ0*; 22: 45). Неделя о блудном сыне отмечается церковью на вторую неделю перед Великим постом — это и есть время создания статьи.

Пасхальный рассказ «Мужик Марей» из «Дневника Писателя» (февраль 1876 г.) содержит аллюзию к «Запискам из Мертвого Дома»: автор пишет о своем мрачном настроении, о ненависти к каторжанам, которую испытывает, включает сюжет с избиением Газина, однако до конца не объясняет причины своего мрачного настроения. Прецедентное имя должно напомнить потенциальному читателю, что Газин чуть

не убил рассказчика «Записок из Мертвого Дома» и никто за него не вступился. Горянчиков испытывает тяжелое чувство из-за ненависти каторжан к нему как к дворянину и сам питает подобное чувство к ним. Таким образом, Достоевский сближает рассказчика «Записок из Мертвого Дома» и себя, хотя и делает специальную оговорку о различии. Светлое воспоминание о мужике Марее приходит в тяжелую минуту особенного разъединения с каторжанами. Написана эта глава в феврале, когда начался Великий Пост. Для автора воспоминание о Пасхе на каторге связано с важным моментом, когда в его душе ненависть сменилась любовью. Детское впечатление о встрече с крепостным крестьянином Мареем, который сумел успокоить и ободрить мальчика в тот момент, когда он испугался волка, открыло «материнское» начало в душе русского народа. Трижды повторяется этот эпитет при описании улыбки «мужика Марее»: «улыбнулся он мне какою-то материнскою и длинною улыбкой», «матерински мне улыбался» (Д30; 22: 48), «нежная, материнская улыбка бедного крепостного мужика» (Д30; 22: 49). Материнская улыбка русского крестьянина открыла писателю его сердце, готовое к любви и заботе, нежность и одновременно надежность русского человека, готовность поддержать и защитить того, кто нуждается в защите.

В романе «Подросток» Макар Иванович вспоминает сюжетный мотив утешения в беседе с Софьей Андреевной: «А то разъ волка испугалась, бросилась ко мнѣ, вся трепещеть, а и никакого волка не было» (Достоевский; 11: 408).

В мартовской статье «Дневника Писателя» «Дон Карлос и сэр Уаткин» Достоевский дает характеристику Версилкову как русскому европейцу, который остается без веры. «Началом конца», по мнению писателя, является «страстная жажда жить и потеря высшего смысла жизни» (Д30; 22: 97). Дон Карлос сравнивается автором с Великим инквизитом: он «проливает реки крови» «во имя короля, веры и Богородицы» (Д30; 22: 92, 93). Писатель не может в праздник Благой вести, которую услышала и приняла Пресвятая Богородица, не уточнить: «...во имя Богородицы <...> “скорой заступницы и помощницы”, как именует ее народ наш» (Д30; 22: 93).

Пресвятая Богородица явила пример кротости и смирения в принятии воли Божией, для Достоевского (как и для Гоголя в «Размышлениях о Божественной Литургии») это во многом соотносилось с крестом, который несет русский человек, выполняя свое назначение.

Среди вариантов апрельской книги 1876 г. есть размышления писателя о «правде народной» в изображении гибели Мироновых в повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка»:

«Смерть коменданта и комендантши есть чисто русская смерть, а не общечеловеческая. То, как они прощаются друг с другом перед боем с Пугачевым, как отвечает комендант Пугачеву и как кричит комендантша, увидев повешенного своего [коменданта] мужа, про солдатскую головушку — всё это русское, всё это дух русский, всегдашний, истинный, не от преобразования Петра происшедший <...>, а русский, смиренный, [а не героичный] и закрыто великодушный» (Д30; 22: 214).

Когда комендант хочет отправить свою жену из крепости, чтобы не подвергать ее жизни опасности, она возражает: «Вместе жить, вместе и умирать»⁹. Ранее, объясняя свое вмешательство в служебные дела мужа, комендантша говорит: «...Разве муж и жена не один дух и единая плоть?»¹⁰. Здесь Василиса Егоровна напоминает о словах из Послания апостола Павла, которые звучат во время таинства венчания в православной церкви. Цитата из этого же чтения, из Послания к Ефессянам, приводится в декабрьской книге «Дневника»: «Никто же плоть свою возненавиде» (Д30; 24: 54). В этом Послании св. апостола Павла речь идет о любви и о семье как малой церкви: «Ибо никто никогда не имел ненависти к своей плоти, но питает и греет ее, как и Господь Церковь» (Еф. 5:29). Эти слова звучат во время венчания и завершаются формулой: «Тайна сия велика; я говорю по отношению ко Христу и к Церкви» (Еф. 5:32). В черновиках к роману «Подросток» в проповеди Макара Долгорукого также говорится о «единой душе в двух телесах» (Д30; 16: 402). Все главы декабрьской книги «Дневника Писателя» объединяет чувство опасения за всеобщее разъединение, которое коснулось общества и семьи. Лекарство, по мнению Достоевского, в «народе, в святыхнях его и в нашем соединении с ним» (Д30; 24: 52).

В декабрьской книге «Дневника Писателя», которая помещена сразу за рассказом «Кроткая», Достоевский включает читателя в судебный дискурс: он пишет о судьбе Корниловой, которая в состоянии болезненного аффекта выбросила из окна свою падчерицу. Размышления следуют почти сразу за вопросом рассказчика «Кроткой»: «Люди, любите друг друга» — кто это сказал?» (Д30; 24: 35). Эта аллюзия к Нагорной проповеди разворачивается в утверждение о «страшном уроке», который поможет «созреть тем семенам и зачаткам хорошего, которые видимо и несомненно заключены в этой юной душе» (Д30; 24: 43). Обращение к евангельской притче о сеятеле (Мф. 13:23) пробуждает в авторе воспоминание о том, что было с ним в декабре 1849 г. в канун Рождества на Семеновском плацу Петропавловской крепости:

«Дай Бог, чтоб эту молодую душу, столь много уже перенесшую, не сломило окончательно новым обвинительным приговором. Тяжело переносить такие потрясения душе человеческой: похоже на то, как бы приговоренного к расстрелянию вдруг отвязать от столба, подать ему надежду, снять повязку с его глаз, показать ему вновь солнце и — через пять минут вдруг опять повести его привязывать к столбу» (Д30; 24: 42).

Писатель выражает веру в возможность возрождения семьи.

Обращаясь к политической ситуации в мире, Достоевский почти не использует евангельские цитаты. Но в августе, когда празднуется Преображение Господне, он пишет о желании русского народа помочь сербским и болгарским братьям в борьбе против турок как об исполнении важнейшей евангельской заповеди любви к ближнему и о готовности русских людей к самопожертвованию: «“положи живот свой за угнетенного, за ближнего, выше нет подвига” — вот что говорит мотив единоверия!» (Д30; 23: 130).

Достоевский в «Дневнике Писателя» определил то, чем спасется русский народ. Писатель верил, что народ русский хранит чистый образ Христов в своей православной вере (Д30; 23: 130). В то же время, он понимал важность петербургского (европейского) периода в истории России. Реформы Петра Великого позволили России преодолеть свою замкну-

тость (ДЗ0; 24: 183), но привели не к подражанию Западу, а к расширению мировоззрения русского человека: «Нужна была образованность, состоящая в знании миров других народов, в сообщении с ними, в служении им» (ДЗ0; 24: 184).

В романе «Подросток» в Аркадии Долгоруком пробуждается самосознание. Этого героя можно отнести к типу «текущей действительности», которая устремлена в будущее. Преображение личности у Достоевского происходит на основе смирения и проявления свободы воли как следования воле Божией.

Таким образом, роман «Подросток» и «Дневник Писателя» 1876 г. объединяет опасение Достоевского за всеобщее разъединение, которое коснулось общества и семьи, потерю высшего смысла жизни человеком. Идее стяжания материальных благ писатель противопоставляет христианские идеалы нестяжания и соборности. Идея самостояния личности и народа соотносится с историческими народными идеалами, получившими отражение в житиях Сергия Радонежского, Тихона Задонского, трудах Нила Сорского. Общим становится также творческий метод, сочетающий реализм «проклятых вопросов» с идеей утешения и спасения. Размышления о текущей и идеальной действительности, о семье как малой церкви, о поисках идеальных начал в русском народе в романе «Подросток» и «Дневнике Писателя» вводятся в контекст великопостных богослужебных текстов, содержащих тему Страшного Суда, покаяния и воскресения. Церковный календарь, прецедентные тексты, обращаящие к Евангелию и Священному Писанию, среди которых особенно часто используются Книга Иова и притча о блудном сыне, рождественские и пасхальные рассказы моделируются в сознании читателя как путь к спасению и единению вокруг евангельской истины. Можно утверждать, что в романе «Подросток» рождается новый для европейской литературы герой пророческого типа, соборная личность, а сам роман, вбирая в себя жанровые элементы европейского романа, трансформируется в новую жанровую форму, опирающуюся на национальные традиции, которая впоследствии получит законченное выражение в последнем романе Достоевского «Братья Карамазовы».

Примечания

- ¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. / текст подгот. А. В. Архипова, Г. Я. Галаган, И. Д. Якубович. Л.: Наука, 1976. Художественные произведения. Т. 16: Подросток: Рукописные ред. С. 50. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения *Д30* и указанием тома и страницы в круглых скобках.
- ² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: Канонические тексты / под ред. проф. В. Н. Захарова. Петрозаводск, 2015. Т. 11. С. 240–241. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения Достоевский и указанием тома и страницы в круглых скобках.
- ³ Нил Сорский (Майков, Николай). Предание и Устав / [соч.] Нила Сорского; со вступ. ст. М. С. Боровковой-Майковой. СПб.: Тип. М. А. Александрова, 1912. Ч. 2. С. V.
- ⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: Канонические тексты / под ред. проф. В. Н. Захарова. Петрозаводск, 2015. Т. 11. С. 351. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения Достоевский и указанием тома и страницы в круглых скобках.
- ⁵ См.: Всенощное бдение, часы, божественная литургия. М.: Сибирская Благовонница: Артос-Медиа, 2009. С. 63.
- ⁶ Служба Иову Многострадальному. Стихира на литии // Минея. 6 мая.
- ⁷ Православная пасхалия. СПб.: Военная типография, 1876. С. 51.
- ⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); Т. 6. Художественная проза / текст проверен и примечания составлены проф. Б. В. Томашевским. Л.: Наука, 1978. С. 303.
- ⁹ Там же. С. 285.

Список литературы

1. Александр (Милеант), еп. Священное Писание Ветхого Завета [Электронный ресурс]. URL: <https://predanie.ru/book/69096-svyaschennoe-pisanie-vethogo-zaveta> (07.04.2020).
2. Габдуллина В. И. Авторский дискурс Ф. М. Достоевского: проблема изучения. Барнаул: АлтГПА, 2010. 138 с.
3. Гаврилова Л. А. Коммуникативные стратегии и евангельская цитата в «Дневнике Писателя» Ф. М. Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2015. № 13. С. 287–303 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1449862951.pdf (07.04.2020). DOI: 10.15393/j9.art.2015.2653
4. Гаричева (Федорова) Е. А. Голоса героев в романе Ф. М. Достоевского «Подросток» // Христианство и русская литература. СПб.: Наука, 2002. Сб. 4. С. 364–382.

5. Гаричева (Федорова) Е. А. Тихон Задонский как прообраз Макара Долгорукого в романе Ф. М. Достоевского «Подросток» // Историческая связь времен: IX Иннокентьевские чтения. Ч. 1. Чита: Центр. гор. б-ка им. А. П. Чехова, 2006. С. 156–160.
6. Гаричева (Федорова) Е. А. «Мир станет Красота Христова». Категория преображения в русской словесности XVI–XX веков. В. Новгород: МОУ ПКС «Ин-т образовательного маркетинга и кадровых ресурсов», 2008. 298 с.
7. Гаричева (Федорова) Е. А., Приймак В. В. Музыкальное творчество героев Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского и Томаса Манна // Достоевский и современность: материалы XXI Международных Старорусских чтений 2006 г. В. Новгород: [б. и.], 2007. С. 78–86.
8. Живолупова Н. В. Проблема авторской позиции в исповедальном повествовании Достоевского 60–70-х гг. («Записки из подполья», «Подросток»). Н. Новгород: Дятловы горы, 2018. 232 с.
9. Захаров В. Н. Символика христианского календаря в произведениях Достоевского // Новые аспекты в изучении Достоевского / ПетрГУ; отв. ред. В. Н. Захаров. Петрозаводск: ПетрГУ, 1994. С. 37–49.
10. Захаров В. Н. Достоевский и Евангелие // Евангелие Достоевского: в 2 т. М.: Русский миръ, 2010. Т. 2.: Исследования. Материалы к комментарию. С. 5–35.
11. Захаров В. Н. Имя автора — Достоевский. Очерк творчества. М.: Индик, 2013. 456 с.
12. Степанян К. А. «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. М.: Раритет, 2005. 507 с.
13. Тарасова Н. А. Фаустовская сцена в романе Достоевского «Подросток» // Русская литература. 2010. № 1. С. 171–187.
14. Тарасова Н. А. «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского (1876–1877). Критика текста. М.: Квадрига; МБА, 2011. 392 с.
15. Терешкина Д. Б. «Четьи Миней» и русская словесность Нового времени. В. Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2015. 332 с.
16. Федорова Е. А. Евангельское как родное в «Братьях Карамазовых» и «Дневнике Писателя» (1876–1877) Ф. М. Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2015. № 13. С. 304–316 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1456330696.pdf (07.04.2020). DOI: 10.15393/j9.art.2015.2659
17. Хансен-Лёве Оге. Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток» // Автор и текст: сб. ст. / под ред. В. М. Марковича и В. Шмида. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1996. С. 229–267.
18. Юрьева О. Ю. Тема семьи и семейного воспитания в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского // Литература в школе. 2003. № 8. С. 26–28.

19. Якубова Р. Х. Диалогическая конвергенция библейских и литературных фабул в романе Ф. М. Достоевского «Подросток» // Проблемы исторической поэтики. 2012. № 10. С. 173–187 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1457958310.pdf (07.04.2020). DOI: 10.15393/j9.art.2012.349
20. Якубович И. Д. Поэтика ветхозаветной цитаты и аллюзии: бытование и контекст // Достоевский. Материалы и исследования. СПб.: Наука, 2005. Т. 17. С. 42–60.
21. Thompson D. O. Problems of the Biblical Word in Dostoevsky's Poetics // Dostoevsky and the Christian Tradition / ed. by G. Pattison, D. O. Thompson. N. Y.: Cambridge University Press, 2001. Pp. 69–99.
22. Pain J. Becoming a Rothschild: Trading Narrative in Podrostok // Dostoevsky Studies. 2018. Vol. 22. Pp. 59–71.
23. Pyman A. Dostoevsky in the Prism of the Orthodox Semiosphere // Dostoevsky and the Christian Tradition / ed. by G. Pattison, D. O. Thompson. N. Y.: Cambridge University Press, 2001. Pp. 103–115.

References

1. Aleksandr (Mileant), episkop. *Svyashchennoe Pisanie Vetkhogo Zaveta [The Holy Scripture of the Old Testament]*. Available at: <https://predanie.ru/book/69096-svyaschennoe-pisanie-vethogo-zaveta> (accessed on April 7, 2020). (In Russ.)
2. Gabdullina V. I. *Avtorskiy diskurs F. M. Dostoevskogo: problema izucheniya [The Author's Discourse of F. M. Dostoevsky: The Problem of Studying]*. Barnaul, Altai State Pedagogical Academy Publ., 2010. 138 p. (In Russ.)
3. Gavrilova L. A. Communication Strategies and a Evangelical Quote in “A Writer's Diary” by F. M. Dostoevsky. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2015, no. 13, pp. 287–303. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1449862951.pdf (accessed on April 07, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.2015.2653 (In Russ.)
4. Garicheva (Fedorova) E. A. Voices of Heroes in the Novel by F. M. Dostoevsky “The Raw Youth”. In: *Khristianstvo i russkaya literatura [Christianity and Russian Literature]*. St. Petersburg, Nauka Publ., 2002, coll. 4, pp. 364–382. (In Russ.)
5. Garicheva (Fedorova) E. A. Tikhon Zadonsky as a Prototype of Makar Dolgoruky in the Novel by F. M. Dostoevsky “The Raw Youth”. In: *Istoricheskaya svyaz' vremen: IX Innokent'evskie chteniya [Historical Connection of Times: The 9th Innokentyevsky Readings]*. Chita, A. P. Chekhov Central City Library Publ., 2006, part 1, pp. 156–160. (In Russ.)
6. Garicheva (Fedorova) E. A. «Mir stanet Krasota Khristova». *Kategoriya preobrazheniya v russkoy slovesnosti XVI–XX vekov [“The World Will Become*

- the Beauty of Christ*". *The Category of Transfiguration in Russian Literature of the 16th – 20th Centuries*. Novgorod the Great, MOU PKS «Institut obrazovatel'nogo marketinga i kadrovyykh resursov» Publ., 2008. 298 p. (In Russ.)
7. Garicheva (Fedorova) E. A., Priymak V. V. Musical Creativity of the Heroes of L. N. Tolstoy, F. M. Dostoevsky and Thomas Mann. In: *Dostoevskiy i sovremennost': materialy XXI Mezhdunarodnykh Starorusskikh chteniy 2006 goda* [*Dostoevsky and Modern Age: Proceedings of the 21st International Readings in Old Russian Culture, 2006*]. Novgorod the Great, 2007, pp. 78–86. (In Russ.)
 8. Zhivolupova N. V. *Problema avtorskoj pozitsii v ispovedal'nom povestvovanii Dostoevskogo 60–70-kh godov* («*Zapiski iz podpol'ya*», «*Podrostok*») [*The Problem of the Author's Position in the Confessional Narration of Dostoevsky in the 60s–70s* (“*Notes from Underground*”, “*The Raw Youth*”)]. Nizhny Novgorod, Dyatlovyy gory Publ., 2018. 232 p. (In Russ.)
 9. Zakharov V. N. Symbolism of the Christian Calendar in Dostoevsky's Works. In: *Novye aspekty v izuchenii Dostoevskogo* [*New Aspects in Studying of Dostoevsky*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1994, pp. 37–49. (In Russ.)
 10. Zakharov V. N. Dostoevsky and the Gospel. In: *Evangeliye Dostoevskogo: v 2 tomakh* [*The Gospel by Dostoevsky: in 2 Vols*]. Moscow, Russkiy mir Publ., 2010, vol. 2, pp. 5–35. (In Russ.)
 11. Zakharov V. N. *Imya avtora — Dostoevskiy. Ocherk tvorchestva* [*The Author's Name Is Dostoevsky. An Essay on Creative Works*]. Moscow, Indrik Publ., 2013. 456 p. (In Russ.)
 12. Stepanyan K. A. «*Soznat' i skazat'*»: «*Realizm v vysshem smysle*» kak tvorcheskiy metod F. M. Dostoevskogo [*To Realize and to Say: “Realism in the Best Sense of the Term” as an Artistic Method of F. M. Dostoevsky*]. Moscow, Raritet Publ., 2005. 507 p. (In Russ.)
 13. Tarasova N. A Faustian Scene in Dostoevsky's Novel “The Raw Youth”. In: *Russkaya literatura*, 2010, no. 1, pp. 171–187. (In Russ.)
 14. Tarasova N. A. «*Dnevnik pisatelya*» F. M. Dostoevskogo (1876–1877). *Kritika teksta* [*A Writer's Diary*] by F. M. Dostoevsky (1876–1877). *Textual Criticism*. Moscow, Kvadriga Publ., MBA Publ., 2011. 392 p. (In Russ.)
 15. Tereshkina D. B. «*Chet'i Minei*» i russkaya slovesnost' Novogo vremeni [*“Chet'i-Minei” and Russian Literature of Modern Times*]. Novgorod the Great, The Yaroslav-the-Wise Novgorod State University Publ., 2015. 332 p. (In Russ.)
 16. Fedorova E. A. The Evangelical as the Native in the “Brothers Karamazov” and in “A Writer's Diary” (1876–1877) by Fyodor Dostoevsky. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*], 2015, no. 13,

- pp. 304–316. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1456330696.pdf (accessed on April 7, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.2015.2659 (In Russ.)
17. Hansen-Löve Aage. Discursive Processes in Dostoevsky's Novel "The Raw Youth". In: *Автор и текст [Author and Text]*. St. Petersburg, St. Petersburg State University Publ., 1996, pp. 229–267. (In Russ.)
 18. Yu'eva O. Yu. The Theme of Family and Family Education in A Writer's Diary by F. M. Dostoevsky. In: *Literatura v shkole*, 2003, no. 8, pp. 26–28. (In Russ.)
 19. Yakubova R. Kh. Dialogic Convergence of Biblical and Literary Fabulas in "The Raw Youth" by F. M. Dostoevsky. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2012, no. 10, pp. 173–187. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1457958310.pdf (accessed on April 7, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.2012.349 (In Russ.)
 20. Yakubovich I. D. The Poetics of Old Testament Quotations and Allusions in Dostoevsky's Work: Existence and Context. In: *Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya [Dostoevsky. Materials and Researches]*. St. Petersburg, Nauka Publ., 2005, vol. 17, pp. 42–60. (In Russ.)
 21. Thompson D. O. Problems of the Biblical Word in Dostoevsky's Poetics. In: *Dostoevsky and the Christian Tradition*. New York, Cambridge University Press Publ., 2001, pp. 69–99. (In English)
 22. Pain J. Becoming a Rothschild: Trading Narrative in Podrostok. In: *Dostoevsky Studies*, 2018, vol. 22, pp. 59–71. (In English)
 23. Pyman A. Dostoevsky in the Prism of the Orthodox Semiosphere. In: *Dostoevsky and the Christian Tradition*. New York, Cambridge University Press Publ., 2001, pp. 103–115. (In English)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Федорова Елена Алексеевна, *Elena A. Fedorova*, PhD (Philology), доктор филологических наук, профессор кафедры теории и практики коммуникации, Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова (ул. Советская, 14, г. Ярославль, Российская Федерация, 150003); ORCID: 0000-0001-7756-2499; e-mail: sole11@yandex.ru.

Elena A. Fedorova, PhD (Philology), Professor of the Department of Theory and Practice of Communication, P. G. Demidov Yaroslavl State University (ul. Sovetskaya 14, Yaroslavl, 150003, Russian Federation); ORCID: 0000-0001-7756-2499; e-mail: sole11@yandex.ru.

Поступила в редакцию / Received 15.07.2020

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 13.01.2021

Принята к публикации / Accepted 20.01.2021

Дата публикации / Date of publication 05.02.2021

Научная статья
УДК 821.161.1.09“18”
DOI: 10.15393/j9.art.2021.9083



Смыслопорождающая роль библейского текста в повести Л. Ф. Нелидовой «Полоса»

В. М. Головки

*Северо-Кавказский федеральный университет
(г. Ставрополь, Российская Федерация)
e-mail: vmgolovko@mail.ru*

Аннотация. Знаковая для завершающего этапа литературы русского классического реализма повесть Л. Ф. Нелидовой «Полоса» рассматривается с позиций комплексного подхода к изучению художественного творчества. Анализируется роль ветхозаветного и новозаветного текстов в процессе формирования идейно-эстетического содержания произведения, идентифицируется в качестве доминантной смыслообразующая функция библейских отсылок, цитат, реминисценций, аллюзий и парафраз, которыми определяется последовательность текста, создающая смысловое поле художественного целого. Новаторство автора обусловлено использованием литературных традиций Достоевского (ориентация на идею «найти в человеке человека» и на константу «живая жизнь»). Как «смысловое целое» повесть Нелидовой организуется внутренним диалогом трех концепций «жизни», одна из которых основана на христианском учении, другая — на апелляции к науке, третья — на представлении о жизни как всеподчиняющей объективной силе. Авторская нравственно-эстетическая позиция ориентирована на библейскую концепцию жизни, она опредмечивается в логике смысловой актуализации евангельских истин, связанных с трактовками вечной темы борьбы добра и зла, путей спасения человека, преодоления греха помыслов, гордыни, эгоизма. Художественный историзм повести, проявляющийся в освещении социальных противоречий пореформенной России, санкционирует авторскую интенциональность, связанную с утверждением общечеловеческих духовных, нравственных и гуманистических идеалов. Смыслоформирование осуществляется средствами активизации интертекстуальной, гипертекстовой и контекстной функциональности библейских претекстов, традиций православной культуры и реализуется в процессе освещения конфликтов времени и психологического раскрытия характеров. В статье показано, как интертекстовые реминисценции и цитаты из библейских источников, творений христианских писателей-аскетов и святоотеческой литературы маркируют процесс нравственного становления героя и объективируют аксиологическую систему, определяющую авторскую позицию в данном произведении. Доказывается, что средствами взаимной семантизации образов, закрепленных в сакральных текстах, достигается цель изображения закономерных духовных поисков и выхода из нравственного тупика главного героя повести. Содержательный

прием цитатного мышления автора, актуализирующего роль библейских претекстов, рассмотрен в парадигме исторической поэтики — как факт формирования традиций в создании текстом собственного смысла посредством ссылки на другие тексты.

Ключевые слова: Нелидова, смыслопорождение, библейский текст, православная культура, контекст, интертекстуальность, претекст, цитатное мышление, авторская интенциональность, «живая жизнь»

Для цитирования: Головки В. М. Смыслопорождающая роль библейского текста в повести Л. Ф. Нелидовой «Полоса» // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 1. С. 283–307. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9083

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9083

The Sense-Generating Role of Biblical Text in Lydia Nelidova's Story *Polosa*

Vyacheslav M. Golovko

North-Caucasus Federal University
(Stavropol, Russian Federation)

e-mail: vmgolovko@mail.ru

Abstract. The article analyzes the semantic functions of the Old Testament and New Testament texts in the story *Polosa* (*Stripe*), a landmark for the literature of the final stage of Russian classical realism, written by Lydia Nelidova, whose work has not yet been the subject of special study. The relevance of the research is defined by the rather high role of Nelidova's creative activity in the literary process of the last decades of the 19th century. Biblical references, quotations, reminiscences, allusions and paraphrases, which determine the sequence of the text that creates the semantic field of the work, perform the dominant ideological and aesthetic function in creating the story as a “non-trivial new text.” Nelidova's innovation is based on the active use of Dostoevsky's literary traditions (orientation toward the idea of “finding a person in a person” and the “living life” constant). As a “semantic whole,” Nelidova's story is organized by the internal dialogue of three concepts of “life.” One of them is based on the Christian teaching, the other on an appeal to science, and the third — on the idea of life as an all-dominating objective force. The author's moral and aesthetic position, which confirms the biblical concept of life, is objectified in the logic of semantic actualization of the gospel truths associated with the interpretations of the eternal theme of the struggle between good and evil, ways of human salvation, overcoming the sin of thoughts, pride and selfishness. The artistic historicism of the story, manifested in the coverage of the social contradictions of the post-reform Russia, sanctions the author's intentionality associated with the assertion of universal human spiritual, moral and humanistic ideals. Formation of meaning at the level of the author's intentionality and at the level

of meaning generation is carried out by activating the intertextual, hypertextual and contextual functionality of biblical pretexts and traditions of Orthodox Christian culture. It is implemented in the process of illuminating conflicts of time and characters' psychological disclosure. Intertextual reminiscences and quotes from biblical texts, the works of Christian ascetic writers and patristic sources aim to form the semantic core of the main character's narrative and implement the principle of intersemantization of meanings enshrined in sacred texts. Thanks to these texts, they manifest in the thoughts of a character seeking a way out of spiritual and moral impasse. The author's artistic experience stimulated the formation of the Dostoevsky school in the literature of the last decades of the 19th century. The author's quote-based thinking anticipates the narrative strategies that will become characteristic of the artistic discourse of subsequent historical and literary eras.

Keywords: Nelidova, generation of meaning, understanding the meaning, biblical text, Orthodox Christian context, intertextuality, pretext, quotation thinking, meaning-forming factors, author's intentionality, "living life"

For citation: Golovko V. M. The Sense-Generating Role of Biblical Text in Lydia Nelidova's Story "Polosa". In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2021, vol. 19, no. 1, pp. 283–307. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9083 (In Russ.)

Повесть Л. Ф. Нелидовой (Ломовской, Маклаковой) (1851–1936) «Полоса», опубликованная на страницах журнала «Вестник Европы» в 1879 г. и подписанная криптонимом «Л. Н.»¹, получила очень высокую оценку современников писательницы. Так, И. С. Тургенев писал редактору журнала М. М. Стасюлевичу 8 (20) октября 1879 г. о впечатлении, произведенном на него этим произведением:

«...поздравляю Вас с приобретением настоящего, свежего и сильного таланта. Кто этот Л. Н.? <...> По выработанности языка — по твердости и почти мастерству рисунка — я не считаю его слишком молодым человеком — и «Полоса» не первая его работа — хотя, быть может, и первая напечатанная. <...> ...как верно намечены все характеры, какая правда и поэзия в описаниях и сравнениях — и как это все выхвачено из жизни — но не пошло реалистическим образом à la Zola — а характерно, типично!»².

В письме к П. В. Анненкову 27 октября (8 ноября) 1879 г. Тургенев повторил эту высокую оценку повести и ее создательницы, еще только начинавшей свой творческий путь:

«Если я не ошибаюсь — это очень замечательная вещь, сильный и новый талант» (Тургенев: 161).

Как позже писала Нелидова, с содержанием письма Тургенева от 8 (20) октября 1879 г. ее познакомил Стасюлевич, и «одна фраза в нем особенно приводила» ее в восхищение: «Кто *этот* Л. Н.?» (здесь и далее курсив в цитатах Л. Ф. Нелидовой. — В. Г.): «Никакие похвалы не доставили бы мне такой радости, как этот вопрос, — писала она в воспоминаниях об авторе “Отцов и детей” и “Нови”. — Значит, вещь была написана так, что нельзя было узнать, что ее писала женщина»³. Об этом уместно напомнить, потому что в научной литературе советского периода укрепилось мнение, согласно которому «Полоса» — лучшее из всего, что было написано Нелидовой; объяснялось это фактом редакторской правки произведения писателем-демократом В. А. Слепцовым [Семанова: 489]. Данное утверждение аргументируется, как правило, ссылками на письма Слепцова к Нелидовой от 29 июня и 25 сентября 1877 г., в которых он писал о своем намерении «поправлять» текст повести «Полоса» и о том, что «с особенным удовольствием занялся» бы этой работой [Семанова: 489]. Однако идиостиль Нелидовой, ярко проявившийся в этой повести, в большей мере приближается к манере Ф. М. Достоевского, чем реалиста социологического течения, шестидесятника В. А. Слепцова. Это тонко подметил И. С. Тургенев в цитированном выше письме М. М. Стасюлевичу, поскольку почувствовал в поэтике «Полосы» «мужскую руку». Но одновременно великий писатель увидел самостоятельность и оригинальность автора произведения, обращая внимание на необходимость закрепления индивидуальной манеры в дальнейшей творческой практике:

«Влияние Достоевского заметно только вначале; да и там оно скорее внешнее. <...> Надо теперь ему (автору «Полосы»). — В. Г.) затеять большую вещь: у него для этого все нужное» (Тургенев: 150).

Существенно то, что основной эстетический принцип и суть творческих интенций Л. Ф. Нелидовой можно определить словами Ф. М. Достоевского: «При полном реализме найти

в человеке человека»⁴. Антропоцентричность как «русская черта по преимуществу»⁵ [Зеньковский: 20] ярко проявляется в повести «Полоса», в которой реализуется контекстная и интертекстуальная обусловленность процессов художественного смыслопорождения традициями православной культуры.

Произведение как «смысловое целое» [Бахтин: 10] организуется внутренним диалогом двух концепций «жизни»: именно этим вызвана сопряженность, казалось бы, мало связанных друг с другом сюжетных линий воспитанников Боголюбской духовной академии — Евгения Пирамидова, находящегося в состоянии болезненной рефлексии, вызванной духовно-нравственным одиночеством, и Мелиоранского / Терновца, — которые, каждый по-своему, пытаются вписаться в процесс социального обновления в условиях пореформенной действительности, то есть времени, когда «все <...> переверотилось и только укладывается»⁶. Художественные законы формирования идейного содержания в повести Нелидовой реализуются в системе «синтезирования смысла на основе многоуровневых подходов к текстовым контентам» [Прюво, Седых, Бузинова: 22]. Корреляцией контекста православной культуры и используемых в повести библейских претекстов определяются те особенности «поэтического мышления», та последовательность текста повести «Полоса», которые играют важную функциональную роль в создании «непредсказуемого нового» [Лотман: 640], то есть «смыслового целого» произведения. Обе сюжетные линии повести связаны тематически, но они обладают своими смысловыми уровнями. Их взаимная семантизация создает такое смысловое пространство, целостность которого объективирует нравственно-эстетическую позицию автора. При этом развитие сюжетной линии Пирамидова активизирует смыслы евангельских истин, связанных с трактовками вечной темы борьбы добра и зла, путей спасения человека, преодоления греха помыслов, гордыни, эгоизма и т. д.

Художественный историзм повести раскрывается в освещении тех социальных явлений, которые определяют духовно-нравственные искания героев повести. «Дуновения, приливы большой жизни» ощутимы в атмосфере замкнутого пространства «монашеских помещений»:

«...неотразимо жизнь вступала в свои права, снимала запоры и замки, захватывала отнятые владения и делала свое жизненное дело» (596).

Художественное время повести многослойно, исторический контекст создает «зону контакта» мира произведения с современностью. Ее приметы — не только историко-культурные реалии (воспитанники духовной академии читают сочинения теоретиков европейского социализма Лассалья и Луи Блана, идеолога либерализма Жюль Симона, одной из первых женщин-ученых Ады Лавлейс, филолога и историка Штоля, «Эмму» Ж.-Б. Швейцера — роман о рабочем движении в Германии и т. д.), но и «характерные <...> признаки времени»: реформирование богословского образования, женская эмансипация, либерализация нравов (604–606). Резкий контраст между «тогда» и «теперь» («Раньше надо было — не доглядели; а теперь поздно уже — проглядели» (606)), создает предпосылки для анализа настоящего с ретроспективной точки зрения. Время, исторический поток как бы пропускается через внутренний мир персонажей. Все они, кроме главного героя — Пирамидова, находятся в системе реального времени, Евгений Пирамидов в сфере его психологического переживания. В таком переживании синхронными становятся прошлое и настоящее, когда в настоящем отпечатывается прошлое. «Полоса» в болезненном сознании героя — это результат воздействия того социально-нравственного состояния жизни, когда она не соответствует идеалам любви, человечности, добра. В «прошлом» содержится то же, что и в «настоящем»:

«Везде горе, нищета, грех! <...> Не зависит ли это — горе и бедствие — от греха, подобно тому, как несчастья прародителей произошли от первородного греха?» (627).

Но «полоса» — это и элемент болезненно осмысливаемой реальности, символ, обозначающий границу, которая отделяет мир от героя, греховное от добродетельного, разрушительное от спасительного. Реальность — это утрата единства с миром: «Нравственная, внутренняя связь и общность давно уже порвалась» даже между близкими людьми (621–622).

Социально-философская коллизия, характерная для сюжетов Достоевского, когда герои осознают, что идти «не к кому», «идти больше некуда»⁷, в повести Нелидовой является типологической по своей природе. В этой коллизии раскрывается эволюция сознания главного героя. Изображение «внутреннего человека», «глубин души человеческой» определено здесь тем состоянием «большой жизни», когда разъединение становится маркером бытийного существования. В «Полосе» экзистенция человека показана как объективация духовного одиночества, и экзистенциальный мотив инструментован в социальном и нравственном аспектах. В повести показаны и поиски героем того, как можно «удержать душу от могилы» (635): «такое направление» авторской мысли, как и у Достоевского, «истекает из глубины христианского духа»⁸ и обеспечивается смыслопорождающей ролью библейских отсылок, реминисценций, цитат и т. д.

По сути, все герои основной линии диалога в повести «Полоса» ищут связи с миром. Но перемены в общественно-исторической жизни только у Пирамидова вызывают стремление к постижению тех глубинных евангельских истин, которые приближают к пониманию божественного провидения, смысла жизни, вечности, бессмертия духа, к восприятию действительности с точки зрения евангельских норм духовно-нравственного совершенствования. В апелляции к «жизни» Терновца и Мелиоранского, которые противостоят христианской идее Пирамидова и в этом смысле «скользят по поверхности», тоже есть своя оппозиция. Терновец занятия философскими науками подчиняет задачам, рассматриваемым в его магистерской диссертации «О религиозно-нравственном воспитании народа»; эти задачи он считает чрезвычайно актуальными для современной России именно с точки зрения служения человека обществу, народу, его заботой о Другом. Однако, обосновывая свой этико-социальный идеал и ориентируясь на современное состояние общенациональной жизни, он апеллирует не к христианским догматам, не к святоотеческим традициям, а к авторитету современной науки. В этой работе будущий кандидат богословия хотел «в дело употребить» Ласся и Жюль Симона и даже «дамский вопрос» «прихватить»

(600, 604). Для представлений о том современном социокультурном контексте, в котором реализуются религиозно-нравственные искания этого героя повести, отсылки к текстам Ф. Лассалья и Жюля Симона (Жюль-Франсуа Сюиса) имеют принципиальное значение. Лассаль «нравственную природу государства» связывал с «идеей рабочего сословия», он разоблачал «религию своекорыстия» у имущих слоев, констатировал «горькое и бедственное материальное положение рабочих классов»⁹. Социально-политические идеи реформистского социализма Лассалья, как и защитника индивидуальной свободы личности, деятельности католического духовенства и противника идей государственного социализма Жюль Симона, поднимавшего фундаментальные проблемы морали, — это тот уровень смысла, который, сохраняя свою самостоятельность, прочитывается в процессе читательской рецепции именно в локальном фрагменте текста и который находится в диалогических отношениях с другими уровнями смыслопорождения, прежде всего, с «реализмом» социального мышления Мелиоранского, а оба эти уровни смысла — с евангельским контекстом исканий Пирамидова.

Сам герой считает, что в «Воспитании» он обо всем сказал «прекрасно» и «убедительно», «необходимо и верно» (604). Но его цели и поиски «живых слов» и «живого отношения» вызывают отрицательную реакцию наставников (их не устраивает такая ориентация на проблемы современного социума) и Мелиоранского, который в подобном стремлении перестраивать жизнь в соответствии со своим личным идеалом усматривает «борьбу с ветряными мельницами» Терновца — «Дон-Кихота Боголюбского» (603). «Идеальность» создателя диссертации «О религиозно-нравственном воспитании народа» он объясняет его незнанием и непониманием жизни: он смотрит «на свет Божий глазами Евы в момент создания» (603). Речь идет о статуе «Ева в момент создания», представленной на Парижской выставке, снимок которой был дан в журнале «Живописное обозрение» («Живописное Обозрение, еженедельный иллюстрированный журнал»):

«Стоит Ева, глядит во все глаза и не видит ничего, обомлела в созерцании. Так Еве-то это все же приличнее. А нам с тобой

куда уж как не к лицу, не пристало, — мотивирует Мелиоранский свою точку зрения. — Ну, кому оно нужно, твое “Воспитание”!» (603).

Чем объясняется такая реакция человека, казалось бы, тоже ориентирующегося не на религиозно-догматическое понимание жизни, тем более — современной? Показательно, что в аргументациях концепций жизни и человеческой общности как у Терновца, так и у Мелиоранского отсутствует смысловой фон библейской онтологии и евангельского контекста. Единственная апелляция к библейскому образу Евы имеет явно ироническое задание. О позициях второго можно судить по его объяснению одной из причин болезни Пирамидова, который потерял сознание и упал во время богослужения в церкви. Мелиоранский на ходу сочиняет стишок, который строится на основе двух библейских реминисценций, используемых также для создания иронического контекста: «Так вот удел твоих сынов, / Наука, мудрости пучина» (610). Первый стих — библейская аллюзия («Я часть твоя и удел твой среди сынов Израилевых» (Чис. 18:20)), а второй — скрытая парафраза из «Книги Екклесиаста» («...во многот мудрости много печали...» (Ек. 1:18)). Но поскольку Мелиоранский, «вдохновляясь только что произошедшим случаем», то есть обмороком Пирамидова, «импровизировал пародию» (610), то есть еще и третья реминисценция: из стихотворения Карамзина «Опытная Соломонова мудрость, или мысли, выбранные из Екклесиаста»: «Но нам ли таинств ключ найти, / Измерить мудрости пучину? / Все наши знания — мечта, / Вся наша мудрость — суета!..»¹⁰. Карамзин не склонялся к выводу Екклесиаста: «...и кто умножает познания, умножает скорбь» (Ек. 1:18), — герой же Нелидовой отсылку к Екклесиасту использует для профанирования сакрального смысла библейской мудрости, то есть в целях отрицания духовно-нравственных исканий Пирамидова и противопоставления им собственной философии жизни. Такое профанирование библейских текстов еще более усиливает контраст между концепциями жизни главного героя повести и его оппонентов. Философия Мелиоранского зиждется не на традициях христианского богословия, которое «в учении о Ж<изни> исходит из выраженного

в В<етхом> З<авете> и Н<овом> З<авете> положения, что Сам Бог является Ж<изнью> и подателем Ж<изни>» («Я есмь путь и истина и жизнь» (Ин. 14:6))¹¹, а на представлении о жизни как о всеподчиняющей объективной силе:

«Жизнь — это такое дело... От нее ни крестом, ни пестом, ни каким оградами оградиться нельзя. <...> Придет время, все ограды падут сами собой, не останется камня на камне...» (606).

В отличие от Пирамидова, Мелиоранский не выражает своего понимания того, что «человек призван постоянно соотносить свою Ж<изнь> с ее Божественным основанием»¹². Идея связи человека с миром антипода Пирамидова имеет, таким образом, совершенно иную мировоззренческую основу, и оценочное отношение к ней автора повести проявляется в характере изображения этого персонажа в данной сцене: Мелиоранский сочиняет «пародию» на ходу, спускаясь «на своих козых ножках <...> вместе с Терновцем по лестнице от монастырских ворот» и декламируя эту пародию «с обыкновенными своими ужимочками» (610).

Смысловое задание повести формируется в результате взаимоотражения и взаимосемантизации сюжетных линий (тем) героев основной линии диалога. Корреляцией этих тем создается стратификация смыслов, которые наслаиваются друг на друга, раскрывая друг через друга те содержательные аспекты произведения, которые рождаются именно взаимозависимостью контекстного фона (исторического, социального, культурного, бытового) и интертекстовых явлений (библейские цитаты, реминисценции, аллюзии, парафразы). В отборе претекстов проявляется авторская интенция и в области направленности читательского понимания формирующегося содержания. Смыслопорождение осуществляется на всех уровнях структуры произведения, и «нетривиально новый текст» повести «Полоса» рождается в результате «поступления извне» в ее художественную систему «некоторых текстов и специфической, непредсказуемой их трансформации во время движения между входом и выходом системы» [Лотман: 640]. В данном случае речь идет о «поступлении» библейского, в том числе и евангельского текста в логику

последовательности развития сюжетной линии Пирамидова и о связи «смыслоформирования на уровне авторских интенций и смыслопорождения на уровне реципиента» [Прюво, Седых, Бузинова: 21].

Духовно-нравственное возрождение Пирамидова и освобождение от гнета «полосы», которая давила, как плита, от душевного разлада с собой, начинается с обращения к духовному опыту исихастов, православных святых, призывавших к борьбе с помыслами. Наставление «пребывай затворенным в сердце» Пирамидов находит у «глубоких аскетов» Нила Сорского, блаженного Филофея, Исаака Сирина (612). В учении Григория Синаита, учившего жить в безмолвии и созерцании, он воспринимает то, что ведет к «умной молитве»:

«...истинные отшельники именно так и должны проводить большую часть ночи... <...> Именно так и нужно сидеть на одре своем, преклоня голову и выю, поникнув долу. Григорий Синаит сказал: “в терпении да будет сидение твое”. Да! Именно так: неподвижно, безмолвно и даже дышать, по возможности, не часто. И от этого тоже нужно воздерживаться» (612).

В сборнике духовных поучений «Добротолубие», в числе авторов которого были блаженный Филофей Синайский и Григорий Синаит, герой Нелидовой мог почерпнуть идеи «трезвения», «умной молитвы», «хранения <...> ума, точного безмолвия и созерцания». Читая «Добротолубие», он мог понять, почему святой Григорий стремился учить «безмолвников, уединенно живших», и таких, как он, «трезвению, блюдению ума и умной молитве» [Скурат: 46].

«Пребывать в затворенном сердце» — это значит «отсекать» помыслы, потому что «сердце, помыслов хранитель»¹³, это значит поступать так, как проповедовал вслед за евангелистом Матфеем (Мф. 15:19) святой Исаак. Поток сознания героя, его внутренняя речь осложняются внедрением в слово Пирамидова слова «святых отцов»:

«Необходима борьба с помыслами <...> даже добрые помыслы следует отгонять... <...> Пусты его, добрый-то помысел, а он отворит дверь и лукавому. <...> Не надо думать вовсе, вообще. Потому что мысль — это ведь “скоролетящая, бесстыдная птица”, как говорит св. Исаак Сириян» (612).

В «Уставе о скитской жизни» Нила Сорского приводятся слова святого Исаака о том, что у «преуспевающих <...> и достигших просвещения» появляется «неизреченная радость, и молитву от уст она отсекает, ибо замолкают тогда <...> и уста, и язык, и сердце, помыслов хранитель, и ум, кормчий чувств, и мысль, скоролетящая и бесстыдная птица, и больше не имеет мысль ни молитвы, ни движения, ни своей власти, но наставлением наставляется силою иною, а не сама наставляет, и в пленении содержится...»¹⁴. Тем, что цитата из сакрального текста берется автором «Полосы» в кавычки как «чужое слово», подчеркивается интертекстуальная функция претекста, в результате чего появляется смыслообразующий стержень сюжетной линии Пирамидова, которая, находясь в диалогических отношениях с линиями (темами) Терновца и Мелиоранского, определяет содержательную специфику смыслового поля произведения в целом. Слова Исаака Сирина о мысли вплетаются в горячечные размышления Пирамидова о необходимости «борьбы с помыслами» (612) во имя внутреннего самосовершенствования. В сочинении «Предание учеником своим, хотящим жити в пустыне» и в «Уставе» Нил Сорский говорил о том, что отказ от губительных помыслов (гордости, тщеславия, уныния, сребролюбия, гнева и т. д.) преобразует человека: в его душе «рождается мир, в уме — ясность, а в сердце — сокрушение и любовь»¹⁵.

Интертекстовые реминисценции активизируют процесс смыслопорождения и смыслопонимания. То, что Пирамидов, обращаясь к евангельским откровениям истины, акцентирует собственное внимание на необходимости «борьбы с помыслами», «особенно во время молитвы» (612), имеет в своей основе глубокую исихастскую традицию, в логике которой раскрывается смысл его нравственных исканий. В Евангелии от Матфея он находил такую вероучительную истину: «...а исходящее из уст — из сердца исходит — сие оскверняет человека, ибо из сердца исходят злые помыслы...» (Мф. 15:18–19). В своем учении об исихазме святитель Игнатий Брянчанинов называл ту молитву «сердечною», которая «произносится соединенными умом и сердцем, причем ум как бы нисходит в сердце и из глубины сердца воссылает молитву»: именно тогда, — писал он

в «Аскетических опытах» (1865), — «благодать Божия являет ощутительно свое присутствие и действие, соединяя ум с сердцем, доставляя возможность молиться непарительно или, что то же, без развлеченія, с сердечным плачем и теплотою; при этом греховные помыслы утрачивают насильственную власть над умом»¹⁶. Отсылки к евангельскому тексту и к контекстам святоотеческих источников становятся важным средством психологического раскрытия характера героя, находящегося в состоянии внутренней борьбы с самим собою: помыслы во время молитвы устраняют саму возможность органического слияния «сердечной» и «умной» молитвы, то есть препятствуют тому, чтобы устная молитва сама собой переходила в молитву «умную», а затем «сердечную»¹⁷. Духовная зрелость человека определяется именно таким «соединением ума и сердца», и эта интеграция смыслов создается тем подтекстом, который воспринимается и героем повести, и читателем, постигающим эти смыслы, через призму интертекстуальности и евангельского гипертекста. Только тогда Пирамидов почувствовал, что «чугунная плита сама собой начала сдвигаться с груди», когда он смог, ориентируясь на духовный опыт «угодников Божиих», определить суть своих «ран душевных»:

«О, вы, святые, умевшие обуздать свои помыслы, свои порывы душевные, блаженные угодники Божии! О, вы, думы, мысли, “скоролетящие и бесстыдные птицы”!... О вы, сокровенные раны душевные, вы безотрадные и постыдные, накипевшие на сердце... <...> И все это было!» (614).

Повторное обращение к «Уставу» Нила Сорского, цитирующего слова «святого Исаака» (что отмечает и сам Пирамидов (612)), которые снова внедряются в точку зрения героя, становится предвестием его духовного возрождения: ею приоткрывается перспектива осознания Пирамидовым ценности «живой жизни». Данный принцип взаимодействия смыслов, закрепленных в сакральных текстах, и появляющихся, рождаемых, благодаря этим текстам в раздумьях персонажа, ищущего выхода из духовно-нравственного тупика, становится фактором активизации сюжетного развития и новых стратегий письма, появившихся в классической литературе задолго до концептуализации категорий интертекстуальности.

Результатом такого смыслового взаимодействия в логике сюжета стало то, что «полоса» исчезала из сознания Пирамидова по мере того, как он, благодаря практикам «целомудренного сидения» (Исаак Сириин), «духовного иночества» (Нил Сорский), поднимался до понимания необходимости преодоления состояния одиночества, всеобщего разъединения и поиска путей к человеческой «общности». Создаваемые евангельским текстом и контекстом уровни смысла в процессе их взаимообогащения образуют смысловое пространство повести, выражающее суть главной темы произведения: состояние человека со всей очевидностью показывает необходимость его духовного возрождения, преодоления тех законов жизни современного социума, которые не устраняют, а лишь усиливают процессы расчеловечивания. Ассоциативная связь реального (современная жизнь) и болезненно-ирреального («полоса» Пирамидова) предстает в произведении Нелидовой как феномен метафорического языка, фиксирующего процесс порождения художественного содержания. Такого рода когнитивная метафора является средством «концептуализации и порождения <...> смысла», «механизмом понимания <...> происходящего в жизни» [Алефиренко, Нуртазина: 52]. Болезненное проявление «полосы» в сознании героя становится метафорой не только всеобщего неблагополучия в современном социуме, но и онтологической драмы человека, поисков исцеления не только от «общественных болезней», но и от экзистенциального одиночества. В этом случае обращение писательницы к библейским образам, к библейской мудрости приобретает особую смысловую значимость. Общие законы художественной метафорики в повести Нелидовой проявляются в том, что библейские «претексты используются в художественном тексте для создания многообразных оттенков смысловых значений», «раскодировать» которые «реципиенту помогают» «претекстуальные элементы» [Морозкина, Биктимирова, Исхакова: 538, 539]. «Раскодировка» имплицитно не выражаемого идейного содержания ведет к пониманию глубинного бытийного и философского смысла, в порождении которого большую роль играет евангельская символика и образность.

Изнурительная саморефлексия, связанная с духовной уединенностью, с отчуждением от мира людей, от неприятия

всеобщего «горя», «страдания», «греха», «бедности», «нравственных лишений», отрицается героем в результате долгих и мучительных поисков преодоления «темного и тесного хаоса», который «у него в душе был» заперт, «как в черной избе...» (628). Взаимоисключающие цели и порывы — от попыток «отречения от мира» до выражения искреннего стремления «помочь всем», от «осознания своего бессилия перед соблазном и грехом» до желания «избавиться от греха, от зла, от себя самого», «перейти в другой мир, где нет зла», от отказа «жить и мучаться» до принятия «всякого ныне житейского» (628, 627, 629, 631) — свидетельствовали о напряженных поисках героем настоящей жизни.

«Обуздать свои помыслы» Пирамидову удается благодаря тому, что он обладал нравственным стержнем, который сформировался у него еще в детские годы в результате благотворного воздействия православной культуры. Закономерно, что строгость внутренней, духовной чистоты героя фиксируется евангельскими реминисценциями, функционирующими в смыслопорождающем контексте православно-христианских традиций. Отдельными «кадрами» из воспоминаний о прошлом автор воссоздает атмосферу, способствовавшую тому, чтобы герой «рано научился ценить и любить красоту» (616): это изучение «поучительных, духовных книг», чтение в семье Пирамидова религиозной и светской литературы, пение «божественных песен», в том числе «Исаие, ликуй», Херувимской «Иже херувимы тайно образующее...» (628–629, 616, 618, 631) и т. д. Значимость картин-воспоминаний, воссоздающих детство Пирамидова, структурно подчеркнута тем, что они включены автором в виде самостоятельных микросюжетов в заключительную, третью, главу повести, «подводящую итоги» изображаемой истории «спасения себя» (634) ее главным героем.

Все эти художественные подробности находятся в смысловом поле повести. Примечательно чтение отцом Пирамидова стихов о ливанском кедре, образ которого восходит к библейскому источнику (Иез. 17:22–24; Псалтирь, Псалом 28). «Справедливый и глубокий смысл» находит отец Пирамидова в стихах о ливанском кедре:

«Кедр ливанский, исполин, царь дерев... Нынче в облаках, — завтра в прах...» (617).

Повесть обогащается смыслообразующими функциями сакральных ветхозаветных претекстов, обеспечивающих философское звучание когнитивной метафорики включенных в текст поэтических образов. В основе стихотворения о «кедре ливанском» лежит 28 псалом «Псалтири»: «Глас Господа силен, глас Господа величествен, глас Господа сокрушает кедр; Господь сокрушает кедры ливанские» (Пс. 28:4–5). Но что еще важно для формирования смысла повести — это то, что в 36 псалме Давида образ «многоветвистого дерева», «кедра ливанского» непосредственно соотносится с тем, что в «Притчах Соломоновых» называется «грехом гордыни» (Притч. 21:4): «Видел я нечестивца грозного, расширявшегося, подобно укоренившемуся многоветвистому дереву; но он прошел, и вот нет его; ищу его и не нахожу» (Пс. 36:35–36). В канонических толкованиях этих псалмов образ «кедра ливанского» употребляется как «подобие нечестивого», то есть для характеристики людей, которые, «опираясь на то, что есть тленного в мире, по высокомерию и кичению ума делаются кедрами»¹⁸. Но с образом-архетипом «пышного кедра на высотах Ливана» связана в культурной традиции и та идея постоянного обновления силы и «красы» несокрушимого человеческого разума, которая определяет, например, смысл стихотворения С. П. Шевырева «Мысль» (1828): «Падет в наш ум чуть видное зерно / И зреет в нем, питаюсь жизни соком; / Но час придет — и вырастет оно / В создании иль подвиге высоком / И разовьет красу своих рамен, / Как пышный кедр на высотах Ливана: / Не подточить его червям времен...»¹⁹. Не случайно отец Пирамидова, читающий стихотворение «Кедр главою с облаками / Лишь вчера еще стоял...», видит его «силу» не только в «справедливом и глубоком смысле», но и в сотворенной мыслью и словом человека «красоте»:

«Не в том сила. А красота, одно слово — красота-то какая!» (617).

В целостности смыслового поля повести данный «слой» смысла считывается реципиентом не просто как относительно автономный, а как коррелирующий в системе взаимообогащения с другими аспектами художественной семантики образа-архетипа. Авторская интенция «найти в человеке человека»

связана с утверждением идеала гармонической личности. Потому в произведении далее показано, что преодоление Пирамидовым «гордыни» как неизбежное условие духовного возрождения не означало отказа от своей индивидуальности, от поисков правды и смысла жизни, и эта смысловая составляющая сопрягается с гуманистической идеей, с утверждением общечеловеческих социально-нравственных ценностей.

Картины песнопений в семье дьякона, в которой вырос Пирамидов и которого в детстве «бьет мать, бьет отец, бьет лавочник, бьет учитель — пьяный пономарь, бьет маленький брат...» (620), также связаны с воплощением семантики утверждающей идеи единения людей. Изображение этих христианских песнопений нацелено на создание смыслового контекста для противопоставления двух контрастных идей состояния жизни (утверждения жизни — ухода из жизни). Он создается подтекстной антитезой, передающей напряжение конфликта, вызванного тем, что между родителями Пирамидова давно оборвались «нравственные, внутренние связи» (621). В семье проявляется тот же самый закон утраты «общности» в жизни современного социума, и характер изображения этой жизни сближает «Полосу» Нелидовой с романами Достоевского, объединяемых общей проблемой разъединения людей. В песнопении мать Пирамидова, задавленная нуждой, не видит «добра», ей, как говорит отец героя, «хощь Исайя ликуй, хощь со святыми упокой — все одно что ни петь...» (618). Песнопение «Исаие, ликуй» при венчании выражало ветхозаветное и новозаветное понимание брака как нерасторжимого духовного союза. «Пение божественное» семейным хором «Херувимской» Артемия Веделя, а не Бортнянского (631) — тоже не случайная деталь: духовная музыка Веделя отличалась не только мелодизмом, искренностью, но и максимальным соответствием смыслу и тональности молитвенного текста. Херувимская песнь «Иже херувимы тайно образующе...», исполнявшаяся в начале Литургии Верных, призывала оставить заботы о земном во имя очищения души и сердца. Для смыслообразования в повести эти содержательные акценты чрезвычайно важны: они призваны усилить контраст между человеческим и социальным, дополнительно мотивировать вывод

героя, что жить *«так — нельзя»* (634). Казалось бы, гармоничное звучание голосов при исполнении «Херувимской» семейным хором — это, на самом деле, как видит и понимает Евгений Пирамидов, противная и подозрительная «игра в дружелюбие, в счастливое семейство». «Главное — все ведь неправда, притворство, — вынужден признаться самому себе герой. — И зачем они притворяются, кого думают, кого хотят обмануть? Самих себя! <...> Еще за минуту готовы были проклинать друг друга, детей, младенца и всю жизнь, так чего уж тут!... И у нас, как у людей!» (631). «Как у людей» — это значит, что утрата чувства «общности» в семье отражает универсальные процессы социальной жизни. Интеграция и «диалог» «слоев» смысла, проистекающего из разных, даже полярных сфер духовного и общественного бытия, сфер вневременного и социально-конкретного, создают направленность в формировании идейного содержания произведения, являются в данной повести художественно-активным фактором смыслообразования, «опредмечивания» авторской интенции, связанной с утверждением «человеческого в человеке» и жизненном укладе в целом.

В произведении «душевное бремя», которое Пирамидов «носил на себе», объясняется его нравственной отзывчивостью на всеобщее горе, горе всех людей, на их «грехи», которые «вызывались обстановкой, самими условиями жизни» (629, 628). В отличие от тех, кто «разучился понимать и представлять себе несчастье для самих себя и не могли по этому самому понимать и несчастья других», он «испытал на себе» всю меру несправедливости, «горя, нищеты и греха», которые составляют контекст повседневной жизни человека (627). Герой осознавал и свое бессилие перед «соблазном и грехом», не находил опоры даже в «высших проявлениях творческой мысли» — в «духовной поэзии», понимал, что у него «нет сил», чтобы «помочь» всем, кто «не виноват» (627). Ему «хотелось избавиться от греха, от зла, от себя самого — перейти в другой мир, где нет зла...» (629).

Глубинные, органические связи с христианской культурой и нравственной философией укрепляют духовные силы героя и дают ему возможность преодолеть помыслы об «отречении

от мира» и поставить перед самим собою вопрос: «Можно спасти себя?..» (628, 634). Показательно, что путь спасения ему указывает «предостерегающее сновидение» такого типа, о котором «Иов говорил Элиусу: “во время сна и в ночных видениях <...> Господь открывает ухо людей и, научивши, запечатлевает для того, чтобы отвести человека от дел худых, чтобы удалить от него *гордость* и <...> удержать душу от могилы”» (634–635). Указание на путь духовного спасения герой находит в ветхозаветной «Книге Иова»:

«Бог говорит однажды, и если того не заметят, в другой раз: во сне, в ночном видении, когда сон находит на людей... <...> Тогда Он открывает у человека ухо и запечатлевает Свое наставление, чтобы отвести человека от какого-либо предприятия и удалить от него гордость... <...> Вот, все это делает Бог <...> с человеком, чтобы отвести душу его от могилы и просветить его светом живых» (Иов. 33:14–17, 29–30).

Библейская цитата становится «регулятором интериоризации (“вращивания” внешней предметной деятельности в деятельность внутреннюю) и экстериоризации, обеспечивающей выход внутренней (мыслекодовой) деятельности в деятельность внешнюю» [Алефиренко, Нуртазина: 60–61]. Смыслообразование в повести как реализация авторской интенциональности непосредственно связано с ориентацией на библейские сакральные тексты, на художественное освещение реалий жизни в свете их нравственно-философского содержания. Библейская цитата в художественном тексте, выявляя свой смысловой потенциал, способствует реализации авторских интенций в том плане, что предвосхищает духовное обновление Пирамидова, его «вход» в «другую жизнь» (635), обретение им смысла жизни, кардинальные изменения в его жизнедеятельности. «Да! Да! Так именно, — открывает для себя путь к спасению герой повести. — *Удалить гордость и удержать душу от могилы — это главное.* Надо попытаться. Надо!» (635). Здесь проявляется характерная закономерность «“перевода”, перекодирования текстов из одного формата в другой» [Абашева: 46]. Осознавая разницу в заданиях художественного повествования и в чтении библейского текста, Нелидова читательскую рецепцию героя преобразует

в словесно организованное повествование, психологически достоверно передающее поток его сознания. В парадигме исторической поэтики содержательный прием цитатного мышления автора повести «Полоса», актуализирующего роль библейских претекстов, может рассматриваться как факт формирования традиций в создании текстом собственного смысла посредством ссылки на другие тексты.

Отбрасывая «грешные, страстные мысли», появившиеся при воспоминании о тяжелой и безотрадной жизни семьи, о людях, которые «умели и могли жить» только в условиях, когда «всех били, всех бьют», Пирамидов приходит к убеждению, что надо «жить по-другому», к пониманию ценности жизни ради людей, ценности самоотвержения и «подвижничества», «молитвы за всех» (626, 628). «Спасти себя» — это значит «попробовать жить», как «все окружающие», преодолеть «грех гордости»: ведь до такого нравственного перелома Пирамидов «жил один, как в пустыне среди людей», гордился тем, что он никому не нужен и ему никто не нужен (634). Психологическое переживание существования человека в мире всеобщего «греха», открывающего для себя перспективы «спасения», реализуется в функции структуризации времени-пространства и выливается в финале повести в форму временной непрерывности, связи прошлого, настоящего и будущего, разрывает узкие рамки хронотопа «кельи» и раздвигает художественное пространство до масштабов «жизни». Герой Нелидовой поднимается до отрицания догмата, сводящегося к мысли о том, что «удел человека на земле — страдание» (634).

Реальное «утро» в конце произведения, в котором интегрированы функции кульминации и финала, становится символом обновления жизни («отступление <...> бесформенной полосы»), будущего («жизнь открывалась перед ним») (635), приобретает черты однородности с «вечным». «Вечное» отождествляется с «человеческим», олицетворяется в образе Божьей Матери. В смыслообразе «молодости» и «лучезарной красоты» — вневременном по своей сути — сплавляются прошлое, настоящее и будущее. Не случайно в лике Девы Марии герой узнает черты и своей молодой матери, видит воплощение всего лучшего в человеке:

«Это — Божья Мать... Это мать его молодая... Это... Это она, та женщина, которую он никогда не видал и с которой не расставался никогда, которой одной мысленно придавал все лучшие качества виденных им людей, кроткий ум, какого не было на земле, и лучезарную красоту святых божьих ангелов» (635).

Перекликаясь с Достоевским в художественной трактовке идеи человеческого единения, в философском понимании «красоты», Нелидова максимально приближается к его метаидее «живой жизни», поскольку эта эстетическая категория и в ее творчестве наполняется смыслом высокой духовности: у Достоевского она связывается с воплощением идеала «сияющей личности <...> Христа», «идеала красоты человеческой»²⁰, у Нелидовой — идеала «лучезарной красоты» Божьей Матери, всего лучшего в человеке (635).

В работе конца 1950-х гг. о школе молодого Достоевского акад. В. В. Виноградов отмечал, что писатели этой школы находились под влиянием стиля автора «Бедных людей», что на их словесно-художественной манере отражались формы изображения характеров, свойственные Достоевскому-писателю. В частности, исследователь рассматривал «своеобразное развертывание психологических качеств личности» в первом романе Достоевского, «динамическое и противоречивое раскрытие <...> психологии» персонажей, изображение писателем «глубокой борьбы и смятения чувств» этих героев, их «робости и растерянности» [Виноградов: 45, 47, 69, 61]. В последующих произведениях Достоевского эти черты его идиостиля сохранялись и усложнялись. Влияние стиля Достоевского на творческую манеру Нелидовой и других писателей ее поколения, М. Н. Альбова, например, в большей мере проявлялось именно в «развертывании психологических качеств личности». Как можно было убедиться, библейский контекст повести «Полоса» способствовал именно такому изображению духовной эволюции Евгения Пирамидова. Это проявляется и в таких произведениях писательницы, как «Единственный случай», «Своего не минуешь», «Под “Ивана-Постного”», «Не для всякого», «Светопредставление», «Решение», неопубликованный роман «На малой земле» и др. Нельзя сказать, что Л. Ф. Нелидова как художник слова во всем оправдала надежды

И. С. Тургенева²¹: она осталась (и не только по причинам, от нее зависящим) в числе писателей «второго ряда». Но в художественной философии и поэтике повести «Полоса», как и в произведении всякого талантливого автора, традиции Достоевского «нашли глубокое, индивидуально-творчески преобразованное и переосмысленное выражение» [Виноградов: 71]. Общее у Достоевского и Нелидовой проявлялось не в сюжетных схемах и не в стилистике, а в том что «вело к сюжетному ядру» [Виноградов: 49] произведений великого романиста: это идея «найти в человеке человека» и связанная с нею константа «живая жизнь». Такое сопоставление творческих манер двух писателей, высвечивающее генезис художественно-философской символики повести Нелидовой, в методологии исторической поэтики позволяет «проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливало всякое предыдущее развитие» [Веселовский: 41]. А это, в свою очередь, дает возможность конкретизировать вопрос о «школе Достоевского». Когда известный общественно-литературный деятель конца XIX — начала XX в. М. О. Меньшиков в 1911 г. в статье о Достоевском ставил вопрос о его литературной школе, то имел в виду не русскую, а зарубежную литературу: «Ни Тургенев, ни Толстой не создали в Европе литературной школы, у них не явилось учеников, по крайней мере сколько-нибудь крупных. Достоевский создал свою школу: ни один крупный талант последнего времени не свободен от чего-то, как бы заимствованного у нашего психолога-романиста. Он имеет даже первостепенных писателей, вроде Кнута Гамсуна, считающих честью называть себя учениками Достоевского. Разве Гауптман, говоря по правде, вышел не из Достоевского?»²².

Имея в виду творчество таких писателей, как Л. Ф. Нелидова, М. Н. Альбов и др., можно — на основе общности проблематики, идейной направленности, способов типизации и типологии стиливого развития — ставить вопрос о том, что «школа Достоевского» в отечественной литературе начала формироваться не в XX в., как принято считать, а еще при жизни писателя — в XIX столетии.

Примечания

- ¹ Л. Н. [Нелидова Л. Ф.] Полоса // Вестник Европы. 1879. Т. 5. Кн. 10. Октябрь. С. 574–635. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- ² Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. Письма. Т. 12. Кн. 2. Л.: Наука, 1967. С. 149–150. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения *Тургенев* и с указанием страницы в круглых скобках.
- ³ Нелидова Л. Ф. Памяти И. С. Тургенева // Вестник Европы. 1909. Т. 5. Кн. 9. Сентябрь. С. 208.
- ⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1984. Т. 27. С. 65.
- ⁵ Там же.
- ⁶ Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 т. М.: Худож. лит., 1981. Т. 8. С. 361.
- ⁷ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 6. С. 14.
- ⁸ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1984. Т. 27. С. 65.
- ⁹ Лассаль Ф. Сочинения: в 2 т. / пер. В. Зайцева. СПб.: Н. П. Поляков, 1870. Т. 1. С. 29, 67.
- ¹⁰ Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л.: Советский писатель, 1966. С. 199.
- ¹¹ Жизнь // Православная энциклопедия / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла [Электронный ресурс]. URL: <https://www.pravenc.ru/text/182295.html> (01.08.2020).
- ¹² Там же.
- ¹³ «Устав» Нила Сорского. Из писаний святых отцов о мысленном делании: чего ради нужно оно и как подобает стараться ради него [аскетика] (2 часть) [Электронный ресурс]. URL: <http://ipckatakomb.ru/obnovleniya/635-ustav-nila-sorskogo-iz-pisaniy-svyatykh-ottsov-omyslennom-delanii-chego-radi-nuzhno-ono-i-kak-podobaet-staratsya-radi-nego-asketika-2-chast.html> (01.08.2020).
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Жития русских святых: в 2 т. / под ред. Н. Петрусенко. М.: Сибирская благовонница, 2011. Т. 1 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ozon.ru/context/detail/id/28272330/> (01.08.2020).
- ¹⁶ [Игнатий (Брянчанинов), святитель]. Творения иже во святых отца нашего святителя Игнатия, епископа Ставропольского: [в 7 т.] / Псково-Печерский Успенский монастырь; Московский Сретенский монастырь. Репринт. изд. М.: Сретенский монастырь, 1996–2001. Т. 2. С. 218; Т. 1. С. 270–271.
- ¹⁷ Там же. Т. 2. С. 185, 216.
- ¹⁸ [Толкование: свт. Афанасий Великий] // Толкование священного писания [Электронный ресурс]. URL: <http://bible.optina.ru/old:ps:028:05> (01.08.2020).
- ¹⁹ Шевырев С. П. Стихотворения [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/s/shewyrew_s_p/text_0010.shtml (01.08.2020).

- ²⁰ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1980. Т. 21. С. 10, 11.
²¹ Нелидова Л. Ф. Памяти И. С. Тургенева. С. 236.
²² Меньшиков М. О. Письма к русской нации. М.: Директ-Медиа, 2014. С. 194.

Список литературы

1. Абашева М. П. Новые стратегии письма и чтения в эпоху социальных сетей // Филологический класс. 2018. № 2 (52). С. 43–48.
2. Алефиренко Н. Ф., Нуртазина М. П. Метафорический дискурс: в поисках сущности речевой образности // Cuadernos de Rusística Española. 2018. Т. 14. С. 49–65.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.
4. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 404 с.
5. Виноградов В. В. Тургенев и школа молодого Достоевского (конец 40-х годов XIX века) // Русская литература. 1959. № 2. С. 45–71.
6. Зеньковский В. В. История русской философии: в 2 т. Ростов-на-Дону: Феникс, 1999. Т. 1. 544 с.
7. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000. 704 с.
8. Морозкина Е. А., Биктимирова М. М., Исхакова Э. В. Библиейская метафора в художественном тексте // Вестник Башкирского университета. 2018. Т. 23. № 2. С. 538–541.
9. Прюво Ж., Седых А. П., Бузинова Л. М. Текст, контекст, интертекст: синтез смыслопорождения // Научный результат. Вопросы теоретической и прикладной лингвистики. 2018. Т. 4. № 3. С. 21–35.
10. Семанова М. Л. Л. Ф. Нелидова о Слепцове // Василий Слепцов: Неизвестные страницы. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 488–494. (Серия «Литературное наследство»; т. 71).
11. Скурат К. Е. Великие учителя церкви [Электронный ресурс]. URL: <https://www.eparhia-saratov.ru/Content/Books/72/tutors.pdf> (10.08.2020).

Referenses

1. Abasheva M. P. New Strategies for Writing and Reading in the Era of Social Networks. In: *Filologicheskiiy klass [Philological Class]*, 2018, no. 2 (52), pp. 43–48. (In Russ.)
2. Alefirenko N. F., Nurtazina M. P. Metaphorical Discourse: in Search for the Essence of Speech Imagery. In: *Cuadernos de Rusística Española*, 2018, vol. 14, pp. 49–65. (In Russ.)
3. Bakhtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of Verbal Creation]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 445 p. (In Russ.)
4. Veselovskiy A. N. *Istoricheskaya poetika [Historical Poetics]*. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1989. 404 p. (In Russ.)
5. Vinogradov V. V. Turgenev and the School of Young Dostoevsky (Late 40s of the 19th Century). In: *Russkaya literatura*, 1959, no. 2, pp. 45–71. (In Russ.)

6. Zen'kovskiy V. V. *Istoriya russkoy filosofii: v 2 tomakh* [History of Russian Philosophy: in 2 Vols]. Rostov-on-Don, Feniks Publ., 1999, vol. 1. 544 p. (In Russ.)
7. Lotman Yu. M. *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 2000. 704 p. (In Russ.)
8. Morozkina E. A., Biktimirova M. M., Iskhakova E. V. Biblical Metaphor in Literary Text. In: *Vestnik Bashkirskogo universiteta* [Bulletin of Bashkir University], 2018, vol. 23, no. 2, pp. 538–541. (In Russ.)
9. Pruvôt G., Sedykh A. P., Buzinova L. M. Text, Context, Intertext: Synthesis of Meaning. In: *Nauchnyy rezul'tat. Voprosy teoreticheskoy i prikladnoy lingvistiki* [Scientific Result. Questions of Theoretical and Applied Linguistics], 2018, vol. 4, no. 3, pp. 21–35. (In Russ.)
10. Semanova M. L. L. F. Nelidova About Sleptsov. In: *Vasily Sleptsov: Neizvestnyye stranitsy* [Vasily Sleptsov: Unknown Pages]. Moscow, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1963, pp. 488–494. (Ser. "Literary Heritage"; vol. 71). (In Russ.)
11. Skurat K. E. *Velikie uchitelya tserkvi* [Great Teachers of the Church]. Available at: <https://www.eparhia-saratov.ru/Content/Books/72/tutors.pdf> (accessed on August 10, 2020) (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Головко Вячеслав Михайлович, Vyacheslav M. Golovko, PhD (Philology), доктор филологических наук, профессор кафедры отечественной и мировой литературы, Северо-Кавказский федеральный университет (ул. Пушкина, 1, г. Ставрополь, Российская Федерация, 355017); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5244-8972>; e-mail: vmgolovko@mail.ru.

Поступила в редакцию / Received 16.08.2020

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 25.11.2020

Принята к публикации / Accepted 11.01.2021

Дата публикации / Date of publication 05.02.2021

Научная статья

УДК 821.161.1.09“18”

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9022



Поэма И. Анненского «Магдалина»: евангельский текст на перекрестке литературных традиций

Р. Мних

*Варшавский университет
(Республика Польша, Варшава)*

e-mail: r.mnich3@uw.edu.pl

Аннотация. В статье предложена интерпретация поэмы Иннокентия Анненского «Магдалина», написанной в 1885 г., но опубликованной только в 1997 г. Это раннее произведение поэта существенно отличается от его поэзии, известной по опубликованным сборникам («Тихие песни» и «Кипарисовый ларец»), для которых не характерно обращение к библейским образам и мотивам. В поэме «Магдалина» И. Анненский предлагает свое осмысление евангельского сюжета, изображая в диалогах между Марией Магдалиной и Иисусом конфликт и борьбу человеческого чувства (Магдалина) и божественного призвания (Иисус). Анализ художественной структуры поэмы позволяет определить наличие в ней трех литературных традиций: 1) античная трагедия и хор как одно из главных, действующих в ней лиц; 2) романтическая поэма о неразделенной любви (прежде всего «Демон» М. Лермонтова) и концепция романтического двоемирия; 3) «Фауст» И.-В. Гете. Соединение античных концептов (рок, судьба, метаморфоза) с идеями христианства, а также аллюзии на произведения русских романтиков, позволили автору совместить в образе Марии Магдалины три аспекта: античную судьбоносность (рок), христианскую (православную) святость и романтическую отчужденность от мира. Соединение этих трех аспектов в художественной целостности поэмы И. Анненского образует новое идейное качество: романтическая поэма не предусматривала хора в качестве действующего лица, а древнегреческая трагедия не допускала таких лирических отступлений (характерных для романтической поэмы), которые мы находим в произведении И. Анненского. Евангельский текст в поэме трансформируется в русле трех упомянутых традиций, и таким образом художественный материал «вырастает» в драматическую поэму.

Ключевые слова: Мария Магдалина, Библия, символ, семантическая трансформация образа, литературная традиция

Для цитирования: Мних Р. Поэма И. Анненского «Магдалина»: евангельский текст на перекрестке литературных традиций // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 1. С. 308–327. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9022

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9022

***Magdalene*, a Poem by Innokenty Annensky: Gospel Text at the Crossroads of Literary Traditions**

Roman Mnich

Warsaw University (Republic of Poland, Warsaw)

e-mail: r.mnich3@uw.edu.pl

Abstract. The article offers an interpretation of Innokenty Annensky's poem *Magdalene* written in 1885, but published only in 1997. This early work of the poet differs significantly from his poetry, known from published collections (*Quiet Songs* and *Cypress Box*), which are not characterized by an appeal to biblical images and motifs. In the poem *Magdalene* Annensky offers his interpretation of the Gospel story, depicting the conflict and struggle between human feelings (Mary Magdalene) and divine vocation (Jesus) in the dialogues between Magdalene and Jesus. Analysis of the structure of the poem allows us to determine the presence of three literary traditions in it: 1) ancient Greek tragedy and the chorus as one of its main actors; 2) a romantic poem about unrequited love (first of all, *The Demon* by Mikhail Lermontov) and the concept of romantic duality; 3) *Faust* by Johann Wolfgang Goethe. The combination of antique concepts (fate, destiny, metamorphosis) with the ideas of Christianity, as well as allusions to the works of Russian romantics, allowed the author to combine three aspects in the image of Mary Magdalene: ancient fate (destiny), Christian (Orthodox) holiness and romantic alienation from the world. The combination of these three aspects in the poem by I. Annensky forms a new quality: the romantic poem did not provide for the chorus as a character, and the ancient Greek tragedy did not allow for such lyrical digressions typical for a romantic poem. The Gospel text in the poem by I. Annensky is transformed in line with the three mentioned traditions, and thus the theme "grows" into a dramatic poem.

Keywords: Maria Magdalene, Bible, symbol, semantic transformation of image, literary tradition

For citation: Mnich R. *Magdalene*, a Poem by Innokenty Annensky: Gospel Text at the Crossroads of Literary Traditions. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*], 2021, vol. 19, no. 1, pp. 308–327. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9022 (In Russ.)

Творчество Иннокентия Анненского как одного из самых ярких представителей русского модернизма обычно рассматривается в контексте влияния античной культуры, а также классиков французской и немецкой литературы, которых русский поэт хорошо знал и тексты которых переводил. Как известный переводчик Еврипида, автор лекционного курса, посвященного истории древнегреческого театра [Анненский, 2003], И. Анненский, на первый взгляд, предстает писателем, который в своей эстетике и поэтике далек от христианского мировоззрения. Его обращения к тексту Библии и размышления о символике и сути библейских образов довольно редки: можно назвать несколько стихотворений, содержащих аллюзии на текст Библии (самое известное — «В небе ли меркнет звезда...»), статью, посвященную Иуде («Иуда новый символ»), и раннюю поэму «Магдалина», напечатанную лишь в 1997 г. Несмотря на то, что по рождению, воспитанию и образованию И. Анненский принадлежал православной культуре, он в своих текстах будто избегал религиозной символики и риторики. Тем не менее представленный в современной «Православной энциклопедии» взгляд на творчество поэта и утверждение, что «сущностью его мировоззрения до конца жизни был безрелигиозный индивидуализм» [Носов], будут слишком категоричны для общей оценки отношения И. Анненского к религии.

Вспомним, что в статье, посвященной образу Иуды в творчестве Леонида Андреева, И. Анненский называет Библию «Великой книгой», которая является важнейшим историческим и культурным текстом. Поэтому герои Нового Завета в повести Л. Андреева (не только Иуда, но и Магдалина, Фома, Петр) в оценке И. Анненского — это не только библейские, но и «исторические лица». Человеческая сущность такого типа персонажей принципиально отличается от полностью вымышленных художественных образов в литературе, о чем И. Анненский предостерегает читателя в статье «Иуда, новый символ»: «Я говорю, конечно, лишь о концепции Леонида Андреева, а не о библейском или историческом лице, о котором не стоит и рассуждать по поводу измышлений художника» [Анненский, 1979: 147].

Заявленные в этом высказывании «измышления художника» очень ярко отразились в ранней поэме И. Анненского «Магдалина», которая была написана в 1885 г., когда поэту исполнилось 20 лет. Два авторские экземпляра поэмы и рукописный список с нее хранятся в РГАЛИ. Именно они были использованы для подготовки текста произведения к печати. Издание поэмы с комментариями и послесловием как второй выпуск серии «Лотмановских сборников», посвященных истории русской культуры, осуществил Владимир Гитин¹. Очевидно, многими исследователями поэма «Магдалина» воспринималась и воспринимается как юношеское произведение И. Анненского, в некотором смысле «незрелое», чем и объясняется отсутствие интереса к ней. За исключением обстоятельного послесловия В. Гитина и нескольких публикаций Натальи Налегач, к тексту «Магдалины» литературоведы не обращались. Н. Налегач в специальной статье, посвященной трансформации евангельского сюжета в поэме, интерпретирует прежде всего мотив сомнения в возможность воскресенья, подчеркивая, что «земная любовь противопоставлена в произведении чуду воскресенья, которое через сопровождение его мотивом сомнения осмысливается не столько как данность, свершившееся, сколько как проблема» [Налегач: 36].

В плане художественной структуры «Магдалина» представляет собой драматическую поэму, в которой одновременно присутствуют черты античной трагедии и традиции романтической поэмы (в тексте есть прямые цитаты из «Демона» М. Ю. Лермонтова). Таким образом, переосмысление евангельского сюжета в поэме И. Анненского осуществляется одновременно в нескольких направлениях. Мы рассмотрим самые важные стратегии этого переосмысления. Вспомним, что Мария Магдалина в Новом Завете упоминается только в нескольких эпизодах, суть которых сводится к следующему: Мария Магдалина была исцелена Иисусом от одержимости семью бесами (Лк. 8:2; Мк. 16:9), что в христианской традиции указывало «на крайнюю степень бывшей у нее до этого одержимости» [Павлов: 174]; после чего она стала следовать за

Иисусом, служа Ему (Мк. 15:40–41; Лк. 8:3), она присутствовала на Голгофе при смерти Иисуса, была свидетельницей Его погребения, была одной из жен-мироносиц, которым ангел возвестил о Воскресении Иисуса и первой увидела воскресшего Спасителя (Мф. 27:61; Ин. 20:11–18). На заре христианства среди представителей западной и восточной Церквей Мария Магдалина воспринималась как «апостол апостолов», а также провозглашалась «новой Евой» [Jasniacka: 1319]. Все упомянутые эпизоды из жизни святой, а также ее почитание в христианстве стали основой многочисленных сюжетов в литературе и изобразительном искусстве [Frenzel].

Жизнь Марии Магдалины и отношение к Иисусу определили ее принадлежность к особой группе библейских образов, таких, которые изначально характеризуются внутренней психологической сложностью и символической амбивалентностью, обусловленной личной судьбой персонажа или культурной традицией образа-символа [Мних: 81–94]. Интерпретируя сущность таких библейских образов-персонажей и их отличие от героев античной мифологии (прежде всего в поэмах Гомера), немецкий филолог Эрих Ауэрбах подчеркивал универсальный смысл персонажей Библии. Вовлеченные в священную историю спасения человечества герои Священного Писания обладают особой внутренней напряженностью характера, поэтому практически каждый из них представляет «перспективу, исходящую от субъекта», когда передний и задний план совмещены, а «настоящее открыто назад, вглубь, в прошлое» [Ауэрбах: 27]. Истинный читатель Библии как человек верующий обязан всегда включать в мир ее событий свою собственную жизнь, «должен почувствовать себя кирпичиком всемирно-исторического здания» [Ауэрбах: 36], воздвигаемого Священным Писанием. Поэтому выдающиеся фигуры Библии намного богаче внутренним развитием и их индивидуальность яснее очерчена в сравнении с персонажами греческой или римской мифологии.

В свете приведенных мыслей судьба Магдалины в Новом Завете тоже обладает особой смысловой перспективой, связанной с греховным прошлым, но одновременно направленной

на искупление грехов: спасение души блудницы символизирует в христианстве спасение любого падшего, способного уверовать в Иисуса. Таким образом, в личности Марии Магдалины соединялись греховность в прошлом, искренность веры в настоящем (эпизоды ее встречи с Иисусом), а также идея спасения в будущем. В литературе и искусстве в образе Магдалины всегда символически присутствовали эти три времени, отражая путь от греховного прошлого через настоящую веру к счастливому будущему. Поэтому она грешница, которая впоследствии в православной традиции станет святой и равноапостольной. Такая диалектика ангельского и дьявольского, добра и зла, греха и святости, любви и ненависти нашла отражение во многих поэтических текстах русских авторов, посвященных Марии Магдалине (от И. Аксакова, А. Толстого, А. Блока, М. Цветаевой, А. Ахматовой, М. Волошина, М. Шкапской, Б. Пастернака до современного барда Е. Фроловой, исполнительницы песни «Монолог Марии Магдалины»), а также стала темой множества картин европейских художников (от Д. Белини, Корреджо, Караваджо до А. Иванова). Символика образа Марии Магдалины в этих случаях актуализировалась соответствующими эпитетами (святая, грешная, ангельская, смиренная, «мироносная») или же красками на картинах (здесь палитра изображения весьма широкая, хотя преобладают красный и синий цвета). Добавим, что среди сложных по судьбе и характеру персонажей новозаветной истории Мария Магдалина не является исключением; аналогично амбивалентным предстает и образ апостола Петра с его отречениями от Спасителя и одновременно «строительством» Вселенской Церкви. И даже упоминаемый выше образ Иуды Искариота часто осмысливается в европейском искусстве между двумя полярными полюсами: осуждение / оправдание (или же попытки понимания психологии преступника, но одновременно ученика, предавшего Учителя).

Возвращаясь к поэме И. Анненского «Магдалина», отметим, что это произведение незавершенное: структурно поэма состоит из своеобразного введения («Пророк»), отрывков и сцен из задуманных автором глав, а также аналогично не завершенного текстурально эпилога. В жанровом отношении — это

драматическая поэма, большие части которой парадоксально напоминают прежде всего последние сцены «Фауста» И.-В. Гете. Роль «Фауста» в поэме И. Анненского многоаспектна и прослеживается на разных уровнях. Во-первых, в «Магдалине» так же, как и в финале трагедии немецкого автора, в качестве действующих персонажей присутствуют разнообразные ангелы и хоры: Хор сомнений, Хор отрицаний, Хор радостных мечтаний, Хор упреков, Хор женщин, Хор приверженцев, Хор как будто с неба. В этом случае следует отметить принципиальное различие между античной трагедией, в которой участвует только один хор, и поэмой И. Анненского и трагедией И.-В. Гете, в которых участвует много разных хоров. Дальше, аналогично, как и в «Фаусте», в «Магдалине» меняется ритм и стихотворные размеры в зависимости от смысла высказываний персонажей. Отметим даже абсолютное совпадение поэтического ритма у И.-В. Гете и И. Анненского в некоторых эпизодах. Так, в «Фаусте»:

«Chor der Engel:

Heilige Gluten!
 Wen sie umschweben,
 Fühlt sich im Leben
 Selig mit Guten.
 Alle vereinigt
 Hebt euch und preist,
 Luft ist gereinigt,
 Atme der Geist»².

В переводе Б. Пастернака:

«Пламя священное!
 Кто им охвачен,
 К жизни блаженной
 Добра предназначен.
 Воздух очищен.
 Братья, в полет!
 Дух сей похищенный
 Вольно вздохнет»³.

Для сравнения слова Тихого хора сомнений в поэме «Магдалина»:

«Сердца влечение
Останови,
Дерзкой любви
Ты не проси,
Освобождения
От заблуждения
Лучше ищи,
Бога всесильного
Взора умильного
Ты не желай...» (102).

Добавим, что в финале трагедии «Фауст» тоже появляется Магдалина как Великая грешница (*Magna peccatrix*), а борьба двух хоров в поэме И. Анненского (Тихого хора сомнения и Хора приверженцев Христа) за душу Иисуса явно напоминает борьбу за душу Фауста в трагедии немецкого автора: конец «Фауста» содержит подобные прения и дискуссии, касающиеся истинного смысла жизни.

Как и в трагедии немецкого автора, у русского поэта хоры оказываются собеседниками человека и Бога одновременно. Иногда в поэме И. Анненского мы встречаем даже текстуальные совпадения: так, подобно Фаусту, взывающему в финале трагедии немецкого автора: «Мгновенье! / О, как прекрасно ты, повремени!»⁴, Магдалина в поэме И. Анненского говорит: «Продлись, мгновенье, / Дай наслажденье» (102). Отметим также, что традиции И.-В. Гете в поэме «Магдалина» не ограничиваются одним «Фаустом». Когда Магдалина предлагает Иисусу: «Мы улетим в далекий край, / Там вечный свет... там вечный май» (45), то в этих словах можно прочесть парافразу знаменитой песни Миньоны из романа И.-В. Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера»: «Ты знаешь край...» («Kennst du das Land...»)⁵.

Отмечаемая формальная ориентация русского поэта на художественную структуру трагедии И.-В. Гете не должна заслонять тот факт, что по своей идейной сути поэма И. Анненского принципиально отличается от нее. Если по художественной структуре «Магдалина» во многом напоминает «Фауста», то по идейному смыслу произведение русского поэта парадоксально схоже с другим сочинением — драматической поэмой украинской поэтессы Леси Украинки «Одержимая» (1902).

Главная героиня «Одержимой» — Мириам (по сюжету — Мария Магдалина) — тоже влюблена в Иисуса неразделенной любовью и так же, как и Магдалина И. Анненского, гибнет в конце произведения [Mnich].

Несмотря на то, что поэма «Магдалина» написана двадцатилетним автором, она представляет собой очень сложное произведение, как по своей формальной структуре, так и по идейно-символическому содержанию. Идейная суть образа Магдалины заявлена уже в начальных строках поэмы, изображающих первую встречу героини произведения с Иисусом:

«Она пришла к нему с мольбою
И перед ним легла, как тень,
Бледна, как ранний майский день,
Склонилась *грешной* головою.
В одежде белой *покаянья*
Она забыть искала свет;
Она несла к нему страданье
И *сердца страстного* привет» (курсив мой. — Р. М.) (13).

Отметим, что грех («грешная голова») и святость («белые одежды покаяния») Магдалины как два противоположные полюса в символике образа создают тот художественный драматизм, который отразился практически во всех монологах героини поэмы. Этой же диалектике противоречивых характеристик посвящены и диалоги в произведении, отражающие, по словам В. Гитина, «мучительное отношение переживающего сознания к понятному по-новому предмету» [Гитин: 166]. Образ «страстного сердца» сигнализирует читателю о теме любви Магдалины к Иисусу, которая станет одной из основных в поэме И. Анненского. Нужно специально отметить, что образ Иисуса — персонажа поэмы — заслуживает особого внимания. Ведь отношение автора к религии в художественном произведении обычно представлено отношениями героев к Богу и вере, а в случае поэмы И. Анненского героем произведения выступает сам Бог — Иисус как одно из лиц Троицы. В произведении русского поэта Иисус «очеловечен» не до конца, он остается все-таки Богом, отрекаясь от любви Магдалины во имя высшей идеи спасения рода человеческого.

Магдалина изменилась «с тех пор, как свет во тьме разврата / В ней искру дивную зажег» (13). Но облик пророка (Иисуса) смутил ее, и она прониклась чувством любви к Христу — так началась в ее душе борьба чувства и веры:

«...Облик твой
Мой грешный сон смущал порой.
С тоской являлся часто ты,
Когда развратные мечты
Толпою грудь мне наполняли,
Твои небесные черты
С укором мне тогда сияли...» (18).

После этой судьбоносной встречи с Иисусом Магдалина, уподобляясь волхвам, которые принесли три дара при рождении Спасителя, приносит свои три дара Христу: «безгрешную слезу», любовь и «упований юный жар» (19, 20). Грех и святость изначально соединились в судьбе Марии Магдалины, и этот факт стал причиной всевозможных семантических трансформаций и символического переосмысления образа в литературе и искусстве, и не только в границах христианской традиции [Mnich]. В символическом плане Мария Магдалина соединяет, с одной стороны, представление о том, что такое «настоящий» (смертный) грех и «одержимость семью бесами», а с другой стороны, представление о таких же настоящих святости и любви. Жизненный путь Марии Магдалины позволил поэтам и художникам представлять в ее образе своеобразную диалектику любви как чувства во многих его проявлениях («продажная» любовь, «испытание» любовью, «настоящая» любовь), что прослеживается и в поэме И. Анненского. В финале произведения, в сцене гибели Магдалины, представлена и проблема одержимости бесами. Заметим, что эта сцена текстуально напоминает стихотворение А. С. Пушкина «Бесы», что до сих пор не отмечалось исследователями. Сравним для наглядности два соответствующих отрывка из обоих произведений.

«Магдалина» И. Анненского

«Всю ночь ревела непогода,
И грозный ветер бушевал,
И поднимались к небу воды,
Всю ночь нечистый пировал.
Поминки ль, свадьбу ль он справлял
В разгуле бешеной свободы...» (121).

«Бесы» А. С. Пушкина

«Сколько их! куда их гонят?
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?»⁶.

Как видим, в конце поэмы проблему бесовства И. Анненский соединяет с образом поминок, и именно в этом смысле бесы «празднуют» поминки по усопшей Магдалине. Ее свадьба с Иисусом не состоялась, толпа узнала в ней блудницу, которую хоронят в могиле предков (124). Поскольку произведение автор не завершил, финал поэмы в смысловом плане тоже остается открытым. Но бесы в поэме соблазняют не только Магдалину, но и скорбную душу Иисуса в образе страшного роя бесплотных духов (85). Поэма И. Анненского, таким образом, представляет извечную борьбу двух начал (божественного и бесовского), которая в сюжете произведения представлена как на уровне космическом (борьба добра и зла в мире), так и на уровне судеб персонажей: в душе каждого из них (Магдалина, Иисус, Иуда, Богородица) происходит борьба противоположных / полярных чувств.

В связи с особенностью отношений Магдалины и Иисуса в поэме И. Анненского следует указать также и на романтическую традицию мотива неразделенной любви. Речь идет о таких романтических героях-«любовниках», которые находятся как бы на разных полюсах мироздания, — это герои из разных миров (идейных, духовных и социальных). В таком противопоставлении персонажей частично и проявлял себя очень важный для эпохи начала XIX в. принцип романтического двоемирия, отразившийся также и в эстетике русского Серебряного века [Клягина]. Демон и Тамара, например, или Алеко и Земфира — это герои именно из разных миров, их счастливая совместная судьба в эстетике и идеологии романтизма невозможна в принципе, хотя каждый из них представляет сильный характер. Аналогично в поэме И. Анненского Магдалина и Христос находятся на разных полюсах

бытия: Магдалина — «могучая душа» (113), но ее предназначение земное, в то время как предназначение Иисуса высшее, в определенном смысле «небесное». Иисус представляет идею спасения и бессмертия души, он слышит «звуки небесные», поэтому «слова смертные» (80), земные речи Магдалины не могут смутить Его и отклонить от предназначенного пути. В начале поэмы Иисус еще пребывает в сомнениях:

«Человек я, и слаб,
Да, я смерти боюсь,
Я не сын твой, я — раб,
Пред тобою винюсь.
Недостойн тебя,
Плоть бесстыдно любя,
О себе я молюсь.
В этот горестный час
В первый раз, в первый раз
Я прославить тебя
Не могу, не могу.
Жить, отец, я хочу» (37).

Но постепенно характер Иисуса закаляется идеей спасения, и в конце поэмы Он уже не знает сомнений. Момент колебаний появляется в символическом эпизоде из Нового Завета, в молении о чаше; в поэме этот эпизод приобретает космические размеры: чаша «горит» между звездами и закрывает собой образ рая:

«Зачем, о, чаша роковая,
Ты между звездами горишь?
Зачем ты скрыла образ рая
И только муки мне сулишь?» (38).

Женский голос предлагает Иисусу совершенно другую чашу: «Выпьем мы чашу любви и свободы» (42), но Иисус отклоняет ее, следуя миссии и идее спасения людей.

Как и в античной трагедии, в поэме И. Анненского хор является глашатаем судьбы, именно хор обращается к Иисусу со словами: «Перед судьбою преклонись» (39). Хор также напоминает Иисусу о Его проповеди Царства Небесного, о Его пламенных речах о том, что все земное «переменно», поэтому сущность человека заключается в стремлении к нетленному

и вечному. Диалоги Иисуса с разными хорами (Мужской хор отрицаний, Мужской хор соблазнов, Хор сомнений, Хор утешений, Хор упреков) принципиально отличаются от диалогов Спасителя с Магдалиной. В разговорах с ней Иисус как бы представляет другой полюс мировидения, отрекаясь от человеческих чувств (прежде всего любви) ради своей миссии спасения всех людей и победы над смертью. В то же время диалоги с хорами представляют прежде всего внутреннюю борьбу в душе самого Иисуса: хор раскрывает Иисусу суть Его переживаний, а конкретный смысл диалога соответствует названию хора (отрицания, утешения, соблазны или сомнения). В таком смысле хоры связывают поэму И. Анненского с традицией античной трагедии. Мужской хор отрицаний, например, знает прошлое Иисуса, напоминает Ему об искушении в пустыне и даже уличает во лжи. Когда Иисус вспоминает Магдалину и ее «ужасный образ вождельня» (46), он говорит Себе, что любовь земная не для Него, поэтому Он не может понять чувств Магдалины. В ответ на эти слова Мужской хор отрицаний гласит:

«Ты лжешь... ты мог.
Ты бог ли, плотью облеченный,
Иль человек, как все, рожденный?
<...>
Небесный гость, зачем явился
Ты к нам со святостью своей?
Ты муки не поймешь людей,
Пока греха не причастился» (46).

Иногда хор напоминает Иисусу о Его судьбоносной роли в истории, репрезентируя тем самым голос Божественного откровения. Когда Иисус произносит знаменитое моление о чаше «Да мимо меня / Идет чаша сия» (56), Хор упреков говорит:

«Вспомни, за что ты на смерть предаешься,
Не унижайся постыдной мольбой» (56).

Именно под влиянием диалогов с хорами в сюжете поэмы И. Анненского Иисус побеждает в себе одновременно страх смерти («И смерть мне больше не страшна» (70)) и искушения

земной любви. Хоры также оглашают предательство Иуды, рассказывают о судьбе Иисуса после распятия и проповедуют учение Нового Завета («Не будет греков и евреев» (79)).

Аналогично в диалогах с хорами раскрывается внутренний мир Магдалины, ее мечты и чаяния, надежды и размышления о настоящей любви. Так, например, после распятия Иисуса Магдалина обращается к Хору радостных мечтаний с просьбой:

«Возврати Христа живого,
Чтоб его обнять могла я,
Целовать его могла я,
Как ребенка дорогого» (101).

Разговор Магдалины с Иисусом в поэме переносится в сферу разговора героини с Богочеловеком, хотя она хочет говорить только с человеком:

«Забудь, забудь о небесах,
В моих объятиях успокойся,
От света тягостного скройся
Хоть раз в чарующих мечтах.
Нет, ты не Бог... ты человек,
И сроден ты людским страданиям,
Так не кляни ж блаженство нег,
С их полновластным обаяньем» (31).

Современные исследователи русской православной традиции отмечают, что «почитание святой Марии Магдалины в православии основывалось исключительно на соответствующих эпизодах Евангелия, где упоминается ее имя» и что «с раскаявшейся же блудницей в русском православном сознании она фактически не ассоциируется» [Завгородняя: 47]. В этом плане поэма И. Анненского представляет отклонение от православной традиции, поскольку Магдалина в ней изображена именно как раскаявшаяся блудница. Два магистральные образа поэмы — Магдалина и Иисус — выступают в произведении не только как архетипические символы жениха и невесты, но и как их реальные художественные образы: одним из лейтмотивов произведения является мотив брачного пира, а Магдалина гибнет в финале поэмы в брачном наряде. Этот аспект связывает поэму И. Анненского с идейными

традициями литературы Серебряного века, с образами жениха и невесты в религиозной философии Владимира Соловьева и поэзии Александра Блока.

Эти два сюжетных плана невесты (Магдалины) и жениха (Иисуса) в поэме И. Анненского переплетаются. Лирические монологи Иисуса сосредоточены на передаче внутренней борьбы между стремлением принести себя в жертву ради спасения рода людского и чисто человеческими чувствами, желанием любви и радостей земной жизни. Следует отметить, что в Новом Завете внутренняя борьба Иисуса отражена фактически только в хорошо известном молении о чаше и образ Христа в Евангелиях не «очеловечен» до такой степени, как в поэме И. Анненского. Как отметил В. Гитин, в своем произведении «Анненский пропускает подробности зарождения в героине земного чувства к Христу и дает нам лишь краткий момент ее признания», но «к этому времени главный конфликт — небесная любовь Христа и земная Магдалины — уже вполне определился» [Гитин: 149]. Исследователь в своем комментарии к поэме и послесловии обратил внимание на наличие в ней большого количества скрытых и явных аллюзий и цитат из произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова [Гитин: 148] и Библии (прежде всего псалмов и книги пророка Исайи)⁷. От исследователя ускользнул, таким образом, весьма оригинальный «синкретический» замысел поэта, объединяющий разные литературные источники, о которых была речь выше.

Отдельный аспект литературной традиции представлен в художественном богатстве ритма поэмы. Ритм и стихотворные размеры «Магдалины» чрезвычайно разнообразны и объединяют варианты разных стихотворных размеров, характерных не только для русской литературной и европейской традиции (о чем была речь выше), но и русского фольклора, например, былин:

«Ты поведай отцу мольбу страстную,
Пусть спасет мне он мать несчастную» (52).

При интерпретации поэмы нужно отметить также тот факт, что в ней несколько раз появляется образ тоски — центрального концепта в поэзии И. Анненского и ключевого слова для понимания его поэтической системы. Иисус — «...сам всегда один, / С своею тихою тоскою» (32). В обращении к Богу вместе с верой в силу воскресения Иисус декларирует и свою тоску:

«И верю: силой воскресенья
Я вознесуся над землей.
Ты видел тайные моления,
И мысль, и волю, и мечту,
Мою тоску, мои сомненья
И веру пылкую мою» (35).

Тоска сопутствует Магдалине, приходит к Богородице (50), «и боль, и просьба, и тоска» посещают также Иуду (89). Таким образом, тоска становится лейтмотивом для описания душевного состояния практически всех героев поэмы И. Анненского.

Подводя итоги, нужно отметить, что соединение античных концептов (рок, судьба, метаморфоза) с христианским учением, а также аллюзии на произведения русских романтиков, позволили автору совместить в образе Марии Магдалины три аспекта: античную судьбоносность (рок), христианскую (православную) святость и романтическую отчужденность от мира. Соединение этих трех аспектов в художественной целостности поэмы И. Анненского образует новое идейное качество: романтическая поэма не предусматривала хора в качестве действующего лица, а древнегреческая трагедия не допускала таких лирических отступлений (характерных для романтической поэмы), которые мы находим в произведении И. Анненского. Евангельский текст в «Магдалине» трансформируется в русле трех упомянутых традиций, и таким образом художественный материал «вырастает» в драматическую поэму.

Библейская традиция и ориентация на поэтическое восприятие евангельского сюжета о Марии Магдалине в поэме И. Анненского проявилась в трех символических аспектах: 1) традиция романтической поэмы; 2) традиция античной

трагедии; 3) традиция «Фауста» И.-В. Гете. Собственно евангельский сюжет в поэме сведен до минимума, что объяснимо, поскольку канонический текст Нового Завета дает очень мало материала о жизни и судьбе Марии Магдалины. Библейская традиция у И. Анненского проявилась, таким образом, только в выборе материала, но не в способах его художественного осмысления. Образ Марии Магдалины в поэме вырисовывается на перекрестке трех упомянутых традиций: романтизма, античности и трагедии И.-В. Гете. У И. Анненского в лирический сюжет произведения введен Иисус, но в образе нехарактерном для Нового Завета. Это особенно проявляется в эпизоде в Гефсиманском саду: в поэме знаменитое моление о чаше отходит на второй план, а на первый план выходит эпизод, которого нет в Новом Завете: в саду Магдалина искушает Иисуса земной любовью.

Соединение в поэме И. Анненского трех отмеченных традиций представляет евангельский сюжет о Марии Магдалине в совершенно новых символических и семантических аспектах. Литературная интерпретация евангельского мотива в этом случае как бы подчинена жанровой форме трагедии, но в плане символического содержания она наполнена романтической темой неразделенной любви. Такое наслоение литературных традиций и символических контекстов усложняет наше понимание евангельского мотива и способствует тому, что в сакральных библейских образах-персонажах мы видим воплощение вечных человеческих проблем и чувств. Предложенная интерпретация поэмы И. Анненского «Магдалина» не учитывает, конечно, всех возможных интертекстуальных связей с произведениями мировой литературы. За пределами внимания остались параллели к трагедии «Гамлет» В. Шекспира и поэзии Ф. Тютчева, мотив безгрешной любви (Данте), еврейский дискурс в образе частых обращений к Израилю, связь диалогов со средневековой европейской традицией (например, поэзией Якопоне да Тоди, особенно с его известным стихотворением «*Stabat mater dolorosa*»), мотив безумия и сновидений в поэме. Все эти, отдельно взятые аспекты, отражают конкретные символические смыслы произведения и могут быть предметом дальнейшей интерпретации.

Примечания

- ¹ Анненский И. Ф. Магдалина: поэма / изд. подгот. В. Е. Гитин. М.: ИЦ-Гарант, 1997. 190 с. (Сер. «Материалы и исследования по истории русской культуре»; вып. 2). Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- ² Goethes Werke in zwölf Bänden. Band IV. Die natürliche Tochter. Pandora. Faust. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. S. 571.
- ³ Гете И.-В. Собр. соч.: в 10 т. Т. 2. «Фауст». Трагедия / пер. с нем. Б. Пастернака. М.: Худож. лит., 1976. С. 430–431.
- ⁴ Гете И.-В. Собр. соч.: в 10 т. Т. 2. «Фауст». Трагедия. С. 423.
- ⁵ Гете И.-В. Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1976. Т. 7. Годы учения Вильгельма Мейстера / пер. с нем. Н. Касаткиной. С. 117 (Goethes Werke in zwölf Bänden. Band VI. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. S. 146).
- ⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Т. 3: Стихотворения 1827–1836. Л.: Наука, 1977. С. 168.
- ⁷ См. об этом подстрочные примечания В. Гитина к тексту поэмы (61–73).

Список литературы

1. Анненский И. Книги отражений / изд. подгот. Н. Т. Ашимбаева, И. И. Подольская, А. Ф. Федоров. М.: Наука, 1979. 680 с. (Сер.: Литературные памятники).
2. Анненский И. История античной драмы. Курс лекций / изд. подгот. В. Е. Гитин и В. В. Зельченко. СПб.: Гиперион, 2003. 416 с.
3. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / пер. с нем. М.: Прогресс, 1976. 556 с.
4. Гитин В. «Магдалина» Иннокентия Анненского // Анненский И. Ф. Магдалина: поэма / изд. подгот. В. Е. Гитин. М.: ИЦ-Гарант, 1997. С. 125–180. (Сер.: Материалы и исследования по истории русской культуры; вып. 2).
5. Завгородняя Г. Ю. Образы Марии Египетской, Марии Магдалины и Клеопатры в русской литературе: христианское и языческое // Проблемы исторической поэтики. 2020. Т. 18. № 2. С. 42–63 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1591625044.pdf (12.10.2020). DOI: 10.15393/j9.art.2020.8062.
6. Клягина Л. Р. Романтическое двоемирие и “эстетика двух реальностей” в русском авангарде // Романтизм vs реализм: парадигмы художественности, авторские стратегии: сб. науч. ст.: к 100-летию со дня рождения проф. И. А. Дергачева. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2011. С. 163–171. (Сер.: Эволюция форм художественного сознания в русской литературе; вып. 3).

7. Мних Р. Категория символа и библейская символика в поэзии XX века. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2002. 258 s.
8. Налегач Н. В. Трансформации евангельского сюжета в поэме И. Анненского «Магдалина» // Русская литература в современном культурном пространстве: материалы II Всероссийской научной конференции, посвященной 100-летию Томского государственного педагогического университета (1–3 ноября 2002 г.): в 2 ч. / под ред. Т. Т. Уразаевой, В. Е. Головчинер, О. Б. Кафановой, Е. Н. Ковалевской. Томск: Издательство Томского государственного педагогического университета, 2003. Ч. 2. С. 35–40.
9. Носов С. Н. Анненский Иннокентий Федорович // Православная энциклопедия. 1998–2020. Т. 2. С. 467 [Электронный ресурс]. URL: <http://m.pravenc.ru/text/Анненский> (12.10.2020).
10. Павлов И. Мария Магдалина // Католическая энциклопедия. М.: Научная книга; Издательство францисканцев, 2007. Т. III: М–П. Стб. 174–176.
11. Frenzel E. Maria Magdalena // Frenzel E. Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart: A. Kröner Verlag, 1998. S. 496–499.
12. Jasniacka M. Maria Magdalena // Encyklopedia katolicka. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2006. S. 1319–1323.
13. Mnich R. Концепт mens sana у творчості Лесі Українки (драматична поема «Одержима») // Roczniki Humanistyczne KUL. Lublin, 2018. № 66 (7). S. 15–31. DOI: 10.18290/rh.2018.66.7-2

References

1. Annenskiy I. *Knigi otrazheniy* [Books of Reflections]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 680 p. (Ser. “Literary Heritage”). (In Russ.)
2. Annenskiy I. *Istoriya antichnoy dramy. Kurs lektsiy* [The History of Ancient Drama. Lecture Course]. St. Petersburg, Giperion Publ., 2003. 411 p. (In Russ.)
3. Auerbakh E. *Mimesis. Izobrazhenie deystvitel'nosti v zapadnoevropeyskoy literature* [Mimesis. Image of Reality in Western European Literature]. Moscow, Progress Publ., 1976. 556 p. (In Russ.)
4. Gitin V. “Magdalene” by Innocenty Annensky. In: *Annenskiy I. F. Magdalina: poema* [Annenskiy I. F. Magdalene: poem]. Moscow, Its-Garant, 1997, pp. 125–180. (Ser. “Materials and Studies on the History of Russian Culture”; issue 2). (In Russ.)
5. Zavgorodnyaya G. Yu. Images of Mary of Egypt, Mary Magdalene and Cleopatra in Russian Literature: Christian and Pagan. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2020, vol. 18, no. 2, pp. 42–63. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1591625044.pdf (accessed on October 12, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.2020.8062 (In Russ.)
6. Klyagina L. R. Romantic Dual-Myriad and “Aesthetics of Two Realities” in the Russian Avant-Garde. In: *Romantizm vs realizm: paradigma khudozhestvennosti, avtorskie strategii: sbornik nauchnykh statey: k 100-letiyu so dnya rozhdeniya prof. I. A. Dergacheva* [Romanticism vs Realism: Paradigms

- of Artistry, Author's Strategies: a Collection of the Scholars: on the 100th Anniversary of the Birth of prof. I. A. Dergacheva]. Yekaterinburg, Ural University Publ., 2011, pp. 163–171. (Ser. "The Evolution of Forms of Artistic Consciousness in Russian Literature; issue 3"). (In Russ.)
7. Mnich R. *Kategoriya simvola i bibleyskaya simbolika v poezii XX veka* [Symbol Category and Biblical Symbolism in 20th Century Poetry]. Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2002. 258 s. (In Russ.)
 8. Nalegach N. V. Transformations of the Gospel Plot in the Poem by I. Annensky "Magdalene". In: *Russkaya literatura v sovremennom kul'turnom prostranstve: materialy II Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 100-letiyu Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta (1–3 noyabrya 2002 goda): v 2 chastyakh* [Russian Literature in the Modern Cultural Space: Materials of the II All-Russian Scientific Conference Dedicated to the 100th Anniversary of Tomsk State Pedagogical University (November 1–3, 2002): in 2 Parts]. Tomsk, Tomsk State Pedagogical University Publ., 2003, part 2, pp. 35–40. (In Russ.)
 9. Nosov S. N. Annensky Innocenty Fedorovich. In: *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia]. 1998–2020, vol. 2, p. 467. Available at: <http://m.pravenc.ru/text/Анненский> (accessed on October 12, 2020). (In Russ.)
 10. Pavlov I. Maria Magdalene. In: *Katolicheskaya entsiklopediya* [Catholic Encyclopedia]. Moscow, Nauchnaya kniga, Izdatel'stvo frantsiskantsev Publ., 2007, vol. 3, col. 174–176. (In Russ.)
 11. Frenzel E. Maria Magdalena. In: *Frenzel E. Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart, A. Kröner Verlag, 1998, s. 496–499. (In German)
 12. Jacniacka M. Maria Magdalena. In: *Encyklopedia katolicka*. Lublin, Towarzystwo Naukowe KUL, 2006, s. 1319–1323. (In Polish)
 13. Mnich R. Concept mens sana in the Work of Lesia Ukrainka (Dramatic Poem "Obsessed"). In: *Roczniki Humanistyczne KUL*. Lublin, 2018, no. 66 (7), s. 15–31. DOI: 10.18290/rh.2018.66.7-2 (In Ukrainian)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Мних Роман, доктор филологических наук, адъюнкт кафедры русистики, Варшавский университет (ул. Штурмова, 4, Варшава, Польша, 02-678); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3384-2821>; e-mail: r.mnich3@uw.edu.pl.

Roman Mnich, PhD (Philology), Assistant Professor of the Department of Russian Studies, Warsaw University (ul. Szturmowa 4, Warsaw, 02-678, Republic of Poland); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3384-2821>; e-mail: r.mnich3@uw.edu.pl.

Поступила в редакцию / Received 03.12.2020

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 12.01.2021

Принята к публикации / Accepted 20.01.2021

Дата публикации / Date of publication 05.02.2021

Научная статья

УДК 821.161.1.09“19”

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9142



Евангельская традиция числовой символики в русской поэзии XX века

Л. Мних

*Естественно-гуманитарный университет в г. Седльце
(г. Седльце, Республика Польша)*

e-mail: ludmila.mnich@uph.edu.pl

Аннотация. В статье рассмотрены вопросы изучения и интерпретации числовой символики в литературном произведении, а также проанализированы особенности евангельской числовой символики в контексте христианской традиции. В русской литературе XX в. именно христианская традиция имела решающее влияние на формирование смыслов числовой символики. Важной особенностью христианской символики чисел является ее соотношение с двумя сферами, которые можно обозначить как «позитивная» (сакральная) и «негативная» (грешная). Автор предлагает методологию интерпретации числовой символики, содержащую три этапа: 1) описание наличных в тексте чисел, 2) их корреляция с традицией числового символизма, 3) собственно интерпретация смысла, выступающего составной частью произведения. В статье также разведены два понятия — числовой образ и образ числа, обоснованы различия в интерпретации таких образов. Теоретические положения исследования подкреплены интерпретацией числового символизма в поэтических произведениях Бориса Пастернака, Зинаиды Гиппиус и Александра Блока, в которых числовая символика выражена эксплицитно. В стихотворениях этих авторов традиция евангельского числового символизма дополняется и тем самым усложняется другими образами, мотивами и концептами, представленными в художественных произведениях.

Ключевые слова: числовой символизм, образ числа, числовой образ, Новый Завет, христианская числовая символика, А. Блок, русская поэзия XX века

Для цитирования: Мних Л. Евангельская традиция символики чисел в русской поэзии XX века // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 1. С. 328–346. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9142

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9142

The Gospel Tradition of Number Symbolism in Twentieth-Century Russian Poetry

Ludmila Mnich

Siedlce University of Natural Sciences and Humanities

(Siedlce, Republic of Poland)

e-mail: ludmila.mnich@uph.edu.pl

Abstract. The article discusses the issues of studying and interpreting number symbolism in a literary work and characteristics of gospel number symbolism in the Christian context. In 20th-century Russian literature, the Christian tradition had a decisive impact on shaping the meaning of number symbolism. An important feature of the Christian symbolism of numbers is the correlation of number symbolism with two spheres, which can be designated as “positive” (sacral) and “negative” (sinful). The author proposes a methodology for interpreting number symbolism, which comprises three stages: 1) a description of the numbers in a literary text, 2) the correlation of these numbers with the tradition of number symbolism, 3) the interpretation of the meaning of number symbolism, which is an integral part of literary work. The article also distinguishes between two concepts — that of the number image and of the image of number, and substantiates the differences in interpretation of such images. Theoretical notions are supported by the interpretation of number symbolism in the poems of Boris Pasternak, Zinaida Gippius and Alexander Blok, where it is presented explicitly. Other images, motifs and concepts presented in the literary works augmented and added complexity to the tradition of gospel number symbolism in the poems of these authors.

Keywords: number symbolism, image of number, number image, New Testament, Christian number symbolism, Alexander Blok, twentieth-century Russian poetry

For citation: Mnich L. The Gospel Tradition of Number Symbolism in Twentieth-Century Russian Poetry. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2021, vol. 19, no. 1, pp. 328–346. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9142 (In Russ.)

Числа являются универсальными концептами, определяющими наше понимание окружающего мира и произведений искусства. Числовой символизм широко представлен в литературных текстах, и поэтому он постоянно привлекает внимание исследователей. С анализом символики чисел

связана интерпретация не только фольклорных и литературных текстов, но и памятников архитектуры, произведений живописи и музыки. Числа были предметом глубокого философского анализа как российских [Лосев] [Флоренский], так и зарубежных мыслителей [Кассирер]. Проблемы числового символизма интересовали также и российских литературоведов, исследовавших, например, роль символических чисел в древнерусской литературе в контексте христианской средневековой литературы [Кириллин] или символику чисел в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» [Ветловская, 1971].

В идейно-художественной структуре литературного произведения числа на разных уровнях и в разных аспектах встречаются довольно часто [Мних]. Обобщая возможные случаи репрезентации числа в целостности художественного произведения, можно сделать вывод о том, что числовая символика может быть представлена в художественном произведении в трех аспектах:

1) аспект композиции художественного произведения (архитектоника художественного текста) — наиболее очевидный пример того, как за числовой символикой кроется идейно-эстетическое значение структуры и замысла произведения; количество, порядок и взаимоотношение частей текста в этом случае соотносимы с символикой определенных чисел;

2) аспект пространственно-временной организации мира художественного произведения, который часто связан с мифопоэтической традицией числовой символики, отображающей архаические представления о пространстве и времени; числовые константы в этом случае являются характеристиками пространства и времени, а поскольку и пространство, и время — понятия мерные, то данный аспект изучения числовой символики наиболее существенно отображает связь между миром, в котором мы живем, и миром художественного произведения;

3) аспект художественного образа, который представляет случаи, когда то или иное число выступает «персонажем» поэтического произведения.

Отметим, что именно третий аспект чаще всего становится предметом интерпретации в литературоведческих работах.

При исследовании числового символизма в литературном произведении в аспекте художественного образа, имеет смысл различать два принципиально разные понятия — «числовой образ» и «образ числа». В первом случае число в литературном произведении функционирует в ситуации обязательной атрибутивной связи с конкретным художественным образом: «три дороги», «семь колоколен», «четыре стороны света» и тому подобные образы. Символика здесь двусторонняя, и она в равной мере зависит как от числа, так и от собственно художественного образа как определенного символа. Поэтому интерпретация символики числового образа усложнена, числовой символизм дополняется образным.

От такого «числового образа» принципиально отличается «образ числа» в художественном произведении, репрезентирующий число как таковое, сам феномен числа. Такая ситуация представлена, например, в стихотворении Иннокентия Анненского, посвященном символу бесконечности («перевернутой» восьмерке). Примеры «воспевания чисел» можно встретить и в поэзии Зинаиды Гиппиус. Назовем только наиболее яркие примеры образов чисел в лирике Гиппиус: стихотворение «13» («Тринадцать, темное число!..»), которое, как следует из названия, посвящено символике числа тринадцать, стихотворение «Цифры», а также «Негласные рифмы». Стоит вспомнить в этом контексте известное стихотворение Валерия Брюсова «Числа», а также стихотворение Константина Бальмонта «Змеиное число», которое представляет поэтическое осмысление числа восемь. Все названные произведения, как правило, посвящены общекультурной семантике и символике отдельных чисел или же числу как таковому и представляют преимущественно античную традицию числовой символики. Числа в таких случаях в литературном тексте представлены как некие концепты, без соотношения с конкретными предметными образами.

В методологическом плане разграничение понятий «числовой образ» и «образ числа» имеет принципиальное значение, ибо позволяет говорить об определенной культурной традиции (или традициях) при интерпретации числового символизма в художественном произведении. Образ числа, как было

отмечено выше, соотносится преимущественно с античной традицией, тогда как числовые образы могут сочетать в себе символику разных традиций. Как известно, символика чисел в культурных традициях может совпадать, но соотношение числа с наличной в литературном произведении системой образов позволяет определить культурную традицию (или традиции), в рамках которых возможна адекватная интерпретация числового символизма в литературном произведении. Так, например, образ «три брата» будет указывать на фольклорную традицию, в то время как числовой образ «три дня» (или «три ночи») может свидетельствовать как о фольклорной, так и о христианской традиции числового символизма.

Возвращаясь непосредственно к заявленной в статье проблеме, отметим, что евангельская числовая символика является частью двух более широких понятий — библейской числовой символики и числовой символики Нового Завета. Изучение числовой символики Нового Завета, а также исследование влияния новозаветного числового символизма на европейскую литературу и культуру имеют длительную традицию и связаны с разными аспектами интерпретации художественного произведения. Числовая символика Нового Завета стала основой для формирования и развития христианского числового символизма, который с опорой на тексты Нового Завета разрабатывался отцами Церкви (патристикой) и христианскими философами. Подчеркнем также, что некоторые произведения русской литературы изучены достаточно скрупулезно в плане христианской традиции числового символизма, например, романы Ф. М. Достоевского [Ветловская, 2007: 239–269], [Белов: 70, 96–97]. Сложнее обстоит дело с авторами, которые ориентировались на разные традиции (в том числе античную, иудейскую), как, например, Борис Пастернак.

В методологическом плане последовательность интерпретации числового символизма в литературном произведении предусматривает три этапа: 1) описание наличных в тексте или «заявленных» в архитектонике текста и художественном мире литературного произведения чисел; 2) соотношение этих чисел с определенной культурной традицией (или традициями);

3) интерпретация смысла и символики чисел с опорой на символику конкретной традиции или традиций. В случае европейской культуры мы можем говорить о наличии четырех магистральных традиций числового символизма: христианской, античной, иудейской или фольклорной (ее часто называют языческой). При этом первые три традиции отражены в соответствующих классических текстах, а фольклорная традиция представляет семантику определенной мифологической системы. Для культур европейского региона основные символические значения чисел формировались в границах индоевропейской мифологии, реконструированной в исследованиях Т. Гамкрелидзе и Вяч. Вс. Иванова [Гамкрелидзе, Иванов]. Но мы можем говорить и о некоторых особенностях числового символизма, сформировавшихся позже и характерных, например, для славянской или германской мифологии.

В связи со сказанным отметим также, что, хотя во многих традициях символическая роль чисел первого десятка часто совпадает, числа в литературном произведении приобретают разную семантику, которая зависит от ориентации автора на конкретный текст культуры. В этом смысле число четыре, например, может иметь апокалиптическую традицию (быть символом конца света), а может символизировать воскресение из мертвых и Благую весть: в первом случае мы будем иметь дело с традицией Откровения Иоанна Богослова (знаменитые четыре всадника из шестой главы), а во втором с традицией Евангелия (четыре канонические Евангелия).

Однако сложность приведенной ситуации состоит и в том, что обе традиции (апокалиптическая и евангельская) представляют вместе новозаветную традицию числового символизма, которая в свою очередь является только частью более широкой библейской традиции. В Ветхом Завете число четыре символизирует прежде всего четыре реки Эдема (Быт. 2:10–14), и в таком контексте семантика этого числа связана с идеей утраченного рая. Таким образом, библейская числовая символика может рассматриваться в трех разных контекстах: ветхозаветном, новозаветном и евангельском (последний будет только частью новозаветного). Приведенный нами пример числа четыре в этих контекстах будет символизировать

три разные концепта: утерянный рай, апокалипсис и воскрешение из мертвых. Стоит также помнить, что все вышеназванные контексты числовой символики соотносятся с христианской традицией.

В связи со сказанным нужно специально подчеркнуть, что в европейском искусстве в целом, а в русской литературе в частности именно христианская традиция имела решающее влияние на формирование смыслов числовой символики. Эта традиция создавалась под воздействием как иудейских, так и античных источников (прежде всего учения неоплатоников) и стала составной европейской культуры как культуры христианской. После принятия христианства представляющая ее числовая символика в европейском искусстве последовательно вытесняет символику дохристианских верований (мифологическую, связанную с языческими верованиями), частично адаптируя ее. Стоит также отметить, что языческие традиции числового символизма иногда функционируют в литературных текстах (особенно в эпоху романтизма и модернизма) и свидетельствуют об ориентации автора на фольклор или национальную мифологию, но чаще всего христианская и языческая традиции налагаются одна на другую, прокладывая путь для синтеза в поэтическом символе.

В своем смысловом и образном содержании христианская числовая символика ориентирована в основном на текст Библии, а в более поздней традиции — на сочинения отцов Церкви. При этом нужно учитывать, что ветхозаветная символика чисел воспринимается в христианской традиции преимущественно сквозь призму числовой символики Нового Завета. Отсюда становится понятной принципиальная разница *ветхозаветной иудейской* и *ветхозаветной христианской* числовой символики: последняя невозможна без новозаветного контекста. Заметим также, что основоположные для христианской культуры теолого-философские аспекты символики чисел в христианском вероучении разработал Августин Блаженный [Бычков].

При изучении и интерпретации символики чисел в русле христианской традиции важно помнить, что одно и то же число в рамках данной традиции может выражать противоположные

символические смыслы, быть семантически амбивалентным. Так, например, число два может символизировать священное единство (два Завета, две ипостаси Иисуса Христа), но может быть также символом двух полярных или несовместимых вещей (свет и тьма, добро и зло, праведник и грешник, жизнь и смерть, ад и рай). Таким образом, интерпретация числовой символики, ориентированной на традиции христианской эстетики, всегда будет зависеть от конкретного контекста, от мотивов и образов, которые могут «вывести» читателя и исследователя за пределы поэтического текста, указывая на контекст. Добавим также, что в христианской традиции выделяется ряд наиболее важных в символическом плане чисел (три, четыре, шесть, семь, двенадцать), символический смысл которых наиболее полно представлен в Апокалипсисе — итоговой книге Нового Завета. При этом очень важные для христианской традиции числа, прежде всего в их теологическом аспекте, в литературных произведениях представлены в меньшей мере. Таким, например, является необычное для поэзии число один, символизирующее Бога и в этом смысле выступающее очень редко в собственно литературных текстах.

Рецепция христианской числовой символики усложняется наличием большого количества комментариев к Библии вследствие существования разных традиций в самом христианстве. В одних случаях мы наблюдаем непосредственную ориентацию на текст Библии и желание «подстроиться», «приспособиться» к сакральному тексту. Такая тенденция существовала, например, в древнерусской литературе, в математико-астрономическом трактате Кирика Новгородца «Учение о числах». В других случаях текстуальная (библейская) числовая символика дополнялась и переосмысливалась под влиянием новых научных теорий в музыке и архитектуре, и такие тенденции мы наблюдаем, например, в эстетике барокко [Лобанова].

Важной особенностью христианской традиции в символике чисел является соотношение числовой символики с двумя сферами, которые можно обозначить как «позитивная» (сакральная) и «негативная» (грешная). Первая охватывает все, что связано с Богом, святостью, праведностью, добром, в то время как другая связана с дьявольскими силами и их

проявлением в жизни людей. Такая «двойственность» по отношению к числовому символизму характерна также для античного гностицизма. Однако, как утверждают исследования (в частности, текстуальный анализ Кумранских свитков), христианская двойственность имеет не античные (гностические) истоки, а иудейские. В этой связи один из самых авторитетных исследователей христианской традиции в русской литературе С. Аверинцев отмечал: «“дуализм” Иоаннова корпуса (т. е. Евангелия от Иоанна и Посланий Иоанна) — эсхатологический подход, резко делящий бытие на “свет” и “тьму”, а человечество на “сынов света” и “возлюбивших тьму”, — постоянно относившийся за счет эллинистического гносиса, обнаружил свое теснейшее сродство с языком кумранских текстов» [Аверинцев: 486]. Можно утверждать, что в христианской числовой символике нет смыслов нейтральных по отношению к упомянутым выше двум полюсам, которые выражают христианскую концепцию мира и человека. Важно подчеркнуть, что в данном случае — это не простое деление на профанное и сакральное (что характерно и для других традиций), а концепция, которая выражает принципиальную, обусловленную христианской концепцией мира, борьбу добра и зла за судьбы людей. Христианская числовая символика тем более отличается от мифологической (языческой) семантики чисел, «нейтральной» в некоторых случаях (например, «четыре» — как четыре стороны света, «три» — как «тройное» устройство мира).

В свете сказанного подчеркнем, что христианская традиция числового символизма представлена не только Новым Заветом, но и текстами христианских философов и богословов, в своем развитии она «вобрала» и трансформировала символические смыслы чисел из других культур (античной и иудейской прежде всего) [Forstner].

Для наглядности представленных теоретических положений обратимся теперь к некоторым примерам из русской поэзии Серебряного века: речь идет о стихотворениях, в которых, с одной стороны, числовая символика выражена эксплицитно, на уровне художественных образов, а с другой —

четко прослеживается именно евангельская традиция числового символизма.

Первый яркий пример евангельской традиции числового символизма представлен в стихотворении Б. Пастернака «Нас мало. Нас, может быть, трое...»¹. Идейная концепция этого стихотворения зиждется на хрестоматийном евангельском афоризме — «Много званых, мало избранных», который в Библии связан с проповедью Иисусом атрибутов Царства небесного (Мф. 19:16; Лк. 14:24). Таким образом, идейный смысл стихотворения связан с определением троих избранных, которые противопоставляются всем остальным: их мало, только трое, но они «избранные» Богом для спасения, и именно им принадлежит будущее. Самые важные аспекты символики числа три, которые доминируют в общей концепции этого стихотворения следующие:

1) число три символизирует тройной союз поэтов и их единство (стихотворение именно о поэтах): трое образуют творческий союз, и в этом случае символика числа как бы проецируется на символику христианской Троицы с ее смыслом «триединства»;

2) в контексте евангельского числового символизма и в соединении с поэтическим мотивом «мало» число три репрезентирует идею избранности самого поэта в обществе; текст Б. Пастернака и контекст Евангелия вызывают прямую ассоциацию со словами Моцарта из «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина: «Нас мало избранных, счастливых праздных, / Пренебрегающих презренной пользой, / Единого прекрасного жрецов»²; вместе с тем контекст Евангелия позволяет говорить о том, что в концепции стихотворения Б. Пастернака союз троих избранных поэтов является достаточным для спасения остальных: три апостола — Петр, Иаков и Иоанн — присутствовали во время Преображения Христа на горе Фавор [Хоппер: 3].

3) наконец, число три символизирует сакральность поэтического слова как такового, его таинственность и идейную силу, что выражено в следующих строчках стихотворения: «И — мимо! — Вы поздно поймете» (см.: [Mnich: 109]).

О символической значимости рассмотренной нами первой строки стихотворения Б. Пастернака с образом-мотивом «трое» свидетельствуют также и отклики, аллюзии у А. Ахматовой (стихотворение «Нас четверо») или у А. Вознесенского (стихотворение «Нас много. Нас может быть четверо»). Кстати, в стихотворении А. Вознесенского прослеживается противопоставление символики «мало» — «много»: символика мотива «много» как дьявольского, бесовского выступает в оппозиции к сакральному «мало»:

«Нас много. Нас может быть четверо.
Несемся в машине как *черти*» (курсив мой. — Л. М.)³.

Другой характерный пример числовой символики, тоже ориентированной на евангельский контекст, представлен в стихотворении З. Гиппиус «Не знаю я, где святость, где порок...». Это стихотворение посвящено Андрею Белому (Борису Бугаеву), а эпиграф из Евангелия от Марка (Мк. 6:5) явно указывает на то, что текст нужно читать в перспективе евангельской традиции (возможно, переосмысленной окружением Д. Мережковского и З. Гиппиус). Сам эпиграф — «...И не мог совершить там никакого чуда...» — отсылает нас к проблеме чуда и веры: это центральная тема стихотворения, которая дополняется числовым образом перекрестка трех дорог:

«Не знаю я, где святость, где порок,
И никого я не сужу, не меряю.
Я лишь дрожу пред вечною потерей:
Кем не владеет Бог — владеет Рок.
Ты был на *перекрестке трех дорог*, —
И ты не стал лицом к Его преддверию...
Он удивился *твоему неверию*
И чуда над тобой *свершить не мог*» (курсив мой. — Л. М.)⁴.

Лирический герой этого стихотворения оказывается на перекрестке трех дорог, в ситуации неверия. Для понимания общего смысла текста приведем полностью цитату из Евангелия от Марка, отрывок из которого З. Гиппиус взяла в качестве эпиграфа к стихотворению: «И не мог совершить там никакого чуда, только на немногих больных возложив руки, исцелил их. И дивился неверию их» (Мк 6:5–6). Как видим,

предпоследний стих произведения почти повторяет слова Евангелия о неверии, и, таким образом, соотношение между эпиграфом и текстом З. Гиппиус выглядит намного сложнее: заявленное в эпиграфе чудо веры «скрывает» в себе имплицитно и проблему неверия, решение которой предлагает текст Евангелия. Сложность числового символизма в этом произведении состоит, однако, в том, что образ перекрестка трех дорог имеет явно фольклорное происхождение (достаточно вспомнить сказки и былины, герой которых оказывается на распутье трех дорог). Образ перекрестка трех дорог в стихотворении З. Гиппиус парадоксальный: ведь перекресток этимологически связан с понятием креста и двух (или четырех, если считать от пункта пересечения), а не трех дорог. Традиционный перекресток можно интерпретировать в ореоле семантики креста (распятия), в то время как три дороги не образуют перекрестка в этимологическом смысле этого слова. Таким образом, явный евангельский контекст этого произведения не соотносим с традиционным числовым символизмом, который в данном случае имеет прежде всего фольклорные корни. При этом евангельский контекст стихотворения не ограничивается эпиграфом, потому что стих «И никого я не сужу, не меряю» сразу же отсылает читателя к очень известному месту из Евангелия от Матфея: «Не судите, да не судимы будете, ибо каким судом судите, *таким* будете судимы; и какою мерою мерите, *такую* и вам будут мерить» (Мф. 7:1–2). В стихотворении есть еще один числовой образ: Он Один. Как было отмечено выше, *один* как символ Бога достаточно редко встречается в поэтических текстах. Стихотворение З. Гиппиус представляет именно этот редкий случай. В русле сказанного оно образует сложную художественную целостность, ориентированную на идеи Нового Завета, связанные с проблемами веры и неверия, а также с моральными императивами Евангелия.

В русской поэзии Серебряного века есть примеры и более сложной семантики и символики чисел, ориентированной на евангельскую (и шире — христианскую) традицию. В этих случаях символика числовых образов дополняется и тем самым усложняется другими образами, мотивами и концептами,

представленными в художественной целостности произведения. Один из таких примеров представлен в стихотворении А. Блока «О, нет! не расколдуешь сердца ты...», написанном в 1913 г. (первая публикация в 1914 г.). По своей структуре текст представляет монолог лирического героя, обращенный к возлюбленной. Стихотворение рассматривается в блоковедении как образец лирики поэта периода третьего тома, то есть последняя часть «*трилогии вочеловечения*». Напомним, что такое определение своего творчества (три тома лирики как «*трилогия вочеловечения*») предложил сам поэт в известном письме А. Белому от 6 июня 1911 г.⁵ Важно отметить, что художественная целостность этого стихотворения представляет сложную идейно-символическую структуру, понимание которой ориентировано именно на христианскую числовую символику и ее евангельский контекст.

Числовой символизм в этом стихотворении отражает прежде всего православную христианскую традицию поминок: третий, девятый и сороковой день после смерти. Тема смерти в виде фольклорного мотива заколдованного мертвеца (символического «жениха») заявлена уже в первой строфе произведения:

«О, нет! не расколдуешь сердца ты
Ни лестию, ни красотой, ни словом.
Я буду для тебя чужим и новым,
Все призрак, все мертвец, в лучах мечты»⁶.

Лирический герой стихотворения, таким образом, предстает в виде заколдованного мертвеца, в чем проявляется давняя фольклорная, а вместе с тем и литературная (романтическая) традиция. Лирическая героиня (символическая «невеста») не в силах расколдовать его сердца (то есть вернуть к жизни), и никакие «традиционные» средства не могут ей в этом помочь: ни сила слова или красоты, ни коварство лести. Перед нами образ заколдованного сердца, при этом само сердце выступает символом жизни: расколдовать сердце — и значит вернуть героя к настоящей жизни. Дальше лирический сюжет стихотворения переносится в область сна, что вполне естественно — сон ассоциируется обычно со смертью.

А упомянутые нами числа (три, девять, сорок) появляются вместе с соответствующими образами смерти и воскресения:

«И ты уйдешь. И некий саван белый
Прижмешь к губам ты, пребывая в снах.
Все будет сном: что ты хоронишь тело,
Что ты стоишь *три ночи* в головах.
Упоена красивыми мечтами,
Ты укоризны будешь слать судьбе.
Украсишь ты нежнейшими цветами
Могильный холм, приснившийся тебе.
И тень моя пройдет перед тобою
В *девятый день*, и в *день сороковой*
Неузнанной, красивой, неживою.
Такой ведь ты искала? — Да, такой» (курсив мой. — Л. М.)⁷.

В приведенных цитатах перед нами два типа числовых образов: в одном случае представлена связь числовой символики с ночью («три ночи»), в двух других отражена связь с символикой дня («девятый день», «день сороковой»). Нужно также отметить, что в первом случае мы сталкиваемся с количественным числительным, а во втором — с порядковыми, что также вносит определенные смыслы в содержание числового образа: по времени три ночи, конечно же, длиннее, чем один день (девятый или сороковой).

Христианская православная традиция четко связывает числовую символику «трех ночей» с воскресением Иисуса на третий день после распятия, поэтому похороны тела, как правило, проводятся на третий день после смерти. Вполне понятно, что строфа, содержащая этот числовой образ, повествует о похоронах. Образ ночи в этом случае принципиально важен: лирическая героиня именно ночью стоит в головах мертвеца, такое ночное бдение свидетельствует о глубине чувств, поскольку христианский ритуал предусматривает, что на ночь с мертвецом остаются самые близкие люди (жена / муж, родители, дети). Дальше лирический сюжет стихотворения переносится во время после захоронения тела: лирическая героиня украшает могилу цветами, а лирический герой является уже только в виде бестелесной тени на девятый и сороковой день после смерти. Архетипическая связь образа тени со

светом (без которого тень невозможна) объясняет семантику числового образа дня в этом случае. Одновременно образ тени традиционно связывает сюжет с символикой смерти: тень символизирует царство мертвых. Числа девять и сорок связаны в христианской православной традиции с празднованием поминок по усопшему на девятый и сороковой день после смерти, то есть с числом ангельских чинов (девять) и сорока днями проповеди Спасителя перед вознесением («...которым (апостолам. — Л. М.) и явил Себя живым, по страдании Своем, со многими верными доказательствами, в продолжение сорока дней являясь им и говоря о Царствии Божиим». — Деян. 1:3). Стоит также отметить, что числовой символизм представлен в этом стихотворении и в аспекте архитектоники текста: текст состоит из десяти катренов, т. е. сорока стихов.

Однако методологическую сложность интерпретации представляет именно образ третьего дня, который соотносим со словами Иисуса: «...ибо как Иона был во чреве кита три дня и три ночи, так и Сын Человеческий будет в *сердце* земли три дня и три ночи» (курсив мой. — Л. М.) (Мф. 12:40). В данном случае Иисус отсылает к Ветхому Завету, следовательно, иудейской традиции числового символизма, которая становится христианской только в контексте Нового Завета. Приведенные строки Евангелия позволяет рассматривать судьбу лирического героя А. Блока сквозь призму испытаний пророка Ионы, и этот аспект уже по-новому высвечивает смысл стихотворения и характер лирического героя.

Таким образом, стихотворение А. Блока отражает сложную в плане символики и семантики ситуацию диалога, в котором лирический герой проецирует себя на личность Иисуса (это подтверждает числовой символизм текста) и одновременно связывает свою судьбу с пророком Ионой, а также с другими персонажами европейской культуры. Символике смерти и воскресения подчинены все остальные символы стихотворения (цветовые, звуковые, чувственные), при этом вечная жизнь уготована не самому лирическому герою, но его стихам, чей «тайный жар» способен поддержать жизнь возлюбленной (вспомним здесь и блоковский «жар холодных чисел» из стихотворения «Скифы»).

Отметим специально, что соотношение лирического героя с судьбой Иисуса обозначено в художественной целостности стихотворения парадоксом: Иисус воскресает на третий день к вечной жизни, а лирической герой, наоборот, превращается в тень на пороге вечной смерти: лирическая героиня не в силах расколдовать сердца мертвеца и вернуть его к жизни — «О, нет! не расколдуешь сердца ты». При этом в сложной архитектонике стихотворения А. Блока все рассмотренные нами события первой части стихотворения происходят во сне лирической героини («Все будет сном»), а вторая часть стихотворения повествует о «воскресении» лирической героини — ее пробуждении от сна. Как отмечает И. Ковтунова в статье о роли лексических и семантических повторов в лирике Блока, «та, к которой обращено стихотворение, пробудится дважды: от неземного сна (*Тебя будить от неземного сна*) и от земной любви (*И вдруг — очнешься: пусто; нет огня*). После мучений второго пробуждения ей предстоит получить ответ, который послужит залогом жизни — *тайный жар* стихов. В ее сознании произойдет переход от образа человека (неживого) к образу поэта (дающего жизнь)» [Ковтунова: 350].

Приведенные примеры, конечно, не исчерпывают интерпретации целостного смысла рассматриваемых произведений, числовые образы являются только частью общей семантики текста. Рассмотренные нами случаи числового символизма свидетельствуют о разнородности и одновременно сложности семантики числа в литературном тексте, где число (числовой образ или образ числа) является всегда частью смысла художественного целого.

Стоит подчеркнуть, что для русской поэзии Серебряного века характерна преимущественно ориентация на христианскую традицию числового символизма, которая преломляется в художественной системе произведения в русле потребностей культурно-исторической эпохи и индивидуального стиля автора. Речь, конечно, не идет о *строгом* следовании православной традиции (случай А. Блока в этом смысле достаточно сложный), но о ее художественном воплощении, притягивании и отталкивании, поэтическом осмыслении и обыгрывании значений числового символизма в художественном произведении.

Примечания

- ¹ Пастернак Б. Стихотворения и поэмы: в 2 т. Л.: Сов. писатель, 1990. Т. 1. С. 183–184.
- ² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Текст проверен и примеч. сост. Б. В. Томашевским. 4-е изд. Л.: Наука, Ленингр. отд-е, 1978. Т. 5. С. 315.
- ³ Вознесенский А. Собр. соч.: в 3 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 1: Стихотворения; Поэмы; Мне четырнадцать лет. Рифмы прозы. С. 136.
- ⁴ Гиппиус З. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 1999. С. 161.
- ⁵ Андрей Белый и Александр Блок. Переписка 1903–1919. М.: Прогресс-Плеяда, 2001. С. 406.
- ⁶ Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М.: Наука, 1997. Т. 3. Кн. 3: Стихотворения (1907–1916). С. 102.
- ⁷ Там же. С. 102–103.

Список литературы

1. Аверинцев С. С. Послесловие // Христианство. Энциклопедический словарь: в 3 т. М.: Большая российская энциклопедия, 1995. Т. 3. С. 464–488.
2. Белов С. В. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Комментарий. 2-е изд., испр. и доп. М.: Просвещение, 1984. 240 с.
3. Бычков В. Эстетика Аврелия Августина. М.: Искусство, 1984. 264 с.
4. Ветловская В. Символика чисел в «Братьях Карамазовых» // Труды отдела древнерусской литературы. Л., 1971. Т. 26: Древнерусская литература и русская культура XVIII–XX вв. С. 139–151.
5. Ветловская В. Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». СПб.: Пушкинский Дом, 2007. 640 с.
6. Гамкрелидзе Т., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы: в 2 т. Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1984. Т. 2.: Символика чисел и следы архаичного индоевропейского календаря. С. 440–1328.
7. Кассирер Э. Философия символических форм. М.; СПб.: Университетская книга, 2002. Т. 2: Мифологическое мышление. 280 с.
8. Кириллин В. Символика чисел в литературе Древней Руси (XI–XVI века). СПб.: Алетейя, 2000. 320 с.
9. Ковтунова И. Функции композиционных повторов в стихах А. Блока // Художественный текст как динамическая система. Материалы международной научной конференции, посвященной 80-летию В. П. Григорьева / отв. ред. Н. А. Фатева. М.: Управление технологиями, 2006. С. 348–355.
10. Лобанова М. Н. Принцип репрезентации в поэтике барокко // Контекст-1988. М.: Наука, 1989. С. 208–246.
11. Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность. М.: Мысль, 1994. 920 с.
12. Флоренский П. Пифагоровы числа // Флоренский П. Соч.: в 4 т. М.: Мысль, 1996. Т. 2. С. 632–646.
13. Хоппер В. Ф. Числовая символика средневековья. Тайный смысл и форма выражения / пер. с англ. С. Федорова. М.: Центрполиграф, 2014. 221 с.

14. Forstner D. Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 2001. 544 s.
15. Mnich L. «Заметьте число, господа...»: Числовой символизм в русской поэзии XX века. Siedlce: Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego, 2016. 196 c. (Сер. «Opuscula Slavica Sedlensia»; tom IX).

References

1. Averintsev S. S. Epilogue. In: *Khristianstvo. Entsiklopedicheskiy slovar': v 3 tomakh* [Christianity. Encyclopedic Dictionary: in 3 Vols]. Moscow, The Great Russian Encyclopedia Publ., 1995, vol. 3, p. 486. (In Russ.)
2. Belov S. V. *Roman F. M. Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie». Kommentariy* [Dostoevsky's Novel "Crime and Punishment". Comment]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1984. 240 p. (In Russ.)
3. Bychkov V. *Estetika Avreliya Avgustina* [Aurelius Augustine's Aesthetics]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1984. 264 p. (In Russ.)
4. Vetlovskaya V. Symbols of Numbers in "The Brothers Karamazov". In: *Trudy otdela drevnerusskoy literatury* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature]. Leningrad, 1971, vol. 26, pp. 139–151. (In Russ.)
5. Vetlovskaya V. E. *Roman F. M. Dostoevskogo «Brat'ya Karamazovy»* [The Novel "The Brothers Karamazov" of F. M. Dostoevsky]. St. Petersburg, Pushkinskiy Dom Publ., 2007. 640 p. (In Russ.)
6. Gamkrelidze T., Ivanov Vyach. V. *Indoevropeyskiy yazyk i indoevropeytsy: v 2 tomakh* [Indo-European Languages and Indo-Europeans: in 2 Vols]. Tbilisi, Tbilisi State University Publ., 1984, vol. 2, pp. 440–1328. (In Russ.)
7. Cassirer E. *Filosofiya simvolicheskikh form* [Philosophy of Symbolic Forms]. Moscow, St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 2002, vol. 2. 280 p. (In Russ.)
8. Kirillin V. *Simvolika chisel v literature Drevney Rusi (XI–XVI veka)* [Symbolism of Numbers in the Literature of Ancient Russia (11th–16th Centuries)]. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2000. 320 p. (In Russ.)
9. Kovtunova I. Functions of Compositional Repetitions in A. Blok's Poems. In: *Khudozhestvennyy tekst kak dinamicheskaya sistema. Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 80-letiyu V. P. Grigor'eva* [Fictional Text as a Dynamic System. Materials of the International Scientific Conference Dedicated to the 80th Anniversary of V. P. Grigoriev]. Moscow, Upravlenie tekhnologiyami Publ., 2006, pp 348–355. (In Russ.)
10. Lobanova M. N. The Principle of Representation in Baroque Poetics. In: *Kontekst-1988* [Context-1988]. Moscow, Nauka Publ., 1989, pp. 208–246. (In Russ.)
11. Losev A. F. *Mif. Chislo. Sushchnost'* [Myth. Number. Essence]. Moscow, Mysl' Publ., 1994. 920 p. (In Russ.)

12. Florenskiy P. Pythagorean Numbers. In: *Florenskiy P. Sochineniya: v 4 tomakh* [Florensky P. Works: in 4 Vols]. Moscow, Mysl' Publ., 1996, vol. 2, pp. 632–646. (In Russ.)
13. Khopper V. F. *Chislovaya simvolika srednevekov'ya. Taynyy smysl i forma vyrazheniya* [Number Symbolism of the Middle Ages. Secret Meaning and Form of Expression]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2014. 221 p.
14. Forstner D. *OSB Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon* [OSB The World of Christian Symbolism. Lexicon]. Warszawa, Instytut Wydawniczy Pax Publ., 2001. 544 p. (In Polish)
15. Mnich L. «*Zamet'te chislo, gospoda...*»: *Chislovoy simvolizm v russkoy poezii XX veka* [“Note the Number, Gentlemen...”: Numerical Symbolism in Russian Poetry of the 20th Century]. Siedlce, Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego Publ., 2016. 196 p. (Ser. “Opuscula Slavica Sedlcensia”). (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Мних Людмила, доктор филологических наук, профессор Института языковедения и литературоведения, Естественно-гуманитарный университет (ул. Конарского, 2, г. Седльце, 08-110, Польша); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1679-0479>; e-mail: ludmila.mnich@uph.edu.pl.

Ludmila Mnich, PhD (Philology), Professor of the Institute of Linguistics and Literary Studies, Siedlce University of Natural Sciences and Humanities (ul. Konarskiego 2, Siedlce, 08-110, Republic of Poland); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1679-0479>; e-mail: ludmila.mnich@uph.edu.pl.

Поступила в редакцию / Received 07.11.2020

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 15.12.2020

Принята к публикации / Accepted 15.01.2021

Дата публикации / Date of publication 05.02.2021

Научная статья

УДК 821.161.1.09“19”

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9062



«Теория русского лада» Алексея Ремизова (1930–1950-е годы)

А. М. Грачева

Институт русской литературы (Пушкинский Дом),

Российская академия наук

(г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)

e-mail: irliran@mail.ru

Аннотация. В статье проанализированы этапы развития «теории русского лада» А. М. Ремизова в 1930–1950-х гг. В 1930-е гг. возможности писателя представлять свои эстетические воззрения в открытой публицистической форме резко сузились. Ремизов был вынужден популяризировать свою теорию и имя ее «основоположника» — протопопа Аввакума в произведениях, посвященных другим темам («Книгописец и штанба», «По следам протопопа Аввакума в СССР» etc.). В эти годы произошла кристаллизация понятийного аппарата теории, детализация семантики термина «русский лад». В 1946 г. Ремизов предпринял последнюю неудавшуюся попытку опубликовать декларацию своей теории в форме манифеста («На русский лад», 1946). В конце 1940-х — 1950-е гг. изложение постулатов теории — неперемнная часть большинства произведений Ремизова этого периода. В книге авангардного жанра «Пляшущий демон» через исторический калейдоскоп героев разных веков русской истории раскрывается непрекращающееся до XX века противостояние сторонников и противников «теории русского лада». Связанные между собой романы «Учитель музыки» и «Подстриженными глазами» посвящены исследованию тайн формирования личности писателя, а также отражению русской художественной жизни рубежа XIX–XX веков и времени Первой волны русской эмиграции. В обеих книгах представлено историко-культурное «обоснование» формирования эстетического фундамента складывающейся личности писателя, последователя теории «русского лада». Эта же тема стала одной из центральных в последнем произведении Ремизова — его книге о самом себе «Лицо писателя».

Ключевые слова: Алексей Ремизов, протопоп Аввакум, стиль, «теория русского лада», русская речь, проза XX века, авангард эксперимент, литературный процесс, жанр, роман, эссе, литературный манифест

Для цитирования: Грачева А. М. «Теория русского лада» Алексея Ремизова (1930–1950-е годы) // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 1. С. 347–374. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9062

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9062

A. M. Remizov's "Theory of Russian Literary Style" (1930s–1950s)

Alla M. Gracheva

*The Institute of Russian Literature (Pushkinskiy Dom),
The Russian Academy of Sciences
(Saint Petersburg, Russian Federation)*

e-mail: irliran@mail.ru

Abstract. The article analyzes the stages of development of A. M. Remizov's "theory of Russian literary style" ("teoriya russkogo lada") in the 1930s–1950s. In the 1930s, the opportunities for the writer to present his aesthetic views in an open journalistic form narrowed down significantly. Remizov was forced to popularize his theory and the name of its "founder" — protopope Avvakum in works devoted to other topics (*Knigopisets i shtanba*, *Po sledam protopopa Avvakuma v SSSR*, etc.). In these years, the conceptual apparatus of the theory has taken shape, the semantics of the term "theory of Russian literary style" was detailed. In 1946, Remizov made the last, unsuccessful attempt to publish an introduction to his theory in the form of a manifesto (*Na russkiy lad*, 1946). The exposition of this theory's postulates was an indispensable part of most of Remizov's works of the late 1940s–1950s. *Plyashuschiy Demon* (*The Dancing Demon*), an avant-garde book, reveals the ongoing confrontation between the supporters and opponents of the "theory of Russian literary style" up to the 20th century through a historical kaleidoscope of characters from different periods of Russian history. Related novels, i. e. *Uchitel muzyki* (*The Music Teacher*) and *Podstrizhennymi glazami* (*By Cropped Eyes*) are devoted to examining the mystery of the formation of a writer's personality, and reflect the Russian art life in the 19th–20th centuries and in the first wave of Russian emigration. The writer's emerging personality, the formation of its aesthetic foundation is historically and culturally justified in both books. The writer in question is a follower of "theory of Russian literary style". This very theme is one of the central topics in Remizov's latest work — his book about himself — *Litso pisatelya* (*The Face of a Writer*).

Keywords: Aleksei Remizov, teoriya russkogo lada, theory of Russian literary style, style, prose of the twentieth century

For citation: Gracheva A. M. A. M. Remizov's "Theory of Russian Literary Style" (1930s–1950s). In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*], 2021, vol. 19, no. 1, pp. 347–374. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9062 (In Russ.)

В конце 1920-х гг. Алексей Ремизов в общих чертах уже обозначил контуры своей «теории русского лада», до конца жизни ставшей его писательским credo (см.: [Грачева, 2019: 232–257]). Ее базовым положением было складывание стиля писателя на основе гармоничного обогащения письменного литературного языка формами устной речи, существующей в живой народной среде, а также зафиксированной в старинной деловой письменности, памятниках древнерусской литературы и словарях. Сообразно этой теории Ремизов не только выстраивал писательскую стратегию, но также ориентировался на нее при рассмотрении истории русской литературы, выявляя своих «сомысленников» среди предшественников, современников и продолжателей.

В 1930-е гг. возможности писателя пропагандировать свои эстетические воззрения в открытой публицистической форме резко сузились. Прервалось и издание его книг. В связи с трудностями публикации своих произведений Ремизов был вынужден использовать подчас самые отдаленные поводы для продолжения популяризации развиваемой им теории и имени ее эстетического основоположника — писателя XVII в. — протопопа Аввакума.

В 1934 г. в СССР и в «России в изгнании» отмечалось 370 лет со времени издания Иваном Федоровым книги «Апостол». Ремизов откликнулся на юбилейную дату авангардным текстом «Книгописец и штанба. Памяти первопечатника Ивана Федорова»¹. Были выявлены источники ремизовского труда. Это произведение, жанр которого можно условно определить как «эссе», было создано на основе текстов статей ученых — соавторов коллективной мини-монографии «Трехсотлетие первого друкаря на Руси Ивана Федорова. 1583–1883. Юбилейное издание журнала печатного дела «Обзор графических искусств»². Ремизов использовал в качестве источников почти все входившие в брошюру научные труды: С. М. Соловьев «Введение книгопечатания в России»; П. Н. Полевой «Царь — основатель печатного дела» и того же автора «Древнейшие типографские термины»; Л. М. Волков «Старейшая русская типография»; Ф. С. [О. И. Тарнавский] «Иван Федоров первый книгопечатник на Руси»; В. Е. Румянцев «Первенец русской

печати»; С. Ф. Либрович «Книгопечатание в России — после Федорова»; П. М. Строев «Первые друкарни у славян». На фоне других подобных творений Ремизова — известного мастера включения в свой текст «чужих» цитат и создания произведений монтажного типа, — это эссе все же уникально по плотности наличия в нем точных и неточных цитат из источников. Особенная цитатная насыщенность характеризует ремизовское изложение биографии первопечатника. Здесь автор эссе как бы «балансирует» на грани пересказа и конспекта. Однако для писателя цитаты из «чужих» текстов являются «кирпичиками» для построения *своего* оригинального произведения.

В «Книгописце и штанбе» беллетризованное историческое «воспоминание», дополнительно имеющее еще и скрытый автобиографический подтекст, соединено с литературно-критической публицистикой. Сторонник учения метемпсихоза Ремизов представил себя самого (одну из своих прежних инкарнаций) в образе писца, чья работа по переписыванию книг стала бессмысленной после появления на Руси печатных изданий; того, кто по этой причине стал поджигателем первой типографии Ивана Федорова. По Ремизову, переписчик книг, благодаря специфике своего рукописного труда (вероятности появления вольных и невольных искажений, описок, неправильных прочтений и, в связи с этим, возникновения новых вариантов исходного текста, и т. д.) как бы продолжал дело сказителя, т. е. вносил в древнерусский письменный язык стихию устного слова. Парадоксальность мышления Ремизова заключалась в том, что, согласно логике его рассуждений, изобретение книгопечатания стало одним из истоков тех «зол», против которых он боролся в XX в.: унификации литературного творчества, его отхода от народного языка. В то же время писатель рассматривал историческую личность — Ивана Федорова — как фигуру трагическую, как творца нового для России типа культурного познания, обреченного на непонимание со стороны современников.

Во второй части эссе Ремизов «вспоминал» о другой своей инкарнации, относившейся к середине XVII в. В то время он

был наборщиком Печатного двора и входил в круг «ревнителей благочестия» — единомышленников протопопа Аввакума:

«В той же типографии книжными справщиками — корректорами сидели столпы русской веры, ставленники Неронова, бывал и Аввакум Петрович, любимый поп, которого я ходил слушать в воскресенье за обедню в Казанской. Наш природный русский язык, гонимый и вытравляемый два века, теперь всенародно и всезвучно выговаривался с амвона, нисколько не унижая ни праведности, ни святости святых и праведных. <...> И что было мне удивительно: <...> те самые ошибки, без которых не обходилась ни одна наша рукопись, тщательно корректорами восстанавливались, и я набирал их, как правильные»³.

Упоминание о протопопе Аввакуме было нужно Ремизову для того, чтобы указать на продолжение существования линии развития литературного стиля, родственной его творчеству. В итоге все повествование, сложное по структуре и диффузное по жанровой природе, служило единой цели — утверждению «теории русского лада». После газетной публикации эссе «Книгописец и штанба» осталось вне внимания литературных критиков, «проглядевших» его значимость как художественно-публицистического произведения, в оригинальной форме продолжившего «пропагандистскую» линию ремизовских статей в журнале «Версты».

В конце 1930-х гг. через Серафиму Павловну Ремизову-Довгелло, преподававшую в парижской Школе восточных языков курс славяно-русской палеографии, Ремизов познакомился и подружился с Пьером Паскалем — французским славистом, исследователем наследия Аввакума. В преддверии 4 марта 1939 г. — дня защиты последним докторской диссертации — писатель опубликовал статью «Аввакум», в которой он вновь кратко изложил свою «теорию русского лада», особо остановившись на определении ее базы:

«И не в словах — с Далем и областными можно нанизать самые заклепистые прямо со словесной жарины, а зазвучит не по-русски — в том-то и дело, что не слова, а все в обороте — лад слов. Лесков, кореня Аввакумова, <...> сказано по-русски, русским сказом с его особым, не Ломоносовским синтаксисом — словесными построениями»⁴.

В небольшой по объему заметке, формально представляющей собой информацию о предстоящей защите диссертации Паскаля — исследования о судьбе и творчестве Аввакума, Ремизов четко обозначил то, что в литературе основой «русского лада» — *стиля* писателя — является определенное *соотношение лексики и синтаксиса*. В адаптации текстов произведений русской словесности к нормам стилистики, свойственной не «природному» русскому, а другим европейским языкам, прежде всего французскому и немецкому, он видел одну из основных причин утраты литературой национальной идентичности. В той же заметке Ремизов кратко очертил историческую линию последователей «русского лада» и, в который раз, подчеркнул историческое значение протопopa Аввакума как писателя, сумевшего в своем творчестве соединить письменную культуру с устным народным творчеством:

«Все мы от Пушкина, Гоголя и Бестужева-Марлинского (родоначальник Лермонтова и Толстого, первый поэт русской прозы), но нет, и не может быть русского писателя, кто бы вольно или невольно не тянулся к Аввакуму: его «природный» русский язык — язык самой русской земли! <...> И нет, и не было писателя, кто бы безразлично отнесся к этой «природной» речи Аввакума <...> Аввакум не с ветру, за его спиной в русских веках безымянные «невежды», выразившиеся «просто» и обреченные на молчание» (*Аввакум*: 3).

В том же 1939 г. в журнале «Русские записки» было опубликовано своеобразное мемуарное эссе «По следам протопopa Аввакума в СССР»⁵, подписанное именем Пьера Паскаля. В конце текста был следующий постскрипtum А. Ремизова:

«Статья П. Паскаля <...> написана по образцу и слогом журнальных статей — без краски и “живописания” <...> Взяв для просмотра рукопись и скovyрнув два-три выражения на русский лад, затеял я переписать. А как стал переписывать — инок ли Троице-Сергиевой Лавры Епифаний Премудрый <...> — первый русский писатель **книжной речи** <...> толкал меня под руку, или сам протопop первый русский писатель **живой речи**, Аввакум подзуживал? — переписываю и вижу: пишу по-своему, а отстать не могу» (*Паскаль*: 140).

Основой текста был первый раздел предисловия Паскаля к его монографии «*Avvakum et les débuts du raskol: La crise*

religieuse au XVIIe siècle en Russie» [Pascal, 1938], посвященный воспоминаниям французского ученого о жизни в советской Москве и о начале занятий творчеством Аввакума. На базе этого предисловия Паскаль написал на русском языке текст доклада «По следам протопопа Аввакума в СССР (1920–1930)», который он прочел 18 мая 1939 г. на открытом заседании парижского «Общества друзей русской книги»⁶.

Произведение, опубликованное в журнале «Русские записки», фактически было создано Ремизовым и представляло собой, как он сам называл свои тексты такого рода, его «творчество по материалу». Авторство эссе было пронизательно атрибутировано М. А. Осоргиным, который заметил: «Из статьи П. Паскаля, написанной “по образцу и слогом журнальных статей”, получилась статья А. Ремизова, как бы его рассказ со слов французского ученого, однако, этим ученым подписанный. Раз автор согласился на такой пересказ — о чем говорить! Рассказ очень, очень интересен. И он может войти в собрание сочинений Ремизова, — но никогда — в собрание сочинений исследователя жития Аввакума»⁷.

По объективным причинам исторического и личного характера Ремизов смог вернуться к дальнейшему отстаиванию «теории русского лада» только после 1945 г. Друг и литературная помощница писателя Н. В. Резникова вспоминала о ремизовском творческом настрое в первые послевоенные годы: «Жизнь А. М. теперь сложилась согласно какому-то особому ритму. Он много работал, писал <...>. В этот период и до своего конца А. М. увлекался работой над языком. Читал изданные судебные протоколы XVII века, находя интересные обороты, выражения в языке приказных, дьяка Бормосова: “Вот это — настоящий русский язык” <...>. В это время А. М. был окружен людьми: его охотно навещали, атмосфера была бодрая, полная надежд, настоящее возрождение после тягчайших годов войны»⁸.

Анализ ремизовских художественных и публицистических сочинений, а также его эпистолярного наследия середины 1940-х — 1950-х гг. показал, что и в этот период защита выработанных ранее эстетических позиций осталась для писателя одним из первостепенных дел и нашла выражение в самых

разных формах их творческой реализации. Возможно, под влиянием всеобщей «атмосферы надежд», у Ремизова вновь возникло стремление напрямую, в публицистической форме изложить свою позицию по коренному вопросу о дальнейшем пути развития русской литературы. В послании к своей последней литературной ученице — Н. В. Кодрянской от 30 января 1946 г. писатель сообщал: «Корплю над “русским ладом”, хочу объяснить, в чем дело. Может, удастся напечатать. Предполагается альманах “Подорожник” [Ремизов имел в виду: «Русский сборник: Проза и стихи. Кн. 1» (Париж: «Подорожник», 1946). — А. Г.]»⁹. Итогом работы писателя стало эссе 1946 г. «На русский лад»¹⁰.

Это публицистическое произведение, по сути, представляет собой последнюю ремизовскую попытку изложить «теорию русского лада» напрямую, в форме «манифеста». Эссе состоит из десяти развернутых тезисов (тезис номер семь дан в двух вариантах), касающихся разных аспектов корневой, по мнению Ремизова, проблемы развития русской литературы. Текст пронизан скрытыми повторяющимися лейтмотивами; его можно уподобить хоровой партитуре, в которой голос автора перекликается с голосами русских писателей разных времен, а также с речью участвующих в полилоге «простецов» (русских и иностранцев). В первом тезисе автор утверждал:

«Мое завещание русскому народу: писать по-русски. Дело не в словах, а в ладе: как выражаться. Россия достойна своего слова — почему же в русских книгах сказывается не по-русски?» (Ремизов: 213).

Таким образом, сразу, хотя и иносказательно, была обозначена суть проблемы: речь шла о *стиле литературного произведения, как совокупности лексики и синтаксиса*. В тексте Ремизова в максимально сжатом виде были представлены, образно говоря, «диахрония» и «синхрония» русской литературы: история ее формирования и ее современное состояние. Во втором и третьем тезисах «манифеста» были кратко обозначены обстоятельства произошедшей в конце XVII — начале XVIII в. (в предпетровское и петровское время) утраты литературой ее аутентичного *стиля*, присущего, в частности,

произведениям протопопа Аввакума. Надо отметить, что у Ремизова семантика заимствованного у этого писателя XVII в. словосочетания — «природный русский язык» (у Аввакума: «русской природной язык»¹¹) — не соответствовала его точно-му лексическому значению. Для писателя XX в. это был его авторский термин, синекдоха, использованная для обозначения понятия «стиль». Еще с 1930-х гг. непонимание семантики этого художественного тропа в понятийной системе публицистики и художественного творчества Ремизова способствовало рождению у критиков полемических обвинений писателя в якобы обращенных к современным литераторам призывах *писать на языке* Епифания Премудрого и протопопа Аввакума. Ремизов же говорил о более широком понятии — о *литературном стиле*, одной из составляющих которого был язык произведения. В эссе 1946 г. почти номинативный рассказ о дальнейшем развитии русской литературы XVIII–XIX вв., развитии, рассмотренном в аспекте интересующей писателя проблемы, чередовался с лирическими «запевами-вопросами». Автор спрашивал: «На каком языке пишутся русские книги?» (Ремизов: 214); и трижды повторял свое вопрошание: «Заговорит ли Россия по-русски?» (Ремизов: 214–215). Надо иметь в виду, что в этих риторических вопросах термин «язык» также фактически имел значение метонимического обозначения понятия «стиль». Ремизов, как бы «точечно» касаясь разных периодов литературного процесса от XIV века до современности, также настойчиво, в разных словесных вариантах, вновь и вновь воспроизводил одну и ту же тезу:

«Дело не в словах, <...> а в ладе — строе природной русской речи. Лад — душа народа. <...> Я говорю не о воскрешении старины, не о церковно-славянской книжной речи <...> я говорю не о частушечном “говорке” Горбунова, отчасти грешит и Лесков, и не о бессмысленном <...> представлении простонародной речи народников, — я говорю о движении слова чисто русскому <...> Я говорю о духе языка — дух не в слове, а в трепете слов, в их движении. И у каждого языка свой оборот слов, свой непередаваемый на другом языке лад. Лад — душа народа. Я говорю о русском природном ладе речи» (Ремизов: 215).

В седьмом тезисе Ремизов упоминал имя В. фон Гумбольда и давал скрытую отсылку к его незавершенной работе «О языке кави на острове Ява». Тем самым он указывал на преемственную связь своих размышлений о языке с написанной вводной частью этого научного труда — «О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества» (1848), в которой Гумбольд высказал идею о единстве языка народа и его духа. Разделяемые писателем общетеоретические представления немецкого ученого о «живом» языке, о языке как виде «деятельности» (*energeia*), в ремизовском «манифесте» были соединены с указанием на конкретные, собственно русские проблемы. «Или русское начало — русский природный лад, — вопрошал Ремизов, — забито и глушено иностранными грамматиками, а владеют одни попугаи, хранители исчезнувших народов (Гумбольд). <...> Над русской природной речью в веках мудрвали. И в веках разнообразно создавалась русская книжная речь» (Ремизов: 216). Говоря о стилевых процессах, ярко проявившихся в отечественной словесности, начиная с XVIII в., писатель отмечал:

«Всю русскую литературу можно перевести на любой иностранный язык: движение русского слова втиснуто в синтаксис по иностранным образцам, “откорректировано по Гречу и Гроту”. <...> А по-другому писать нельзя? Нельзя. Но должно: Россия достойна выражаться на своем языке — русским ладом» (Ремизов: 216).

Далее, начав с самого себя, писатель определил основную проблему *стиля* современных писателей:

«В моей языковой душе идет непрерывная борьба между моим природным русским ладом и навязанной мне немецко-французской грамматикой, по ней я учился, читал образцовые произведения русской литературы» (Ремизов: 216).

В конце эссе Ремизов делал вывод, что для современной русской литературы единственной возможностью «воскрешения» является ее возвращение на путь следования «русскому ладу» — стилю, лексическую и синтаксическую основу которого писатели могут найти в «живой русской речи». Надо

учитывать то, что эссе было написано для эмигрантской аудитории, т. е. обращено к людям, находящимся вне реальной народной среды бытования языка. В связи с этим Ремизов указывал только одну возможность их «общения» с «живым» языком — обращение к народной речи, зафиксированной в записях — в древнерусских «деловых» документах, которые были опубликованы медиевистами.

Публикация открытого декларативного «манифеста», утверждавшего «теорию русского лада», оказалась невозможной. Публицистический текст «На русский лад» остался в столе писателя. Однако Ремизов стал развивать его основные положения как в статьях-эссе, посвященных конкретным именам и памятным датам в истории русской литературы, так и в художественных произведениях тех лет.

В качестве примера «пропаганды» писателем постулатов «теории русского лада» в публицистике можно остановиться на его статье «Тургенев. 1818–1883. Разговор по поводу выхода во французском переводе рассказов Тургенева» (1946)¹². В ней Ремизов анализировал феномен успеха Тургенева-писателя сквозь призму соответствия его прозы канону европейской литературы и отмечал интертекстуальные связи его произведений с прозой Г. Флобера, с поэзией Ш. Бодлера. Однако главная оценка наследия литератора, сделанная в контексте ремизовской магистральной идеи, была вынесена в конец статьи:

«Я полюбил Тургенева. И книгу за книгой, не отрываясь, все его книги прочел, и только не мог одолеть театральное. Но Тургенев не Софокл, не Шекспир <...> И, конечно, его “могучий” русский язык, я, как русский, с памятью моей всего московского, не могу принять, не оговорясь: хорошо, только не по-“нашему”»¹³.

Изложение «теории русского лада» нашло отражение и в изданных после войны книгах писателя. После восемнадцатилетнего перерыва (sic!), в 1949 г. Ремизов смог опубликовать на средства мецената — танцовщика и балетмейстера Сергея Лифаря — книгу «Пляшущий демон»¹⁴. Формально это был рассказ о рассмотренной сквозь века (от XI до XX в.) истории русского балета. Но внешний «фабульный» сюжет скрывал

идейно-художественную концепцию произведения, концепцию, всецело направленную на утверждение все той же «теории русского лада».

Книга «Пляшущий демон» состоит из 3-х частей. Только первая из них («Русалия») напрямую посвящена повествованию о развитии танца в России с XI века до 1936 г. — до времени парижских триумфов Сергея Лифаря. Удалось выявить, что основным источником этой части текста Ремизова была монография А. А. Плещеева «Наш балет (1673–1896): Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1896 года» [Плещеев: 1896]. В этой части «Пляшущего демона» развивается восходящая еще к заветам Вяч. Иванова ремизовская идея о том, что конечная цель любого искусства состоит в свободе авторского самовыражения. Создатель посредством осуществления творческого акта становится выразителем духа своего народа, а в великих творениях — выразителем мирового духа. Это является одной из форм преодоления противоречий между персонифицированным «я» и де-индивидуализированным «мы».

В Древней Руси пляска, по ремизовскому определению «древнего названия балетного действия»¹⁵ — «русалия», была одним из синтетических видов коллективного творчества, проявлением свободы народного самовыражения. Другой ипостасью того же явления было искусство слова, бытовавшее в разных формах фольклора. В XVII в., в период появления в России нормативного западноевропейского балета, «русалия», стесненная канонами и запретами, постепенно исчезла. Тогда же, по мысли Ремизова, сходные по семантике процессы начались и в словесном искусстве, где был «расчленен» его исходно целостный инструментарий. Постепенно стал всё больше увеличиваться разрыв между устной (народной) и письменной (литературной) формами русского языка. Даже эта часть книги Ремизова, как бы напрямую посвященная истории балета, пронизана скрытыми параллелями между этапами замены вольной «русалии» на европейское канонизированное балетное искусство и стадиями усиливающегося расхождения стихии народной речи с нормами письменного литературного языка, с правилами, привнесенными в Россию

и сформировавшимися по западным клише. Так, в главе «Москва 1675», рассказывающей о проходивших при дворе царя Алексея Михайловича первых балетных спектаклях, проведена прямая аналогия между процессами, происходившими в разных видах искусства при «подгонке» русской культуры к западноевропейским стандартам:

«Две движущиеся пирамиды.

Между Орфей.

Дылды актеры добросовестно исполняли pas de deux.

Это были те самые немцы — впоследствии они изучат русский язык и напишут для нас, русских дураков, русскую грамматику, это наши учителя: Греч и Грот.

И опять, как под музыку, думаю длинной думой, заглядывая в завтра.

"И ни один русский писатель не осмелится им противоречить, — я как читаю XIX век, — и только в своем звании "дурака" буду в лицо спрягать для безобразия: "стриговался-стригонулся-обстригался". А без шутовства — из какого подполья, заваленный какими досками, какой задавленной мышью: "вы, просветители наши, образовавшие наш литературный язык, книжную речь, вы подняли руку на русский народ: ваша машинка-грамматика оболванила богатую природную русскую речь!"

После Грота и Греча, скрытых под пирамидой, под монотонный танец Орфея вышла на сцену вся группа — какие блестящие чарующие наряды!» (*Пляшущий демон*: 372).

Вторая часть книги — «Петербургская русалия» — составлена из текстов воспоминаний Ремизова о его собственных петербургских театральных опытах и из переработанного некролога Михаилу Кузмину. В этой части «Петербургского буерака» текст о Кузмине является ключевым. В нем Ремизов в сжатом виде изложил историю начала своей практической реализации складывающейся «теории русского лада» в произведениях 1910-х гг. и рассказал о ее неприятии литераторами, стоявшими за жесткое следование законам «прекрасной ясности», т. е. нормам русского литературного языка, сформированного Н. Карамзиным и А. Пушкиным. Оценивая итог авторского чтения в редакции журнала «Аполлон» экспериментальной повести «Неуемный бубен», не понятой и отвергнутой слушателями, Ремизов отмечал принципиальное противостояние двух эстетических позиций:

«А как меня слушал Кузмин? <...> Да так же слушал, как и все петербургские “аполлоны”: — снисходительно.

Природа моего “формализма” (как теперь обо мне выражаются) или точнее в широком понимании “вербализма” была им враждебна: все мое не только не подходило к “прекрасной ясности”, а нагло пёрло, разрушая до основания чуждую русскому ладу “легкость” и “бабочность” для них незыблемого “пушкинизма”. Они были послушны данной “языковой материи”, только разрабатывая и ничего не начиная» (*Пляшущий демон*: 388–389).

Вторая часть «Пляшущего демона» фактически посвящена изложению и осмыслению реальных усилий Ремизова по реформированию языковой основы русской прозы, преодолению индивидуальной замкнутости видов искусства и восстановлению их синтетизма в условиях России 1910-х — 1921 г.

Основа третьей части, озаглавленной «Писец — воронье перо», — это переработанное эссе «Книгописец и штанба. Памяти первопечатника Ивана Федорова». В книге история судьбы московского книгописца, сопротивлявшегося началу расхождения единого народного языка на язык литературы и «вяканье» «простонародья», дополнена финалом — картиной наблюдаемого героем-повествователем события — казни протопопа Аввакума. Как уже было рассмотрено, с середины 1920-х гг. «неистовый протопоп» был для Ремизова знаковой фигурой. Именно с его творчества, по мысли писателя, начался процесс преодоления разрыва между русской литературой как формой проявления письменной культуры индивидуума и словесной культурой народа, существующей в форме живого сказа, устной речи; наметилось движение словесности к утраченной стилевой целостности. Завершающие эту часть главы «Под колоколами» и «Под мостом» представляют собой эпизоды перемещения повествователя — alter ego Ремизова — через пласты времени (начало, затем середина XVIII века). В этих странствиях его сопровождали прямо названные или скрытые под прозрачными псевдонимами реальные лица: писатели (Ванька-Каин, по устойчивой легенде автор собственного жизнеописания; А. Толстой, Вяч. Шишков, Ив. Соколов-Микитов). Примечательно, что в их ряды был включен и ремизовский эстетический антагонист — М. Кузмин.

Смещение разновременных сюжетов характерно для всей книги; к финалу их «пестрота» усиливается. По замыслу писателя, нарочитый анахронизм, условность изображаемого, придает повествованию аллегорический и, в определенном смысле, дидактический смысл. Сменяющие друг друга как бы в историческом калейдоскопе условно антропоморфные герои, подобно басенным персонажам, служат ремизовской цели «доказать» жизненную силу утверждаемых автором идей. Так, герои-писатели, появляющиеся в финальных главах книги, в большинстве своем в реальности были в той или иной степени продолжателями линии последователей «теории русского лада». Но для чего же в финале «Пляшущего демона» вновь появляется персонаж под именем «Михаил Кузмин», также ставший одним из спутников фантастических временных перемещений автора? Можно высказать предположение, что с помощью такого своеобразного художественного «жеста» Ремизов ввел в финал книги «намек» о не стихающем до времени создании «Пляшущего демона» идейно-эстетическом противостоянии сторонников и противников, пользуясь определением протопопа Аввакума, «природного русского языка».

Книга «Пляшущий демон» появилась на пике скандала, вызванного в 1949 г. в кругу русской эмиграции фактом получения Ремизовым советского паспорта, что повлекло за собой его исключение из парижского Союза писателей и журналистов. 29 апреля 1949 г. писатель сообщал Н. Кодрянской о выходе из печати «Пляшущего демона»:

«Книга поступит в продажу 15 мая <...> В “Русской Мысли” (газета) объявление поместили не на книжной странице, а с ресторанами, и я очутился над “Партизанской бородой” и “Катюшей”. Это объясняется тем, что мое имя исключенного из Союза писателей не может быть среди “писателей”, а с граммофонами и ресторанами, пожалуй-ста, 1000 frs в углу на первом месте» (*Кодрянская*: 125–126).

Возможно, с острым моментом политического «остракизма» Ремизова со стороны части литературной эмиграции и было, прежде всего, связано то, что рецензий на книгу было немного. В тексте отзыва К. Солнцева, близкого знакомого писателя, видны следы его тесного общения с Ремизовым, представлены

итоги их разговоров о «Пляшущем демоне». Эта рецензия в определенном смысле «транслировала» ремизовскую концепцию новой книги: «Поверхностный читатель занимательного чтения вряд ли найдет в сборнике большее, чем случайное соединение разных видений с разной действительностью, истории с современностью, но даже и “профан”, если он внимателен, легко увидит строгое единство книги и гармонию трех ее частей и глав-тем внутри каждой части. <...> Буква — слово — письмо — книга — специальная и давняя сфера и страсть Ремизова»¹⁶. В отклике Ю. Терапиано пронизательно обозначена идейная основа книги — часть «Писец — воронье перо». «Протопоп Аввакум, — отмечал рецензент, — олицетворяет для Ремизова носителя “природного русского языка, гонимого и вытраваемого в веках”. В “Пляшущем демоне” Ремизов особенно нетерпим к “немцам” — Гречу и Гроту <...> “ваша машинка — грамматика оболванила богатую природную русскую речь!” — и не только “Гречу и Гроту”, но и всей русской литературе, с Пушкина начиная, Ремизов бросает этот упрек. / Следовало бы поспорить о законах развития литературной речи; но взгляды Ремизова известны, и многие уже вели с ним спор по этому поводу»¹⁷. Сам писатель прямо заявил о пронизывающем всю его книгу яростном отстаивании теории, противостоявшей основному («классическому», «пушкинскому») направлению тогдашней эмигрантской литературы, в опубликованном в газете «Русские новости» рассказе о своем новом произведении. В этом тексте, в целом посвященном изложению содержания «Пляшущего демона», присутствует значимая экспрессивная авторская ремарка “à propos”: «А они, эти учителя правописания, говорят: я, пишу, тупые, кривлятые тяпуши!»¹⁸.

Как известно, полномасштабное исследование динамики творчества писателя периода 1930–1940-х гг. в области создания произведений большой формы в значительной степени затруднено двумя факторами. Первый из них связан с начавшимися в 1930-е гг. трудностями с публикацией ремизовских книг. Это вынуждало автора «демонтировать» свои готовые, но не изданные масштабные произведения, делить их на отдельные рассказы, которые можно было опубликовать

в периодике. В то время он продолжал многократно перерабатывать неизданные книги. Второй фактор обусловлен произошедшим уже при жизни писателя разделением его личного архива между городами и странами.

Еще в 1930-е гг. Ремизов создал целостное художественное произведение большой авангардной формы. Первоначально его концепция тяготела к универсальности. Она включала в себя как экзистенциальную проблематику — исследование тайн формирования личности творца, так и проблематику актуальную, посвященную вопросам политической и культурной жизни русской эмиграции во Франции 1930-х гг. Это единое произведение не было опубликовано. Писатель продолжал работать над ним и в 1940-е, и в 1950-е гг. В итоге оно распалось на два автономных сочинения: «Подстриженными глазами» и «Учитель музыки». При разделе целостного текста на два, в первом из них («Учитель музыки») доминирующее положение заняли темы современного бытия и быта русской эмиграции, а во втором («Подстриженными глазами») в центре оказались экзистенциальные проблемы, рассмотренные в мемуарном контексте (рассказе о детстве писателя). Книга «Подстриженными глазами» была издана в 1951 г.¹⁹, имела широкий резонанс в литературных кругах, получила критические отзывы. «Учитель музыки» был опубликован только в 1983 г.²⁰ и после появления стал новым фактом *истории* литературы, а не современного (живого) литературного процесса.

Анализ обоих произведений показал, что даже после разделения они продолжают быть тесно связаны друг с другом, прежде всего рядом магистральных тем, одной из которых является утверждение «теории русского лада».

В книге «Подстриженными глазами» одной из значимых составляющих процесса рождения творческой личности было знакомство главного героя (*alter ego* автора) с «Житием протопopa Аввакума». В главе «Книга» рассказ об этом факте из детства дополнен публицистическим отступлением, придающим событиям прошлого над-временную, нео-мифологическую семантику и напрямую сопрягающим книгу «Подстриженными глазами» с делом популяризации ремизовской «теории»:

«Какая это книга! Склад ее речи был мне, как столповой распев Московского Успенского Собора, как перелеты Кремлевского красного звона. А потом уж я оценил и как меру “русского стиля” наперекор модернизированным Былинам и Билибинской “подделке”, невылазно-книжному “Слову о полку Игореве”, гугнящим, наряженным в лапти, “гусярам” и тому крикливому, и не без хвастовства, “истинно-русскому”, от чего мне было всегда неловко и хотелось заговорить по-немецки. Подоженный необычайным словом книги, я бредил, как сказкой: так живо и ярко все видел — и горемычное “житие” и упрямство непреклонной “веры” и венец: пылающий сруб — огненную казнь.

При первопечатнике Иване Федорове я был писцом, и под грозой печатного слова в отчаянии поджег типографию на Никольской, “Печатный Двор”; через столетие я служил наборщиком в той же самой восстановленной после пожара типографии, приверженец старой веры <...> Все происходит в Москве, где каждый уголок охожено, свой, и внятно: природная русская речь»²¹.

Завершал эту главу книги тот же текст, что и в «Пляшущем демоне», — увиденное глазами очевидца описание казни протопопа Аввакума.

Защита «теории русского лада» стала одной из лейтмотивных тем этой книги. Ее апофеоз — глава «Книжник», где раскрыта роль архивиста И. А. Рязановского в складывании эстетических постулатов концепции Ремизова:

«Значение устного слова Рязановского в возрождении “русской прозы” можно сравнить только с “наукой” <...> Вячеслава И. Иванова в возрождении “поэзии” <...> Я подразумеваю “русскую прозу” в ее новом, а, в сущности, древнем ладе; в ладе красного звона и знаменного распева, в ладе “природной речи”, <...> лад этой прозы мало в чем совпадает с Мельниковым-Печерским, еще меньше с Горбуновым и никак с гр. А. Конст. Толстым. <...> Рязановский наперекор Брюсову с его “парижской” культурой, Кузмину с его элегантною “прекрасной ясностью” и Сологубу с его шикарным “провинциализмом”, наперекор всей этой чванливой и смехотворной компании — “у нас все, как в Европе”! — годами только о русском и рассказывал (повторяю, писать он не мог), расценивая слово на слух, на глаз и носом»²².

В конечном счете, вся книга «Подстриженными глазами», рассматриваемая как художественное целое, представляет собой историко-культурное «обоснование» формирования эстетического фундамента складывающейся личности писателя, для которого одним из базовых постулатов творчества стала «теория русского лада».

Авторская концепция книги была понята, хотя тут же и отвергнута Г. Адамовичем, который после ухода из жизни М. Осоргина стал главным оппонентом Ремизова в вопросах трактовки развития литературного процесса и определения в нем места самого писателя. В своем отзыве критик точно определил значение нового произведения: «Подстриженными глазами» — очень ценная книга для понимания Ремизова, притом вовсе не в силу ее автобиографического характера»²³. В центре внимания рецензента оказалась ремизовская концепция стилевой эволюции русской литературы. Считая ее «золотой век» безвозвратно ушедшим прошлым, критик, тем не менее, безоговорочно отдавал приоритет дальнейшему развитию именно «пушкинской» линии. Определяя эстетический «генезис» Ремизова как писателя, Адамович указывал на сопричастность того к последователям другой, «гоголевской» линии, но подчеркивал первостепенную соотнесенность ремизовского стиля со стилем русского модернизма начала XX в. Он отмечал: «Два слова о слоге “Подстриженных глаз”. Если бы Ремизов не указывал постоянно, и уже в течение многих лет, на то, что теперь все, решительно все, пишут языком испорченным, “книжным”, не совсем по-русски, а скорей по-немецки или по-итальянски, если бы он не возвеличивал на все лады речь до-пушкинскую, до-карамзинскую, до-петровскую, не было бы основания рассматривать его стиль в микроскоп. Замечание могло бы показаться придиркой, но я с искренним недоумением спрашиваю: откуда взяты такие слова, как “бездонность”, “проницаемость”, “покинутость” — из протопопа Аввакума или из модернистического, бальмонтовско-гиппиусовского арсенала, где попадались и “белоперистости”, “мраморности” и “закатности”? Эти слова на “ость” отдают чем-то очень книжным, как впрочем выражения вроде “на путях моего духа” или строение таких, например, фраз: “Обладая необычайной магической силой слова, Гоголь знал и волшебство голоса...” / На мой слух, Аввакум тут и не ночевал, — согласятся ли с этим другие? Согласится ли сам Ремизов?» (Там же). Писатель не принял критику Адамовича и резко отозвался о его рецензии в своей книге «Петербургский буерак» (в главе «Крестовые сестры»²⁴):

«<...> другой Тараканомор взял мою лексику под микроскоп, <...> но, не имея ученого навыка славистов, помяну Р. О. Якобсона и Б. Г. Унбегауна, сел в лужу “остей”, но для широкого читателя — “ловко же он его отбрил” и вывел на чистую воду до подноготной!»²⁵.

В «Учителе музыки» — другом произведении, возникшем из когда-то единого прототекста, авторское «я» распадается на отдельные «я» целого ряда персонифицированных героев повествования, происходит, по выражению Ремизова, «мое какое-то именное расчленение: Корнетов, Куковников, Судок, Козлок и другие»²⁶. Соответственно, в этой книге авторские идеи вложены в уста целого ряда персонажей. Многие страницы «Учителя музыки» посвящены спорам на литературные темы. Лишенный возможности манифестировать и защищать свои эстетические позиции напрямую, в публицистических текстах, в этой книге Ремизов, во-первых, представил их в форме авторских «характеристик» отдельных героев. Например:

«Балдахал — его метла: “русский стиль” — на его книгу, изданную в количестве ста нумерованных экземпляров, так до сих пор не нашлось в Париже ни одного подписчика! — что бы он ни читал, кого бы ни слушал, он один, Балдахал, знает про себя, что он единственный, кто поймет и все значение и все оттенки русских слов, и как по-русски сложить фразу, а у других все фальшивит, — и у Аввакума есть и у Лескова и у Розанова, о Тургеневе и говорить нечего <...>, — а у современных “эмигрантского заказа” или барская слюнявость под русское — “Русь православная” или затасканное “бьем челом” или барыня кукарку представляет...»²⁷.

Во-вторых, в «Учителе музыки» своеобразная «пропаганда» излюбленной теории Ремизова ведется в «диалогах» тех героев, которые, по сути, являются разными «осколками» авторского «я». Например:

«Вечером с Тирбушоном <...> его “русский стиль” — и разве это не безумие? Я слышал, с какой горечью он говорит о критике — я понимаю, для него ощутительна вся фальшь, так называемых, “русских ритмов”, и за слово он готов — Аввакум! <...>

За летние месяцы я перечитал Чехова. Не все понимаю: очень часто, так часто, как ни у кого из русских писателей, в описаниях слова рифмуются.

— Что это, новое ощущение ценности слов? — спросил я Тирбушона.

— Да ничего тут нового. Сказать небрежность, нет, это наша искусственная грамматика — тиски, искажающие лад живой русской речи»²⁸.

И «Подстриженными глазами», и «Учитель музыки» переполнены размышлениями писателя на тему о состоянии современной русской литературы и возможности ее возвращения на путь следования «русскому ладу».

Для Ремизова на рубеже 1940-х и в 1950-е гг. другой существенной стороной практического применения его «теории», кроме собственного творчества, оставалась возможность передачи ее основ следующим поколениям литераторов. В 1947–1951 гг. он создал цикл заметок — своеобразный «учебник» под названием «Как научиться писать» — для своей последней литературной «ученицы» Н. В. Кодрянской. По глубинной направленности этот текст имел более широкое значение, чем обучение начинающей писательницы. Фактически, это было творческое «завещание» мэтра. В нем Ремизов, в частности, отмечал:

«Элементы анализа литературного произведения:

1) язык

стиль (лад)

2) образы

3) композиция (уклад)

4) жанр (литературный тип)

5) идейность <...> Мое построение фразы с голоса русского народа, его живой речи. В русском человеке, запутанном образцами искусственной книжной речи, я могу пробудить его русскую речевую душу. Я на примере показываю, как зазвучит книжная фраза “немецкой конструкции” на русский лад.

Я могу только пробудить, если есть что пробуждать, и в этом вся моя наука. А мне говорят, что я могу вытравить самостоятельность.

<...> разве я сочиняю “стиль”? Мой склад речи — природный русский лад»²⁹.

В своем «учебнике» Ремизов раскрывал возможности использования своей «теории» для создания новых произведений, показывал на конкретных примерах потенциальные способы усвоения прозой XX в. языкового богатства фольклора и древнерусских текстов. Составной частью «учебника» стал также

точечный критический анализ стиля современных русских писателей-эмигрантов³⁰.

Еще одной значимой составляющей последнего этапа существования «теории русского лада» в художественном сознании Ремизова было лишь частично осуществленное писателем итоговое осмысление истории ее складывания и функционирования на протяжении всех периодов развития русской литературы.

В последние годы жизни Ремизов, в период эмиграции не избалованный вниманием литературоведов и увидевший краткую и оскорбительную оценку своего творчества в десятом томе советской академической «Истории русской литературы» [Орлов, 1954: 772–774], задумал сам создать книгу о себе, назвав ее «Лицо писателя». При этом он договорился с Н. В. Кодрянской об использовании ее имени для обозначения фиктивного титульного автора задуманного сочинения. С неточностями, добавлениями и под другим названием («Алексей Ремизов») этот труд был опубликован вскоре после его смерти³¹.

Одной из задач планировавшейся книги было изложение ремизовской концепции развития литературного процесса, рассмотренного в аспекте «теории русского лада». По замыслу писателя, на основе параметров выстроенной им «модели» можно было сделать вывод и о его месте в истории отечественной литературы. Ремизов успел подготовить для последующего дальнейшего развертывания и обоснования лишь краткую, почти пунктирно намеченную схему³². Она фиксировала стадии развития «теории русского лада» от XIV в. до современности. Как и прежде, особое внимание было уделено протопопу Аввакуму:

«Слово — это дыхание живой, не писаной речи. У Аввакума современников нет, за Аввакума — русский народ»³³.

Трактовка значения и места в литературе этого писателя XVII в. повторяла постулаты, еще в середине 1920-х гг. воспринятые Ремизовым из филологических трудов Д. Святополк-Мирского. Схема эволюции литературы XVIII и XIX вв.

была построена на основе бинарной оппозиции «русской изящной прозы» и просто «русской прозы», в других ремизовских классификациях с большой долей условности соотносимых с возникновением и эволюцией «пушкинского» и «гоголевского» направлений (линий). Писатели, принадлежавшие к первому из них, следовали законам «книжного европейского» стиля. В первой половине XIX в. это были: «Карамзин — Марлинский — Павлов — Одоевский — Пушкин — Лермонтов»³⁴. Называя имена представителей просто «русской прозы», последователей традиции «русского лада», Ремизов выстраивал другую «цепочку»: И. Крылов, М. Чулков, А. Шишков, А. Грибоедов, А. Вельтман, В. Даль, М. Погодин, Н. Гоголь, Н. Лесков, П. Мельников-Печерский. Указывая на происходивший в литературе XIX в. «разлад устного и литературного строя, “вяканья” и книжной речи», писатель, тем не менее, выводил за пределы своей бинарной конструкции мировых «классиков» второй половины XIX в. — Л. Толстого и Ф. Достоевского. Он отмечал:

«Движение природной речи нельзя остановить. Оно непременно скажется. <...> Достоевским и Толстым надо родиться. Но нам с нашими силами не следует свертывать с природной словесной дороги. Наша проза по европейской указке завянет и невыразительно обратится в набор слов»³⁵.

Наиболее неразработанным остался вопрос о динамике развития литературы XX в. Ремизов лишь наметил ряд соположений имен тех или иных писателей и философов того времени, маркировав своим именем ядро представленной, условно говоря, «ремизово-центричной» схемы. «Старшие собратья» автора концепции: М. Горький — Леонид Андреев — В. Короленко. «Равные»: Андрей Белый и А. Блок. «Сомысленники»-философы: Лев Шестов, Вас. Розанов, Н. Бердяев, М. Гершензон. Изучение этой части «конспекта», составленного с целью его дальнейшего развития в книге «Лицо писателя», показало, что проблема литературной эволюции XX в. еще только обдумывалась писателем. О работе над этой темой говорят и его адресованные Кодрянской дневниковые тетради последних лет жизни с едва читаемыми записями,

в которых почти полностью слепой Ремизов анализировал развитие литературы Серебряного века. Такова, например, его запись в такой тетради от 17 декабря 1956 г.:

«На писателей, пишущих как писатели без оглядки, я смотрю, здрав голову. А со мной... Если бы мне попался такой, как я. Я просто не знал бы, куда поместить его в Истории литературы.

1) Горький, Л. Андреев, Куприн

2) Бунин, Зайцев, Шмелев

Лейкин, М<?>, Аверченко, Тэффи»³⁶.

В 1957 г. писатель скончался. О всепоглощающем значении созданной им «теории» в его судьбе свидетельствует тот факт, что один из наиболее глубоких, посвященных ему некрологов был так и озаглавлен автором — А. В. Тырковой-Вильямс: «Русский лад (Памяти А. М. Ремизова)»³⁷.

Подводя итоги, можно сделать вывод о том, что в 1930-е гг. Ремизов продолжал совершенствовать свою «теорию русского лада». В это время он четко сформулировал представление о том, что «русский лад» — это стиль писателя, представляющий собой синтез лексики и синтаксиса. В 1940–1950-е гг. Ремизов не только пропагандировал «теорию русского лада» в собственных художественных произведениях, но также сделал ее основой своей практики в роли литературного «учителя». В последние годы жизни писатель много размышлял над вопросом соотносительности этой «теории» с историей развития русской литературы. В 1955 г. в автобиографическом очерке Ремизов вновь четко обозначил свое credo:

«Я не собираюсь воскрешать никакие словесные века. Ни XI-й — русскую речь в староболгарском, ни XV — в сербском наряде, ни деловую дьяческую — XVI–XVII в. Я хочу, усвоив сложение русской природной речи, подслушав в сборе ладов русские ряды, по-своему складывать слова»³⁸.

Задачей будущего писатель считал возвращение российской словесности на дорогу «русского лада», в чем он видел возможность преодоления разрыва между коллективным — народным и индивидуальным — авторским творчеством.

Примечания

- ¹ Ремизов А. Книгописец и штанба. Памяти первопечатника Ивана Федорова. <Части> I и II. // «Последние новости» (Париж). 1934. 17 июня. № 4833. С. 3; Там же. 1934. 24 июня. № 4840. С. 3.
- ² Трехсотлетие первого друкаря на Руси Ивана Федорова. 1583–1883. Юбилейное издание журнала печатного дела «Обзор графических искусств». СПб.: 5 декабря 1883. 24 с.
- ³ Ремизов А. Книгописец и штанба. Памяти первопечатника Ивана Федорова. <Часть> II. // Последние новости (Париж). 1934. 24 июня. № 4840. С. 3.
- ⁴ Ремизов А. Аввакум. 1620–1682 // Последние новости (Париж). 1939. 2 марта. № 6548. С. 3. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием *Аввакум* и страницы в круглых скобках.
- ⁵ Паскаль П. По следам протопопа Аввакума в СССР // Русские записки (Париж). 1939. Июнь. Вып. XVIII. С. 122–140. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием *Паскаль* и страницы в круглых скобках.
- ⁶ См. машинописное приглашение на открытое заседание «Общества друзей русской книги». Опубл.: Ремизов А. М. Собр. соч. СПб.: Росток. 2018. Т. 14: Звезда надзвездная. С. 684.
- ⁷ Осоргин М. Литературные размышления. 80. О переводах // Последние новости (Париж). 1939. 26 июня. № 6664. С. 2.
- ⁸ Резникова Н. Огненная память. Воспоминания об Алексее Ремизове. СПб.: Пушкинский Дом, 2013. С. 149.
- ⁹ Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж: [Б. и.]. 1977. С. 32. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием *Кодрянская* и страницы в круглых скобках.
- ¹⁰ Ремизов А. М. На русский лад / публ. А. М. Грачевой // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. [Вып. 1]. СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. С. 213–217. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием *Ремизов* и страницы в круглых скобках.
- ¹¹ Житие протопопа Аввакума // Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения / подгот. текста и коммент. Н. К. Гудзия, В. Е. Гусева, Н. С. Демковой, А. С. Елеонской, А. И. Мазурина. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное изд-во, 1979. С. 78.
- ¹² Ремизов А. Тургенев. 1818–1883. Разговор по поводу выхода во французском переводе рассказов Тургенева // Новоселье (Нью-Йорк). 1947. № 31/32. С. 18–23.
- ¹³ Там же. С. 23.
- ¹⁴ Ремизов А. Пляшущий демон: Танец и слово. Париж: [Б. и.]. 1949. 103 с.
- ¹⁵ Ремизов А. М. Пляшущий демон // Ремизов А. М. Собр. соч. СПб.: Росток, 2017. Т. 13: Россия в письменах. С. 393. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием *Пляшущий демон* и страницы в круглых скобках.

- ¹⁶ Солнцев К. «Пляшущий демон» А. М. Ремизова // Новый журнал (Нью-Йорк). 1950. Кн. 24. С. 300, 302.
- ¹⁷ Терапиано Ю. «Пляшущий демон» // Новое русское слово (Нью-Йорк). 1949. 11 декабря. № 13743. С. 8.
- ¹⁸ Ремизов А. М. «Пляшущий, пламенный демон». Авториз. машинопись // ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 234. 4 лл. Опубл.: Говорит Алексей Ремизов. Пламенный демон // Русские новости (Париж). 1949. 30 дек. № 239. С. 6.
- ¹⁹ Ремизов А. Подстриженными глазами: Книга узлов и закрут памяти. Париж: YMCA Press, 1951. 304 с.
- ²⁰ Ремизов А. Учитель музыки: Каторжная идиллия / подгот. текста, вступ. ст. и коммент. А. д'Амелия. Париж: La Press Libre, 1983. 575 с.
- ²¹ Там же. С. 113.
- ²² Там же. С. 132.
- ²³ Адамович Г. По поводу «Подстриженных глаз» // Новое русское слово (Нью-Йорк). 1951. 30 декабря. № 14492. С. 8.
- ²⁴ Впервые опубл.: Ремизов А. Крестовые сестры // Новое русское слово (Нью-Йорк). 1954. № 15275. 21 февраля. С. 3.
- ²⁵ Ремизов А. М. Петербургский буерак // Ремизов А. М. Собр. соч.: в 10 т. М.: Русская книга, 2002. Т. 10: Петербургский буерак. С. 196.
- ²⁶ Ремизов А. М. Учитель музыки // Ремизов А. М. Собр. соч.: в 10 т. М.: Русская книга, 2002. Т. 9: Учитель музыки. С. 441.
- ²⁷ Там же. С. 141.
- ²⁸ Там же. С. 346.
- ²⁹ Ремизов А. М. Как научиться писать. [Часть I.] Публ. и комм. А. М. Грачевой // Сб.: Алексей Ремизов. Исследования и материалы. [Вып. 2]. СПб. Салерно, 2003. ("Europa Orientalis" (Salerno). 2003. № 4). С. 278–279.
- ³⁰ Также см.: Ремизов А. М.: [Часть II.] Как научиться писать (Ремесло) / вступ. заметка, коммент. и публ. А. М. Грачевой // «Страна филологов»: Проблемы текстологии и истории литературы. К юбилею Н. В. Корниенко: сб. науч. ст. М.: ИМЛИ РАН. 2014. С. 148–163; Как научиться писать. [Части III и IV] / вступ. зам., публ. и коммент. А. М. Грачевой // Текст и традиция. Альманах. Вып. 7. СПб., 2019. С. 433–447.
- ³¹ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж: [Б. и., 1959]. 331 с.
- ³² Ремизов А. Лицо писателя. Материалы к книге // Грачева А. М. Жанр романа и творчество Алексея Ремизова (1910–1950-е годы). СПб.: Пушкинский Дом, 2010. С. 315–322. То же, с неточностями прочтения рукописи Ремизова см.: Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 141–147.
- ³³ Там же. С. 317.
- ³⁴ Там же. С. 320.
- ³⁵ Там же. С. 322.
- ³⁶ Ремизов А. Дневник. 3–21 декабря 1956 г. // РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 6. Ед. хр. 72. Л. 40.
- ³⁷ Тыркова Ариадна. Русский лад (Памяти А. М. Ремизова) // Новое русское слово (Нью-Йорк). 1957. 8 декабря. № 16234. С. 2.
- ³⁸ Ремизов А. А. Р. (Дом, отмеченный войной) // Грачева А. М. Жанр романа и творчество Алексея Ремизова (1910–1950-е годы). С. 289.

Список литературы

1. Грачева А. М. Истоки и эволюция «теории русского лада» Алексея Ремизова. (1900–1920-е гг.). <Статья первая> // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17. № 3. С. 232–257. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6101
2. Орлов В. Н. Поэзия буржуазного упадка (символизм, акмеизм, футуризм). <Раздел> 1 // История русской литературы. Литература 1890–1917 годов. М; Л.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. X. С. 766–774.
3. Плещеев А. А. Наш балет (1673–1896): Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1896 года. СПб.: Тип. А. Бенке, 1896. 391 с.
4. Pascal Pierre. *Avvakum et les débuts du raskol: La crise religieuse au XVIIe siècle en Russie*. 1^e éd. Paris. 1938. XXV, 619 p.

References

1. Gracheva A. M. Origins and Evolution of the "Theory of a Core Mode of the Russian Literary Style" by Alexei Remizov (1900s–1920s). In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 3, pp. 232–257. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6101 (In Russ.)
2. Orlov V. N. The Poetry of Bourgeois Decline (Symbolism, Acmeism, Futurism). <Section> 1. In: *Istoriya russkoy literatury. Literature of 1890–1917*. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the URSS Publ., 1954. Vol. 10, pp. 766–774. (In Russ.)
3. Pleshcheev A. A. *Nash balet (1673–1896): Balet v Rossii do nachala XIX stoletiya i balet v S.-Peterburge do 1896 goda* [Our Ballet (1673–1896): Ballet in Russia Until the Beginning of the 19th Century and Ballet in St. Petersburg Until 1896]. St. Petersburg, Tipografiya A. Benke Publ., 1896. 391 p. (In Russ.)
4. Pascal Pierre. *Avvakum et les débuts du raskol: La crise religieuse au XVIIe siècle en Russie* [Avvakum and the Beginnings of Raskol: The Religious Crisis in the 17th Century in Russia]. Paris. 1938. XXV, 619 p. (In French)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Грачева Алла Михайловна, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (наб. Макарова, 4, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199034); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4708-098X>; e-mail: irliran@mail.ru.

Alla M. Gracheva, PhD (Philology), Chief Researcher, The Institute of Russian Literature (Pushkinskiy Dom) of the Russian Academy of Sciences (nab. Makarova 4, Saint Petersburg, 199034, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4708-098X>; e-mail: irliran@mail.ru.

Поступила в редакцию / **Received** 04.11.2020

Поступила после рецензирования и доработки / **Revised** 22.11.2020

Принята к публикации / **Accepted** 11.01.2021

Дата публикации / **Date of publication** 05.02.2021

Научная статья
УДК 821.161.1.09“1917/1992”
DOI: 10.15393/j9.art.2021.9122



«Современная пастораль» В. П. Астафьева «Пастух и пастушка» в контексте жанровых традиций

А. Ю. Большакова

*Институт мировой литературы им. А. М. Горького,
Российская академия наук
(г. Москва, Российская Федерация)
e-mail: allabolshakova@mail.ru*

Аннотация. Цель настоящей статьи — рассмотреть движение литературы через метаморфозы жанра как меняющейся в своей неизменности категории. В задачи автора входило изучение модификаций жанра любовной идиллии на примере «Современной пасторали» В. П. Астафьева «Пастух и пастушка» в контексте произведений о любви, возникших в Античности и Средневековье. Для решения поставленной задачи выбраны первичные образцы жанра любовной идиллии в прозе и дано теоретическое обоснование единства любовной идиллии и пасторали как ее основного вида (М. М. Бахтин), составляющих единую линию жанровой традиции, показана продуктивность жанровых сращений: изначальное претворение этого жанра в сочетании с романом («Дафнис и Хлоя», «Роман о Тристане и Изольде») и повестью («Повесть о Петре и Февронии», «Пастух и пастушка»). Если соотношение античной пасторали и «Современной пасторали» Астафьева было замечено литературоведением, хотя мало обосновано, то претворение в ней традиций любовной идиллии, заданной упомянутыми средневековыми образцами, осталось вне поля зрения. В статье исследуется типологическая близость жанровых моделей, их тематическое, сюжетное, образное сходство, позволяющее включить героев в ряд любовных пар, во многом определяющих развитие мировой литературы. В центре внимания — дискутируемый вопрос о состоятельности авторского определения «Современная пастораль». В результате сделан вывод о продуктивности обновления Астафьевым жанрового канона; обоснованности данного писателем именованного жанра с учетом сделанной им модификации.

Ключевые слова: В. П. Астафьев, пастораль, любовная идиллия, жанр, жанровая традиция, «Дафнис и Хлоя», «Роман о Тристане и Изольде», «Повесть о Петре и Февронии», современная пастораль, модификация

Для цитирования: Большакова А. Ю. «Современная пастораль» В. П. Астафьева «Пастух и пастушка» в контексте жанровых традиций // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 1. С. 375–407. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9122

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9122

The Shepherd and the Shepherdess: V. P. Astafiev's Modern Pastoral in the Context of Genre Traditions

Alla Yu. Bolshakova

*A. M. Gorky Institute of World Literature,
The Russian Academy of Sciences
(Moscow, Russian Federation)
e-mail: allabolshakova@mail.ru*

Abstract. The purpose of this article was to consider the movement of literature through the genre metamorphoses as a category that transforms in its immutability. Consequently, the author's task was to study the modifications of the genre of love idyll using the example of *Modern Pastoral* by V. P. Astafiev's (*The Shepherd and the Shepherdess*) in the context of works about love that had emerged in Antiquity and the Middle Ages. This task is carried out using the example of the initial samples of the love idyll genre in prose, as well as a theoretical justification of the unity of love idyll and pastoral as its main type (M. M. Bakhtin), which make up a single line of genre tradition. The article demonstrates the productivity of genre splices, i. e. the initial actualization of the love idyll genre in combination with the novel (*Daphnis and Chloe*, *The Romance of Tristan and Iseult*) and the story (*The Tale of Peter and Fevronia*, *The Shepherd and the Shepherdess*). The correlation between the ancient pastoral and Astafiev's *Modern Pastoral* was noted in literary studies, albeit poorly justified, while the implementation of the traditions of the love idyll set by the above-mentioned medieval models remained beyond the scope of research. The study tested the typological resemblance of genre models, their similarities in themes, plot, and imagery, which allowed to include characters in the range of enamoured couples that have largely determined the development of world literature. The article focused on the debated question of the validity of the writer's definition: *Modern Pastoral*. As a result, the study tested the productivity of Astafiev's update to the genre canon; the validity of the genre naming by the writer, with regard to the modification made by him.

Keywords: V. P. Astafiev, pastoral, love idyll, genre, genre tradition, "Daphnis and Chloe", "The Tale of Peter and Fevronia", "The Romance of Tristan and Iseult", modern pastoral, modification

For citation: Bolshakova A. Yu. "The Shepherd and the Shepherdess": V. P. Astafiev's *Modern Pastoral* in the Context of Genre Traditions. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2021, vol. 19, no. 1, pp. 375–407. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9122 (In Russ.)

Эволюция литературы во многом определяется метаморфозами жанра, который предстает *меняющейся в своей неизменности* категорией. Изучение литературы с точки зрения жанров — их становления в историческом времени и пространстве, возникновения новых, модификации или исчезновения старых, подвижности иерархической структуры — общепринято в мировой науке. Закономерно, что в установки исторической поэтики при исследовании литературных жанров входит необходимость «учитывать их противоречивую сложность и историческую изменчивость, считаться с национальными традициями и “стихийными” жанровыми определениями самих писателей — изучать исторические системы жанров и их динамику в литературном процессе. Тогда мы будем иметь дело не с умозрительными схемами, а с реалиями литературного процесса — с исторически конкретными типами литературных произведений, а категория жанра будет действенным средством познания художественных и эстетических ценностей “искусства слова”» [Захаров, 1984: 19].

Однако характерной чертой нынешнего литературоведения стал и отказ от идеи жанровой преемственности¹, «освобождающий» иных историков литературы Нового и Новейшего времени от необходимости вникать в сложные для прочтения (к примеру, созданные на древнерусском языке и трудночитаемые даже в переводах²) тексты. Забывается классический тезис: *развитие жанров разомкнуто в бесконечность*. Поясню это на примере одного «старого» жанра.

Во второй половине XX в. кризис соцреалистических жанровых форм породил в русской прозе тенденцию, которую можно обозначить как *возвращение к старым образцам*. На границе канона и его переосмыслений рождалась новая жизнь жанра. Наибольший эффект в творчестве таких ведущих мастеров, как В. П. Астафьев, к примеру, дало обращение к высокому канону — оде, пасторали, идиллии — с явно выраженной эстетической доминантой как ведущим жанрообразующим признаком³.

Свою роль сыграло и межродовое расположение таких жанров, как идиллия/пастораль (которая бытовала и в поэтических, и в прозаических формах), сделав возможным

уникальное сочетание лирического и эпического начал в «Пастухе и пастушке» В. Астафьева (1967–1971–1974–1989⁴), жанр которой обозначен самим автором: «Современная пастораль»⁵. Межжанровое взаимодействие предполагает тут сопряжение любовной идиллии/пасторали и — реалистического повествования, повести.

Также в лирико-эпической «Оде русскому огороду» (1971–1972) В. Астафьева, представляющей сплав оды, идиллии и повести, проявились поиски жанровой свободы и обновления традиционного канона. Как и в астафьевской пасторали, за основу модификации здесь взято кажущееся несоответствие между высоким жанровым ожиданием и — изображенной в произведении «низкой» действительностью. Предметом художественного осмысления в «Оде» становится... обычный русский огород, образ которого, однако, вырастает до символа Родины, Бытия: «Всё сущее вместилось в темный квадрат огорода»⁶. Такая тенденция, впрочем, может расцениваться как типичная для высоких жанров, эстетизирующих реальность. К примеру, в пасторали «условность изображения — это прием, *средство эстетизации* природы, пастушества, сельского существования — “низкой” реальности, которая иначе не могла стать предметом поэзии, искусства» [Саськова, 2011: 99]⁷. Типично для русской литературы и совмещение образов природы и социума, «прелестного уголка», «райского сада» и — всей России⁸.

Другая сторона вопроса состоит не только в соединении «верха» и «низа», но — противоборстве идиллии и ее антипода, мотивов созидания и разрушения. Идея мирной жизни, воплощенная через реализацию природной (земледельческой), любовной, семейно-трудовой идиллии, испытывает сопротивление исторической действительности XX в.: гармония роста, созревания, любви и мирного созидательного труда противостоит хаосу военного разрушения. Однако является ли такой контраст, ставший у Астафьева основой и «Оды», и «Современной пасторали» о любви и войне, признаком выхода за рамки жанра? Отнюдь.

Так и ода, и ее межжанровые вариации традиционно включали в себя (анти)идиллическое противочувствие⁹. Также

и пастораль как разновидность любовной идиллии может включать в себя подобные оппозиции. По сути, речь идет о *«противопоставлении пасторальных и непасторальных ценностей и образа жизни»*, которое входит в характеристики жанра [Саськова, 1997: 36]. Тенденция, получившая уникальное воплощение в «Пастухе и пастушке», истории любви во время Второй мировой войны, однако до сих пор вызывающая неприятие и непонимание.

В продолжение спора о жанре

Если советская критика, воспринимавшая пастораль в отрицательно-разоблачительном плане, скептически отнеслась к попытке Астафьева возродить старый жанр¹⁰, то затем стали отвергать саму возможность «художественного воссоздания пасторали в трагической военной реальности» [Никифорова: 194]. Так глухота к особенностям жанра приводит к недоучету его природы и его потенциальных возможностей.

Впрочем, отрицание Никифоровой можно было оставить без внимания, если бы не постоянные обращения к нему. Так, участница недавней конференции по пасторали присоединяется к этому отрицанию в статье о ремифологизации пасторального мифа: *«Тема смерти, звучащая уже в начале повести (Астафьева «Пастух и пастушка». — А. Б.) и незримо присутствующая даже в любовной сцене, разрушает пасторальную модель»* [Степанова: 118]. Другая исследовательница «Современной пасторали» однозначно утверждает: *«Складывавшийся веками жанровый канон легко рушится в условиях современной действительности и умирает вместе со своими героями»* [Гречаникова: 104].

Напомню, однако, что трагические мотивы и тема смерти исконно присущи пасторальной модели, отнюдь не разрушая ее, а создавая внутреннее напряжение, усиливая накал чувств. Недаром именно «трагические, драматические потенции пасторальной тематики», введение в пасторальную модель мотивов руин и могил, смерти и разрушения привлекли внимание научной группы «Эпистеме» в Сорбонне [Пахсарьян, 2007]. В статье об испанской и французской пасторали Н. Т. Пасхарьян уточняет диапазон интерпретации: смерть

как естественное явление и — трагическое следствие человеческих грехов и заблуждений [Пасхарьян, 2020: 103–106].

Так всё же: *пастораль* «*Пастух и пастушка*» или *нет*?

Очевидно, для ответа на этот вопрос необходимо теоретическое уточнение. Ведь на первый взгляд в сравнительный контекст этой статьи введены произведения, сопряженные лишь по линии романа или повести и не имеющие отношения к пасторали или любовной идиллии? К тому же необходимо уточнить и соотношение последних.

Возникновение пасторали в поэтическом виде относят к «Идиллиям» Феокрита: *идиллия* и *пастораль* рождаются как единое, еще нераздельное целое. В позднегреческой прозе происходит и сращение *пасторали* и *романа*. Ведь *первая пастораль* в прозаическом варианте — пастушеский роман Лонга «*Дафнис и Хлоя*» (предположительно II–III вв. н. э.). «*Пастораль* — это, вместе с романом, последний жанр, созданный греками» [Боннар].

Важнейший для нас вывод — *исходное единство идиллии (любовной) и пасторали*. Это один жанр в разных вариациях. Другой аспект составляет соотношение идиллии (любовной) и пасторали по линии общее/частное или: входит идиллия в пастораль, понимаемый как метажанр (концепция Т. В. Сасковой, С. И. Пискуновой) или наоборот? Лично я придерживаюсь мнения М. М. Бахтина, считавшего пастораль основным видом любовной идиллии: «Мы различаем следующие чистые типы: *любовная идиллия (основной вид — пастораль)*, *земледельчески-трудовая*, *ремесленно-трудовая*, *семейная*. Кроме этих чистых типов чрезвычайно распространены смешанные типы, причем доминирует тот или иной момент (любовный, трудовой или семейный)» [Бахтин: 257–258].

Тем не менее определение любовной идиллии пока еще не выверено. Упускается именно то, что составляет ее сердце: «*любовная*». Ведь сущность этого жанра составляет *любовь в ее идеальном модусе*. Состоялась ли художественная реализация этого модуса посредством проведения героев через различные мытарства к счастливому союзу или же происходит разрушение идиллии, порою завершающейся соединением влюбленных после смерти, — все это грани единой

жанровой модели, притом нередко реализуемой в сращении с другими продуктивными жанрами: главным образом романом и повестью. Недаром Бахтин проводит линию метаморфоз любовной идиллии через самые разные произведения разных эпох и народов, включая «Страдания юного Вертера» Гете, романы Руссо, «Старосветских помещиков» Гоголя, «Обломова» Гончарова и др.

Задача нашего исследования — выверить исходные координаты этой жанровой модели, обросшей многочисленными наслоениями за столетия своего литературного развития. Только с такой точки зрения возможно дать ответ на вопрос, входит ли «Пастух и пастушка» Астафьева в данную жанровую традицию. Для этого берутся три первичных образца, начиная с пасторального романа Лонга. Два других относятся к Средневековью, когда античные образцы жанра не были востребованы и рождалось нечто оригинальное. Поскольку идеальный модус любви присутствует в историях Тристана и Изольды, Петра и Февронии, следует отнести упомянутые произведения к образцам любовной идиллии (в случае с первым русским произведением о любви — в сочетании с идиллией семейной). Общие «скрепы» жанра в обоих средневековых образцах (западноевропейском и русском) проявляются не только в развитии истории вечной любви, несмотря на разрушительные препятствия, но — в финальном торжестве любви и единения влюбленных, хотя и посмертном. По законам идиллического жанра в итоге торжествует идея роста и циклического природного времени: точнее — идея вечной любви как вечного обновления жизни. Но об этом еще речь впереди. Пока лишь отмечу, что в средневековых образцах, как и в античном, мы наблюдаем жанровое сращение: соединение любовной идиллии с романом («Роман о Тристане и Изольде») и повестью («Повесть о Петре и Февронии»). В случае с «Пастухом и пастушкой» Астафьева мы однотипно встречаемся с сочетанием двух жанров: повести и пасторали.

Но есть и еще одна проблемная сторона: кажущееся жанровое несоответствие выбранных произведений. Ведь в средневековых образцах вовсе нет таких пастухов и пастушек, как у Лонга или Астафьева, и это вовсе не пасторали. Все это так,

но оснований для спора нет, поскольку, как показано выше, *пастораль есть лишь вид любовной идиллии*. И линия жанровой традиции, по которой мы движемся в настоящей статье, идет именно *по пути развития любовной идиллии*: от первичных образцов, возникших в Античности («Дафнис и Хлоя») и Средневековье («Роман о Тристане и Изольде» и «Повесть о Петре и Февронии»), — до модификаций жанра в XX в. («Пастух и пастушка»).

Итак, общее во всех четырех произведениях (от «Дафниса и Хлои» до «Пастуха и пастушки» Астафьева) — не только то, что они все о любви (таких много), но: включают в свою жанровую модель как основу — любовную идиллию (или пастораль, ее разновидность). Во всех случаях происходит сращение жанров романа или повести с этой идиллической основой, которая доминирует во всех четырех произведениях и составляет художественно-эстетическое ядро жанровой модели, определяя ее своеобразие.

На наш взгляд, именно помещение Астафьевым старого жанра в силовое поле авторской со-временности, именно крайняя напряженность между идиллическостью (пасторальностью) и жестокой реальностью XX в. обусловили его обновление и породили уникальную жанровую модификацию, которая по праву вошла в ряд художественных открытий русской прозы минувшего столетия. Притом не только теория и история жанра, но и соотносимые с «Пастухом и пастушкой» средневековые образцы доказывают, что разрешение любовной идиллии смертью героев исходно ей присуще и не разрушает жанровую модель, а вызывает катарсическое очищение и возвышенные чувства. Для выверения оценочных критериев, однако, рассмотрим соотношение «Современной пасторали» В. Астафьева с высокой традицией, уводящей нас в историческое прошлое...

Обращаясь к первым литературным опытам в прозе, начну с античной пасторали Лонга «Дафнис и Хлоя» о любви пастуха и пастушки¹¹. Обретя статус нарицательных, имена Дафниса и Хлои вошли в культурную традицию классических любовных пар: Адам и Ева, Тристан и Изольда, Петр и Феврония,

Ромео и Джульетта... Конечно, всё это вовсе не пасторальные пастухи и пастушки, однако модификации любовной идиллии на изломе XX в. ведут нас и к «Современной пасторали» Астафьева, в названии которой имена героев-любowników предельно обобщены: Пастух и Пастушка. Со времен Античности, через Средневековье и вплоть до нашего времени в подобных произведениях обретает разноликое претворение идеал вечной любви.

Рождение жанра пасторали в Античности

К сожалению, никто из исследователей не взял на себя труд более внимательно рассмотреть античный пасторальный роман о пастухе и пастушке как первичный образец жанра (в прозе), от которого начинается движение к «Современной пасторали». Уже у Лонга¹² проявляются такие типичные для пасторали черты, как «действующие лица — пастух и пастушка, основные мотивы — влюбленность и пение, характерный (идиллический) хронотоп, противопоставление пасторальных и непасторальных ценностей и образа жизни, ориентация на “золотой век” с его гармонией и естественным равенством» [Саськова, 1997: 36], слияние движений души человеческой с природой. Движение любовного чувства, его развитие и созревание изображается в истории любви древнегреческих пастуха и пастушки в единстве с природными движениями мира: сменой сезонов, осенним томлением и зимней задумчивостью, оживлением природы весной и летним ее расцветом. В этом — универсальность первой пасторали в прозе, ее близость каждому читателю из ранее и ныне живущих.

Первые образцы подобной прозы о любви дошли до нас в греческой романной традиции I–III вв. н. э.¹³, хотя сами греки еще не пользовались данным термином. Полнее всего сохранился греческий любовный роман: «Хэрей и Каллироя» Харитона, «Эфиопская повесть» Гелиодора, «Левкиппа и Клитофонт» Ахилла Татия, «Эфесская повесть» Ксенофонта Эфесского и др. Сюжетная основа их весьма схожа: это встреча и любовь, разлука, поиски, эпизод с мнимой смертью, обретение друг друга, и т. п.¹⁴ Как отмечают исследователи, перед нами — одна из наиболее распространенных мифологических

схем, которая затем займет свое место и в памятниках христианской культуры. В сюжетном плане пастораль Лонга, кажется, мало отличается от созданных в то же время любовных романов, однако она явно выделяется на общем фоне по художественному уровню и закономерно получила мировое признание.

Замечателен пролог к «Дафнису и Хлое», где перед нами — быть может, впервые так открыто в литературе — обретают очертания идиллические образы, из которых впоследствии будет соткано многоликое пространство европейской прозы о любви. Автор говорит от своего «я» как наблюдатель некоего прекрасного произведения. Дерзнув вступить с ним в соσταση, он представляет на суд наш свою художественную версию мира, проникнутого радостью, красотой, гармонией и любовью. Высвечивается сопряженность первичного для этой жанровой модели образа автора с такими категориями, как каноничность, совершенство, гармония, эстетический идеал.

Но еще более замечательна рецептивная установка пролога, задающая первичную модель (пасторального) читателя. В образе прекрасной картины, которую рассматривает восхищенный автор, по сути, зафиксирован образ читателя¹⁵, восходящий к платоновскому эйдосу. Картина содержит некие сюжетные линии, которые затем оживут в пасторали, а также — на уровне названия — неясные пока что образы будущих героев. Здесь в донельзя свернутой форме хранятся зачатки будущего повествования, которое будет разворачиваться перед нами усилиями автора и нас, читателей. Авторский восторг должен не только передаться нам, но и возбудить нашу активность по мысленному воссозданию великолепной картины, которая только названа и слегка обозначена на пасторальном панно¹⁶. И действительно, творческий позыв античного мастера увлекает и нас, читателей, на сотворчество по созданию — на этой основе и отталкиваясь от нее — нового замечательного произведения. Особого внимания требует интенсивность эстетического измерения, в которое помещает читателя автор. Здесь — точка сопряжения пасторального жанра с эстетическим идеалом как непременным предметом изображения, а также и связь рождающихся первообразов с этим идеалом.

Вот это чудесное вступление, насыщенное смыслами и рецептивными установками, которые затем, на протяжении веков, получают развитие в пространстве литературы:

«На Лесбосе охотясь, в роще, нимфам посвященной, зрелище чудесное я увидел, прекраснее всего, что когда-либо видал, картину живописную, повесть о любви. Прекрасна была та роцца, деревьями богата, цветами и текучею водой; один родник все деревья и цветы питал. Но еще больше взор радовала картина; являлась она искусства дивным творением, любви изображеньем; так что множество людей, даже чужестранцев, приходили сюда, привлеченные слухом о ней; нимфам они молились, картиной любовались. А на ней можно было вот что увидеть: женщины одни детей рождают, другие их пеленами украшают; дети покинутые, овцы и козы-кормилицы, пастухи-воспитатели, юноша и дева влюбленные, пиратов нападение, врагов вторжение. Много и другого увидел я, и все проникнуто было любовью; и мной, восхищенным, овладело стремленье, с картиной соревнуясь, повесть написать...»¹⁷.

Задача автора — создание новой модели мира и человека в их первозданности. На наших глазах в границах нового жанра рождаются литературные первообразы Мира и Человека, как будто их и не было до того. Недаром в прологе в качестве порождающей модели избрана картина, т. е. произведение живописи, которое порождает собственно литературное произведение — как будто первое в своем роде. И это понятно и оправдано. Ведь нарождающийся романский канон знаменовал собой и преодоление уже сформировавшихся ко II–III вв. н. э., в процессе многовекового развития, стереотипов других родов и жанров (поэзии и драмы), а также своеобразное состязание с ним.

Значение «Дафниса и Хлои» во многом определяется *соединением первичных образцов новых прозаических жанров: любовной идиллии/пасторали и романа*. В этом сочетании — и необычная для того времени живость, и уникальность первой прозаической пасторали, которая «стоит одиноко среди софистических романов, так как автор перенес место действия в буколическую обстановку. Оторванная от жизни любовь греческих романистов получает у Лонга оправдание

в условной атмосфере буколической, где пастушеские божества приходят в трудные минуты на помощь героям» [Тронский: 277].

Восхищаясь древним шедевром, Д. С. Мережковский утверждал, что автор «Дафниса и Хлои» «в своем романе показывает *опыт первобытной человеческой любви*, освобожденной от всех условностей и предрассудков, от всех покровов и цепей...» [Мережковский: 38]. Человеческое существо здесь предстает в своей первозданности: это Человек—как—таковой, в нем на наших глазах рождаются и зреют женское и мужское начала, которые как бы не имеют еще именованья, не выражены в словесном оформлении, но возникают на уровне бессознательных импульсов и движений души, томящейся в поисках *«имени любви»*:

«...И восхищение это было *началом любви*. Что с ней случилось, девочка милая не знала, ведь выросла она в деревне и ни разу ни от кого не слыхала даже слова “любовь”. Томилась ее душа, взоры рассеянно скользили, и только и говорила она, что о Дафнисе... Так страдала она, так говорила, стараясь *найти имя любви*»¹⁸.

«Опыт первобытной человеческой любви» осуществляется в такт природным ритмам, в которых проходит жизнь деревни — родной для Дафниса и Хлои, найденных крестьянами еще в младенчестве. Если зима немного разлучает их, то весна вновь соединяет, делая доступной привычную пастушескую жизнь, на фоне которой и развивается любовное чувство.

Такая включенность героев этой любовной идиллии в циклическое природное время, движение которого знаменуется сменой сезонов, напоминает нам темпоральные опыты русской деревенской прозы XX в., в которой семейно-трудовая и любовная идиллия/пастораль имеют огромное значение. Особенности старого жанра проявятся спустя много веков в своеобразных модификациях — прежде всего у классика русской прозы второй половины XX в. В. П. Астафьева.

Древние корни «Современной пасторали»

Попытки соотнести «Современную пастораль» Астафьева с античным образцом делались некоторыми литературоведами, однако на уровне подступов к проблеме, притом не совсем

удачных. К примеру, правомерен ли вывод, подытоживающий статью К. В. Казанковой и возвращающий нас к известному отрицанию 1980-х? «В современную эпоху античная пастораль в классическом варианте *принципиально невозможна, ее идеалы недостижимы*» [Казанкова: 102]. Так ли это, если рассматривать астафьевский шедевр не на уровне сюжетных линий героев или отражения исторической действительности, а с точки зрения претворения эстетического идеала, сопряженного с образами автора и читателя? Ведь, согласно Астафьеву, идеалы Античности константны в культурном бессознательном человечества, составляя его высочайшее эстетическое измерение:

«Всегда у гения в стихах, в песнях, на полотнах присутствует другой, едва угадываемый мир со спящей на холме прекрасной Венерой, виден еще один, дальний, запредельный, но в земное обращенный, будто бы к нам приближенный мир...» (13, 723).

Е. М. Гордеевой дан наиболее развернутый сравнительный анализ «Дафниса и Хлои» и «Современной пасторали» Астафьева, хотя и вместе с его киносценарием «Помню тебя», имеющим лишь опосредствованное отношение к тексту повести. Однако сравнительное исследование во многом проведено, так сказать, гипотетически — не с опорой на фактический материал, конкретные тексты, а посредством домысливания за писателя, который вроде бы «вполне мог» читать роман Лонга с предисловием Мережковского¹⁹, думать о нем то-то и так-то, видеть балет по роману, и т. п. [Гордеева: 92–94]. Неподкрепленные фактами домыслы обесценивают анализ, который к тому же сосредоточен не столько на жанровом сопряжении, сколько на негативном сходстве, разрушающем высокий канон: Дафнис и Борис схожи лишь тем, что не по-мужски слезливы, пассивны и неспособны на решительное действие, а возвышающая пастораль тема вечной любви оборачивается мотивом... заурядной «любовной ссоры» [Гордеева: 98–99]. Вспоминается астафьевское высказывание: «Упрощение искусства и слова есть упрощение чувств...» (13, 724), что призывает нас глубже вчитываться в сложные смысловые подтексты... В противном случае не получится ли, как некогда в тех изданиях, где название «Пастух и пастушка» Астафьеву «советовали

заменить, мол, будет восприниматься как “сельскохозяйственное” произведение» (12, 132).

В прологе к «Пастуху и пастушке» мотив движения, уводящий читателя в библейскую, античную древность, задан одним несоответствием, совершенно не замеченным исследователями. Сразу оговорюсь: эффект *несоответствия, неуместности* есть особый прием Астафьева, используемый им в самых разных аспектах: на уровне художественной детали, обретающей символическое значение; модификаций жанровой модели (именование старого жанра «современным», к примеру); характеристик героя/героини; сюжетно-тематического, мотивного комплекса. В первых же строках пролога обращает на себя внимание «неуместная» деталь: некая женщина бредет по холодной и пустынной предзимней степи в... *сандалиях*, хотя одета в теплое пальто с мехом:

«И брела она по тихому полю, непаханому, нехоженому, косы не знавшему. В *сандалии* ее сыпались семена трав, колючки цеплялись за *пальто старомодного покроя*, отделанного сереньким мехом на рукавах» (3, 7).

В первичной рецептивной установке автора значительно всё: и начало повести о пастухе и пастушке с союза «И»²⁰, вводящего их историю в некое общее культурное пространство и время; и (типичное для стиля этого писателя) символическое значение шага, поступи, обуви, относящее читателя к временам древних народов: греков и римлян, у которых именно дошедшие до наших дней *сандалии* были наиболее распространенной обувью²¹; и эпитет «*старомодный*», ключевой для астафьевской поэтики в ее ориентации на высокую традицию; и обобщенное именование женщины «она», позволяющее расширительно трактовать этот условный образ. Словно вместившая в себя скорбь многих и многих женщин, потерявших возлюбленных, мужей, сыновей, «она» имеет лишь опосредствованное отношение к героине повести Люсе и истории ее любви к лейтенанту Борису Костяеву, умирающему в разлуке с нею. И потому неправдоподобны попытки иных исследователей «подтянуть» образ пролога до «Люси-пастушки»²². Тем не менее на возможное соотнесение ее с условной фигурой

пролога указывает и *неуместность* этой героини, словно пребывающей в некоем ином пространстве и времени («Я *нездешняя*» — 3, 32), что проявляется в восприятии ее лейтенантом Костяевым, который попадает вместе со своим взводом на постой к ней в хату (глава «Свидание»): «*Не ко времени и не к месту она тут...*» (3, 31).

По признанию автора ни он сам, ни переводчики, ни композиторы, обращавшиеся к «Современной пасторали», «не смогли до конца проникнуться ее пространственной печалью, не разгадали <...> *заключенное в ней время — от века “Манон Леско” и дальше, в какие-то, и самому мне неведанные, пространства*, в мир, где могли бы существовать со своей душой и любовью Люся и Борис. Пока же душам этим — нашему времени и обществу непригодных “персонажей” — лучше всего быть на небе» (3, 458).

Какое же время и место определено этой «нездешней» героине, соотносимой с образом незнакомки в прологе? Если судить еще по первичной рецептивной установке, заданной названием и обозначением жанра, — это время и место героини пасторального мира, уводящей нас к истокам трогательных историй пастуха и пастушки, — прежде всего к античному роману, сформировавшему пасторальный канон в его прозаическом варианте. Соотнесение с этим каноном задано уже названием «*Пастух и пастушка*». И пролог, и дальнейшее сюжетное развитие показывают, что образы влюбленных здесь — это окутанные пасторальным флером фигуры реальных людей своего времени, многократно отраженные и в условных, и в реалистически-конкретных пластах произведения. Так, в его первых военных сценах появляются образы реальных, но уже ушедших в иной мир пастуха и пастушки — убитых старика и старухи²³, чьи руки не смогла разъединить даже смерть. Эти образы «безвестных стариков», проявляющиеся где-то на грани меж бытием и небытием, грубой реальностью и условностью, изначально, еще до встречи главных героев вводят читателя в пасторальный мир с его утверждением идеи вечной любви:

«Попробовали разнять руки пастуха и пастушки, да не смогли и решили — так тому и быть» (3, 26).

Как и в первичном образце жанра, в «Пастухе и пастушке» актуализируется мотив первозданности возникшего чувства, его естественности и непорочности. Правда, это более касается героя, лейтенанта Костяева, для которого, как и для многих его сверстников, со школьной скамьи попавших на фронт, встреча с Люсей и их сближение — первый и последний любовный опыт. Краткий порыв чувств сменяется разлукой и успехом, навстречу которому влечет раненого героя санпоезд по холодным неведомым пространствам...

Другой важный аспект, который следует учитывать при прочтении «Современной пасторали», заключается в сопряжении в ней условности (доминантной черты этого жанра) и — стиля символического реализма²⁴, несмотря на свою *современность* отсылающего читателя и к древнегреческой поэтике. Вспомним утверждение писателя:

«Чтобы выразить *философию нашего времени*, философию подвига, человеческой жизни, любви, смерти — мало одних рассуждений на эти темы, необходимо дать *знак, символ, образ, что в буквальном переводе с греческого означает идею*. Да как-то умудрились подзабыть *первооснову этого слова, упростили смысл его*, смешали со словесной мякиной громких патетических слов <...>.

В «Пастухе и пастушке» я стремился совместить символику и самый что ни на есть грубый реализм» (12, 225–226).

В «Современной пасторали» условность обретает новую специфику, связанную с качеством символа. Возникает уникальный принцип множественности: сквозь внешнюю оболочку образа просвечивают совсем иные, сущностные смыслы, лики. Видимое, сюжетно и пластически зримое указывает на иное, скрытое за фасадом «реальности». Отсюда — и множественность (не)возможных концовок в истории Люси и Бориса (от идиллически-счастливой до трагической), и преломление этой истории в разноплоскостных отражениях: в сцене похорон убитых пастуха и пастушки, неразлучных даже в смерти; в портретных характеристиках Люси, облик которой будто дробится, множится, вызывая у Бориса, автора и читателя ассоциации с древними ликами; в высвечивании дополнительных смыслов через введение в текст пасторали эпитафий

из произведений разных времен и народов, и т. п. И заданный в прологе символ шага, поступи словно уводит читателя в совсем иные пространства и времена, к совсем иным, но столь схожим историям влюбленных: Петра и Февронии, Тристана и Изольды, Дафниса и Хлои...

Метаморфозы идиллического жанра в Средние века

Считается, что в Средние века любовная идиллия Лонга была забыта, а обрела популярность лишь после перевода на французский язык в эпоху Возрождения. Спорный вопрос, если вспомнить такие средневековые образцы, как «Роман о Тристане и Изольде» или первое в русской литературе произведение о любви — «Повесть о Петре и Февронии». Следует упомянуть и пастурель/пастореллу (от фр. *pastourelle*, прованс. *pastorela* — пастушка) — жанр средневековой куртуазной поэзии у французских труверов и прованских трубадуров, получивший распространение в Европе XII–XIV вв. [Юрченко, 2001b: 728]. Однако отметим и то, что до Нового времени понятия пасторали и идиллии были вообще слиты [Юрченко, 2001a: 287], и лишь позже возникают разные трактовки их соотношения (пастораль в составе идиллии или наоборот).

Согласно исследователям жанра идиллии, в русской литературе пасторальная традиция возникла сравнительно поздно²⁵. Отметим, однако, что речь идет о «рождественской разновидности христианской пасторали» [Там же]. Потому, в контексте нашей темы, следует обратиться к «Повести о Петре и Февронии Муромских» («Повести от жития святых новых чудотворец Муромских, благовѣрнаго, и преподобнаго, и достохвалнаго князя Петра, нареченнаго во иноческом чину Давида, и супруги его, благовѣрныя и преподобныя и достохвалныя княгини Февронии, нареченныя во иноческом чину Еуфросинии»), написанной в середине XVI в. писателем-публицистом Ермолаем-Еразмом на основе устных муромских преданий и сочетающей в себе жанры собственно повести, жития, сказки, семейно-любовной идиллии. Петр и Феврония — это и возвышенная своей святостью супружеская чета во Христе, и наделенные чудесной силой люди, и подчиняющиеся неодолимой силе любви «обычные» мужчина и женщина, чьи чувства

проходят через испытание социальным неравенством, недоброжелательностью окружающих и собственной брэнностью.

Любовное повествование, начало которому в русской литературе положено историей Петра и Февронии, имеет свои аналоги в европейской средневековой прозе — я имею в виду «Роман о Тристане и Изольде», основанный на древних преданиях кельтов и впервые дошедший до читателя в середине XII в. В обоих случаях любовь воспринимается читателем как чудо и дарована героям высшими силами, магическими или божественными. Однако главное сходство и различие двух произведений — в линии, связанной с любовью героев и борьбой за нее.

Хотя даже поздние варианты романа о Тристане и Изольде появились гораздо раньше русской повести, допустить вероятность каких-либо заимствований, связанных с переводными версиями, сложно. С другой стороны, в основе русской повести — не легенда, а реальное историческое событие: Петр и Феврония действительно правили в Муроме и умерли в 1228 г., канонизация Петра и Февронии состоялась на соборе 1547 г., что и вызвало потребность запечатлеть их историю. Однако канонизация прототипов «Повести» обусловила не только само ее возникновение, но и своеобразный жанр, генетически связанный с житийным канонем. Хотя, по мнению исследователей, к этому жанру в его каноническом виде «Повесть», посвященная любви, жизни и смерти святых Петра и Февронии, имеет лишь опосредствованное отношение²⁶. Очевидно, в случае с «Повестью» следует говорить об *элементах* жития в ее тексте: скорее о принадлежности произведения к житийной *традиции*, нежели канону. Хотя высокий дух жития явно присутствует в этом произведении русского Средневековья. И начинается оно с обращения к Господу — в традициях агиографической литературы:

«Благослови, отче. Богу Отцу и присносущному Слову Божию — Сыну, и пресвятому и животворящему Духу, единому Божию естеству безначальному, купно в Троицы воспеваемому, и хвалимому, и славимому, и почитаемому, и превозносимому, и исповѣдуемому, и вѣруемому, и благодаримому, содѣтелю и творцу невидимому и неопisanному, искони самосилно

обычною си премудростию свершающему, и строящему всяческая, и просвѣщающему, и прославляющему...»²⁷.

В таком контексте роман о Тристане и Изольде кажется светским, тогда как русская повесть — житийным произведением. И само по себе сравнение их может выглядеть неуместным. Тем не менее в книге «Великое наследие» Д. С. Лихачев, посвящая отдельную главу «Повести о Петре и Февронии», отмечает определенное сходство ее с романом о Тристане и Изольде, а именно — мотив излечения, преодоление героями сопротивления социальной среды, посмертное соединение героев (в последнем моменте Лихачев следует за Ф. И. Буслаевым и А. Н. Веселовским). Правда, намеченное сравнение носит точечный характер и изложено весьма кратко: на уровне упоминания [Лихачев: 275–276]. К сожалению, такая лаконичность стала общепринятой при сравнении двух повестей. Думается, возможным более развернутое сравнение делает типологическое сходство и вариативная переключка двух произведений как средневековых историй любви, где находят претворение образы женского и мужского начал, которые станут затем определяющими для движения мировой литературы.

Современная пастораль в средневековом контексте

В «Пастухе и пастушке» В. Астафьева, как и в средневековой истории Петра и Февронии, любовная идиллия сочетается с жанром повести. Но не только. Следует отметить и обращение к житийному канону: хотя и средневековая, и современная повести о любви от него менее или более далеки. Еще в советское время завершающая глава повести Астафьева обрела высокое житийное именование «Успение», что вызвало резкое неприятие атеистической критики. Ориентация Астафьева в «Современной пасторали» на иконописность и богородичный мотив уже зафиксированы исследователями (см.: [Ибатуллина, Алексеенко], [Алексеенко]). В последних редакциях автор еще более усилил христианский контекст, добавив в ассоциативные ряды образ Богородицы²⁸.

Своего рода указание на средневековую традицию встречаем мы в самом тексте пасторали. Недаром в редакцию 1974 г., после первичных публикаций текста, Астафьев ввел эпиграфы

из произведений разных времен и народов — в том числе и относящийся к поэтической традиции европейского Средневековья XI–XIV вв.: «из лирики вагантов» — бродячих поэтов, исполнявших свои произведения на латинском языке и своеобразно претворявших жанр пасторали. К примеру, в песне/стихотворении «Добродетельная пастушка» в лирике вагантов (а она была, как правило, анонимной) воспеваются свобода природного естества, естественных человеческих чувств — хотя и в весьма телесном, земном варианте, ибо естественность пастушки и есть ее добродетель в трактовке вольных поэтов.

У Астафьева эпитафия из стихотворения вагантов о расставании влюбленных относит читателя к жанру любовной идиллии, на наших глазах распадающейся под воздействием безжалостной реальности:

«Горькие слезы застлали мой взор.
Хмурое утро крадется, как вор,
ночи вослед.
Проклято будь наступление дня!
Время уводит тебя и меня
в серый рассвет.

Из лирики вагантов» (3, 92. Курсив автора. — А. Б.)

В современной пасторали этот эпитафия предваряет третью главу «Прощание», о любви и разлуке. А начинается астафьевская история о пастухе и пастушке с того, чем завершаются оба вышеупомянутых средневековых произведения о любви — «Роман о Тристане и Изольде» и «Повесть о Петре и Февронии»: с момента воссоединения влюбленных в таинственном «там» — вопреки трагичности бытия и противодействующим их любви силам.

«Она опустилась на колени перед могилой.
— Как долго я тебя искала! <...>
Она развязала платок, прижалась лицом к могиле.
— Почему ты лежишь один посреди России?
И больше ни о чем не расспрашивала.
Думала.
Вспоминала» (3, 8).

Однако если женщина в прологе жива и обретает могилу возлюбленного, которую столь долго искала («*Спи! Я пойду. Но я вернусь к тебе. Скоро. Совсем скоро мы будем вместе... Там уж никто не в силах разлучить нас*» (3, 140)), то в средневековом варианте возлюбленные умирают одновременно и воссоединяются сразу после смерти.

В «Повести о Петре и Февронии» финальная попытка разлучить благочестивых супругов, похоронив в отдельных могилах вопреки их воле, завершается последним чудом — воссоединением в усыпальнице, которая становится святым местом:

«Общий же гроб, егоже сами повелѣша истесати себѣ въ едином камени, оста тощ в том же храмѣ Пречистыя соборныя церкви, иже внутри града. На утрии же, вставше, людие обрѣтоша гроби их особныя тщи, в няже их вложиста. Святая же телеса их обретоста внутри града в соборней церкви пречистыя Богородицы въ едином гробѣ, егоже сами себѣ повелѣша сотворити. Людие же неразумнии, якоже в животѣ о них мятущеса, тако и по честнѣм ею преставлении: паки преложиша я во особныя гробы и паки разнесоша. И паки же на утрии обрѣтошася святии въ едином гробѣ. И ктому не смѣяху прикоснутися святѣм их телесем и положиша я во едином гробѣ, в немже сами повелѣста, у соборныя церкви Рождества пресвятыя Богородица внутри града, еже есть дал Богъ на просвѣщение и на спасение граду тому: иже бо с вѣрою пририщуще к раце мощей ихъ, неоскудно исцеление приемлют»²⁹.

Сходным образом в романе о Тристане и Изольде торжество вечного чувства над скоротечностью и конечностью бытия, телесной брэнностью утверждает себя в природном явлении — вечнозеленом терновнике, перекинувшемся из могилы Тристана к его возлюбленной. Все попытки короля Марка препятствовать посмертному воссоединению влюбленных были обречены на неудачу: срезанные ветви заново отрастали, и живой мост продолжал свое существование:

«И из могилы Тристана поднялся прекрасный терновый куст, зеленый и пышнолиственный, и, перекинувшись через часовню, врос в могилу Изольды. Окрестные жители проведали о том и сообщили королю Марку. Трижды приказывал король срезать

этот куст, но всякий раз на следующий день он являлся столь же прекрасным, как и прежде. Такое чудо свершилось на могилах Тристана и Изольды»³⁰.

В прологе и эпилоге, составляющих кольцо вечности вокруг истории любви и смерти в «Пастухе и пастушке», природный мотив также доминирует, знаменуя слияние погибшего воина-возлюбленного с Матерью-Землей:

«Господи! — вздохнула женщина и дотронулась губами до того, что было могилой, но уже срослось с большим телом земли. <...>

Она шла и видела не ночную, благостно шелестящую степь, а море, в бескрайности которого качалась одиноким бакенном острая пирамидка, и зыбко было все в этом мире.

А он, или то, что было когда-то им, остался в безмолвной земле, опутанный корнями трав и цветов, утихших до весны.

Остался один — посреди России» (3, 140).

Сопряжение произведений о вечной любви, средневековых и современного, предполагает и сходство тематическое, сюжетно-типологическое, образное. Встрече будущих влюбленных предшествует история сражения и победы мужчины над врагом, предстающим в облике человека, змия-оборотня, зверя. Так сразу будущий влюбленный предстает в первую очередь как Мужчина — победитель зла, защитник слабых; у Астафьева — воин, сражающийся с озверевшим фашистом. Мужские качества обнаруживают себя как героические:

«И взем мечь, нарицаемый Агриков, и прииде в храмину к снось своей, и видѣ змия зраком аки брата си, и твердо увѣрися, яко нѣсть брат его, но прелестный змий, и удари его мечем. Змий же явися, яков же бяше и естеством, и нача трепетатися, и бысть мертвъ, и окропи блаженного князя Петра кровию своею»³¹.

Настоящий мужчина обязан быть Героем, по зову сердца сражающимся за свободу и счастье других людей: таков средневековый канон. И этот канон своеобразно претворен в XX в.

Далее во всех трех произведениях следует история страданий Мужчины от полученных ран³² — он видимо ослабевает, и здесь его судьба и сила зависит от Женщины. Не только от ее красоты или духовных качеств, но и от обладания необходимыми

для спасения мужчины знаниями и определенными искусстваами. Таковы в средневековой любовной прозе премудрая Феврония и искусная Изольда, спасающие раненых героев:

«И остался Тристан у Изольды, и она врачевала его раны до тех пор, пока не выздоровел он и не окреп. И когда исцелился Тристан и увидел красоту Изольды, — а она была так прекрасна, что молва о ее красоте обошла всю землю, — пал он духом и помутились его мысли. И решил он, что попросит ее в жены себе и никому другому, ибо тогда достанется ему прекраснейшая женщина, а ей — прекраснейший и славнейший рыцарь на свете»³³.

Женское начало выступает как спасительное для мужчины, однако эта позиция подвергается тяжким испытаниям — и в Средневековье, и в последующей литературе о любви.

Так, в повести Астафьева влюбленные расстаются, и раненый Борис теряет Люсю: чудесное воссоединение их при жизни остается миражом, одной из ложных концовок «Современной пасторали». Подлинно женское начало исчезает из повествования, заменяясь чем-то равнодушно-агрессивным. «Господи! Это — женщина?!», — с тоской думает умирающий Борис о жестокой медсестре, не чувствительной к страданиям раненого (3, 131).

Тем не менее телесность, имеющая огромную силу над героями, во всех приведенных образцах побеждается высокой духовностью, которая торжествует над бренностью. Любовь утверждает себя как высокое духовное чувство, а созданные античным, средневековыми и современным авторами образы влюбленных остаются в памяти читателя просветленными и радостными благодаря дарованному им судьбою высокому чувству — несмотря на тягостные испытания и противодействие людей, войны и мира.

Изучение «Современной пасторали» В. Астафьева в контексте жанровых традиций обнаруживает не только состоятельность авторского определения, но — перспективность обновления пасторально-идиллического канона через художественное осмысление исторической действительности

Новейшего времени. Поверка идиллии жестоким опытом XX в. придает большую сюжетно-композиционную напряженность и углубляет идейно-художественную основу произведения, обеспечивая неослабевающее внимание читателя. Обращение классика XX в. к пасторально-идиллическому жанру вызвано потребностью воплотить идеальный модус художественного мира, во многом утраченный в советскую пору из-за обытовленности литературного мышления или сведенный к соцреалистической идеализации официальной идеологии. Понять такого сложного писателя, как Астафьев, возможно лишь уловив ту высокую ноту, которую берет он, даже изображая низменные стороны действительности в ее худших проявлениях. В случае с «Современной пасторалью» взять эту ноту, утверждающую вечную любовь и обновление жизни как непреложный закон бытия — вопреки ужасам войны, смертям и озверению людей, и позволяет обращение к «старому» жанру.

Думается, подобное направление исследования доказывает продуктивность рассмотрения классических образцов недавней современности в контексте «длинных линий» литературной традиции. Очевидна необоснованность того, что эти линии в исследованиях русской прозы второй половины XX в. привычно завершаются началом Нового времени и прерываются, не доходя до литературы Средневековья и Античности. Изучение жанровых традиций в «большом времени» литературы позволяет лучше понять нашу классику в ее высочайших образцах.

Примечания

- ¹ Как справедливо отмечает М. В. Заваркина, «в литературоведении XX в. появилась идея “гибели”, или “атрофии”, жанров. <...> В результате некоторые ученые предлагали либо расширить трехчленную родовую структуру, либо вообще отказаться от деления на литературные роды и жанры и заменить эти категории другими» [Заваркина: 19].
- ² Вместо этого нередко используется так называемая «промежуточная масса» текстов: последующие интерпретации оригинала.
- ³ Так, ода во многом определяется возвышенным характером реальности, которую воспевают автор.
- ⁴ «Современную пастораль» сам автор называл своим любимым детищем, к которому он неоднократно обращался, восстанавливая удаленные цензурой места, переписывая и дополняя уже опубликованные варианты. Этим объясняется обилие редакций этого уникального произведения.
- ⁵ Значимость авторских именовании жанра особо подчеркивается исторической поэтикой: «Включенные обычно в заглавия произведений, они являются элементом художественной структуры текста, несут в себе, как правило, дополнительный художественный смысл: ведь жанр — это еще и указание автора, как читать, по каким законам судить о прочитанном, в каком литературном “ряду” следует отвести место его произведению» [Захаров, 1985: 50].
- ⁶ Астафьев В. П. Собр. соч.: в 15 т. Красноярск: ПИК «Офсет», 1997–1998. Т. 8. С. 11. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома и страницы в круглых скобках.
- ⁷ Здесь и далее кузив в цитатах мой. — А. Б.
- ⁸ «В художественном пространстве “панегрической идиллии” и оды топос прелестного уголка, райского, “заключенного” сада совпадал с границами России, наполняясь национально-патриотической и политически актуальной содержательностью» [Саськова, 1999: 23].
- ⁹ «Оды часто строились на контрасте идиллического спокойствия, процветания, радостного веселья, не заглушаемого “грозами Беллоны”, и хаоса, взвихренности, стонов, разорения, несчастий в период войны. Отсюда повышенная идейно-эмоциональная нагруженность пасторальных эпизодов в рамках оды, их включенность в систему оппозиций: космос/хаос, рай/ад, мир/война» [Саськова, 1999: 22].
- ¹⁰ К примеру, Л. Якименко негативно отмечал «жанровую заданность “Пастуха и пастушки” (пастораль)» [Якименко: 248], а Б. Камянов считал «претенциозным» данный автором жанровый подзаголовок [Камянов: 258].
- ¹¹ Симптоматично в этом плане, что современная исследовательница модификаций пасторали, в том числе и «Пастуха и пастушки» Астафьева, вводит роман Лонга в ряд «наиболее очевидных ориентиров для писателей, продолжающих пасторально-идиллическую традицию во второй половине XX века» [Гордеева: 61].

- ¹² Имя автора весьма условно, какие-либо сведения о нем до нашего времени не дошли.
- ¹³ Хотя, по убеждению некоторых исследователей, первые следы наличия романа относятся к концу II в. до н. э. [Тронский: 274].
- ¹⁴ См. об этом подробнее, к примеру, в бахтинских «Формах времени и хронотопа в романе» [Бахтин: 124–125].
- ¹⁵ Об образе читателя как внутритекстовой фреймовой структуре см.: [Большакова, 2003].
- ¹⁶ Мотив картины имеет непосредственное отношение к реализации жанра идиллии: ведь лат. *idyllium* происходит от др.-греч. εἰδύλλιον — «небольшое изображение», «картинка», уменьшительное от εἶδος — «вид», «картина».
- ¹⁷ Лонг. Дафнис и Хлоя // Апулей. Метаморфозы, или Золотой осел. Петроний. Арбитр. Сатирик. Лонг. Дафнис и Хлоя. М.: АСТ, 2011. С. 539.
- ¹⁸ Там же. С. 547–548.
- ¹⁹ В подкрепление этого тезиса приводятся лишь два однокорневых слова: Мережковского — о «беззащитной» душе героев Лонга и — астафьевского героя о «беззащитных» пастухе и пастушке в театральной пасторали [Гордева: 92].
- ²⁰ По признанию писателя, этот соединительный союз имеет важное значение, вводя отдельное произведение в некий культурный контекст, на правах его продолжения: «Чтобы “стартовать”, мне необходим звуковой толчок. *Люблю начинать с буквы “И”*. Помните, Первый концерт для фортепьяно с оркестром Чайковского? Как будто вокруг звучала незаписанная музыка, а — композитор уловил *продолжение какой-то фразы*. Так и в прозе. Важен первый такт. *И* — звучит хорошо, если сделать это ненавязчиво. Я вытягиваю начало из внутреннего созвучия, распева. “*И брела она по дикому полю, непаханому, нехоженому, косы не знавшему*”» (12, 132).
- ²¹ Сандалии (Σανδάλια, ὑπόδηματα, πέδιλα, у римлян soleae) были известны в Античности как обувь, которую носили не только люди, но и боги. Потому этот вид обуви изначально обрел возвышенный характер, о чем, в частности, свидетельствуют эпитеты: «прекрасные» (καλά), «золотые» (χρυσεῖα), «божественные» (ἀμβροσία). Согласно Гомеру, Зевс отправил бога Гермеса, первоначально покровителя стад, пастухов и путников, к людям в золотых крылатых сандалиях. Гомер называет их «амброзиальными», т. е. вечными. И на древнеегипетских изображениях обутые в сандалии фараоны ведут беседы с богами. Сандалии носили и ученики Иисуса.
- ²² См. неправомерное соединение А. Степановой образов «пастушки Люси, всем существом устремившейся туда, где “уж никто не в силах различить нас”» [Степанова: 117], и неизвестной женщины в прологе, слова которой на самом деле воспроизводятся критиком и к которой относится цитируемое устремление.

- ²³ Обратим внимание на то, что в этой сцене, как и в прологе, особое внимание уделено мотиву обуви (ср. «неуместно» детальное описание обуви убитых пастуха и пастушки), относящему читателя к идее преодоления конечности бытия — вечным движением. На это указывает и другой символ: клубок, выпавший из рук вязавшей в момент гибели пастушки и подобранный воином-связным, который вновь наматывает нить. Подобное символическое действие, знаменующее в поэтике Астафьева преемственность поколений и восстановление хода жизни, видим мы, к примеру, в одноименной главе «Последнего поклона», где вернувшийся после войны внук поднимает выпавший из рук бабушки клубок и вновь сматывает его, словно восстанавливая нить судьбы, оставившей его в живых. Ср.: «...связной комроты, отнявши сумку из мертвых рук старухи, <...> начал наматывать нитки на клубок» (3, 26); «Я поднял клубок и начал сматывать нитку, медленно приближаясь к бабушке <...> ... — Живой я остался, бабонька, живой!..» (5, 281–282).
- ²⁴ См. об этом шире в: [Большакова, 2020].
- ²⁵ «Первым русским поэтом, обратившимся к пастушеской тематике, стал Симеон Полоцкий (1629–1680). Свои произведения он обозначает как “Беседы пастушеские”, указывая таким образом на диалогический характер стихотворения. Прилагательное “пастушеский” является калькой латинского термина “пастораль”, и именно латинский, а не греческий термин выбирает Симеон Полоцкий, создающий эти стихотворения, ориентируясь на польскую традицию жанра, в которой подобного рода произведения назывались “пасторалками”» [Зацепина: 6].
- ²⁶ «Содержание и художественная структура этого произведения не укладываются в рамки житийного канона. Слишком значительные отклонения его от житийного жанра были ясны уже и в XVI в. Митрополит Макарий не включил Повесть о Петре и Февронии в состав Великих Миней Четий» [Дмитриева: 247].
- ²⁷ Повесть о Петре и Февронии Муромских // Изборник (Сборник произведений литературы Древней Руси). М.: Худож. лит., 1969. С. 454. Сер. «Библиотека всемирной литературы». Подгот. текста «Повести...» и прим. Р. П. Дмитриевой.
- ²⁸ К примеру, в предсмертные видения умирающего героя: «...Перед ним... клубился сиреневый дым, а в загустевшей глубине его плыла, качалась, погружалась в небытие женщина со скорбными глазами Богородицы» (3, 136). В редакции 1974 г. глаза женщины были названы «иконописными», однако упоминание Богородицы отсутствовало.
- ²⁹ Повесть о Петре и Февронии Муромских. С. 462–463.
- ³⁰ Средневековый роман и повесть / вступ. ст. и прим. А. Д. Михайлова. М.: Худож. лит., 1974. 664 с.
- ³¹ Повесть о Петре и Февронии Муромских. С. 455.
- ³² Петр «же от неприязнивых тоя крови острупь, и язвы быша, и прииде жа нь болезнь тяжка зело. И искаше в своем одержании ото мног врачей исцеления, и ни от единого получи» (Там же. С. 455).
- ³³ Средневековый роман и повесть. С. 175.

Список литературы

1. Алексеенко М. В. Богородичный архетип в структуре образа главной героини повести В. П. Астафьева «Пастух и пастушка» // Художественный текст: проблемы чтения и понимания в современном обществе. Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Стерлитамак: Стерлитамакский филиал БашГУ, 2018. С. 154–156.
2. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Худож. лит., 1986. 543 с.
3. Большакова А. Ю. Образ читателя как литературоведческая категория // Известия АН. Серия литературы и языка. 2003. Т. 62. № 2. С. 17–26.
4. Большакова А. Ю. «...И в каждой капле — частица мира»: о символическом реализме русской деревенской прозы // Русская литература: XX век и современность: коллективная монография к юбилею профессора МГУ М. М. Голубкова. М.: МАКС Пресс, 2020. С. 86–98.
5. Боннар А. Греческая цивилизация: в 3 т. М.: Искусство, 1992. Т. 3: От Еврипида до Александрии [Электронный ресурс]. URL: <http://antique-lit.niv.ru/antique-lit/bonnar-grecheskaya-civilizaciya> (30.11.2020).
6. Гордеева Е. М. Пасторально-идиллическая традиция в русской прозе второй половины XX века: дис. ... канд. филол. наук. Пермь: ПГПУ, 2016. 232 с.
7. Гречаникова Е. Л. Антимилитаристские тенденции в военной прозе в условиях социокультурной ситуации 1980-х гг.: война и «Пастораль» // Вестник Псковского государственного университета. Сер. «Социально-гуманитарные науки». 2015. № 2. С. 98–104.
8. Дмитриева Р. П. О структуре Повести о Петре и Февронии Муромских // ТОДРЛ. Л.: Наука, 1976. Т. XXXI. С. 247–270.
9. Заваркина М. В. Жанр как категория поэтики (проблемы, тенденции, перспективы) // Проблемы исторической поэтики. 2020. Т. 18. № 1. С. 7–35 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1582887863.pdf DOI: 10.15393/j9.art.2020.7562. (30.11.2020).
10. Захаров В. Н. К спорам о жанре // Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб. Петрозаводск: ПГУ, 1984. С. 3–19.
11. Захаров В. Н. Система жанров Достоевского: типология и поэтика. Л.: ЛГУ, 1985. 208 с.
12. Зацепина К. Д. Теория и история жанра идиллии в русской поэзии 1750–1770-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: МПГУ, 2007. 22 с.
13. Ибатуллина Г. М., Алексеенко М. В. Иконный экфрасис в изображении главной героини повести В. П. Астафьева «Пастух и пастушка» // Проблемы научной мысли. 2018. Т. 7. № 3. С. 60–62.
14. Казанкова К. В. Трансформация жанрового канона античной пасторали в повести Виктора Астафьева «Пастух и пастушка» // Юбилейные Астафьевские чтения «Писатель и его эпоха». 28–30 апреля 2009 г. / ред. кол.; отв. ред. А. М. Ковалева; Краснояр. гос. пед. ун-т им. В. П. Астафьева. Красноярск: КрГПУ, 2009. С. 101–107.

15. Камянов В. И. Мера обобщения // Новый мир. 1972. № 1. С. 255–260.
16. Лихачев Д. С. Избранные работы: в 3 т. Л.: Худож. лит., 1987. Т. 2. 493 с.
17. Мережковский Д. С. О символизме «Дафниса и Хлои» // Дафнис и Хлоя: древнегреческий роман Лонгуса. СПб.: Изд. М. М. Ледерле, 1896. С. 5–42.
18. Никифорова Л. Р. Эволюция пасторального мифа и проблема жанра «Пастуха и пастушки» В. Астафьева // Общечеловеческое и вечное в литературе XX века (русская и советская литература): тезисы докл. всесоюзн. науч. конф. Грозный: Чечено-Ингушский гос. ун-т им. Л. Н. Толстого, 1989. С. 192–194.
19. Пахсарьян Н. Т. Испанская и французская пастораль в эпоху символизма: Хименес и А. Жид // Историческая поэтика пасторали: сб. науч. тр. / отв. ред. Саськова Т. В. М.: Экон-Информ, 2007. С. 101–116.
20. Пахсарьян Н. Т. «Свет» и «тени» пасторали в Новое время: пастораль и меланхолия [Электронный ресурс]. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/france/pahsaryan-svet-i-teni-pastorali.htm> (20.10.2020).
21. Саськова Т. В. Жанровая природа пасторали в историко-литературном осмыслении // Литература в системе культуры: материалы научного семинара. М.: МГОПУ, 1997. Вып. 1. С. 36–45.
22. Саськова Т. В. Пастораль в русской поэзии XVIII века. М.: МГОПУ, 1999. 165 с.
23. Саськова Т. В. «И сияла им серебряная Пастушья звезда...»: Русская прозаическая пастораль эпохи перестройки // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты: Ежегодник — 2011. Современный человек: Движение к пасторали? / под ред. Н. Т. Пахсарьян, Г. В. Хлебникова. М.: ИНИОН РАН, 2011. С. 85–106.
24. Степанова А. Ремифологизация пасторального мифа в повести В. Богомолова «Зося» // Пастораль: бегство от действительности или приближение к ней? сб. науч. тр. / отв. ред. Т. В. Саськова. М.: РГУ им. А. Косыгина — Академия им. Маймонида, 2018. С. 110–124.
25. Тронский И. М. История античной литературы. 2-е изд. Л.: Учпедгиз, 1951. 508 с.
26. Юрченко Т. Г. Идиллия // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Институт научной информации по общественным наукам РАН. М.: Интелвак, 2001. Стб. 287–290. (а)
27. Юрченко Т. Г. Пастурель // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Институт научной информации по общественным наукам РАН. М.: Интелвак, 2001. Стб. 725–728. (б)
28. Якименко Л. Г. Литературная критика и современная повесть // Новый мир. 1973. № 1. С. 238–250.

References

1. Alekseenko M. V. The Virgin Archetype in the Structure of the Image of the Main Character of V. P. Astafiev's Story "The Shepherd and the Shepherdess". In: *Khudozhestvennyy tekst: problemy chteniya i ponimaniya v sovremennom obshchestve. Materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem* [Artistic Text: Problems of Reading and Understanding in Modern Society. Materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference with International Participation]. Sterlitamak, Sterlitamak Branch of Bashkir State University Publ., 2018, pp. 154–156. (In Russ.)
2. Bakhtin M. M. *Literaturno-kriticheskie stat'i* [Literary Critical Articles]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1986. 543 p. (In Russ.)
3. Bol'shakova A. Yu. The Image of the Reader as a Literary Category. In: *Izvestiya Akademii nauk. Seriya literatury i yazyka* [The Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language], 2003, vol. 62, no. 2, pp. 17–26. (In Russ.)
4. Bolshakova A. Yu. "... And in Every Drop — a Piece of the World": on the Symbolic Realism of the Russian Village Prose. In: *Russkaya literatura: XX vek i sovremennost'. Kollektivnaya monografiya k yubileyu professora MGU M. M. Golubkova* [Russian Literature: The 20th Century and Modernity. The Collective Monograph to the Anniversary of Professor of Moscow State University M. M. Golubkov]. Moscow, MAKS Press Publ., 2020, pp. 86–98. (In Russ.)
5. Bonnar A. *Grecheskaya tsivilizatsiya: v 3 tomakh* [Greek Civilization: in 3 Vols]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1992, vol. 3: From Euripides to Alexandria. Available at: <http://antique-lit.niv.ru/antique-lit/bonnar-grecheskaya-civilizatsiya> (accessed on November 30, 2020). (In Russ.)
6. Gordeeva E. M. *Pastoral'no-idillicheskaya traditsiya v russkoy proze vtoroy poloviny XX veka: dis. ... kand. filol. nauk* [Pastoral and Idyllic Tradition in Russian Prose of the Second Half of the 20th Century. PhD. philol. sci. diss.]. Perm, Perm State Humanitarian-Pedagogical University Publ., 2016. 232 p. (In Russ.)
7. Grechanikova E. L. Anti-Militarist Tendencies in the War Prose Within the Sociocultural Situation of the 1980s: War and "Pastoral". In: *Vestnik Pskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya «Sotsial'no-gumanitarnye nauki»* [Vestnik PskovSU. Series "Social and Humanitarian Sciences"], 2015, no. 2, pp. 98–104. (In Russ.)
8. Dmitrieva R. P. On the Structure of the Tale of Peter and Fevronia of Murom. In: *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature of the Institute of Russian Literature of the USSR Academy of Sciences (Pushkin House)]. Leningrad, Nauka Publ., 1976, vol. 31, pp. 247–270. (In Russ.)
9. Zavarkina M. V. Genre as a Category of Poetics (Problems, Tendencies, Perspectives). In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2020, vol. 18, no. 1, pp. 7–35. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1582887863.pdf (accessed on November 30, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.2020.7562 (In Russ.)

10. Zakharov V. N. To the Disputes About the Genre. In: *Zhanr i kompozitsiya literaturnogo proizvedeniya* [Genre and Composition of a Literary Work]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1984, pp. 3–19. (In Russ.)
11. Zakharov V. N. *Sistema zhanrov Dostoevskogo: tipologiya i poetika* [The System of Genres of Dostoevsky: Typology and Poetics]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1985. 208 p. (In Russ.)
12. Zatssepina K. D. *Teoriya i istoriya zhanra idillii v russkoy poezii 1750–1770-kh godov: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Theory and History of the Idyll Genre in Russian Poetry of the 1750s–1770s]. Moscow, Moscow Pedagogical State University Publ., 2007. 22 p. (In Russ.)
13. Ibatullina G. M., Alekseenko M. V. Icon Ecphrasis in the Image of the Main Character of V. P. Astafiev's Story "The Shepherd and the Shepherdess". In: *Problemy nauchnoy mysli* [Problems of Scientific Thought], 2018, vol. 7, no. 3, pp. 60–62. (In Russ.)
14. Kazankova K. V. Transformation of the Genre Canon of the Ancient Pastoral in the Story by Viktor Astafiev "The Shepherd and the Shepherdess". In: *Yubileynye Astaf'evskie chteniya «Pisatel' i ego epokha». 28–30 aprelya 2009 g.* [Anniversary Astafiev's Readings "The Writer and his Epoch". April 28–30, 2009]. Krasnoyarsk, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V. P. Astafiev Publ., 2009, pp. 101–107. (In Russ.)
15. Kamyarov V. I. The Measure of Generalization. In: *Novyy mir*, 1972, no. 1, pp. 255–260. (In Russ.)
16. Likhachev D. S. *Izbrannye raboty: v 3 tomakh* [Selected Works: in 3 Vols]. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1987, vol. 2. 493 p. (In Russ)
17. Merezhkovskiy D. S. On Symbolism of "Daphnis and Chloe". In: *Dafnis i Khloya: drevnegrecheskiy roman Longusa* [Daphnis and Chloe: The Ancient Greek Novel by Longus]. St. Petersburg, Izdanie M. M. Lederle Publ., 1896, pp. 5–42. (In Russ.)
18. Nikiforova L. R. Evolution of Pastoral Myth and the Problem of Genre in "The Shepherd and the Shepherdess" by V. Astafiev. In: *Obshchechelovecheskoe i vechnoe v literature XX veka (russkaya i sovetetskaya literatura): tezisy dokladov vsesoyuznoy nauchnoy konferentsii* [Universal and Eternal in the Literature of the 20th Century (Russian and Soviet Literature): Theses of Reports of the All-union Scientific Conference]. Grozny, Chechen-Ingush State University named after L. N. Tolstoy Publ., 1989, pp. 192–194. (In Russ.)
19. Pakhsar'yan N. T. Spanish and French Pastoral in the Era of Symbolism: Jiménez and A. Gide. In: *Istoricheskaya poetika pastorali* [Historical Poetics of Pastoral]. Moscow, Ekon-Inform Publ., 2007, pp. 101–116. (In Russ.)
20. Pakhsar'yan N. T. «Svet» i «teni» pastorali v Novoe vremya: pastoral' i melankholiya ["Light" and "Shadow" of Pastoral in a New Era: Pastoral and Melancholy]. Available at: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/france/pahsaryan-svet-i-teni-pastorali.htm> (accessed on October 20, 2020). (In Russ.)

21. Sas'kova T. V. The Genre Nature of Pastoral in Historical and Cultural Perception. In: *Literatura v sisteme kul'tury: materialy nauchnogo seminara* [*Literature in System of Culture: Materials of the Scientific Seminar*]. Moscow, Moscow State Open Pedagogical University Publ., 1997, issue 1, pp. 36–45. (In Russ.)
22. Sas'kova T. V. *Pastoral' v russkoy poezii XVIII veka* [*Pastoral in Russian Poetry of the 18th Century*]. Moscow, Moscow State Open Pedagogical University Publ., 1999. 165 p. (In Russ.)
23. Sas'kova T. V. “And the Silver Shepherd's Star Shone on Them...”: Russian Prosaic Pastoral of the Era of Perestroika. In: *Chelovek: obraz i sushchnost'. Gumanitarnye aspekty: Ezhegodnik — 2011. Sovremennyy chelovek: Dvizhenie k pastoral'?* [*Man: Image and Essence. Humanitarian Aspect: Yearbook for 2011. Modern Man: Is there a Movement Towards the Pastoral?*]. Moscow, Institute of Scientific Information on Social Sciences of the Russian Academy of Sciences Publ., 2011, pp. 85–106. (In Russ.)
24. Stepanova A. Remythologization of the Pastoral Myth in V. Bogomolov's Story “Zosia”. In: *Pastoral': begstvo ot deystvitel'nosti ili priblizhenie k ney?* [*Pastoral: Is This an Escape from Reality or an Approach to It?*]. Moscow, Russian State University named after A. Kosygin — Maimonid State Classical Academy Publ., 2018, pp. 110–124. (In Russ.)
25. Tronskiy I. M. *Istoriya antichnoy literatury* [*History of Antique Literature*]. Leningrad, Uchpedgiz Publ., 1951. 508 p. (In Russ.)
26. Yurchenko T. G. The Idyll. In: *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [*The Literary Encyclopedia of Terms and Concepts*]. Moscow, Intelvak Publ., 2001, column 287–290. (In Russ.) (a)
27. Yurchenko T. G. Pastural. In: *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [*The Literary Encyclopedia of Terms and Concepts*]. Moscow, Intelvak Publ., 2001, column 725–728. (In Russ.) (b)
28. Yakimenko L. G. Literary Criticism and the Contemporary Novel. In: *Novyy mir*, 1973, no. 1, pp. 238–250. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Большакова Алла Юрьевна, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела древнеславянских литератур; Институт мировой литературы им. А. М. Горького, Российская академия наук (ул. Поварская, 25а, г. Москва, Российская Федерация, 121069); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8292-9934>; Science Index SPIN-код: 7153-2255; e-mail: allabolshakova@mail.ru.

Alla Yu. Bolshakova, PhD (Philology), Leading Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature, the Russian Academy of Sciences (ul. Povarskaya 25a, Moscow, 121069, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8292-9934>; Science Index SPIN-код: 7153-2255; e-mail: allabolshakova@mail.ru.

Поступила в редакцию / Received 29.10.2020

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 11.01.2021

Принята к публикации / Accepted 18.01.2021

Дата публикации / Date of publication 05.02.2021

Научный журнал

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

2021

Том 19

№ 1

Свидетельство о регистрации СМИ

ЭЛ № ФС 77–61851 от 18.05.2015

Редакторы: *И. С. Андрианова,*

М. В. Заваркина, Л. В. Алексева

Компьютерная верстка: *В. С. Зинкова, Е. Н. Вяль*

Перевод: *Я. И. Соломинская*

Зав. редакцией: *И. С. Андрианова*

Подписано в печать 01.02.2021. Уч.-изд. л. 20.

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования

ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

185910, Российская Федерация

Петрозаводск, пр. Ленина, 33

Тел. +7 (8142) 719 603

E-mail: poetica@post.com

Сайт журнала в интернете: <http://poetica.pro>