



ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ 2019 № 1



*ПРОБЛЕМЫ
ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ*

2019

том 17

№ 1

ISSN 1026-9479
e-ISSN 2411-4642

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

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

2019

Том 17

№ 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 Education and Science of the Russian Federation
The Federal State-Financed Higher Educational Institution
PETROZAVODSK STATE UNIVERSITY

THE PROBLEMS OF HISTORICAL POETICS

2019

Vol. 17

no. 1

Chief Editor:

Vladimir N. Zakharov, Doctor of 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
Websait: **<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)

В. В. ДУДКИН
д-р филол. наук, проф.
(Великий Новгород)

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

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

Т. Г. МАЛЬЧУКОВА
д-р филол. наук, проф.
(Петрозаводск)

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

Таня ПОПОВИЧ
PhD
(Белград, Сербия)

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

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

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)

Viktor DUDKIN
PhD, Professor
(Novgorod the Great)

Ivan ESAULOV
PhD, Professor
(Moscow)

Andrey KUNILSKY
PhD
(Petrozavodsk)

Tatyana MALCHUKOVA
PhD, Professor
(Petrozavodsk)

Alexander PIGIN
PhD, Professor
(Petrozavodsk)

Tanja POPOVIĆ
PhD, Professor
(Belgrad, Serbia)

Natalia TARASOVA
PhD
(Saint Petersburg)

Josip UŽAREVIĆ
PhD, Professor
(Zagreb, Croatia)

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); **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).

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

А. М. Надежкин (<i>Нижний Новгород</i>). Образ Понтия Пилата в произведениях латинских авторов I–V вв.	7
А. С. Лызлова (<i>Петрозаводск</i>). Сказки о трех царствах (медном, серебряном и золотом) в лубочной литературе и фольклорной традиции	26
М. П. Гребнева (<i>Барнаул</i>). Семантика образа Флоренции в воспоминаниях и статьях Ф. И. Буслаева)	45
А. Ю. Нилова (<i>Петрозаводск</i>). Достоевский и Аристотель (постановка проблемы)	64
В. И. Мельник (<i>Москва</i>). Евангельская семантика женских образов Марфеньки и Веры в романе И. А. Гончарова «Обрыв»	78
Д. Б. Терешкина (<i>Великий Новгород</i>). Евангельские образы и мотивы в первой книге «Братских песен» Николая Клюева	94
А. Г. Гачева (<i>Москва</i>). Идея литургической поэзии в эстетике и художественной практике А. К. Горского	108
Н. Г. Владимирова (<i>Калининград</i>), Е. С. Куприянова (<i>Великий Новгород</i>), И. Мянговская (<i>Быдгощ</i>). Аллюзии и игра в романе Владимира Набокова «Король, дама, валет»	162
В. В. Шадурский (<i>Великий Новгород</i>). Поэтика образа Нила Сорского в произведениях Марка Алданова	178
И. С. Леонов (<i>Москва</i>). Жанр проповеди в поэтике книги архимандрита Тихона (Шевкунова) «Несвятые святые» и другие рассказы).....	205

CONTENTS

A. M. Nadezhkin (<i>Nizhny Novgorod</i>). The Image of Pontius Pilate in the Writings of Latin Authors of the 1st–5th Centuries	7
A. S. Lyzlova (<i>Petrozavodsk</i>). Fairy Tales About Three Kingdoms (the Copper, Silver and Gold Ones) in Popular Literature and Russian Folk Tradition	2 6
M. P. Grebneva (<i>Barnaul</i>). The Semantics of the Image of Florence in the Memoirs and Articles of F. I. Buslaev	4 5
A. Yu. Nilova (<i>Petrozavodsk</i>). Dostoevsky and Aristotle (Formulation of the Problem)	6 4
V. I. Mel'nik (<i>Moscow</i>). The Evangelical Semantics of the Female Images of Martha and Vera in the Novel “The Precipice” by I. A. Goncharov	7 8
D. B. Tereshkina (<i>Novgorod the Great</i>). The Gospel Images and Motifs in the First Book of the “Brotherly Songs” by Nikolai Klyuev	9 4
A. G. Gacheva (<i>Moscow</i>). The Concept of the Liturgical Poetry in A. Gorsky's Aesthetics and Artistic Practice	1 0 8
N. G. Vladimirova (<i>Kaliningrad</i>), E. S. Kupriyanova (<i>Novgorod the Great</i>), I. Mianowska (<i>Bydgoszcz</i>). Allusions and Play in the Novel by Vladimir Nabokov “The King, Queen, Jack”	1 6 2
V. V. Shadursky (<i>Novgorod the Great</i>). The Poetics of the Image of Nil Sorsky in the Works of Mark Aldanov	1 7 8
I. S. Leonov (<i>Moscow</i>). The Genre of Preaching in the Poetics of the Book «“Unholy Saints” and Other Stories» by Archimandrite Tikhon (Shevkunov)	2 0 5

DOI 10.15393/j9.art.2019.5841

УДК 276; 80

Алексей Михайлович Надежкин

(Нижний Новгород, Российская Федерация)

aleksej1001@gmail.com

Образ Понтия Пилата в произведениях латинских авторов I–V вв.

Аннотация. Настоящее исследование посвящено проблеме интерпретации сюжета о суде Пилата в ранней латинской литературе. В статье представлены новые сведения из непереведенных ранее трудов Амвросия Медиоланского, Руфина Аквилейского, Иеронима Стридонского. Сравняется восприятие суда Пилата ранними латинскими писателями со святоотеческими творениями IV в. Афанасия Великого и Ефрема Сирина. Несмотря на гонения, устроенные римлянами в первые века христианства, образ Понтия Пилата не воспринимался ранними христианами как собирательный образ гонителя и его не считали главным виновником, допустившим казнь Христа. Для Тертуллиана и Лактанция Пилат скорее является мудрым язычником, противопоставленным безумствующей, жаждущей крови толпе. Христиане не противопоставляли себя римской власти и не возлагали на нее ответственность за распятие Христа. Образ Понтия Пилата оказался чрезвычайно важным в размышлениях латинских авторов о власти и смирении. Так, Иларий Пиктавийский противопоставляет земную власть Пилата и Ирода и небесную — Христа, но в то же время Пилат, спрашивая Христа, Он ли Царь Иудейский, своим вопросом подтверждает царское достоинство Христа. Амвросий Медиоланский осуждает Понтия Пилата за властолюбие. Блаженный Иероним, пишет о том, что Пилат «невольнo принял жестокое решение». Через обращение к ветхозаветным пророчествам св. Иероним пытается придать не только символическое, но и религиозное значение омовению рук Пилата и связать его с отвращением от зла и возможным прощением. Латинские Отцы Церкви и церковные писатели в основном сочувствовали прокуратору Иудеи, видя в нем жертву обстоятельств, хотя и осуждали его за слабоволие.

Ключевые слова: образ, интерпретация, Понтий Пилат, латинская патристика, проблема вины, раннее христианство, евангельский сюжет

Интерпретация евангельского сюжета о суде Пилата является значимой проблемой античной филологии, литературоведении, культурологии, богословия.

Многие богословы конца XIX — начала XX века, такие как В. В. Болотов [Болотов, 2001: Т. 3, 226], С. Л. Епифанович

[Епифанович, 2010: 278], Н. И. Сагарда уделяли значительное внимание образу Понтия Пилата. Их интерес обусловлен тем, что имя прокуратора со времен мужей апостольских упоминалось в древнейших символах веры. Например, в символе св. Игнатия оно указывает на историческое время земного служения Христа: «...истинно за нас был распят плотию при Понтии Пилате...» [Епифанович, 2010: 128], также используется им в послании тралийцам о борьбе с ересью докетов¹. Имя прокуратора было важным для богословов при исследовании вопроса об историчности Христа [Болотов, 2000: Т. 2, 91–92, 100], [Болотов, 2001: Т. 3, 28].

В работе современного исследователя Т. Грюлля «The legendary fate of Pontius Pilate» («Судьба Понтия Пилата в легендах») [Grull, 2010] рассмотрен широкий круг авторов (греческих — Ориген, Евсевий Памфил, латинских — Тертуллиан, коптских — записи в коптских синаксарях); здесь автор исследует отношение к прокуратору, но при этом игнорирует сообщения о Пилате у Отцов Церкви, что обусловлено проблематикой работы, включающей в круг исследуемого материала только «легенды» о Пилате.

На этом фоне возрастает ценность исследовательских работ, посвященных подробному изучению образа Пилата в латинской литературе с привлечением святоотеческих свидетельств.

Интерес литературоведов к образу Понтия Пилата связан с исследованием романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» [Гаджиев, 2009], [Синцов, 2010], [Мальчуков, 2013], [Алексеева, 2016], Ч. Айтматова «Плаха» [Абдыраманова, 2015], [Сейранян, 2018], рассказов А. Франца и В. Шаламова «Прокуратор Иудеи» и др. [Суворцева, 2009]. Этот интерес обусловлен неоднозначностью образа Понтия Пилата в Евангелии: с одной стороны, он несколько раз пытается освободить Христа, а с другой — отдает его иудеям.

Споры современных литературоведов и философов о роли Пилата в Евангелии побуждают нас попытаться ответить на вопрос, каково было отношение к этому образу в первые века христианства в латинской литературе на материале *Patrologia Latina* (9, 14, 15, 17, 21, 23, 26 тт.), охватывающей корпус раннехристианских латинских текстов от Тертуллиана до Иеронима Стридонского.

Один из наиболее ранних авторов, поставивший вопрос о Пилате, был Квинт Септимий Флоренс Тертуллиан, который жил в период гонений на христианство II–III вв. В своем трактате «Апологетик» Тертуллиан, обращаясь к римлянам, рассказывает Священную историю: «На обличавшее же их Его учение учителя и руководители иудеев так ожесточились, особенно потому, что к Нему от них отходило огромное множество людей, что в конце концов своими требующими расправы криками добились, чтобы Христос, приведенный на суд к Понтию Пилату, тогда управлявшему Сирией от лица Рима, был отдан им на распятие»². Из этого следует, что Тертуллиан снимает вину за распятие с римского прокуратора, говоря, что иудеи по своему произволу казнили Христа.

Когда Тертуллиан во второй раз упоминает о Пилате, он прямо говорит о его обращении в христианство:

«Обо всех этих, касающихся Христа, событиях Пилат, сам уже христианин по своей совести, доложил тогдашнему кесарю Тиберию, но кесари уверовали бы во Христа, если бы или кесари не были необходимы сему веку, или, если бы христиане могли быть кесарями. Ученики Его, подчинившись повелению божественного Учителя, разошлись по свету. Они, также много претерпевшие от преследовавших их иудеев, — конечно, за свою непоколебимость в истине, в конце концов, в Риме из-за свирепости Нерона с готовностью пролили, словно посеяли зерна, свою христианскую кровь»³.

Анализируя мнение Тертуллиана, нужно учесть, что «Апологетик» адресован римлянам, а потому автор преуменьшает роль римского прокуратора в распятии, представляя его как жертву обстоятельств. Понимая, что римляне скорее поверят своим гражданам и представителю их власти, Тертуллиан указывает на ценное свидетельство Пилата, который говорит:

«Но мы покажем вам в качестве надежных свидетелей Христа тех, которым вы поклоняетесь. Многого будет стоить, если я для того, чтобы заставить вас верить христианам, использую тех, из-за которых вы не верите христианам»⁴.

Помимо того, интерес к Пилату у Тертуллиана вызван не только желанием показать, что среди наместников и благородных граждан Рима были христиане, но и реально существовавшим

церковным преданием об обращении в христианскую веру и свидетельстве Пилата перед императором — предание, которое автор «Апологетика» впервые записал. Вероятно, ранние христиане, которых римские чиновники влекли на судилища и подвергали пыткам, не могли не переживать за посмертную судьбу Понтия Пилата. Для христианского сознания было тяжело осознавать, что человек, исповедавший Христа праведником, стоявший на пороге веры, так и не сделал своего последнего шага ко Христу. Это обусловило появление высказанного Тертуллианом предположения, что Пилат все-таки спасся, став «по убеждению христианином» и честно рассказав императору о распятии Христа. Для греко-римского мира обращение как римлянина, так и гонителя в христианскую веру было сильным аргументом (ср., напр., с известным преданием о Лонгине), однако рассказ Тертуллиана об обращении Пилата вряд ли был лишь риторическим приемом *ad hominem*, использованным для убеждения римлян, но опирался на веру ранних христиан. Этот сюжет продолжал интересовать верующих и не исчерпал себя после гонений и обращения в христианство Римской Империи, когда он перестал быть важным для убеждения язычников, но оставался духовно ценным для последующих поколений христиан.

Эта народная вера потом оформится независимо от Тертуллиана в позднем греческом апокрифе «Евангелие от Никодима» (предпол. IV в.), который в свою очередь окажет сильное влияние на иконографию и литургику. «Евангелие от Никодима» состоит из основной части («Деяния Пилата») и приложения к ней («Сошествие во Ад»). Первая часть «Деяний Пилата» описывает суд над Иисусом, а вторая часть — воскресение Иисуса. В «Евангелии от Никодима» описывается сошествие Иисуса в ад и исход в рай ветхозаветных праведников. В этом апокрифическом Евангелии упоминается жена Пилата (Клавдия Прокула), которая была против казни Христа. Ее обращение в христианскую веру признано христианами, в то время как обращение Понтия Пилата не было привнесено в канон из-за его сомнительной репутации и частности, хотя и не добровольной, к распятию Иисуса.

Другой знаменитый раннехристианский апологет Фирмиан Луций Цецилий Лактанций в своей книге «Божественные установления» (нач. IV в.), пересказывая Евангелие, пишет о Пилате:

«И вот Иуда, обольщенный наградой, предал Его иудеям. Они же, схватив Христа и доставив Его к Понтию Пилату, бывшему тогда наместником в Сирии, требовали распять Его на кресте, укоряя Христа лишь за то, что Он называл себя Сыном Бога и царем иудеев, а также за то, что сказал: “Если вы разрушите тот храм, что строился сорок шесть лет, то Я восстановлю его за три дня без помощи рук”, — указывая на скорое страдание Свое и на То, что Он, убитый иудеями, воскреснет на третий день. Ибо Он сам есть истинный храм Бога. Слова эти как бы порицали нечестивых и преступников. Пилат, когда услышал эти слова и когда Христос ничего не сказал в Свое оправдание, объявил, что ничего не видит в Нем достойного осуждения»⁵.

В распятии Христа Лактанций обвиняет скорее иудейское священство, акцентируя внимание на словах Пилата, переданных в Евангелии от Иоанна: «Пилат опять вышел и сказал им: вот, я вывожу Его к вам, чтобы вы знали, что я не нахожу в Нем никакой вины» (Ин. 19:4).

Также в другом месте своего трактата Лактанций пишет:

«Но те несправедливейшие обвинители вместе с народом, который они возбудили [против Христа], принялись кричать в ответ и нечестивыми словами требовать для Него креста. Тогда Понтий был побежден — и их возгласами, и подстрекательством тетрарха Ирода, испугавшегося, что он будет лишен царства. И все же Понтий Пилат не решился сам вынести приговор, но отдал его иудеям, чтобы они сами судили Его по Закону своему»⁶.

Здесь Лактанций полностью возлагает вину на иудеев, даже искажая евангельский рассказ. По мысли Луция Лактанция, Пилат защищал Христа от иудеев во главе с четверовластником Иродом, что является искажением, потому что Ирод, хотя и насмеялся над Христом, отправил обратно к Пилату. Такое искажение, возможно, возникло из-за того, что в Евангелии сказано, что Ирод и Пилат были прежде во вражде друг с другом. Лактанций в своем труде «Божественные установления» двойственен в оценке образа Понтия Пилата: с одной стороны,

он осуждает прокуратора как человека нерешительного, а с другой — одобряет его честность, когда тот называет Христа невиновным человеком.

К образу Пилата в своих трактатах, посвященных толкованию псалмов, обращался и Иларий Пиктавийский, живший в IV в. в Западной Римской Империи, но вдали от Рима: «*Testatur et Pilatus interrogans: "Tu es rex Judaeorum" (Matth. XVII, 11)? Profitetur et Dominus respondens: "Tu dixisti"*» («Подтвердил и Пилат, спросив: "Ты — царь иудейский?" Доказал и Христос, ответив: "Ты сказал"»)⁷. Образ Пилата важен для Илария Пиктавийского в связи с вопросом о Божественной власти Христа. Автор противопоставлял земную власть Пилата и Ирода и небесную — Христа. Иларий Пиктавийский пишет, что своим вопросом Понтий Пилат косвенно подтвердил царское достоинство Христа, а Иисус дал ответ, который был утверждением Его царственности. Кроме того, Сам Иисус позже разъясняет Понтию Пилату, испугавшемуся «царских притязаний» Христа: «Царство Мое не от мира сего» (Ин. 18:36).

Развивает тему власти в связи с образом Понтия Пилата и известный богослов IV в. Амвросий Медиоланский. Размышляя о евангельском стихе «Или не знаешь, что я могу распять Тебя, а могу отпустить?» (Ин. 19:10) в своем толковании «Объяснение на CXVIII псалом», Амвросий как бы обращается к облеченному властью прокуратору, усовещивая его: «*Et Pilatus dicebat ad Dominum Jesum: Potestatem habeo dimittendi te, et potestatem habeo crucifigendi te. Usurpas, o homo, potestatem, quam non habes; cum Deus neget se habere, que habet super omnia potestatem! Audi quid iustitia dicat: "Non possum a me facere quidquam". Audite quid iudex aequitatis asserat: "Sicut audio et iudico"*» («И Пилат говорил Господу Иисусу: "Я власть имею отпустить тебя, и власть имею распять тебя. Ты лишь пользуешься властью, человек, которую не имеешь, в то же время Бог отрицает, что владеет властью, Он, Который владеет властью над всем. Послушай, что говорит Истина: "Я ничего не могу творить Сам от Себя". Послушайте, что справедливо говорит Судья: "Как слышу, так и сужу" (Ин 5:30))»⁸.

Однако центральной темой в трудах Амвросия Медиоланского, связанной с образом Пилата, является тема вины. Так,

в «Размышлении на псалом LXI» автор осуждает Пилата, говоря, что, признав Христа праведником, тот только увеличил свою вину: «Nec defuit qui manus lavaret dicens: "Innocens sum a sanguine iusti huius"» (*Matth.* XXVII, 24); in quo se Pilatus non diluit, sed inquinavit...» («Или не случилось, что омывал руки говорящий: "Невиновен я в крови Праведника Сего"; не омылся от этого Пилат, но осквернился»)⁹.

В «Толковании на Первое послание Павла Коринфянам» Амвросий Медиоланский размышляет над вопросом: кто виноват в распятии Христа? Святой не видит в людях, которые принимали участие в суде над Христом, основных виновников Его распятия, потому что они делали это по неведению, ссылаясь на слова апостола Петра из Деяний: «Впрочем, я знаю, братия, что вы, как и начальники ваши, сделали это по неведению» (Деян. 3:17). Святой Амвросий вспоминает в этой связи слова из Послания Павла к Коринфянам: «*Quam nemo principum huius saeculi cognovit; si enim cognovissent, numquam Dominum majestatis crucifixissent*» («...которой никто из властей века сего не познал; ибо если бы познали, то не распяли бы Господа славы» (1 Кор. 2:8))¹⁰. Церковный писатель утверждает, что под «властями века сего» нельзя понимать римское или иудейское начальство того времени: «*Principes huius saeculi non solum homines accipiendos Iudaeorum ac Romanorum: sed et hos principes ac potestates, quos supra dixit, ad quos vere pertinet dictum hoc, adversus quos nobis colluctatio est spiritalis nequitiae in coelestibus; quia consilio ac voluntate illorum crucifixus est Christus*» (*Ephes.* VI, 12)» («Власти века сего не только люди, властвующие в Иудее или Риме, но и те начальства и власти, о которых раньше сказано, которых касается сказанное здесь, против которых наша священная борьба с "духами злобы поднебесной", потому что советом и желанием их распят Христос»)¹¹.

Св. Амвросий отмечает, что Пилат омовением рук и очищением снимает ответственность с римских властей за казнь Иисуса: «*Et ipse Dominus: "Princeps, inquit, huius mundi venit, et in me invenit nihil"*» (*Joan.* XVI, 30)). *Principes ergo huius saeculi per ignorantiam Dominum majestatis crucifixerunt; nam Iudaeorum principes, quomodo principes huius saeculi possunt intelligi, qui erant subjecti regno Romano? Et neque Romanorum*

principes crucifixerunt Christum; quippe cum dixerit Pilatus: “Nullam causam mortis invenio in eo” (*Joan.* XIX, 4). Unde et manus lavit, dicens Judaeis: “Innocens ego sum a sanguine justi hujus, vos videritis”» (*Matth.* XVII, 24) («И также Сам Господь говорит: “Идет князь мира сего, и во Мне не имеет ничего”. Князя “века сего” по неведению всеблагого Господа распяли, так как иудейские власти как власти века сего могут ли пониматься, ведь они были частью Римского государства? И не римские власти распяли Христа, поскольку говорил Пилат: “Ничего, достойного смерти, не нахожу в Нем”, и также мыл руки перед иудеями, говоря им: “Невиновен я в крови Праведника Сего, увидите вы”»)¹².

Основную вину Амвросий Медиоланский возлагает на демонов, которые знали, что Иисус — Мессия и стремились погубить Его: «Hi ergo principes crucifixerunt Christum Dominum, quos triumphavit libere in semet ipso; quamvis dicat Marcus Evangelista de daemonibus: “Sciebant enim Christum ipsum esse Jesum”. Scierunt quidem ipsum esse, sed qui in Lege promissus erat: mysterium tamen ejus, quo Filius Dei est, nesciebant» («Следовательно, те начальства, которые распяли Господа Христа — это те, над которыми “восторжествовал Он Собою”, и также говорил Евангелист Марк о демонах: «Они знали, что Христос — это Иисус». Они знали, что это, действительно, Он, но Кто был обещан в Законе, но Его тайну, однако, что Он — Сын Божий, не знали»)¹³.

Наиболее явственно Амвросий Медиоланский подчеркивает то, что некоторые дела Пилата впоследствии оказались благими для христиан, в «Слове на смерть Феодосия». Так, св. Амвросий размышляет о надписи, которую сделал Пилат, отмечая, что она оказалась пророческой для христиан последующих веков: «И тако, ископав землю, Елена обретает три креста, смешанные от развалин и сокрытые от врага. Но знамение победы Христовой не могло истребиться: приходит в сомнение как женщина, но Дух Святой уверяет ее, что два разбойника распяты были со Христом. Почему ищет она среднего древа: понеже кресты по случаю могли быть перемешаны. Справляется с Евангелием, и находит, что на среднем кресте написана была титла: “Иисус Назорей, Царь Иудейский”» (Ин. 19:19).

По этой надписи Елена нашла спасительный крест. Пилат на требование иудеев отвечал: «еже писах — писах» (Ин. 19:22), то есть я писал не то, что вам нравится, но что могли бы познать и времена будущие, писал я не для вас, но для потомственных веков, и акибы так сказал: дабы Елена, читая сие, познала крест Господень»¹⁴. Образ Понтия Пилата в трудах св. Амвросия противоречив. С одной стороны, автор подчеркивает, что Пилат признает праведность Христа, с другой — это признание, по мнению богослова, только усугубляет вину прокуратора, так как свидетельствует о том, что он осудил на казнь невинного. Кроме того, св. Амвросий осуждает прокуратора за властолюбие, отмечая, что у него не хватает смирения признать ничтожность власти имперского чиновника перед властью Бога.

Церковный писатель конца IV в. Руфин Аквилейский в «Комментарии на Апостольский Символ Веры»¹⁵ связывает стих «И <Пилат>, узнав, что Он из области Иродовой, послал Его к Ироду, который в эти дни был также в Иерусалиме» (Лк. 23:7) с ветхозаветной строкой «*Dorsum meum dedi ad flagella et maxillas meas ad palmas, et faciem meam non averti a confusione sputorum*» («Я предал хребет Мой бьющим и ланиты Мои поражающим; лица Моего не закрывал от поруганий и оплевания» (Ис. 50:6)), которая, по мысли Руфина, пророчески показывает страдания Христовы и косвенно отсылает к роли Пилата в суде над Иисусом.

К страстям Христовым Руфин Аквилейский относит и пророчество Осии: «И, связав Его, привели в дар царю Иариму» (Ос. 10:6) («*Et alligantes adduxerunt eum xenium regi Jarim (Osee 10, 6)*»)¹⁶. Размышляя об этом, Руфин пишет, что «на это можно возразить, сказав, что Пилат не был царем. Услышь, что передает Евангелие. Слушающий сказал: “Пилат узнал, что Он из Галилеи, и отправил Его к Ироду, который был тогда царем Израильским”» («...sed Pilatus non erat rex. Audi ergo quid in consequentibus refert Evangelium. *Audiens, inquit: “Pilatus eum esse de Galilaea, misit eum ad Herodem, qui erat tunc rex in Israel”*»)¹⁷. В своем толковании Руфин Аквилейский использует аллегорическое объяснение евангельской строки о суде Пилата: «*Et bene addit nomen Jarim, quod est silvester. Non enim erat*

Herodes de domo Israel, nec de illa vinea Israelitica, quam eduxerat Dominus de Aegypto, et plantaverat in cornu in loco uberi: sed erat silvester, id est ex silva alienigenarum: et ideo recte silvester est appellatus, quia de Israeliticae vitis nequaquam palmitibus pullulasset» («И хорошо запомните имя Иарим, которое значит “лесной”. Ибо Ирод не был из дома Израилева, ни из виноградника Израилева, который вывел Господь из Египта и насадил на краю земли новой, но был “лесным жителем” из леса чужестранного. И хорошо он назван “лесным жителем”, потому что Ирод никоим образом не происходил из побегов Израилевой лозы»)¹⁸.

В этом Руфин Аквилейский видит исполнение ветхозаветных пророчеств: «Praenuntiat hoc quoque Jeremias propheta, dicens ex persona Domini ipsius: *Facta est, inquit, haereditas mea mihi, sicut leo in silva: dedit super me vocem suam, propterea, exosus sum eam: et propterea, inquit, dereliqui domum meam*» («И сбылось реченное Иеремией-пророком: “Удел Мой сделался для Меня как лев в лесу; возвысил на Меня голос свой: за то Я возненавидел его, потому что Я оставил дом Мой” (Иер. 12:7–8)»)¹⁹.

Руфин Аквилейский подчеркивает, что Христос примирил между собой двух своих обвинителей Пилата и Ирода, которые прежде были во вражде, отмечая, что это было предсказано в книге Иова. Таким образом, он соединяет события из жизни Понтия Пилата и Ирода с ветхозаветным преданием: «Tunc enim Herodes et Pilatus (ut Evangelium testator) ex inimicis in concordiam revocati sunt: et velut reconciliationis suae xenium vinctum sibi invicem mittebant Jesum. Quid interest, dummodo Jesus ut Salvator dis identes reconciliet, et pacem reparet, ac etiam concordiam reddat?» («Здесь же Ирод и Пилат, ранее бывшие врагами (и Евангелие об этом свидетельствует), пришли к согласию и, так как соединились в даре, связав себя через посланного связанного Иисуса. Какова же причина того, что Иисус Спаситель стал примирителем и восстановителем мира, и вернул им согласие?»)²⁰.

Христос приводит к примирению даже не верующих в Него людей, которых он видит во время суда. Руфин Аквилейский пишет, что это было предсказано в Ветхом Завете: «Об этом написано у Иова: “Господь примиряет сердца у князей земли”

(Иов. 12)» («Unde etiam de hoc scriptum est in Job: “Dominus reconciliat corda principum terrae” (*Job. 12. sec. LXX*)»²¹. Цитата из Иова замечательна тем, что представляет собой нетрадиционный перевод с древнегреческого языка. В древнегреческом языке слово διαλλάσσω имеет несколько значений: «меняющий» и «примиряющий» [Вейсман, 1899: 310], что обуславливает вариативность перевода этого слова на другие языки. Так, например, в двух версиях перевода Книги Иова св. Иеронима, эта строка в одном случае переведена им с греческого как «*qui inmutat cor principum populi terrae*» («изменяющий сердца князей земли»²²), а в другом — «*Dominus reconciliat corda principum terrae*» («Господь примиряет сердца у князей земли»²³). Полисемия слова διαλλάσσω дает возможность толкователю, для которого ценна идея примирения, возможность для экзегетического маневра.

Толкование Руфина Аквилейского оказывается почти дословной цитатой из «Поучений огласительных» св. Кирилла Иерусалимского, старшего современника Руфина Аквилейского:

«Связанный пошел Он от Каиафы к Пилату (Ин. 18). Не написано ли и о сем: “И, связав Его, привели в дар царю Иариму” (Ос. 10, 6)? Но возразит кто-либо из внимательных слушателей: “Пилат — не был царь”. Итак, оставляя многие изыскания, спросим: как “связав Его, привели в дар царю Иариму?” Но прочти написанное в Евангелии: “Услышав Пилат, что Он из Галилеи, “послал Его к Ироду”” (Лк. 23: 7). А Ирод был тогда царем и находился в Иерусалиме. Примечай же точность Пророческую. Посему в дар послан Он. “И сделались в тот день Пилат и Ирод друзьями между собою, ибо прежде были во вражде друг с другом” (Лк. 23:12). Ибо Тому, Который хочет примирять небо с землею, прилично было первых примирить тех самых, которые Его осуждали: притом присутствовал здесь сам Господь, “примиряющий сердца Князей земных” (Иов. 12: 24). Видишь точность Пророков и истину свидетельства»²⁴.

В русском переводе толкования Св. Кирилла стиха из книги Иова (12:24) древнегреческое слово διαλλάσσω употреблено в значении «примиряющий», так как этот перевод важен для подтверждения следующей мысли о том, что «Тому,

Который хочет *прими́рать* небо с землею, прилично было первых *прими́рить* тех самых, которые Его осуждали», т. е. Ирода и Пилата, которые «в тот день стали друзьями, хотя прежде были во вражде»²⁵ (курсив мой. — А. Н.).

Переводчик Священного Писания на латинский язык Иероним Стридонский воспринимает образ Пилата через призму традиционных толкований. Он пишет, что «Пилат невольно принял жестокое решение против Господа» («*Pilatus qui nolens compulsus est contra Dominum ferre sententiam*»)²⁶. В «Книге о благородных мужах» Иероним Стридонский приводит цитату Иосифа Флавия из «Иудейских древностей» о Христе: «*Eodem tempore fuit Jesus vir sapiens, sit amen virum oportet eum dicere. Erat enim mirabilium patrator operum et doctor eorum, qui libenter vera suscipiunt: plurimos quoque de Judoeis quam de gentibus sui habuit sectatores et credebatur esse Christus. Cumque invidia nostrorum principum, cruci eum Pilatus addixisset*»²⁷ («Около этого времени жил Иисус, человек мудрый, если его вообще можно назвать человеком. Он совершил изумительные деяния и стал наставником тех людей, которые охотно воспринимали истину. Он привлёк к себе многих иудеев и эллинов. То был Христос. По настоянию влиятельных лиц Пилат приговорил его к кресту»²⁸). Таким образом, Евсевий Иероним приводит свидетельства иудейского автора о Понтии Пилате, не давая собственной оценки его поступку, равно как воздерживается от нее и сам Иосиф Флавий.

Написанный св. Иеронимом «Комментарий на пророка Малахию» также содержит интересное свидетельство, оправдывающее Пилата: «*Quibus aquis et Pilatus manum lavare conatus est, ne Judaeorum blasphemiis consentiret, de quibus Psalmista laetatur, dicens: "Super aquas refectionis educavit me". (Psal. XXII, II). De hac aqua per prophetam Dominus pollicetur: "Aspergam vos aqua mundissima" (Ezech. XXXVI). Qui autem peccator est, inebriatur calice Babilonio, et dicitur de eo: "Spinae nascuntur in manu ebriosi"*» («О воде, что Пилат взял, чтобы мыть руки Которыми водами и Пилат руки омыть попытался, чтобы не присоединиться к иудейским нечестивцам, о которых Псалмопевец радуется, говоря: "По водам отдохновения провел меня"» (Пс. 22:2). Об этой воде через пророка Господнего обещано: "Окроплю вас

водою чистейшей» (Езек. 36:25). О другом грешнике, опьяненном чашей вавилонской, и сказано про него: «Терн рождается в руке пьяного» (Притч. 26:9)²⁹.

Через обращение к ветхозаветным пророчествам св. Иероним пытается придать не только символическое, но и религиозное значение такой детали, как омовение рук Пилатом и связать ее с возможным прощением. Такое толкование, возможно, обусловлено тем, что псалмы, где встречаются упоминания о воде, обыкновенно метафорически связываются с пророчествами о крещении. Пилат хоть и присутствовал на суде, но был не согласен с иудеями, желавшими казни невинного, и не захотел выносить решения. Это символически перекликается с образом крещающегося, отрекающегося от рабства грешным страстям.

Отметим, что и греческие толкователи в псалмах, связанных с очищением водою, видят пророчество в омовении рук Пилата. Так, св. Феодорит Кирский в толковании на стих 25 псалма «В неповинных умою руки мои» проводит аналогию с новозаветными событиями: «Умою в неповинных руки мои», подобно тому, что сделано Пилатом, который, не восхотев стать сообщником в иудейском убийстве, умыл руки, и самым делом показал удаление свое от совершаемого Иудеями. Посему, говорит Пророк, как неповинный и не имеющий никакого с ними общения, смело умою и руки»³⁰. Для св. Феодорита важно, что Понтий Пилат, прежде всего, в душе не был согласен с решением иудеев и свое нежелание становится сообщником убийц он «показал делом, омыв руки».

Блаженный Иероним пишет о том, что Пилат «невольнo принял жестокое решение» («*Pilatus qui nolens compulsus est contra Dominum ferre sententiam*»)³¹. Особое внимание св. Иероним уделяет очищению Пилата, связывая его с ветхозаветными псалмами. Через обращение к ветхозаветным пророчествам св. Иероним пытается придать не только символическое, но и религиозное значение омовению рук Пилата и связать его с отвращением от зла и возможным прощением.

В первые века христианства, несмотря на гонения, устроенные римлянами, Понтий Пилат не воспринимался как собирательный образ гонителя, главного виновника, допустившего казнь Христа. Это отличается от современного

восприятия прокуратора, подразумевающего однозначное его осуждение. Так, в ранних апологиях Пилат скорее является образом мудрого язычника, который противопоставлен безумствующей толпе. Христиане не противопоставляли себя римской власти и не возлагали на нее ответственность за распятие Христа.

Образ Пилата показывал язычникам путь неучастия в преследованиях, отвращения ко злу, честности в суждениях. Именно поэтому уже самые ранние апологии доносят до нас народную веру в то, что Пилат стал христианином. Эти легенды помогали язычникам задуматься о возможности такого выбора для себя. Сведения о христианстве Понтия Пилата важны не только с апологетической точки зрения — они отвечали потребности церковной совести, которая осознала, что прокуратор стоял на пороге веры.

Примечания

- * Автор выражает признательность доценту кафедры классической филологии, русской литературы и журналистики Петрозаводского государственного университета А. А. Скоропадской за консультирование по вопросам перевода текстов латинских авторов.
- ¹ Игнатий Антиохийский. Послание к траллийцам. Глава 9 // Ранние Отцы Церкви. Антология. Брюссель: Жизнь с Богом, 1998 [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ignatij_Antiohijskij/poslanie-k-trallijtsam/
- ² Тертуллиан К. С. Ф. Апологетик. К Скапуле. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2005. С. 149.
- ³ Там же. С. 150.
- ⁴ Там же.
- ⁵ Лактанций Ц. Божественные установления. Кн. 1–7. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2007. С. 274.
- ⁶ Там же.
- ⁷ *Patrologiae cursus completus... Series Latina* / accurate J.-P. Migne. Paris, 1844, t. 9. (*Patrologia Latina*). Co. 275 (In Lat.). Здесь и далее тексты Латинской патрологии переведены мной. — А. Н.
- ⁸ *Patrologiae cursus completus...* 1845, t. 15. (*Patrologia Latina*). Co. 1495.
- ⁹ *Patrologiae cursus completus...* 1845, t. 14. (*Patrologia Latina*). Co. 1177.
- ¹⁰ *Patrologiae cursus completus...* 1845, t. 17. (*Patrologia Latina*). Co. 193–194.
- ¹¹ *Patrologiae cursus completus...* 1845, t. 17. (*Patrologia Latina*). Co. 194.
- ¹² Там же.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Амвросий Медиоланский. Две книги о покаянии. М., 1884. С. 213–214.

- ¹⁵ Patrologiae cursus completes... 1849, t. 21. (Patrologia Latina). Co. 359–360.
¹⁶ Там же. Co. 359.
¹⁷ Там же. Co. 359–360.
¹⁸ Там же.
¹⁹ Patrologiae cursus completes... 1849, t. 21. (Patrologia Latina). Co. 360.
²⁰ Там же.
²¹ Там же.
²² Patrologiae cursus completes... 1849, t. 28. (Patrologia Latina). Co. 1094.
²³ Patrologiae cursus completes... 1849, t. 29. (Patrologia Latina). Co. 79.
²⁴ Кирилл Иерусалимский. Поучения огласительные и тайноводственные. М., 2010. С. 190–191.
²⁵ Там же.
²⁶ Patrologiae cursus completus... 1845, t. 23. (Patrologia Latina). Co. 322.
²⁷ Там же. Co. 631.
²⁸ Иосиф Флавий. Иудейские древности: в 2 т. / пер. Г. Г. Генкеля. СПб., 1900. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Istoriya_Tserkvi/iudeiskie_drevnosti/
²⁹ Patrologiae cursus completus... 1845, t. 25. (Patrologia Latina). Co. 1544.
³⁰ Феодорит Кирский. Творения. Ч. 2. М., 1905. С. 121.
³¹ Patrologiae cursus completus... 1845, t. 23. (Patrologia Latina). Co. 322.

Список литературы

1. Абдыраманова А. Сравнительно-типологический подход к трактовке библейского сюжета в романах М. А. Булгакова и Ч. Айтматова // *Alatoo Academic Studies*. — 2016. — № 1. — С. 329–336.
2. Алексеева М. А. Образ Понтия Пилата в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // *Филологический класс*. — 2016. — № 2. — С. 57–59.
3. Болотов В. В. Собрание церковно-исторических трудов. — М.: Мартис, 2000. — Т. 2: Лекции по истории древней Церкви. Введение в церковную историю. — 306 с.
4. Болотов В. В. Собрание церковно-исторических трудов. — М.: Мартис, 2000. — Т. 3: Лекции по истории древней Церкви. История Церкви в период до Константина Великого. — 534 с.
5. Вейсман А. Д. Греческо-русский словарь. — СПб., 1899. — 693 с.
6. Гаджиев М. А. Рюхин и... Понтий Пилат? Об одном из принципов организации системы персонажей второго плана романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // *Новый филологический вестник*. — 2009. — № 11 [Электронный ресурс]. — URL: http://slovorggu.ru/2009_4/index.shtml
7. Епифанович С. Л. Лекции по патрологии (церковная письменность I—III вв.). — СПб.: Воскресение, 2010. — 607 с.
8. Круглова И. Н. Пилат и Иисус: история как судебный процесс // *Наука и образование: опыт, проблемы, перспективы развития*. — Красноярск, 2015. — С. 469–472.

9. Мальчуков В. А., Мальчукова Н. В. Особенности диалога религиозного и светского мировоззрения в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Известия Байкальского государственного университета. — 2013. — № 3 (89). — С. 156–163.
10. Саврей В. Я. Александрийская школа в истории христианской мысли. — М.: МГУ, 2012. — 226 с. (а)
11. Саврей В. Я. Каппадокийская школа в истории христианской мысли. — М.: МГУ, 2012. — 256 с. (b)
12. Саврей В. Я. Антиохийская школа в истории христианской мысли. — М.: МГУ, 2012. — 232 с. (с)
13. Сагарда Н. И. Древнецерковная богословская наука на греческом востоке в период расцвета (IV–V вв.) // Христианское чтение. — 1910. — № 4. — С. 443–507.
14. Сагарда Н. И. Лекции по патрологии. I—IV века. — М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2004. — 796 с.
15. Сейранян Н. П. «Вечные вопросы» в художественном воплощении Ч. Айтматова и М. Булгакова (романы «Плаха» и «Мастер и Маргарита») // Вестник Кыргызско-Российского славянского университета. Серия: Филологические науки. — 2018. — Т. 18. — № 10. — С. 91–96.
16. Синцов Е. В. Художественно-историческая концепция власти М. А. Булгакова (роман «Мастер и Маргарита») // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. — 2010. — № 1. — С. 141–155.
17. Суворцева Е. В. «Прокуратор Иудеи»: А. Франц и В. Т. Шаламов // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. — 2009. — № 6. — С. 152–154.
18. Grull T. The legendary fate of Pontius Pilate // Classica et Mediaevalia. — 2010. — № 61. — S. 151–176.

Информация об авторе: Надежкин Алексей Михайлович — кандидат филологических наук, независимый исследователь.

Дата поступления в редакцию: 15.01.2019

Дата публикации: 29.03.2019

Alexey M. Nadezhkin

(Nizhny Novgorod, Russian Federation)

aleksej1001@gmail.com

The Image of Pontius Pilate in the Writings of Latin Authors of the 1st–5th Centuries

Abstract. In this article the author investigates the interpretation of the plot of Pilat's trial in early Latin literature. The author presents new data from the historic works of St. Ambrose, St. Eusevius Ieronimus, Rufin Aquilean that remained untranslated before. The goal of the article is to investigate the attitude of early Christians towards the role of Pontius Pilatus in the trial of Christ. It aims to compare the interpretation of Pilate's trial found in the Latin literature of the 1–5 centuries with that one in the writings of Athanasius of Alexandria and Ephraim the Syrian belonging to patristic literature. The author comes to conclusion that Pontius Pilate was not perceived by early Christians as a metaphor of the persecutor, in spite of all the persecutions executed by Romans at the dawn of Christianity. He almost was not blamed for the execution of Christ. Christians did not oppose themselves to the Roman authorities and did not accuse it of the crucifixion of Christ. The author considers that for Tertullian or Lactantius Pilate was rather a wise pagan opposed to a mad crowd thirsty for blood. The author emphasizes the fact that the theme of Pilat's trial is significant in the speculations of Latin authors on power and humiliation. St. Jerome, as other authors, writes that Pilate "involuntarily made a cruel decision". Through an appeal to the Old Testament prophecies St. Hieronymus tries to give not only a symbolic, but also religious significance to the washing of Pilate's hands and to bind it with the detestation of the evil and possible forgiveness. The Latin Church Fathers and church writers mostly sympathized with the procurator of Judea, seeing in him a sacrifice of circumstances, although they condemned him for his weakness.

Keywords: Pontius Pilate, latin patristics, the problem of guilt, early Christianity, image, interpretation

References

1. Abdyramanova A. A Comparative and Typological Approach to the Interpretation of the Biblical Story in the Novels of M. A. Bulgakov and Ch. Aitmatov. In: *Alatoo Academic Studies*, 2016, no. 1, pp. 329–336. (In Russ.)
2. Alekseeva M. A. The Image of Pontius Pilate in the Novel of M. A. Bulgakov "The Master and Margarita". In: *Filologicheskiiy klass*, 2016, no. 2, pp. 57–59. (In Russ.)
3. Bolotov V. V. *Sobranie tserkovno-istoricheskikh trudov* [Collection of the Church History Works]. Moscow, Martis Publ., 2000, vol. 2. 306 p. (In Russ.)
4. Bolotov V. V. *Sobranie tserkovno-istoricheskikh trudov* [Collection of the Church History Works]. Moscow, Martis Publ., 2000, vol. 3. 534 p. (In Russ.)

5. Veysman A. D. *Grechesko-russkiy slovar'* [*The Greek-Russian Dictionary*]. St. Petersburg, 1899. 693 p. (In Russ.)
6. Gadzhiev M. A. Ryukhin and... Pontius Pilate? (On a Certain Organization Principle of Secondary Characters in M. A. Bulgakov's Novel "The Master and Margarita"). In: *Novyy filologicheskii vestnik* [*The New Philological Bulletin*], 2009, no. 11. Available at: http://slovorggu.ru/2009_4/index.shtml (In Russ.)
7. Epifanovich S. L. *Lektsii po patrologii (tserkovnaya pis'mennost' I–III vekov)* [*Lectures on Patrology (The Church Writings of the 1st–3d Centuries)*]. St. Petersburg, Voskresenie Publ., 2010. 607 p. (In Russ.)
8. Kruglova I. N. Pilate and Jesus: History as a Judicial Process. In: *Nauka i obrazovanie: opyt, problemy, perspektivy razvitiya* [*Science and Education: Experience, Problems, Prospects of Development*]. Krasnoyarsk, 2015, pp. 469–472. (In Russ.)
9. Mal'chukov V. A., Mal'chukova N. V. Features of the Dialogue Between Religious and Secular Worldviews in "The Master and Margarita" by M. Bulgakov. In: *Izvestiya Baykal'skogo gosudarstvennogo universiteta* [*Bulletin of Baikal State University*], 2013, no. 3 (89), pp. 156–163. (In Russ.)
10. Savrey V. Ya. *Aleksandriyskaya shkola v istorii khristianskoy mysli* [*The Alexandrian School in the History of Christian Thought*]. Moscow, Lomonosov Moscow State University Publ., 2012. 226 p. (a) (In Russ.)
11. Savrey V. Ya. *Kappadokiyskaya shkola v istorii khristianskoy mysli* [*The Cappadocian School in the History of Christian Thought*]. Moscow, Lomonosov Moscow State University Publ., 2012. 256 p. (b) (In Russ.)
12. Savrey V. Ya. *Antiochiyskaya shkola v istorii khristianskoy mysli* [*The Antioch School in the History of Christian Thought*]. Moscow, Lomonosov Moscow State University Publ., 2012. 232 p. (c) (In Russ.)
13. Sagarda N. I. Ancient Church Theological Science in the Greek East in the period of its Prosperity (the 4th–5th Centuries). In: *Khristianskoe chtenie*, 1910, no. 4, pp. 443–507. (In Russ.)
14. Sagarda N. I. *Lektsii po patrologii. I–IV veka* [*Lectures on Patrology. The 1st–4th Centuries*]. Moscow, Izdatel'skiy Sovet Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi Publ., 2004. 796 p. (In Russ.)
15. Seyranyan N. P. "Perennial Issues" in Artistic Presentation of Ch. Aitmatov and M. Bulgakov (Novels "The Scaffold" and "The Master and Margarita"). In: *Vestnik Kyrgyzsko-Rossiyskogo slavyanskogo universiteta. Seriya: Filologicheskie nauki* [*Vestnik KRSU. Series: Philological Sciences*], 2018, vol. 18, no. 10, pp. 91–96. (In Russ.)
16. Sintsov E. V. M. A. Bulgakov's Artistic-Historical Concept of Power (the Novel "The Master and Margarita"). In: *Vestnik Samarskoy gumanitarnoy akademii. Seriya: Filosofiya. Filologiya* [*Bulletin of the Samara Academy for Humanities. Series: Philosophy. Philology*], 2010, no. 1, pp. 141–155. (In Russ.)

17. Suvortseva E. V. "The Procurator of Judea": A. Franz and V. T. Shalamov. In: *Aktual'nye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk* [Actual Problems of the Humanities and Natural Sciences], 2009, no. 6, pp. 152–154. (In Russ).
18. Grull T. The Legendary Fate of Pontius Pilate. In: *Classica et Mediaevalia*, 2010, no. 61, pp. 151–176. (In English)

Information about the author: Nadezhkin Alexey M. — PhD in Philology, independent researcher.

Received: January 15, 2019

Date of publication: March 29, 2019

DOI 10.15393/j9.art.2019.5921

УДК 398.21

Анастасия Сергеевна Лызлова
(Петрозаводск, Российская Федерация)

alyzlova@illh.ru

Сказки о трех царствах (медном, серебряном и золотом) в лубочной литературе и фольклорной традиции*

Аннотация. Статья посвящена популярному в русской устной фольклорной традиции сказочному сюжетному типу о трех царствах (золотом, серебряном и медном), известному в двух версиях: в одной из них царства располагаются под землей, а в другой находятся на горе. Появление второй версии связано с самой первой русской сказкой, опубликованной в 1782 г. Она называется «Сказка о золотой горе, или Чудные приключения Идана, восточного царевича» и наполнена специфическим восточным колоритом. Позднее текст был подвергнут русификации и печатался в различных лубочных изданиях, выходявших большими тиражами на протяжении почти 150 лет (конец XVIII — начало XX в.). Книжная сказка продолжила свое бытование в устной традиции: ее варианты записывались в различных уголках России и представлены во многих сборниках русских народных сказок, опубликованных в последней четверти XIX в., в первой половине XX в. и даже в начале XXI в. В этих текстах сохраняются отдельные детали (похищение матери героя, наличие четырех локусов, имя противника, превращение царств в яйцо и другие предметы), связанные именно с лубочными первоисточниками, которые не всегда легко узнаваемы, поскольку утрачиваются или трансформируются в процессе длительного существования устной сказочной традиции.

Ключевые слова: русская сказка, лубочная литература, сюжетный тип, версия, три царства, золотое царство, серебряное царство, медное царство

Конец XVIII столетия (1780-е гг.) ознаменован появлением первых публикаций сказок в России. Издание подобных текстов сказочного содержания, которые принято называть лубочными, занимающими промежуточное положение между фольклором и литературой, продолжалось вплоть до 1918 г.; в их основе лежат как русские народные сказки, так и переводные повести и романы. Данное явление российской народной культуры всегда привлекало внимание исследователей, имеет-ся и обобщающий труд К. Е. Кореповой «Русская лубочная сказка», в котором подробно рассмотрена история изучения

этого жанра, охарактеризованы его специфические особенности, проанализированы отдельные сюжеты [Корепова, 1999, 2012].

Многие лубочные тексты сказочного характера оказали значительное воздействие на устную традицию: они были усвоены носителями фольклора и вошли в их репертуар. К числу подобных сюжетов относится тип, зафиксированный в указателе под номером 301А, В *Три подземных царства*; его краткое содержание передается в указателе следующим образом: «...герои идут искать исчезнувшую царевну; поочередно варят обед; старичок с ноготок калечит братьев или спутников силача, но терпит поражение в схватке с ним; тот по следам старичка опускается под землю или (реже) поднимается на гору, освобождает трех царевен и, несмотря на предательство братьев (спутников), не пожелавших вытащить его обратно, возвращается наверх (на гигантской птице); приходит на свадьбу царевны и мнимого ее спасителя; женится на ней»¹. По данным А. В. Козьмина, указанный сюжетный тип является самым популярным в русской сказочной традиции [Козьмин: 158–159]. Как отмечают Л. Г. Бараг и Н. В. Новиков, этот «всемирно распространенный сюжет представлен в восточнославянском фольклорном материале большим, чем какой-либо другой, количеством записей. Русских вариантов — 144 (из них 12 в сборнике Афанасьева), украинских — 58, белорусских — 32. <...> Старейшей зафиксированной версией является рассказ греческого писателя I в. н. э. Конона о пастухе, который был покинут товарищами в подземной пещере и прилетел оттуда на гигантском коршуне. Сказка типа 301 — “Пегий бычок” (или “Беломордый бычок”) вошла в древний индийский сборник “Двадцать пять рассказов Веталы” и соответствующие ему тибетский и монголо-ойратский сборники “Игра Веталы с человеком” и “Волшебный мертвец”. Мотивы сюжета известны по “Тысяче и одной ночи» [Бараг, Новиков: 470–471]. В. Н. Топоров видел возможным существование индо-иранских параллелей: «...русская сказка типа 301 из всех пока известных версий этого сюжета в целом, несомненно, ближе всего к версии Фирдоуси в “Шах-наме» [Топоров, 1995: 181].

Самой первой русской публикацией, относящейся к указанному сюжетному типу, является «Сказка о золотой горе, или Чудные приключения Идана, восточного царевича», анонимно вышедшая в 1782 г. в Петербурге².

Названная книга появилась ранее всех основных сказочных сборников конца XVIII в. («Лекарство от задумчивости и бессонницы, или Настоящие русские сказки», СПб., 1786; «Дедушкины прогулки, или Продолжение настоящих русских сказок», СПб., 1786; «Сказки русские, содержащие в себе 10 различных сказок. Собраны и изданы Петром Тимофеевым», М., 1787; «Старая погудка на новый лад», ч. 1–3, М., 1794–1795) и еще до окончания предпринятого В. Левшиным издания «Русских сказок, содержащих древнейшие повествования о славных богатырях...», ч. 1–10, М., 1780–1783. Как отмечает К. Е. Корепова, она «лежит у самых истоков русской лубочной сказки, но в ней уже определились характерные черты нового жанра, возникшего на путях сближения фольклора и литературы» [Корепова, 1991: 5].

В произведении сообщается о том, что у царя было три сына и красавица жена. Однажды во время прогулки ее похитил Вихрь. Сыновья по очереди отправляются на поиски матери. По пути они оказываются у своего дяди, снабжающего их клубком, указавшим путь к высокой золотой горе. На гору поднимается младший брат, используя для этого железные когти, надеваемые на руки и на ноги. На горе он встречается с царевнами медного, серебряного и золотого государств, а затем со своей матерью. Герой убивает Вихря и освобождает пленниц. Из-за братьев, перерезавших полотно, по которым осуществлялся спуск с горы, он остается в одиночестве. Возвращается оттуда благодаря волшебному духу. В своем царстве герой нанимается на работу к башмачнику. С помощью духа он выполняет три трудных задачи (сшить 12 дюжин башмаков, затем 12 дюжин пар платьев и, наконец, построить золотое государство, а от него до самого царского дворца золотой мост, покрытый зеленым бархатом). В результате этого царевна золотого государства узнает о его возвращении. Далее следует свадьба: три брата женятся на трех царевнах.

Сюжетом сказки является посещение героем трех царств (медного, серебряного и золотого), осложненное поисками его похищенной матери. Расположение царств в данном тексте связано не с понижением уровня иного мира относительно мира этого, как в большинстве восточнославянских сказок, принадлежащих к рассматриваемому сюжетному типу, а с его повышением: эти самые царства находятся не под землей, а на горе.

Текст наполнен различными «восточными» элементами, что ощущается уже в самом названии, где герой обозначается как Идан, восточный царевич. Необычными именами наделены и другие персонажи: царя, который является правителем на Востоке, зовут Ислам, его жену Сумбуна, а двух старших сыновей Фигар и Мигул.

Особый «восточный» колорит замечен в той части произведения, где речь идет о посещении героем трех царств. Первым на его пути оказывается медное, представленное в виде «палатки, сделанной из самого тонкого батиста, на коем изображено было шитое разноцветными шелками медное государство. Она палатка укреплена была к кипарисным деревьям оранжевого цвету шелковыми снурками с жемчужными кистями, а на верху палатки поставлен из самой чистой меди шар, изображающий то государство» (2001, 22). В роли охраны выступают «ужасной величины три льва»; Идану-царевичу удается пройти мимо них, наполнив пустые медные тазы водой, «усмотря вдали колодезь, в который на шелковой веревке опущен был медный ковш». Он попадает в палатку, где видит «на софе, обитой белым атласом с шелковую бахромою, сидящую царевну редкой красоты» (2001, 22). Медное царство представлено здесь в виде шатра, при описании которого упоминаются разнообразные ткани (батист, шелк, атлас), жемчуг, металлические предметы (медная посуда), мебель (софа), кисти и бахрома, а также кипарисы и львы. Все эти атрибуты можно расценивать как приметы Востока.

Покинув медное государство, Идан попадает в «другую палатку, из самого тонкого ширу сделанную, которую укрепляли привязанные к кедровым деревьям серебряные снурки, у коих кисти были изумрудные. На той палатке изображено

было вышитое серебром серебряное государство, а на верху оной поставлен шар из самого чистого серебра» (2001, 23). Он опять же вынужден напоить животных (в данном случае трех тигров), добавив воду в три серебряных таза, используя серебряный ковш. После герой оказывается в палатке, где «представилась глазам его сидящая на софе, обитой голубым атласом с золотою бахромою, унизанною разноцветными яхонтами, гораздо превосходнее красотою первой, царевна» (2001, 23). Серебряное царство — это также шатер, при описании которого опять же упоминаются ткани (атлас, шир), драгоценные камни (изумруды, яхонты), более благородный металл (серебро) и созданная из него посуда; здесь фигурируют кедр и тигры.

Третьим на пути оказывается золотое государство, представленное в виде «палатки, из тончайшего камортку сделанной, на коей золотом вышито было золотое государство. Она палатка укреплена была к лавровым деревьям золотыми шнурками, у коих кисти были алмазные, а на палатке поставлен шар из чистейшего золота, который казался светящим, как солнце» (2001, 24). В качестве защиты здесь выступают двенадцать крокодилов, которых царевич усмиряет, добавив воды в золотые тазы, используя золотой ковш. Оказавшись внутри, он встречает «беспримерной красоты царевну, сидящую на софе, розовым атласом обитой, с бахромою, бурмицкими зернами унизанною» (2001, 25). При описании этого царства упоминаются ткани (атлас, каморток / камóрток), мрамор, алмазы и бурмицкое зерно (т. е. жемчуг), еще более благородный металл (золото) и сделанная из него посуда, снова софа, бахрома и кисти; лавры и крокодилы.

Фигурирует здесь и четвертое царство, изображаемое в виде «наивеликолепнейшего дворца, из чистого янтаря сделанного», внутри которого «стены усыпаны были драгоценными камнями»; в нем герой и увидел «на бриллиантовом троне сидящую в царской одежде мать свою» (2001, 26). Этот дворец превосходит предыдущие царства, он еще более роскошен.

В «Сказке о золотой горе» имеются подробные описания самих трех царств (медного, серебряного и золотого) и их соответствующих атрибутов; кроме того, появляется дополнительное, четвертое,

описание царства, возникшее, по всей видимости, по воле автора текста.

Сказка наполнена различными «экзотическими» элементами (необычные имена персонажей, животные, растения, предметы быта). Изображаемые три царства и дворец, в котором пребывает мать героя, отличаются богатством и роскошью. Присутствие такого необычного «восточного» колорита способствовало тому, что, к примеру, Д. А. Ровинский отнес ее к числу «сказок, переведенных почти без переделок с западных оригиналов» [Ровинский, 2002: 120], но при этом не указал источник. На вопрос о том, «переводная ли данная сказка или народная, но ориентализированная», пытался ответить С. В. Савченко: «Мы также не решаемся решительно примкнуть к той или иной точке зрения, но считаем более вероятным второе предположение» [Савченко: 94]. По мнению К. Е. Кореповой, в этом произведении «за “восточными” именами (Идан, Мигул, Сумбуна и т. д.) и экзотическими персонажами, вроде тигров и крокодилов, легко узнавалась популярная в русском фольклоре сказка о трех царствах» [Корепова, 2001: 6]. В «Сказке о золотой горе» изображаемым событиям придана некоторая условная достоверность. Представленная в ней приближенность к реальной действительности, заключающаяся в использовании Востока в качестве места действия и употреблении различных «восточных» атрибутов, является одним из главных отличий книжной лубочной сказки от фольклорной. Другими характерными чертами выступают замысловатый стиль изложения, обилие второстепенных персонажей, которые не выполняют в дальнейшем никаких действий, и различных подробных описаний.

«Сказка о золотой горе» дважды переиздавалась: в 1790 г. в Москве и в 1831 г. в Петербурге; в 1793 г. была также опубликована в Санкт-Петербурге в составе небольшого сборника «Исторические сказки». Она неоднократно перепечатывалась в лубочных картинках, где приобрела сокращенный вид и русифицированный характер благодаря замене имен: вместо Фигара, Мигула и Идана здесь фигурируют Василий-царевич, Федор-царевич и Иван-царевич. В собрании Д. А. Ровинского «Русские народные картинки» под № 47 зафиксирована «Сказка о золотом, серебряном и медном государствах»,

а под № 48 «Сказка о золотой горе». В комментарии составителя отмечается:

«Это одна и та же сказка, изданная под разными названиями. Единственные экземпляры той и другой находятся в публичной библиотеке (из собрания Даля). Сказка о “золотом, серебряном и медном государствах” напечатана в начале XIX века; сказка же о “золотой горе” позднее, в 1820–30 годах. Обе гравированы на меди, трехлистовые, в двенадцати картинках каждая. Картинки той и другой сделаны с одного образца, содержание их³ следующее:

- 1) Иван-царевич просится у отца своего в путь.
- 2) Приезжает к королю, своему дяде.
- 3) Взбирается на гору.
- 4) Беседует с царевной медного царства.
- 5) Беседует с царевною серебряного царства.
- 6) Беседует с царевною золотого царства.
- 7) Находит свою мать.
- 8) Остается один на горе, обманутый братьями.
- 9) Какой-то “человек” перенес его в город отца его.
- 10) Изображение дворца.
- 11) Иван-царевич встречает отца и мать.
- 12) Раздает царевен братьям» [Ровинский, 1881: 182–183].

Помещенный у Д. А. Ровинского текст сказки, сопровождающий картинки, был перепечатан А. Н. Афанасьевым в «Примечаниях», с заменой в названии слова «государствах» на «царствах» (3, 224–226, № 559).

В составе сборника «Старая погудка на новый лад» (ч. 1–3, М., 1794–1795) опубликована «Сказка о Василие-королевиче»⁴, основой для создания которой также послужил текст из народных картинок, представляющий собой переработанный вариант «Сказки о золотой горе».

Три отмеченных текста практически полностью совпадают. Так, в них завязкой действия служит похищение жены царя во время прогулки по саду «в один день» / «в одно время», сопровождающееся вихрем: «вдруг поднявшись, вихорь унес супругу из глаз его» (2001, 19); «вдруг поднялся вихорь и унес царицу из глаз его» (3, 224); «вдруг поднялся великий вихорь и, схватя на воздух королеву, унес ее в неизвестное королевство» (2003, 268).

На поиски матери отправляются сыновья. В определенный момент повествования они оказываются у подножия горы, подняться на которую удастся младшему с помощью специальных средств: «попались ему весьма острые железные на руки и на ноги когти» (2001, 21), «помощью коих взошел он на самый верх горы» (3, 224–225), «вздев на себя» (2003, 270).

В восходящих к «Сказке о золотой горе» двух лубочных вариантах сохранены и «восточные» элементы, используемые при описании трех расположенных на горе царств: упоминаются медная, серебряная и золотая палатки, шары из соответствующих материалов, дорогие ткани (батист, флер), драгоценные камни (изумруды, алмазы), мебель (софа), животные (львы, тигры и крокодилы), растения (лавры, кедры).

В анализируемых текстах результатом посещения героем трех царств является освобождение девушек, сопровождающееся превращением каждого из локусов в яйцо: «царевна <...> в залог своей к нему верности отдала ему медное яйцо, которое развернув, показала ему скрытое в нем медное государство, коим она обладает» (2001, 22); «королевна, видя неустрашимость такого героя, благодарила его за оказанную услугу и подарила ему яйцо, сокрывающее в себе серебряное королевство» (2003, 270); «царевна <...> подарила ему золотое яйцо, содержащее в себе золотое государство» (3, 225). По словам В. Е. Добровольской, яйцо связано с представлениями о сотворении мира, а «сравнение яйца с царством или дворцом могло сформироваться в сказке и под влиянием загадок, где яйцо описывается как некий пространственный объект» [Добровольская: 107]⁵.

Добравшись до матери, пребывающей в четвертом царстве, герой вступает в поединок с противником, которым в лубочной сказке, помещенной в собрание А. Н. Афанасьева, также оказывается Вихрь, а вот в тексте из второго сборника он заменяется более распространенным в фольклорной традиции образом змея. Схватка заканчивается смертью похитителя, который «с высоты устремился <...> вниз и ударился оземь, так что рассыпался на самые мелкие частицы» (2001, 27–28); «осердясь на царевича, поднялся на высоту, потом спустился на землю и рассыпался на мелкие части» (3, 225–226); «ударившись сам

о сыру землю, рассыпался сам на мелкие части» (2003, 272). Одержавший победу сын сжигает эти остатки, зарывает пепел в землю или развеивает его по полю и становится обладателем волшебной палицы.

Возвращению спасителя с горы препятствуют братья, оставившие его на вершине в одиночестве, но он, появившись в своем мире через какое-то время с помощью духа из палицы, прощает их и распределяет жен: старшему назначается в супруги царица из серебряного государства, среднему — из медного, самому герою — из золотого. Необычные имена героев «Сказки о золотой горе» (Фигар, Мигул и Идан) в поздних лубочных обработках заменяются на более привычные Василий, Федор и Иван. Что касается девушек, то в первой печатной сказке они безымянны, в двух других лубочных текстах царевну из медного царства зовут Земира, царевну из золотого царства — Пленира, а царевну из серебряного царства — Елена (3, 226) или Улита (2003, 274).

«Сказка о золотой горе» и ее переработанные варианты, публиковавшиеся в народных лубочных картинках и один помещенный в сборнике «Старая погудка на новый лад», оказали большое влияние на устную традицию. Они обеспечили возникновение новой версии сюжетного типа 301A, В *Три подземных царства*, в которой соответствующие дворцы (или царства) находятся на горе. Составители указателя 1979 года дали не совсем верное наименование данному сюжетному типу. Кстати, в указателе Н. П. Андреева он озаглавлен *Три царства: медное, серебряное и золотое*, что более правильно⁶. В самом позднем из существующих на сегодняшний день указателе по системе Аарне, подготовленном Г.-Й. Утером в начале XXI в. (ATU), сюжетный тип под номером 301 называется *The Three Stolen Princesses / Три похищенных принцессы*⁷. В нем учитываются различные версии подобных сказок, распространенных по всему миру, в которых герой (или братья-герои) освобождают трех девушек / похищенных королевских дочерей из подземного или верхнего миров.

Влияние опубликованных в XVIII столетии сказок заметно уже в первых научных сборниках, составленных А. Н. Афанасьевым («Народные русские сказки», 1855–1863 гг.) и И. А. Худяковым

(«Великорусские сказки», 1860–1862 гг.). К лубочным сказкам восходят следующие тексты, представленные в устной традиции:

№	Название	Место записи	Время записи
1	«Три царства — медное, серебряное и золотое» (1, 189–195, № 129)	Воронежская губ.	—
2	— // — (1, 195–199, № 130)	—	—
3	«Арикад-царевич» ⁸	Рязанская губ.	1861 г.
4	«Василий-царевич» ⁹	Рязанская губ.	1862 г.
5	«О Вороне Воронёвиче, Вихре Вихрёвиче, сильном, могучем богатыре» ¹⁰	Томская губ.	1905 г.
6	«Иван-королевич» ¹¹	Вологодская губ.	1909 г.
7	«Иван-царевич и Митрей-царевич» ¹²	Вологодская губ.	1909 г.
8	«Вехорь Вехоревич» ¹³	Архангельская губ.	1921 г.
9	«Вихревоё царство» ¹⁴	Олонецкая губ.	1926 г.
10	«Ворон Воронович» ¹⁵	Архангельская губ.	1927 г.
11	«Сказка про золотую гору» ¹⁶	Олонецкая губ.	1926 г.
12	«Три царства: золотое, серебряное и медное» ¹⁷	Архангельская губ.	1927 г.
13	«Про Ивана-царевича» ¹⁸	Архангельская губ.	1928 г.
14	«Про Ивана-царевича» ¹⁹	Новгородская обл.	1972 г.

Приведенные сказки записаны преимущественно на Русском Севере в разное время: первые записи относятся к 1850–

1860-м гг. и самому началу XX столетия, большая часть собрана в 1920-х гг., последняя известная нам сказка была сообщена в 1972 г. Все эти фольклорные варианты в большей или меньшей степени сохраняют черты, идущие от книги. Во многих из них герой отправляется на поиски пропавшей матери, а посещение трех царств является своего рода промежуточным эпизодом на пути к цели. Как правило, в сказках подчеркивается, что они непременно оказываются медным, серебряным и золотым. Подобное сочетание используется и в книжных источниках, упоминавшихся выше. Как отмечает К. Е. Корепова, рассмотревшая шесть из названных сказок, опубликованных в сборниках А. Н. Афанасьева, И. А. Худякова, братьев Соколовых и А. И. Никифорова, отдельные «варианты были непосредственным пересказом книжного текста, и потому сходство их так велико. В текстах, разделенных с первоисточником промежуточными вариантами, совпадений, конечно, меньше, в них исчезли какие-то эпизоды, введены новые. И все-таки протограф угадывается, хотя иногда с трудом. Выдают его сохранившиеся книжные детали, часто тоже уже трансформировавшиеся» [Корепова, 1991: 9]. Все это вполне применимо и к остальным имеющимся в нашем распоряжении сказкам.

В подавляющем числе текстов завязкой действия служит похищение царицы / королевы во время прогулки, осуществляемое Вихрем. В процессе длительного бытования устной сказочной традиции персонаж подвергнется трансформациям: у Вихоря Вихоревича появляются девять голов²⁰ или же он заменяется змеем²¹. В одном из вариантов сборника, подготовленного А. Н. Афанасьевым, сообщается, как «сотряслась беда немалая — утащил царицу нечистый дух» (1, 195, № 130), но в ходе повествования выясняется, что на самом деле похитителем оказывается Ворон Воронович. В записанной в 1905 г. в Барнаульском уезде Томской губ. (сейчас Алтайский край) сказке при обозначении соответствующего персонажа используются оба наименования: «Накатилась туча, и вылетает из тучи Ворон Воронéвич-Вихорь Вихорéвич, сильный, могучий богáтырь. Ухватил ихню мать, стал поднимать кверху»²². В одном из текстов сборника «Сказки и предания Северного края»

в качестве похитителя сестры героя выступает Ворон Воронович, Когот Коготович²³. Эта сказка была записана почти в одно время (1926 и 1927 гг.) и на одной территории (Архангельская обл.), что и вариант, помещенный в сборнике А. И. Никифорова, где фигурирует «Кокот Кокотовиць Крёкот Крёкотовиць»²⁴. Появление наименования может быть связано с оглушением согласных звуков в сочетании «Когот Коготович». В «Словаре малоупотребительных и областных слов», составленном В. Я. Проппом и представленном в сборнике А. Н. Афанасьева, «кокот» — «петух, кочет»²⁵, а «кректать», согласно «Словарю русских народных говоров», — «издавать крик (о птицах)»²⁶.

Почти во всех вариантах, представленных в устной традиции, граница между своим и чужим мирами изображается в виде горы, на которую можно подняться с помощью специальных приспособлений (когтей, цепи, лестницы). Лишь в единичном случае, возникшем, вероятно, под влиянием более распространенной версии, герой оказывается в подземельной яме (1, 196, № 130). В одной из сказок на горе располагается «провалища, и вокруг провалища ўтолка (от утолочь — утопанная земля) велика»²⁷. Попастъ туда можно, используя «рели» (1, 196, № 130) (т. е. столбы с перекладиной, качели, перила) или же ремни, сшитые из шкур животных²⁸.

В текстах, за редким исключением, сохраняется связанное с книжными первоисточниками наличие четырех царств²⁹, где пребывают девушки и похищенная мать (или — в единичных случаях — сестра) героя. Иногда и в устных вариантах подчеркивается роскошность четвертого локуса: это может быть жемчужное царство (1, 197, № 130), драгоценный³⁰ или хрустальный³¹ дворец, «дом золотой и драгоценным камнем высажен»³², «дом снаружи убран драгоценными камнями»³³, дворец «в бриллиантах и самоцветных камнях» (1, 191, № 129). В ряде сказок представлен также мотив сворачивания трех царств в яйцо, которое в процессе устного бытования заменяется другими эквивалентными атрибутами (яблоком, кольцом, клубком, шариком, шкатулкой, платком), служащими местами для временного хранения локусов и последующего

извлечения с целью выполнения героем каких-либо предсвадебных испытаний (см. об этом: [Лызлова: 145–146]).

Что касается появления образа самих трех царств, то, например, по словам В. Н. Топорова, «царство и дом в типе 301 находятся чаще всего в отношении свободного чередования или дублирования (отсюда — золотое царство или золотой дом, серебряное царство или серебряный дом, медное царство или медный дом, с одной стороны, и золотой дом в золотом царстве и т. д., с другой стороны)» [Топоров, 1967: 86]. В. Я. Пропп считал, что «эти три царства возникли как утроение тридесятого царства. При стремлении сказки все утраивать этому стремлению несомненно подвергся и данный мотив, и этим вызвано наличие вообще трех царств, но так как тридесятое царство золотое, то предыдущие сделаны серебряным и медным. Искать здесь каких-то связей с представлениями о железном, серебряном и золотом веке, вообще с циклом гесиодовских эр — напрасный труд. Здесь не удастся также обнаружить никаких связей с представлениями о металлах» [Пропп: 246]. Последнее заключение требует незначительной корректировки. В отдельных сказках сообщается, что не только сами царства сделаны из соответствующего металла, но и многие атрибуты в них тоже:

«Приходит <Иван-царевич> в серебряное царство и видит дворец лучше прежнего — весь серебряный; у ворот страшные змеи на серебряных цепях прикованы, а подле колодезь с серебряным корцом (ковшом. — А. Л.)» (1, 190, № 129);

«...стоит дом медный и кругом ограда медная. У ворот стоит собака <...>, на медной цепи привязана»³⁴.

Скорее всего, эти описания связаны опять же с книжными источниками. Примечательно, что в одном из фольклорных текстов соответствующая характеристика переносится на облик похитителей: три сестры героя оказываются женами трех братьев Воронов Вороновичей, Коготов Коготовичей, способных менять свой орнитоморфный облик на антропоморфный, у одного из них «медный нос, оловянный хвост», у второго «серебряный нос, чугунный хвост», у третьего «золотой нос и стальной хвост»³⁵. Сама сказка относится к совершенно другому

сюжетному типу, зафиксированному в СУС под номером 552А *Животные-зятья*.

Использование при характеристике царств эпитетов золотой, серебряный, медный включает в себе определенный оценочный момент. Как отмечает М. К. Азадовский, «в сказке строго соблюдаются общеэпические законы: трехчленность (три сына, три дочери, три подвига, три противника, три задачи, три попытки добиться желаемого), причем трехчленность тесно связана с градацией; каждый противник сильнее предыдущего: змей о трех головах, о шести, о двенадцати; каждая задача трудней предыдущей, а каждое царство или дворец ценнее: царство медное, серебряное и золотое, и т. д.» [Азадовский: 25]. Именно поэтому самая лучшая девушка проживает в золотом царстве или доме, а не в медном или серебряном; и она становится в конечном итоге женой главного героя.

Итак, популярная сказка о трех царствах представлена в русской фольклорной традиции двумя версиями, появление одной из которых однозначно связано с лубочной литературой. Все рассмотренные источники включены составителями сюжетного указателя в тип СУС 301А, В *Три подземных царства*, хотя заметно отличаются от второй его версии, где как раз отражено нижнее (подземное) расположение локусов.

Книжный по происхождению текст, подвергнувшись фольклоризации, начал жить по законам устного народного творчества, получив достаточное количество вариантов, в которых — наряду с сохраняющимися лубочно-литературными чертами — появляются и другие детали, возникающие в процессе длительного бытования.

Примечания

- * Финансовое обеспечение исследования осуществлялось из средств федерального бюджета на выполнение государственного задания Карельского научного центра РАН (проект АААА-А18-118030190094-6).
- ¹ СУС — Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л.: Наука, 1979. С. 106.
 - ² Сказка о золотой горе, или удивительные приключения Идана, восточного царевича (1782 г.) // Лекарство от задумчивости. Русская сказка в изданиях 80-х годов XVIII века / изд. подгот. К. Е. Корепова и Л. Г. Беликова. СПб.: Тропа Троянова, 2001. С. 19–38. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием года издания и страницы в круглых скобках.
 - ³ Попутно отметим, что все двенадцать картинок приводятся в качестве иллюстраций в последнем переиздании сборника А. Н. Афанасьева, подготовленного Л. Г. Барагом и Н. В. Новиковым (см.: Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. / изд. подгот. Л. Г. Бараг и Н. В. Новиков. М.: Наука, 1984. Т. 1. С. 180–186. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома и страницы в круглых скобках, в некоторых случаях указывается номер текста).
 - ⁴ Сказка о Василие-королевиче // Старая погудка на новый лад. Русская сказка в изданиях конца XVIII века / изд. подгот. К. Е. Корепова и Л. Г. Беликова. СПб.: Тропа Троянова, 2003. С. 268–274. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием года издания и страницы в круглых скобках.
 - ⁵ См. подробнее о связи яйца с представлениями о сотворении мира: [Лызлова: 143–146].
 - ⁶ Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л.: Изд-во госуд. рус. геогр. общ., 1929. С. 26.
 - ⁷ Uther H.-J. The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography. Pt. 1. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2004. P. 176.
 - ⁸ Худяков И. А. Великорусские сказки. Великорусские загадки / изд. подгот. Е. А. Костюхин и Л. Г. Беликова. СПб.: Тропа Троянова, 2001. № 43. С. 149–159.
 - ⁹ Там же. С. 247–250 (№ 82).
 - ¹⁰ Русские и инородческие сказки Енисейской и Томской губерний. Записки РГО 1906 года // Русские сказки и песни в Сибири. СПб.: Тропа Троянова, 2000. № 31. С. 444–448.
 - ¹¹ Сказки и песни Белозерского края. Сборник Б. и Ю. Соколовых: в 2 кн. СПб.: Тропа Троянова, 1999. Кн. 1. С. 380–385 (№ 79).
 - ¹² Там же. С. 616–627 (№ 153).
 - ¹³ Озаровская О. Э. Пятиречие. СПб.: Тропа Троянова, 2000. С. 252–266 (№ 26).
 - ¹⁴ Карнаухова И. В. Сказки и предания Северного края / подгот. текстов, вступ. ст., коммент. М. Н. Власовой. СПб.: Тропа Троянова, 2006.

- С. 54–58 (№ 14).
- ¹⁵ Там же. С. 247–253 (№ 124).
- ¹⁶ Неизданные материалы экспедиций на Русский Север 1926–1928 гг. СПб., 2011. № 1. С. 23–27.
- ¹⁷ Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова / изд. подгот. В. Я. Пропп. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 179–185 (№ 79).
- ¹⁸ Там же. С. 329–340 (№ 131).
- ¹⁹ Традиционный фольклор Новгородской области. СПб.: Алетейя, 2001. С. 49–53 (№ 35).
- ²⁰ Сказки и песни Белозерского края. С. 622 (№ 153).
- ²¹ Там же. С. 382 (№ 79).
- ²² Русские и инородческие сказки Енисейской и Томской губерний. С. 444 (№ 31).
- ²³ Карнаухова И. В. Сказки и предания Северного края. С. 247–253 (№ 124).
- ²⁴ Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова. С. 179–185 (№ 79).
- ²⁵ Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. / подгот. текста, предисл. и примеч. В. Я. Проппа. М.: Гослитиздат, 1957. Т. 2. С. 506.
- ²⁶ Словарь русских народных говоров. Л.: Наука, 1979. Вып. 15. С. 209.
- ²⁷ Русские и инородческие сказки Енисейской и Томской губерний. С. 444 (№ 31).
- ²⁸ Там же.
- ²⁹ Лишь в нескольких текстах фигурируют три царства, а не четыре: Сказки и песни Белозерского края. С. 381–382 (№ 79); С. 619–620 (№ 153); Карнаухова И. В. Сказки и предания Северного края. С. 56 (№ 14).
- ³⁰ Неизданные материалы экспедиций... № 1. С. 25.
- ³¹ Худяков И. А. Великорусские сказки. С. 153 (№ 43).
- ³² Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова. С. 331 (№ 131).
- ³³ Худяков И. А. Великорусские сказки. С. 248 (№ 82).
- ³⁴ Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова. С. 330 (№ 131).
- ³⁵ Русские народные сказки Пудожского края / изд. подгот. А. П. Разумова, Т. И. Сенькина. Петрозаводск: Карелия, 1982. С. 181–183 (№ 27).

Список литературы

1. Азадовский М. К. Русские сказочники // Азадовский М. К. Статьи о литературе и фольклоре. — М.; Л.: Гослитиздат, 1960. — С. 15–79.
2. [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, 1984. — Т. 1. — С. 432–505.
3. Добровольская В. Е. Предметные реалии русской волшебной сказки. — М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2009. — 224 с.
4. Козьмин А. В. Популярность сказочных сюжетов // Проблемы структурно-семантических указателей. — М.: Изд-во РГГУ, 2006. — С. 156–166.
5. Корепова К. Е. Лубочные сказки о трех подземных царствах и их влияние

- на устную традицию // Фольклор народов РСФСР. — Уфа: Изд-во Башкирского ун-та, 1991. — С. 5–12.
6. Корепова К. Е. Русская лубочная сказка. — Нижний Новгород: Ки-Тиздат, 1999. — 243 с.
 7. Корепова К. Е. У самых истоков // Лекарство от задумчивости. Русская сказка в изданиях 80-х годов XVIII века. — СПб.: Тропа Троянова, 2001. — С. 5–16.
 8. Корепова К. Е. Русская лубочная сказка. — М.: ФОРУМ, 2012. — 464 с., илл.
 9. Лызлова А. С. Ab ovo: о семантике сказочного образа // Проблемы исторической поэтики. — 2016. — № 4. — С. 136–152 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1481891910.pdf (18.12.2018). DOI: 10.15393/j9.art.2016.3748
 10. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. — М.: Лабиринт, 2005. — 332 с.
 11. [Ровинский Д.] Русские народные картинки: в 5 кн. Собрал и описал Д. Ровинский. Кн. 1. — СПб.: Типография Академии наук, 1881. — 509 с.
 12. [Ровинский Д.] Русские народные картинки. Собрал и описал Д. Ровинский. — СПб.: Тропа Троянова, 2002. — 342 с., илл.
 13. Савченко С. В. Русская народная сказка: История собирания и изучения. — Киев: Типография Императорского Университета св. Владимира, 1914. — 543 с.
 14. Топоров В. Н. К реконструкции мифа о мировом яйце (на материале русских сказок) // Труды по знаковым системам. — Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1967. — Вып. 3. — С. 81–98.
 15. Топоров В. Н. Из «русско-персидского» дивана. Русская сказка *301 А, В и «Повесть о Еруслане Лазаревиче» — «Шах-наме» и авестийский «Зам-язат-яшт» (Этнокультурная и историческая перспектива) // Этноязыковая и этнокультурная история Восточной Европы. — М.: Индрик, 1995. — С. 142–200.

Информация об авторе: Анастасия Сергеевна Лызлова — кандидат филологических наук, научный сотрудник Института языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН.

Дата поступления в редакцию: 21.12.2018

Дата публикации: 29.03.2019

Anastasia S. Lyzlova

(Petrozavodsk, Russian Federation)

alyzlova@illh.ru

Fairy Tales About Three Kingdoms (The Copper, Silver and Gold Ones) in Popular Literature and Russian Folk Tradition

Acknowledgements. The financial support for the research was carried out from the federal budget for the fulfillment of the state order (project № AAAA-A18-118030190094-6).

Abstract. The article is devoted to the type of a fairy tale plot about three kingdoms (gold, silver and copper) popular in the Russian folk tradition and known in two versions: in one of them the kingdoms are situated under the ground, and in another one they are located on the mountain. The appearance of the second version is related to the very first Russian fairy tale published in 1782 and entitled “The Tale of the Golden Mount, or The Wonderful Adventures of Idan, Prince of the East” which is full of a specific oriental flavor. Later, the text was russianized and published in various cheap popular editions of numerous copies during 150 years (the end of the 18th — the beginning of the 20th century). A book fairy tale still existed in the oral tradition: its versions used to be recorded in various corners of Russia and are included in many collections of Russian folk tales, published in the last quarter of the 19th century, in the first half of the 20th century and even in the early 21st century. These texts still conserve certain details (such as the abduction of hero’s mother, the presence of four locuses, the enemy’s name, the conversion of the kingdoms into an egg etc) associated specifically with popular sources, which are not always easily recognizable because they are being lost or transformed in the course of long life of the oral tradition of the folk tale.

Keywords: Russian folk tales, cheap popular literature (luboc), plot type, version, three kingdoms, gold kingdom, silver kingdom, copper kingdom

References

1. Azadovskiy M. K. Russian Storytellers. In: *Azadovskiy M. K. Stat'i o literature i fol'klore* [Azadovsky M. K. Articles About Literature and Folklore]. Moscow, Leningrad, Goslitizdat Publ., 1960, pp. 15–79. (In Russ.)
2. 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., 1984, vol. 1, pp. 432–505. (In Russ.)
3. Dobrovol'skaya V. E. *Predmetnye realii russkoy volshebnoy skazki* [The Subject Realities of the Russian Fairy Tale]. Moscow, the State Republican Centre of Russian Folklore Publ., 2009. 224 p. (In Russ.)
4. Koz'min A. V. *The Popularity of Fairytale Plots. In: Problemy strukturno-semanticheskikh ukazateley* [The Problems of Structural-Semantic Indexes]. Moscow, the Russian State University for the Humanities Publ., 2006,

- pp. 156–166. (In Russ.)
5. Korepova K. E. Popular Folk Tales About Three Underground Kingdoms and Their Influence on the Oral Tradition. In: *Fol'klor narodov RSFSR [Folklore of the Peoples of the RSFSR]*. Ufa, Bashkir State University Publ., 1991, pp. 5–12. (In Russ.)
6. Korepova K. E. *Russkaya lubochnaya skazka [The Russian Popular Fairy Tale]*. Nizhny Novgorod, KiTizdat Publ., 1999. 243 p. (In Russ.)
7. Korepova K. E. At the Origins. In: *Lekarstvo ot zadumchivosti. Russkaya skazka v izdaniyakh 80-kh godov 18 veka [The Remedy Against Pensiveness. The Russian Fairy Tale in the Editions of the 1780s]*. St. Petersburg, Tropa Troyanova Publ., 2001, pp. 5–16. (In Russ.)
8. Korepova K. E. *Russkaya lubochnaya skazka [The Russian Popular Fairy Tale]*. Moscow, FORUM Publ., 2012. 464 p. (In Russ.)
9. Lyzlova A. S. Ab Ovo: About Semantics of the Russian Fairy Tale Image. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*. Petrozavodsk, 2016, vol. 4, pp. 136–152. Available at: http://poetica.pro/filosophy/redaktor_pdf/1481891910.pdf (accessed on December 18, 2018). DOI: 10.15393/j9.art.2016.3748 (In Russ.)
10. Propp V. Ya. *Istoricheskie korni volshebnoy skazki [Historical Roots of the Magic Fairy Tale]*. Moscow, Labirint Publ., 2005. 332 p. (In Russ.)
11. *Russkie narodnye kartinki: v 5 knigakh [Russian Folk Pictures: in 5 Books]*. St. Petersburg, Typography of the Academy of Sciences Publ., 1881, book 1. 509 p. (In Russ.)
12. *Russkie narodnye kartinki: v 2 tomakh [Russian Folk Pictures: in 2 Vols]*. St. Petersburg, Tropa Troyanova Publ., 2002. 342 p. (In Russ.)
13. Savchenko S. V. *Russkaya narodnaya skazka: Istoriya sobiraniya i izucheniya [The Russian Folk Tale: the History of Compilation and Study]*. Kiev, Typography of the Imperial University of St. Vladimir Publ., 1914. 543 p. (In Russ.)
14. Toporov V. N. To the Question of the Reconstruction of the Myth About the World Egg (Based on Russian Fairy Tales). In: *Trudy po znakovym sistemam [Sign Systems Studies]*. Tartu, Tartu State University Publ., 1967, issue 3, pp. 81–98. (In Russ.)
15. Toporov V. N. From the “Russian-Persian” Sofa. The Russian Fairy Tale * 301 A, B and “The Tale About Eruslan Lazarevich” — “Shah-name” and Avestan “Zam-yazat-yasht” (Ethno-cultural and Historical Perspectives). In: *Etnoyazykovaya i etnokul'turnaya istoriya Vostochnoy Evropy [The Ethnolinguistic and Ethnocultural History of Eastern Europe]*. Moscow, Indrik Publ., 1995, pp. 142–200. (In Russ.)

Information about the author: *Lyzlova Anastasia S.* — PhD in Philology, researcher of Institute of Linguistics, Literature and History of the Karelian Research Centre of the Russian Academy of Sciences.

Received: December 21, 2018

Date of publication: March 29, 2019

DOI 10.15393/j9.art.2019.5761

УДК 821.161.1.09“18”

Марина Павловна Гребнева*(Барнаул, Российская Федерация)*

grmarinagr@mail.ru

Семантика образа Флоренции в воспоминаниях и статьях Ф. И. Буслаева

Аннотация. Публикация посвящена одному из актуальных направлений современного отечественного литературоведения — имагологии. Целью исследования стало изучение образа Флоренции. В этой связи особое внимание привлекли воспоминания и статьи Ф. И. Буслаева — известного русского филолога и искусствоведа. Он четырежды побывал во Флоренции — в 1840, 1841, 1864 и 1874 гг. Первый раз город был воспринят путешественником как сказка, во второй раз — как сновидение, с которым было трудно расстаться, в третий раз — как место, в котором осуществляется связь времен и, наконец, в четвертый раз — как музей, как сокровищница мирового искусства. Изучение мемуаров и статей ученого показало, что его внимание привлекали вторичные мотивы универсального флорентийского мифа, такие как круг, сон, прошлое, семья. Особенности восприятия данного локуса Буслаевым определяется тем, что он исследовал его не только как путешественник, но и как ученый. В статье основными при изучении образа Флоренции стали мифологический, сравнительно-исторический и типологический методы.

Ключевые слова: Ф. И. Буслаев, Флоренция, локальный текст, универсальный миф, персональный миф, образ, Данте

В современном отечественном литературоведении особое внимание уделяется характеристике городских текстов: петербургского [Лотман, 2002a], [Топоров], московского [Лотман, 2002b], [Гольберг], римского [Владимирова], венецианского [Меднис] и др.

Флорентийский текст рассматривался в трудах П. П. Муратова [Муратов], К. Линча [Линч], Т. В. Сониной [Сонина], Л. М. Брагиной [Брагина], И. А. Красновой [Краснова], О. Ф. Кудрявцева [Кудрявцев] и др.

История флорентийского универсального мифа и персональных мифов на русской почве насчитывает около пятисот лет, а их изучение началось относительно недавно (см., напр.: [Комолова], [Кара-Мурза], [Гребнева]).

Флорентийский первообраз сложился в русской литературе к 1830–1840 гг. благодаря текстам К. Н. Батюшкова, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Ф. И. Буслаева. В него вошли первичные мотивы камня, сада, цветка, цвета и вторичные мотивы круга, прошлого, башни, сна, звезды, семьи и др.

Ф. И. Буслаев (1818–1897), российский лингвист, фольклорист, глава русской мифологической школы, на протяжении всей своей жизни был связан с Флоренцией, образ которой запечатлен в его воспоминаниях и статьях. В 1840–1860-е гг. Буслаев пережил увлечение Данте, для которого Флоренция была родным городом. Он внес существенный вклад в создание персонального мифа Данте в русской словесности. Следует отметить, что в воспоминаниях ученого оба слова в названии поэмы Данте «Божественная Комедия» писались с большой буквы, что, по всей видимости, свидетельствовало об особом уважении к этому произведению и ее автору. В мемуарах Буслаев вспоминал:

«...на первом же курсе (словесного отделения философского факультета Московского университета. — М. Г.) с неменьшим интересом прочел я обстоятельную монографию о Данте и его “Божественной Комедии”, представленную Шевыревым в факультет для снискания права читать лекции в Московском университете. Уже тогда я пленился великим произведением Данта, и в течение всей моей жизни было оно любимым для меня чтением в часы досуга...»¹.

В 1840–1841 гг. по рекомендации барона Л. К. Бодэ, у детей которого после университетского курса Буслаев был домашним учителем, и при материальной поддержке попечителя Московского университета графа С. Г. Строганова, предложившего «отправиться с его семейством на два года в Италию, чтобы там давать уроки его детям» (162), молодой Буслаев совершил первое заграничное путешествие. Во время этой поездки он не только узнавал новое и учился сам, но и учил других.

Приобщение Буслаева к Флоренции и ее сокровищам началось уже в России. Так, в воспоминаниях он упоминает о раритетах, виденных им ранее в петербургском доме графа Строганова у Полицейского моста, связанных с Италией

и Флоренцией. Среди них скульптурные реликвии и разные художественные предметы из металла и мрамора: «Самым замечательным и драгоценным из них была золотая ваза работы Бенвенуто Челлини (создателя прославленной статуи Персея во Флоренции. — М. Г.)» (177), живописные полотна, одним из которых было «бесподобное произведение Леонардо да-Винчи, изображающее короля Людовика Святого в типе прелестного юноши» (177)².

Путешествие, впечатления от которого отразились в его мемуарах начала 1890-х гг., превратилось для юноши в радостное событие; он чувствовал себя попавшим в сказку:

«Не удивляйтесь, если скажу вам, что с этого самого вечера в продолжение всего двухлетнего пребывания моего за границею настал для меня непрерывный светлый праздник <...>. Я тогда был еще очень юн и летами, и душою... <...>. И вдруг передо мною открылась необъятная и манящая вдаль перспектива от Балтийского моря по всей Германии, через Альпийские горы в широкую Ломбардию, к Адриатическому морю в Венецию, а оттуда через Альпы во Флоренцию, Рим» (165).

Отметим, что начиная с XV в. первые русские путешественники воспринимали Флоренцию как сказку, чудо, диво (см.: [Гребнева, 2003: 70]). Об Италии и ее жителях Буслаев уже имел фоновые знания, но при первом восприятии Города Цветов (*от лат. florentia* — цветущая) он показался ему сказочным, иллюзорным, романтическим.

На формирование будущего ученого оказали влияние не только разнообразные места, посещенные в Италии, но и знания, полученные из рассказов графа Строганова:

«...куда бы мы ни приезжали, граф встречал лично знакомые ему предметы или известные понаслуху и из книг, а потому и не мог нуждаться в дешевых услугах наемного чичерона» (176).

Уже во время первого путешествия Город Цветов стал одним из центров притяжения для Буслаева:

«В более интересных местах мы останавливались дня на два, на три, именно в Нюрнберге, Мюнхене, Инсбруке, Вероне, Мантуе, Модене и Сиэне, а то и на целую неделю, как во Флоренции и Риме...» (174).

Флоренция запечатлелась в памяти путешественника особенно:

«После хотя и беглого обозрения дворцов, храмов и разных исторических и художественных примечательностей в Венеции, Флоренции, Сиэне и Риме, Неаполь произвел на меня невыгодное впечатление...» (197).

О ней Буслаев не забывал во время посещения других мест Италии еще и потому, что постоянно возил с собой и изучал «Божественную комедию», творение прославленного флорентийца. Данте превратился для путешественника в наставника, проводника по Италии. Так, Неаполь, посещенный Буслаевым, оказался связанным с «Адом»:

«Еще в Неаполе я начал читать эту премудрую поэму, и с тех пор, на многие года, стала она самою любимую, настольною моею книгою. В Неаполе я прочел “Ад”...» (219),

Искья (Иския) — с «Чистилищем»:

«...теперь на Исии вместе с Дантом восходил по уступам великой горы “Чистилища” к ее вершине с “Земным Раем”, который иной раз, в счастливые минуты залетных мечтаний, грезился мне на маковке Эпомея» (*итал.* Monte Eromeo — один из вулканов острова Искья. — М. Г.) (219),

Сорренто — с «Раем»:

«Сверх того, я здесь же (на соррентской равнине. — М. Г.) докончил изучение “Божественной Комедии”. С тех пор Дантов “Рай” всегда напоминал мне прекрасные ландшафты, на которые я любовался из окон своей комнаты, и мою террасу, по которой прохаживался в лунные ночи...» (226).

Для Буслаева Флоренция, окруженная другими городами, служит неким «магическим кругом», объединяющим началом всех частей Италии.

Во флорентийское окружение Буслаева входил «один ученый-энтузиаст» Вентури, также изучавший Данте:

«Иной раз он казался мне самым искусным актером, насквозь проникнутым своею ролью, когда он так любовно и благоговейно относится к Данту, будто он тут же очутился перед ним и ласково ободряет его, или когда громит сарказмами порицателей

и ненавистников божественного поэта, или же когда язвительно издевается над тупоумными его комментаторами» (253).

Сама «Комедия» для Буслаева как исследователя является центральным произведением Данте:

«От него (от Вентури. — М. Г.) впервые я узнал и ясно понял, как необходимо для полного уразумения “Божественной Комедии” подробно ознакомиться с другими произведениями Данта» (254–255).

Мемуарист упоминает о «Новой жизни», «Пире» и исследовании «о народном языке или народной речи (*De vulgari eloquio*), в котором Данте восстанавливает права разговорного языка в литературе новых европейских народов, которые в средние века пробавлялись только латинскою письменностью» (254). На наш взгляд, взаимоотношения латинского и итальянского языков напоминают взаимоотношения церковнославянского и русского языка только значительно позднее.

Судьба самого автора «Божественной комедии» для Буслаева неразрывно связана с Флоренцией, с приметами, символами этого города. К ним, в частности, относится Баптистерий, «в котором был крещен Дант» (219), дом, «где он жил в соседстве с Беатрисою, которую прославил навеки в стихах и прозе» (219), камень, «на котором сиживал великий поэт» (219), собор Санта-Мария-дель-Фиоре «с грациозной колокольной, которую построил и украсил барельефами тот же его товарищ и друг Джиотто» (219–220), церковь Санта-Мария-Новелла, «та самая церковь, в которой во время страшной чумы, постигшей Италию в XIV столетии, собрались веселые собеседники Боккаччиева “Декамерона”, кавалеры и дамы, и условились удалиться вместе из зараженного города в уединенную виллу» (220), та самая церковь, которую «Микель-Анджело особенно любил» и называл «своею невестою» (220).

Если в первый раз, в 1840 г., Буслаев побывал во Флоренции на пути в Рим, то второй раз, в 1841 г., — на обратном пути из Рима в Россию:

«В начале апреля 1841 г. мы оставили Рим и отправились в Москву через Вену, Варшаву, Брест и Смоленск. Мы спешили, и потому, чтобы не терять времени, позволяли себе делать только

самые короткие остановки, дня на два, много на три, а то и на один день, даже в таких городах Италии, как Флоренция, Болонья, Падуя, Венеция, — так что еще в последних числах того же апреля мы были уже на границе России» (269).

Расставание с Италией, Римом и Флоренцией было для путешественника нелегким:

«Смутно помню этот возвратный путь по Италии, будто тяжелый сон с множественными проблесками радости, как это бывает, когда только что встретишь любимого человека и тотчас же с ним прощаешься на вечную разлуку: вместе и радостно, и горько» (269).

Мотив сна — неотъемлемая часть флорентийского универсального мифа [Гребнева, 2009: 137–141]. Флоренция порождает в Буслаеве сказочные, иллюзорные, романтические, сновидческие ассоциации. Прерванное знакомство молодого учителя и начинающего ученого с Городом Цветов вызывает чувство утраты:

«И долго потом в течение многих лет, даже когда я был уже профессором, мне иной раз снилось, будто я тотчас же навсегда уезжаю из Рима или Флоренции, а мне еще остается так много видеть, чего я не видал, что мне надобно проститься с тем, что я так горячо люблю, и будто какая враждебная власть насильно вырывает меня из объятий дорогого друга: мне томительно и грустно, и я с радостью просыпаюсь от мучительного кошмара» (269).

Возвратившись в Москву в 1841 г. из путешествия, Буслаев возобновил свои уроки в семье Л. К. Боде с его старшими дочерьми — Екатериной и Натальей, которые «пожелали учиться итальянскому языку, и в течение каких-нибудь трех месяцев» он «довел их до того, что они стали свободно говорить <...> по-итальянски» (152).

Путешественник привез с собой воспоминания о Флоренции, ее прославленном поэте и его бессмертном произведении:

«Тогда я бредил Италией времен гвельфов и гибеллинов и весь погружен был в таинственные видения Божественной Комедии Данта. Мои ученицы, легко и скоро усвоив себе склад итальянской речи в прозе Манцони и в стихах Торквато Тасса

и Петрарки, с большим нетерпением желали разделить со мною мои восторги к великому флорентийцу» (153).

Как Данте был проводником Буслаева по Италии и Флоренции, так подобное значение имел он сам для своих учениц в России. Родина Данте предстает для Буслаева и родиной романтизма:

«И вот, в эту-то привольную, таинственную область и переселял я воображение моих учениц, самым подробным изучением “Божественной Комедии”, сколько тогда мог и умел. Я был тогда твердо убежден, что делаю самое лучшее, ибо я, безусловно, веровал в свой девиз, вычитанный мною у Августа Шлегеля, что “Дант есть отец романтизма”» (153).

В третий раз русский ученый побывал во Флоренции в 1864 г., в преддверии 600-летнего юбилея Данте (май 1865 г.). Буслаев готовил «обстоятельную статью о приготовлениях всей Италии» к предстоящему празднованию:

«По счастью, я провел во Флоренции целые два месяца в 1864 году и имел случай в самом средоточии юбилея воспользоваться всевозможными документами, журналами, газетами и другими пособиями по этому предмету» (427).

Помимо статьи «Трехдневное празднование во Флоренции шестисотлетнего юбилея Данта Аллигиери» для «Русского вестника», воодушевленный путешествием Буслаев подготовил спецкурс для Московского университета:

«Я должен был во что бы то ни стало уберечь в себе и продлить спокойное и ясное настроение, которое вывез с собою из Италии. С этой целью одновременно с лекциями по истории русской литературы я вознамерился читать студентам филологического факультета специальный курс о Данте в течение целых трех лет» (359).

Став известным профессором, Буслаев вспоминал свои уроки в качестве начинающего учителя. Учебные занятия с баронессами Боде помогли ему в разработке спецкурса о Данте:

«Мои ученицы имели под руками лучшее в то время школьное издание этого произведения <“Божественной комедии”>, составленное итальянским ученым Бьяджоли, а я пользовался большим изданием в пяти томах, известным под названием

«Минервы», по прозвищу типографии, где было оно напечатано» (153).

Он располагал научным изданием, которое «содержит в себе обширные выдержки из всевозможных комментариев Данта, от самых ранних времен и до двадцатых годов нашего столетия» (153).

Путешественник, пребывая во Флоренции, вспоминал свои два первых посещения этого города:

«В этой дантовской атмосфере я вновь пережил свои молодые годы, когда “Божественная Комедия” была для меня настольною книгою» (359).

В третье посещение Флоренции Буслаев, не теряя романтического восторга перед ней, взглядом ученого рассматривает атмосферу города, в том числе и политические события:

«В то время в ней сосредоточилось патриотическое движение всех областей Апеннинского полуострова. <...> Италия сбрасывает с себя чужеземное иго и соединяет свои разрозненные члены в одно нераздельное государство под светскую власть итальянского короля» (358).

Объединяющая роль Флоренции в этом процессе подчеркивалась Буслаевым так же, как и в 1840–1841 гг.

Центром торжества 1865 г. во Флоренции стала площадь Святого Креста, «находящаяся перед храмом того же имени, который, будучи украшен произведениями искусства с XIV столетия до наших времен и надгробными памятниками Микель-Анджело, Галилея, Альфиери, самого Данта, есть вместе и усыпальница великих людей Италии, и художественный Пантеон итальянских знаменитостей» (427).

В отличие от других путешественников, посетивших Флоренцию в разные годы XVII и XVIII вв. (В. Лихачева, П. А. Толстого, И. Л. Нарышкина, В. Н. Зиновьева) и, как правило, только упоминавших ее достопримечательности, Буслаев как ученый рассказывает об их истории и аналитически осмысливает ее.

Историческое прошлое конкретного места переплетается для Буслаева с тем, что создается на его глазах:

«На этой-то площади в день дантовского празднества будет открыт национальный памятник Данту: это колоссальная статуя великого поэта, изваянная скульптором Энрико Пацци» (428);

«Вся площадь богато украшена фестонами из лавровых ветвей и цветов и декоративною живописью, сюжеты которой заимствованы из жизни Данте» (428).

История площади оказывается неразрывно связанной с именем творца «Божественной комедии» и историей его жизни.

Праздник в честь Данте оказывается прославлением флорентийцев прошлого и современных жителей города. Буслаев постоянно подчеркивает эту связь времен:

«Весь город украшен флагами. На домах, где родились, жили и действовали знаменитые граждане всех времен, выставлены их имена, украшенные трофеями, лавровыми венками и цветами» (428).

Празднество, посвященное юбилею Данте, длилось в течение трех дней — на символику этого обращает особое внимание Буслаев. Цифра три для Данте была мистической. Так, по словам А. Н. Веселовского, «число три и его производное, девять, царит невозбранно (в «Божественной комедии». — М. Г.): трехстрочная строфа (терцина), три кантики Комедии; за вычетом первой, вводной песни, на Ад, Чистилище и Рай приходится по 33 песни, и каждая из кантик кончается тем же словом: звезды (*stelle*); три символических жены, три цвета, в которые облечена Беатриче, три символических зверя, три пасти Люцифера, и столько же грешников, им пожираемых; тройственное распределение Ада с девятью кругами и т. д.; девять уступов Чистилища и девять небесных сфер» [Веселовский: 149].

Первый день праздника «открывается торжественною процессиею, которая совершает круг: от монастыря и площади церкви Св. Духа (*Santo Spirito*. — М. Г.), находящейся по ту сторону реки Арно (*Oltrarno*) и с давних времен прославившейся своими церковными процессиями...» (428).

Время замыкается в круг. Флоренция становится городом, связующим времена. Как в XV в. на площади представлялись

священные мистерии, так и в XIX в. на ней происходят значимые для города события.

Буслаев подчеркивает, что имя и дело флорентийского писателя способствуют связи времен:

«Таким образом, дантовский юбилей в Италии может дать нам самое полное понятие о современном взгляде на историю и об отношении народа к его прошедшему» (430).

Однако от прошлого современность отличается практичностью, вытесняя романтическое отношение к истории:

«...если в прежние времена исторический взгляд на прошедшее затемнялся мечтательным к нему обращением, как к несбыточному идеалу, то и в наше время история, может быть, тоже много проигрывает, будучи воспроизводима с личными целями разных современных направлений» (431).

Если «для средних веков великий флорентиец был богослов», то «для Италии нашего времени он — политик и агитатор: перед его именем должны пасть все преграды на пути Италии из ее полной независимости и самостоятельности...» (432). Идея вечного, неизменного, созданного раз и навсегда в прошлом соседствует с идеей злободневного, сиюминутного в настоящем.

Носителями памяти времен являются архитектурные памятники Флоренции и те культурные богатства, которые сосредоточены в них. На этом построено противопоставление старого и нового представленное в статье Буслаева «Флоренция в 1864 году», которая вошла в его книгу «Мои досуги». Автор статьи неразрывно связан с городом, посещенным им более двадцати лет назад:

«Не без опасения шел я в галерею Уффици. В мое старое время галереи Питти, Уффици и Академии Художеств были настоящие университеты для искусства: колоссальные мастерские, где десятки художников толпились около знаменитых оригиналов и списывали копии... <...>. Что-то найду я теперь? с боязнью спрашивал я себя»³.

Автор, так же как и впоследствии, например, А. Блок или В. Брюсов (см.: [Гребнева, 2009: 91–97]), выступает против

современного практицизма, демонстрирует негативное отношение к политическому настоящему Флоренции:

«Напитавшись всякою современностью с берегов Невы, я едва не начал убеждаться, что итальянская революция, Гарибальди и гарибальдийцы составят новую эпоху для всего умственного и художественного горизонта Италии, и что здравый смысл и практический дух нашего времени избавят наконец человечество от заблуждений фантазии, называемых изящным искусством, и столько веков лелеявших его разными фресками с барельефами в церквах и религиозными восторгами Умбрийской, Ломбардской и Тосканской школы» (1886; 198).

Буслаев является сторонником «старого» религиозного искусства, ярчайшими представителями которого для него были Джотто и Анджелико. Миф Фра Беато Анджелико (Фра Джованни да Фьезоле) — один из самых интересных в русской словесности. Его образ привлекал внимание А. Григорьева, А. Майкова, К. Бальмонта, Н. Гумилева и Б. Зайцева [Гребнева, 2015: 41–47]. Буслаев писал:

«Мои уши начинали было уже терпеливо выслушивать, когда мне говорили, что религиозная живопись оных отдаленных времен никуда уже для нас не годится; и теперь, находясь во Флоренции, где эти старые грехи у всех на виду, воочию, по галереям и церквам, я естественно стремился дознаться, точно ли наконец и здесь, перед судом лучших современных живописцев, знатоков и любителей, какой-нибудь Джотто или Беато Анджелико решительно преданы забвению...» (1886; 198).

Путешественник был рад, что его опасения о ненужности «старого» искусства не оправдались:

«Вхожу. Та же толпа и та же давка. Опять около Мадонн Рафаэля и Корреджио не пройдешь от толпы копирующих живописцев. В длинном коридоре будто тот же самый старичок, что был тогда, в истертой шинели, сидит и пишет миниатюры на слоновой кости, а у него на столе для продажи маленькие копии и с Рафаэля, и с Фра Бартоломея, и все Мадонны, Распятия, Благовещения и всякие другие святости. Глазам не верится! Двадцати лет будто не бывало!» (1886; 199).

Все происходящее с путешественником напоминает сказку, старичок — волшебника, Уффици — место чудесных превращений, Флоренция — сказочный город, где время обращается вспять или замирает на месте. Аналогия со сказкой подтверждается словами Буслаева в статье, посвященной празднованию шестисотлетнего юбилея Данте:

«Как старинная сказка, переходя из уст в уста, от одного поколения к другому принимает на себя отпечатки разных этих поколений, и, вследствие накопления этих самых анахронизмов становится тем популярнее и тем дороже и милее народу, так и периодическое возвращение разных поколений к любимой ими исторической личности, с непременным желанием сблизить ее со своим временем и слиться с нею своими интересами, тем более делает такую личность популярною, чем чаще и искреннее возвращаются к ней симпатии позднейших поколений» (431–432).

Однако Буслаев с пристальным и даже с пристрастным вниманием отслеживает и все не радующие его приметы нового во Флоренции:

«...и если б я захватил с собою свой прежний план этого города, то мне пришлось бы много блуждать, отыскивая знакомые прежде места между новыми улицами, новыми урочищами и под новыми названиями» (1886; 191).

Новые названия дворцов и площадей кажутся ему не соответствующими их славной или трагической, но все равно великой истории. Это касается, в частности, площади Господ (Piazza della Signoria), на которой был сожжен доминиканец Савонарола. Проблема взаимоотношений старого и нового на этот раз для ученого касается связей языческого и христианского:

«Бесподобная площадь с так называемым Старым Дворцом и с Ложею Ланци, в которой Персей Бенвенуто Челлини целые триста лет показывает проходящим отрубленную голову Медузы, та самая, где когда-то благочестивые последователи монаха Савонаролы, новое поколение юношей XV века, на великолепно, артистически убранном костре, для спасения души, жгли картины и книги мифологического и соблазнительного содержания и другие подобные предметы и где, для пробы его святости,

сожгли и самого Савонаролу, — эта площадь в мое старое время называлась площадью *Великого Герцога...*» (1886; 191).

Симпатии Буслаева, без всякого сомнения, находятся на стороне прославленного флорентийского монаха, великая и трагическая судьба которого неоднократно привлекала внимание русских авторов (см.: [Шастель, 2001: 398–404], [Шеллер, 1995: 195–269], [Виллари, 2002: 502–579]).

И прежнее, и настоящее названия площади видятся автору неудачными:

«...а теперь она стала *Площадь Господ* (Piazza della Signoria), площадь правителей республики: название старинных времен, к которому Флоренция воротилась под скипетром своего *вежливого* короля, вероятно, согласуясь с заголовками его манифестов, где значится, что он королевствует не только по Божией милости, но и по воле народа» (1886; 191–192).

Размышления о «тогда» и «теперь» коснулись и площади Марии Новеллы, где располагается одноименная церковь:

«...эта площадь в мое старое время была еще покрыта зеленой травой и цветами, как в XIV веке, во времена самого Боккаччо. Теперь она покрылась мостовой...» (1886; 192).

Прошлое Флоренции для Буслаева неразрывно связано не только с творениями и делами Данте, Челлини, Леонардо, Савонаролы, но и Боккаччо, чей персональный миф также создавался в сочинениях А. С. Пушкина, К. Н. Батюшкова, А. Блока, В. Брюсова и др. (см.: [Гребнева, 2015: 36–40]).

Изменения видны и во флорентийском загородном саду, флорентийский городской круг дополняется загородным кругом:

«В мое время, на тенистых лужайках <парка> Кашин, между темных лавров и развесистых лип, сплетенных гирляндами плюща, преспокойно себе разгуливали, по милости герцога, и клевали корм необозримые стаи фазанов, не обращая внимания ни на стук экипажей, ни на толкотню гуляющих. Увы! мало того, что я не застал в живых ни одного из этих своих старых знакомцев, но даже и все их многочисленное поколение пропало без вести» (1886; 193).

Пострадавшим от нашествия австрийских войск предста-ет «и дворец Питти; как-то монументальнее, будто надгробные плиты, торчат громадные камни, из которых он построен, и печально смотрят его опустелые окна в лавровые и кипарисные аллеи Боболи» (1886; 195).

Подводя итог своим размышлениям, Буслаев писал:

«Так несколько дней, пока я блуждал по площадям и улицам Флоренции, старые воспоминания спутывались в голове моей с новизною и выглядывали из-под новых впечатлений, будто обломки античных колонн и пьедесталов, вставленные в недавнюю постройку» (1886; 196–197).

Следующая поездка ученого во Флоренцию состоялась в 1874 г. На этот раз он оказался гидом для своей жены, вместе с которой он посетил этот город. Для Буслаева Флоренция связана с идеей дома, семьи, хотя, в отличие от А. И. Герцена или И. С. Тургенева, его отношение к городу было безоблачным и лишенным внутренней противоречивости:

«Генуя понравилась Людмиле (Людмиле Яковлевне, урожд. Троновой — жене Буслаева. — М. Г.) больше Венеции, а Флоренция — еще более Генуи. Я во Флоренции уже четвертый раз; теперь она мне еще милее и дороже. Весь город — музей, и все это великолепие художественное не занесено извне, как в петербургском Эрмитаже или в парижском Лувре, а все оно доморощенное. Все эти великие художники от XIV и до XVI вв. тут родились, тут жили и исподволь украшали свой родной город» (376).

Во Флоренции путешественники пробыли около месяца, так как, по словам Буслаева, «чтобы вполне понять историю искусства, чтобы насладиться изящным как необходимым, существенным элементом жизни, надобно пожить во Флоренции» (376).

Как и много лет назад, уже давно знакомый город становится центром научного общения. В 1840 г. Буслаев приезжал сюда в качестве учителя детей графа Строганова и начинающего ученого, теперь — в качестве известного профессора:

«Из ученых во Флоренции я познакомился и сошелся только с профессором De Gubernatis, коротким знакомым Александра

Николаевича Веселовского. Comparetti и других профессоров во Флоренции не было: все в разъезде на каникулы» (376).

Таким образом, можно выявить особенности семантики образа Флоренции в трудах Ф. Буслаева: в первое посещение этот город был воспринят путешественником как сказка, во второе — как сновидение, с которым было трудно расстаться, в третье — как место, в котором осуществляется связь времен, как музей, сокровищница мирового искусства и, наконец, в последний приезд — как центр научного общения, город, связанный с идеей дома и семьи. Особенность восприятия Флоренции Буслаевым определяется тем, что он исследовал город не только как путешественник, но и как ученый, поэтому его описания отличаются аналитичностью и развернутостью, среди трудов имеются научные статьи о Городе Цветов.

Примечания

- ¹ Буслаев Ф. И. Мои досуги. Воспоминания. Статьи. Размышления. М.: Русская книга, 2003. С. 135. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием года и страницы в круглых скобках.
- ² Подобное заочное знакомство перед поездкой во Флоренцию было освещено в воспоминаниях историка, краеведа Н. П. Анциферова: оно состоялось на семинаре И. М. Гревса по изучению трудов Данте (см.: [Гребнева, 2012: 163–165]).
- ³ Буслаев Ф. И. Мои досуги: в 2 ч. М.: Синодальная типография, 1886. Ч. 1. С. 197–198. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием года и страницы в круглых скобках.

Список литературы

1. Брагина Л. М. Библиотека Сан Марко во Флоренции // Книга в культуре Возрождения. — М.: Наука, 2002. — С. 138–148.
2. Веселовский А. Н. Избранные статьи. — Л.: Худож. лит., 1939. — 572 с.
3. Виллари П. Джироламо Савонарола и его время. — М.: Астрель; АСТ, 2002. — С. 502–579.
4. Владимирова Т. Л. Римский текст в творчестве Н. В. Гоголя. — Томск: Изд-во Томского политехнического ун-та, 2010. — 176 с.
5. Гольберг А. Г. К предыстории идеи «Москва — третий Рим» // Культурное наследие Древней Руси. Истоки. Становление. Традиции. — М.: Наука, 1976. — С. 111–116.
6. Гребнева М. П. Сказка и быль о Флоренции (по воспоминаниям очевидцев XV–XVIII вв.) // Известия Алтайского государственного университета. — 2003. — № 4. — С. 66–69.

7. Гребнева М. П. Концептосфера флорентийского мифа в русской словесности. — Томск: Изд-во ТГУ, 2009. — 182 с.
8. Гребнева М. П. Флоренция в воспоминаниях Н. П. Анциферова // *Филология и человек*. — 2012. — № 3. — С. 163–170.
9. Гребнева М. П. Персональные флорентийские мифы в русской словесности XIX–XX вв. — Томск: Изд-во ТГУ, 2015. — 124 с.
10. Гребнева М. П. Биографическая составляющая мифа о флорентийском поэте-изгнаннике Данте Алигьери в русской литературе XIX–XX вв. // *Художественное произведение: структура, дискурс, медиа: коллективная монография*. — Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2016. — С. 160–168.
11. Гребнева М. П. Ароматы жизни и смерти в произведениях русских авторов о Флоренции // *Вестник Томского университета. Филология*. — 2018. — № 54. — С. 182–193.
12. Кара-Мурза А. А. Знаменитые русские о Флоренции. — М.: Независимая газета, 2001. — 352 с.
13. Комолова Н. П. Италия в русской культуре Серебряного века. — М.: Наука, 2005. — 470 с.
14. Краснова И. А. Влияние культуры Возрождения на духовную жизнь флорентийцев // *Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи*. — М.: Наука, 1997. — С. 40–49.
15. Кудрявцев О. Ф. «Ученая религия» флорентийской Платоновской академии // *Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи*. — М.: Наука, 1997. — С. 88–96.
16. Кудрявцев О. Ф. Флорентийская Платоновская академия. — М.: Наука, 2008. — 477 с.
17. Линч К. Образ города. — М.: Стройиздат, 1982. — 328 с.
18. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. — СПб.: Искусство, 2002. — С. 208–214. (a)
19. Лотман Ю. М. Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого (к проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. — СПб.: Искусство, 2002. — С. 349–361. (b)
20. Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. — Новосибирск: Офсет, 1999. — 392 с.
21. Муратов П. П. Образы Италии: в 3 т. — М.: Галарт, 1993. — Т. 1. — 326 с.
22. Сони́на Т. В. Рисунки Боттичелли к «Божественной комедии» Данте. Традиционное и оригинальное // *Книга в культуре Возрождения*. — М.: Наука, 2002. — С. 34–44.
23. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: избранные труды. — СПб.: Искусство, 2003. — 612 с.
24. Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. — М.; СПб.: Университетская книга, 2001. — 720 с.
25. Шеллер А. К. Савонарола. Его жизнь и общественная деятельность:

Биографический очерк // Григорий VII. Торквемада. Савонарола. Лойола. Аввакум: Биографические повествования. — Челябинск: Урал, 1995. — С. 195–269.

Информация об авторе: Марина Павловна Гребнева — доктор филологических наук, доцент, профессор Алтайского государственного университета.

Дата поступления в редакцию: 08.01.2019

Дата публикации: 29.03.2019

Marina P. Grebneva

(Barnaul, Russian Federation)

grmarinagr@mail.ru

The Semantics of the Image of Florence in Memories and Articles of F. I. Buslaev

Abstract. The publication is devoted to one of their current areas of modern domestic literature — imagology. The purpose of the study was to study the image of Florence. In this connection, particular attention was drawn to the memories and articles of F. I. Buslaev is a famous Russian philologist and art historian. He visited Florence four times — in 1840, 1841, 1864 and 1874. The first time the city was perceived by the traveler as a fairy tale, the second time — as a dream, which was difficult to part with, the third time — as a place where the connection of time takes place, and finally, the fourth time — as a museum, as a treasure trove of world art. The study of the memoirs and articles of the scientist showed that his attention was attracted by the secondary motifs of the universal Florentine myth such as the circle, sleep, past, family. The peculiarity of the perception of this locus by Buslaev is determined by the fact that he investigated it not only as a traveler, but also as a scientist. In the article, the mythological, comparative historical and typological methods became the main ones in studying the image of Florence.

Keywords: F. I. Buslaev, Florence, local text, universal myth, personal myth, image, Dante

References

1. Bragina L. M. The Library of San Marco in Florence. In: *Kniga v kul'ture Vozrozhdeniya* [A Book in the Culture of the Renaissance]. Moscow, Nauka Publ., 2002, pp. 138–148. (In Russ.)
2. Veselovskiy A. N. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1939. 572 p. (In Russ.)
3. Villari P. *Dzhirolamo Savonarola i ego vremya* [Girolamo Savonarola and His Time]. Moscow, Astrel' Publ., AST Publ., 2002, pp. 502–579. (In Russ.)
4. Vladimirova T. L. *Rimskiy tekst v tvorchestve N. V. Gogolya* [A Roman Text

- in the Works of N. V. Gogol*]. Tomsk, Tomsk Polytechnic University Publ., 2010. 176 p. (In Russ.)
5. Gol'berg A. G. On the Prehistory of the Idea "Moscow Is the Third Rome". In: *Kul'turnoe nasledie Drevney Rusi. Istoki. Stanovlenie. Traditsii* [*The Cultural Heritage of Ancient Russia. Origins. Genesis. Traditions*]. Moscow, Nauka Publ., 1976, pp. 111–116. (In Russ.)
 6. Grebneva M. P. A Fairy Tale and a True Story About Florence (Based on the Eyewitness Recollections of the 15th—18th Centuries). In: *Izvestiya Altayskogo gosudarstvennogo universiteta* [*Izvestiya of Altai State University*], 2003, no. 4, pp. 66–69. (In Russ.)
 7. Grebneva M. P. *Kontseptosfera florentiyskogo mifa v russkoy slovesnosti* [*Conceptosphere of the Florentine Myth in Russian Literature*]. Tomsk, Tomsk State University Publ., 2009. 182 p. (In Russ.)
 8. Grebneva M. P. Florence in the Memoirs of N. P. Antsiferov. In: *Filologiya i chelovek*, 2012, no. 3, pp. 163–170. (In Russ.)
 9. Grebneva M. P. *Personal'nye florentiyskie mify v russkoy slovesnosti XIX–XX vv.* [*Personal Florentine Myths in the Russian Literature of the 19th–20th Centuries*]. Tomsk, Tomsk State University Publ., 2015. 124 p. (In Russ.)
 10. Grebneva M. P. A Biographical Component of the Myth About the Florentine Poet-Exile Dante Alighieri in Russian Literature of the 19th–20th Centuries. In: *Khudozhestvennoe proizvedenie: struktura, diskurs, media: kollektivnaya monografiya* [*Fiction: Structure, Discourse, Media: Multi-Authored Monograph*]. Barnaul, Altai State University Publ., 2016, pp. 160–168. (In Russ.)
 11. Grebneva M. P. Aromas of Life and Death in the Works of Russian Authors About Florence. In: *Vestnik Tomskogo universiteta. Filologiya* [*Tomsk State University Journal of Philology*], 2018, no. 54, pp. 182–193. (In Russ.)
 12. Kara-Murza A. A. *Znamenitye russkie o Florentsii* [*Famous Russians About Florence*]. Moscow, Nezavisimaya gazeta Publ., 2001. 352 p. (In Russ.)
 13. Komolova N. P. *Italiya v russkoy kul'ture Serebryanogo veka* [*Italy in Russian Culture of the Silver Age*]. Moscow, Nauka Publ., 2005. 470 p. (In Russ.)
 14. Krasnova I. A. The Influence of the Renaissance Culture on the Spiritual Life of the Florentines. In: *Kul'tura Vozrozhdeniya i religioznaya zhizn' epokhi* [*The Culture of the Renaissance and the Religious Life of the Epoch*]. Moscow, Nauka Publ., 1997, pp. 40–49. (In Russ.)
 15. Kudryavtsev O. F. The "Scientific Religion" of the Florentine Academy. In: *Kul'tura Vozrozhdeniya i religioznaya zhizn' epokhi* [*The Culture of the Renaissance and the Religious Life of the Epoch*]. Moscow, Nauka Publ., 1997, pp. 88–96. (In Russ.)
 16. Kudryavtsev O. F. *Florentiyskaya Platonovskaya akademiya* [*The Platonic Academy in Florence*]. Moscow, Nauka Publ., 2008. 477 p. (In Russ.)
 17. Linch K. *Obraz goroda* [*The Image of the City*]. Moscow, Stroyizdat Publ., 1982. 328 p. (In Russ.)
 18. Lotman Yu. M. The Symbolism of St. Petersburg and the Problems of the Semiotics of the City. In: *Lotman Yu. M. Istoriya i tipologiya russkoy kul'tury* [*Lotman Yu. M. History and Typology of Russian Culture*]. St. Petersburg,

- Iskusstvo Publ., 2002, pp. 208–214. (In Russ.) (a)
19. Lotman Yu. M. The Echoes of the Concept “Moscow Is the Third Rome” in the Ideology of Peter the First (on the Problem of the Medieval Tradition in the Baroque Culture). In: *Lotman Yu. M. Istoriya i tipologiya russkoy kul'tury* [Lotman Yu. M. History and Typology of Russian Culture]. St. Petersburg, Iskusstvo Publ., 2002, pp. 349–361. (In Russ.) (b)
 20. Mednis N. E. *Venetsiya v russkoy literature* [Venice in Russian Literature]. Novosibirsk, Ofset Publ., 1999. 392 p. (In Russ.)
 21. Muratov P. P. *Obrazy Italii: v 3 tomakh* [Images of Italy: in 3 Vols]. Moscow, Galart Publ., 1993, vol. 1. 326 p. (In Russ.)
 22. Sonina T. V. Drawings by Botticelli to the “Divine Comedy” by Dante. The Traditional and the Original. In: *Kniga v kul'ture Vozrozhdeniya* [The Book in the Renaissance Culture]. Moscow, Nauka Publ., 2002, pp. 34–44. (In Russ.)
 23. Toporov V. N. *Peterburgskiy tekst russkoy literatury: izbrannye trudy* [The Petersburg Text of Russian Literature: Selected Works]. St. Petersburg, Iskusstvo Publ., 2003. 612 p. (In Russ.)
 24. Shastel' A. *Iskusstvo i gumanizm vo Florentsii vremen Lorentso Velikolepnogo. Ocherki ob iskusstve Renessansa i neoplatonicheskom gumanizme* [Art and Humanism in Florence in the Times of Lorenzo the Magnificent. Essays on the Art of the Renaissance and Neoplatonic Humanism]. Moscow, St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 2001. 720 p. (In Russ.)
 25. Sheller A. K. Savonarola. His Life and Social Activities: A Biographical Essay. In: *Grigoriy VII. Torkvemada. Savonarola. Loyola. Avvakum: Biograficheskie povestvovaniya* [Gregory the Seventh. Torquemada. Savonarola. Loyola. Avvakum: Biographical Narratives]. Chelyabinsk, Ural Publ., 1995, pp. 195–269. (In Russ.)

Information about the author: Grebneva Marina P. — Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of Altai State University.

Received: January 8, 2019

Date of publication: March 29, 2019

DOI 10.15393/j9.art.2019.6042

УДК 821.161.1.09“18”

Анна Юрьевна Нилова

(Петрозаводск, Российская Федерация)

annnilova@yandex.ru

Достоевский и Аристотель (постановка проблемы)*

Аннотация. Интерес к античности и проблеме ее влияния на современную европейскую культуру Ф. М. Достоевский проявлял на протяжении всего творчества. Он читал античных авторов, размышлял о классическом образовании. Литературный критик В. Г. Белинский указал на сочетание трагического и комического в произведениях писателя. Первые попытки охарактеризовать развитие античной теории трагедии в романах Достоевского относятся к началу XX в. Писатель усвоил концепцию Аристотеля, сформулированную в «Поэтике» — труде, оказавшем формирующее влияние на теорию литературы. Достоевский понимает трагедию как изображение катастрофического события с ужасными последствиями. Самого же трагического героя он, вслед за Аристотелем, рассматривает как обыкновенного человека, страдания которого вызывают сочувствие зрителей и, как следствие, их духовное очищение — катарсис. Хотя причины финальной катастрофы и страдания героя у Достоевского сложнее, чем в греческой трагедии, он оперирует традиционными терминами, заданными еще «Поэтикой» Аристотеля.

Ключевые слова: Достоевский, Аристотель, «Поэтика», трагедия, трагический герой, миф

Ф. М. Достоевский интересовался античной историей и культурой на протяжении всей жизни. В письме брату Михаилу от 1 января 1840 г. он восторженно отзывался о Гомере¹. После освобождения из каторги в начале 1854 г. он просил брата прислать ему сочинения древних историков и Отцов церкви (28; 179). Писатель одновременно читал античных и христианских авторов. По наблюдению Т. Г. Мальчуковой, в его сознании античность и христианство сосуществовали [Мальчукова: 36]. В библиотеке Достоевского были русские переводы английских переложений Тацита, Цезаря, Платона, Аристофана, Вергилия, «Илиада» в переводе Н. И. Гнедича, французский перевод Тацита, «История Греции» и «История Рима» О. Иегера, «Латинская грамматика» Кюнера. Достоевский

неоднократно упоминал в письмах и публицистике произведения Платона, Тацита, цитировал Вергилия и других классических авторов, благосклонно отзывался о статьях П. А. Лавровского и Б. И. Ордынского, оспаривавших трактовку «гомеровского вопроса» Ф.-А. Вольфом [Библиотека: 60]. В каллиграфии Достоевского встречаются имена римских императоров Нерона, Калигулы, Клавдия, Гальбы, Веспасиана, Виттеллия, Цезаря. В записных тетрадах писатель пытался осмыслить влияние античной культуры на последующую европейскую цивилизацию и, в частности, упомянул Аристотеля:

«Там, где образование начиналось с техники (у нас реформа Петра), никогда не появлялось Аристотеля. Напротив, замечалось необычайное суживание и скудость мысли. Там же, где начиналось с Аристотеля (Renaissance, 15-е столетие), тотчас же дело сопровождалось великими техническими открытиями (книгопечатания, пороха) [астро] и расширением человеческой мысли (открытие Америки, Реформация, открытия астрономические и проч.)» (21; 268).

Второй раз он обратился к трудам греческого философа в «Дневнике писателя», рассуждая о монархической форме правления:

«Аристотель. «Русск<ий> вестник». Статья Куторги. Ноябрь. Тирания есть монархия, имеющая в виду только пользу монарха (в противоположность монархии, имеющей в виду пользу всеобщую), олигархия есть правление, имеющее в виду лишь пользу богатых (в противоположность правления аристократов, в смысле *лучших* людей), и наконец, демократия есть правление, имеющее в виду лишь пользу неимущих ([в противополо] об общественной же пользе не заботится никто из них)» (24; 85).

Достоевский проявлял интерес и к проблемам классического образования, размышляя о его соотношении с образованием реальным. Вслед за Пушкиным писатель пришел к мысли о формирующем влиянии классического образования на европейскую и русскую культуру [Мальчукова], [Захаров, 2016].

В. Г. Белинский отметил наличие в ранних произведениях Достоевского «трагического элемента» и его сочетание с комическим. В «Петербургском сборнике» критик писал:

«Судя по “Бедным людям”, мы заключили было, что глубоко человеческий и патетический элемент, в слиянии с юмористическим, составляет особенную черту в характере его таланта; но прочтя “Двойника”, мы увидели, что подобное заключение было бы слишком поспешно. Правда, только нравственно слепые и глухие не могут не видеть и не слышать в “Двойнике” глубоко патетического, глубоко трагического колорита и тона; но, во-первых, этот колорит и тон в “Двойнике” спрятались, так сказать, за юмор, замаскировались им, как в “Записках сумасшедшего” Гоголя...» [Белинский: 69].

То же сказано Белинским и по поводу «Бедных людей»:

«Вообще трагический элемент глубоко проникает собою весь этот роман. И этот элемент тем поразительнее, что он передается читателю не только словами, но и понятиями Макара Алексеевича. Смешить и глубоко потрясать душу читателя в одно и то же время, заставить его улыбаться сквозь слезы, — какое уменье, какой талант! И никаких мелодраматических пружин, ничего похожего на театральные эффекты! Все так просто и обыкновенно, как та будничная, повседневная жизнь, которая кишит вокруг каждого из нас и пошлость которой нарушается только неожиданным появлением смерти то к тому, то к другому!.. Все лица обрисованы так полно, так ярко, не исключая ни лица господина Быкова, только на минуту появляющегося в романе собственною особою, ни лица Анны Федоровны, ни разу не появляющейся в романе собственною особою» [Белинский: 72].

Проблема усвоения Достоевским античной концепции трагедии была поставлена философами и критиками Серебряного века во время полемики о наличии или отсутствии трагического начала в произведениях писателя и возможности определения их как романов-трагедий. Философской основой для этих рассуждений стали третья речь о Достоевском Вл. Соловьева и статья В. Розанова «О Достоевском», в которых была впервые представлена «картина трагического мифа Достоевского в цельности его триадиической структуры»

[Сызранов: 181]. Вяч. Иванов определил романы Достоевского как романы-трагедии. Критик заметил, что «идея вины и возмездия, эта центральная идея трагедии, есть и центральная идея Достоевского» [Иванов: 429], а сам роман-трагедия — это «не искажение чисто эпического жанра, а его обогащение и восстановление в полноте присущих ему прав» [Иванов: 408]. К признакам, позволяющим определить роман Достоевского как роман-трагедию, критик относил трагичность замысла [Иванов: 409], катастрофичность развязки, «ужас и мучительное сострадание», поднимаемые со дна души «жестокой музой» писателя, которые вызывают «целительное освобождение души от хаотической смуты <...> аффектов», т. е. катарсис [Иванов: 410]. Отмечая глубочайший реализм трагедий, изображаемых писателем, Иванов писал: «Трагедия Достоевского разыгрывается между человеком и Богом и повторяется, удвоенная и утроенная, в отношениях между реальностями человеческих душ; и, вследствие слепоты оторванного от Бога человеческого познания, возникает трагедия жизни, и začínается трагедия борьбы между божественным началом человека, погруженного в материю, и законом отпавшей от Бога тварности» [Иванов: 425]. Продолжением этих размышлений В. Иванова стали работы «Экскурс: основной миф в романе “Бесы”», «Лик и личины России (к исследованию идеологии Достоевского)».

В начатой Вяч. Ивановым дискуссии так или иначе участвовали такие значимые деятели русской культуры 1910–1920-х гг., как Л. Шестов, Д. Мережковский, И. Анненский, В. Розанов, Л. Пумпянский и др. Если Вяч. Иванов видел в романе-трагедии возвращение к исходному синкретизму эпоса [Иванов: 408], то Л. Шестов говорил о философии трагедии, соглашаясь с ним в том, что истоки трагизма произведений Достоевского находятся в потустороннем, недоступном обычному человеку опыте автора, полученном во время ожидания смертной казни и пребывания в «Мертвом доме» — в подземном мире и «области трагедии, откуда нет уже возврата в мир обыденности» [Шестов: 460]. По мысли критика, «философия трагедии находится в принципиальной вражде с философией обыденности. Там, где обыденность производит

слово «конец» и отворачивается, там Ницше и Достоевский видят начало и ищут» [Шестов: 462]. Л. Пумпянский согласился со своими предшественниками в том, что роман Достоевского «есть результат катастрофы трагического сознания» [Пумпянский: 33], однако настаивал, что поэзия автора «далека от сферы трагедии». Последняя, по мысли критика, «есть всегда память о событии, никогда пророчество о нем. <...> Трагедия есть последняя волна события, уже не реальная, а вполне фиктивная. Поэзия же Достоевского есть волна еще не бывшего события; вторая и следующие будут уже не в поэзии, а в реальности. Тема трагедии — некоторые фиванские средние века; тема Достоевского — некоторое еще не бывшее время. Одним словом, организованной памяти трагедии поэзия Достоевского противопоставляет организованное пророчество. Из этого неопровержимо следует, что Достоевский не есть трагический поэт: его слово не именует, не вспоминает, а предваряет» [Пумпянский: 40].

Эта дискуссия первых десятилетий XX в. повлияла на М. Бахтина. Исследователь критикует исходную формулу Вяч. Иванова «роман-трагедия» на том основании, что трагедия при формальной диалогичности однопланова: «Герои <драмы> диалогически сходятся в едином кругозоре автора, режиссера, зрителя на четком фоне односоставного мира. Концепция драматического действия, разрешающего все диалогические противостояния, чисто монологическая» [Бахтин: 26]. Полифонический же роман Достоевского многопланов, он диалогичен по сути, объективно принимает «в себя другие сознания» [Бахтин: 27]. В качестве источников романа Достоевского Бахтин выделяет сократический диалог, мениппову сатиру и средневековую мистерию, отмечая, что именно карнавальная свобода «сделала возможным создание открытой структуры большого диалога» [Бахтин: 270–271].

В современном литературоведении к различным аспектам отражения античности и влияния трагедии в творчестве Достоевского обращались Т. Г. Мальчукова [Мальчукова], В. В. Дудкин [Дудкин, 2004, 2016], О. В. Захарова [Захарова], И. А. Есаулов [Есаулов], А. А. Асоян [Асоян], С. В. Сызранов [Сызранов]. Понимание же самим Достоевским жанра трагедии (именно

трагедии, а не трагического как эстетической категории) не получило должного освещения в науке.

Трагедия как жанр впервые была описана в «Поэтике» Аристотеля, которая имеет исключительное значение в теории литературы: ««Поэтика» Аристотеля во многом предопределила тезаурус и круг проблем традиционного литературоведения» [Захаров, 1992: 2]. Аристотель охарактеризовал трагедию как «подражание действию важному и законченному, имеющему [определенный] объем, [производимое] речью, услащенной по-разному в различных ее частях, [производимое] в действии, а не в повествовании, и совершающее посредством сострадания и страха очищение (katharsis) подобных страстей» [Аристотель: 651]. Кроме того, «[трагедия] есть подражание действию не только законченному, но и [внушающему] сострадание и страх, а это чаще всего бывает, когда что-то одно неожиданно оказывается следствием другого» [Аристотель: 656]. Среди обозначенных шести частей трагедии наиболее важными он считал сказание (μῦθος)² и характеры³. В мифе Аристотель выделил перипетию, узнавание и страдание и считал важным, «чтобы хорошо составленное сказание было скорее простым, чем <...> двойным, и чтобы перемена в нем происходила не от несчастья к счастью, а, наоборот, от счастья к несчастью и не из-за порочности, а из-за большой ошибки [человека] такого, как сказано, а [если не такого], то скорее лучшего, чем худшего» [Аристотель: 659]. Героем трагедии, по мысли философа, должен быть «такой человек, который не отличается ни добродетелью, ни праведностью, и в несчастье попадает не из-за порочности и подлости, а в силу какой-то ошибки (hamartia), быв до этого в великой славе и счастье, как Эдип, Фиест и другие видные мужи подобных родов». При этом желательно, чтобы страдать друг друга заставляли близкие люди: брат, сын, мать [Аристотель: 658–659], только в этом случае страдания героя вызовут сострадание, жалость и страх, которые — есть «очищение страстей», т. е. катарсис. Рецепция этой категории в европейской литературе подробно описана в научных работах (см., напр.: [Лосев, Шестаков: 85–99], [Позд-нев]).

Достоевский употребляет слово «трагедия» в прямом смысле — как обозначение театрального представления в жанре трагедии:

«А между тем для меня его игра действительно оказалась чем-то невиданным и неслыханным. Да, я не видал до сих пор в *трагедии* (здесь и далее в цитатах курсив мой. — А. Н.) актера, подобно<го> Васильеву» (20; 148).

«Это, конечно, русская деревня, а лицо — простая баба, которая грамотно и говорить не умеет, но, ей-богу, этот монолог о стертых коленках, “если б тут умолить было можно”, стоит многих высоких мест в иных *трагедиях* в этом роде» (21; 102).

В художественных произведениях, записных книжках и публицистических произведениях Достоевский характеризовал как трагедию ужасное событие или происшествие, которое может иметь губительные последствия. В «Ряде статей о русской литературе» он писал о Гоголе и называл трагедией историю с кражей шинели у бедного чиновника, имея в виду катастрофические последствия этого:

«Он постиг назначение поручика Пирогова; он из пропавшей у чиновника шинели сделал нам ужасную *трагедию*» (18; 59).

В «Братьях Карамазовых» госпожа Хохлакова испуганно отзывается о сидящей в гостиной Катерине Ивановне и опасается, что визит последней может вызвать непредсказуемые и губительные результаты:

«И там эта *трагедия* теперь в гостиной, которую я не могу перенести, не могу, я вам заранее объявляю, что не могу. Комедия, может быть, а не трагедия. Скажите, старец Зосима еще проживет до завтра, проживет?» (14; 165).

В очерке «Пушкин» («Дневник Писателя» за 1889 г.) Достоевский характеризовал как трагедию отношения Онегина и Татьяны:

«...она прошла в его жизни мимо него не признанная и не оцененная им; в том и *трагедия* их романа» (26; 140).

Писатель употреблял в переносном значении не только слово «трагедия», но и «роман», используя жанровое обозначение для описания взаимоотношений героев.

В статье за 15 июня «Петербургской летописи» Достоевский так описывал мечтателя:

«А знаете ли вы, что такое мечтатель, господа? Это кошмар петербургский, это олицетворенный грех, это *трагедия*, безмолвная, таинственная, угрюмая, дикая, со всеми неистовыми ужасами, со всеми катастрофами, перипетиями, завязками и развязками, — и мы говорим это вовсе не в шутку» (18; 32).

Писатель охарактеризовал структуру трагедии, выделил в ней составные части и отмеченную еще Аристотелем перипетию. Кроме того, он писал о грехе как источнике страданий главного героя. В этой же статье Достоевский еще раз сопоставляет трагедию и грех, описывая тип счастливого мечтателя: «И не *трагедия* такая жизнь! Не грех и не ужас! Не карикатура!» (18; 34).

В «Дневнике писателя» за 1877 г. (сентябрь–декабрь) Достоевский отозвался на трагическую гибель мужа старшей дочери А. С. Пушкина, генерал-майора Леонида Гартунга, обвиненного в хищении векселей и других документов купца первой гильдии В. К. Зантфлебена, душеприказчиком которого он являлся. Заседание Московского окружного суда с участием присяжных заседателей проходило 7–14 октября 1877 г. Не дожидаясь приговора, Гартунг застрелился, оставив записку о своей невиновности. Достоевский пишет по поводу гибели обвиняемого:

«Гартунга жалко, но тут скорее *трагедия* (преглубокая), фатум русской жизни, чем с которой-нибудь стороны ошибка. Или, лучше сказать, тут все виноваты: и нравы, и обычаи нашего интеллигентного общества, и характеры, в этом обществе выровнявшиеся и создавшиеся, наконец, нравы и обычаи наших заимствованных и недостаточно обрусевших молодых судов» (26; 46)

и далее продолжает:

«...мне кажется, в деле Гартунга нечего ни стыдить суд, ни стыдиться суду. Тут ведь фатум, *трагедия*: генерал Гартунг до самой

последней минуты своей считал себя не виновным и оставил записку... <...> Гартунг умер в сознании совершенной своей личной невинности, но и ошибки... судебной ошибки, в строгом смысле, никакой не было. Был фатум, случилась *трагедия*: слепая сила почему-то выбрала одного Гартунга, чтоб наказать его за пороки, столь распространенные в его обществе. Таких, как он, может быть, 10 000, но погиб один Гартунг. Невинный и высоко честный этот человек, с своей трагической развязкой, конечно, мог возбудить наибольшую симпатию, из всех этих десяти тысяч, а суд над ним приобрести наибольшую огласку по России для предупреждения «порочных»; но вряд ли судьба, слепая богиня, на это именно рассчитывала, поражая его» (26; 49–50).

Достоевский, вслед за Аристотелем, воспринимает героя трагедии как невинного человека, такого же, как все («таких, как он, 10 000»), который страдает не из-за своей крайней порочности, а из-за случайности, гибель этого человека должна возбудить сочувствие зрителей и вызвать катарсис. Наличие этой категории в произведениях Достоевского и ее значимость для поэтики писателя отмечены О. В. Захаровой [Захарова]. Аристотель называет причиной страдания ошибку (ἁμαρτία). У Достоевского причины сложнее, хотя он и использует традиционный тезаурус: несчастье, судьба, фатум. Так, воздействием судьбы Достоевский объясняет трагическую катастрофу в драме Кошанского «Пить до дна — не видать добра», на постановку которой он отзывается в «Дневнике писателя» за 1873 г. (статья «По поводу одной драмы»):

«Сюжет налицо, и мы его подробно излагать не будем. Мысль серьезная и глубокая. Это вполне трагедия, и *fatum* ее — водка; водка все связала, заплонила, направила и погубила» (21; 96).

Водка здесь понимается как тот самый «олицетворенный грех», ведущий к катастрофе.

«Поэтика» Аристотеля была основой любого учения о поэтике. Достоевский воспринял в концепции трагедии многое из того, о чем писал греческий философ. Так же, как и Аристотель, писатель понимал структуру трагедии, ее основные элементы, характеризовал трагического героя, чьи страдания должны вызывать сочувствие и сострадание зрителя.

Примечания

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-90037.

- ¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом); редкол.: В. Г. Базанов, Г. М. Фридлендер, В. В. Виноградов и др. Л.: Наука, 1985. Т. 28₁. С. 69. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома, книги (нижний индекс), страницы в круглых скобках.
- ² Аристотель в поэтике использовал слово *mýthos* (миф: «Ἀνάγκη οὖν πάσης τῆς τραγῳδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ' ὃ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγῳδία· ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος») [Ἀριστοτέλης: 94]). В латинских переводах употребляемое Аристотелем слово «миф» перевели как «фабула», и этот термин стал использоваться в последующих поэтиках, затуманивая изначальную мысль греческого философа [Захаров, 1984: 132].
- ³ О статусе категории «характер» в поэтике Достоевского в связи с учением Аристотеля см.: [Захаров, 1983: 64, 72].

Список литературы

1. Аристотель. Поэтика / пер. М. Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения: в 4 т. — М.: Мысль, 1983. — Т. 4. — С. 645–680.
2. Асоян А. А. К проблеме семиозиса «Эллинского слова» в русской литературной классике // Критика и семиотика. — 2015. — № 1. — С. 9–100.
3. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. — 416 с.
4. Белинский В. Г. Петербургский сборник // Белинский В. Г. Собр. соч.: в 3 т. / под ред. Ф. М. Головченко. — М.: ОГИЗ, 1948. — Т. 3. — С. 61–100.
5. Библиотека Ф. М. Достоевского: Опыт реконструкции. Научное описание / отв. ред. Н. Ф. Буданова. — СПб.: Наука, 2005. — 338 с.
6. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом); редкол.: В. Г. Базанов, Г. М. Фридлендер, В. В. Виноградов и др. — Л.: Наука, 1972–1990.
7. Дудкин В. В. Достоевский и Софокл: Сходное в несходном («Эдип-Царь», «Эдип в Колоне» Софокла и «Преступление и наказание» Достоевского) // Достоевский: Материалы и исследования. — СПб.: Нестор-История, 2016. — Т. 21. — С. 3–16.
8. Дудкин В. В. Античные предвестники «Бесов» Достоевского (Аристотель) // Достоевский и современность: материалы XVIII Международных Старорусских чтений 2003 года. — Великий Новгород, 2004. — С. 278–285.
9. Есаулов И. А. «Родное» и «Вселенское» в романе «Идиот» // Достоевский: Материалы и исследования. — СПб.: Наука, 2005. — Т. 17. — С. 92–101.
10. Захаров В. Н. Поэтические принципы изображения характеров у Достоевского // Русская литература 1870–1890 годов: проблема характера: межвуз. сб. — Свердловск: УрГУ, 1983. — С. 64–72.
11. Захаров В. Н. О сюжете и фабуле литературного произведения //

- Принципы анализа литературного произведения: сб. ст. / под ред. П. А. Николаева, А. Я. Эсалнек. — М.: МГУ, 1984. — С. 130–136.
12. Захаров В. Н. Историческая поэтика и ее категории // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1992. — Т. 2. — С. 3–9 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2355> (15.01.2019). DOI: 10.15393/j9.art.1992.2355
 13. Захаров В. Н. Идея Достоевского: Усиленное познание России как задача образования // Неизвестный Достоевский. — 2016. — № 3. — С. 3–13 [Электронный ресурс]. — URL: http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1477920447.pdf (15.01.2019). DOI: 10.15393/j10.art.2016.2781
 14. Захарова О. В. Проблема катарсиса у Достоевского: из газетной полемики 1873 года // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2013. — Вып. 11. — С. 219–229 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1431516511.pdf (15.01.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2013.381
 15. Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Борозды и мрежи. Опыты критические и эстетические. — М.: Мусaget, 1916. — С. 400–436.
 16. Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. — М.: Искусство, 1965. — 372 с.
 17. Мальчукова Т. Г. Достоевский и Гомер // Новые аспекты в изучении Достоевского. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ. — 1994. — С. 3–36.
 18. Позднев М. М. Психология искусства. Учение Аристотеля. — М.; СПб.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. — 816 с.
 19. Пумпянский Л. В. Достоевский и античность. — Петербург: Замыслы, 1922. — 48 с.
 20. Сызранов С. В. Трагический миф Ф. М. Достоевского в истолковании русской философской критики конца XIX — первой трети XX века // Соловьевские исследования. — 2018. — Вып. 3 (59). — С. 175–193.
 21. Шестов Л. Достоевский и Ницше (Философия трагедии) // Шестов Л. Сочинения: в 2 т. — Томск: Водолей, 1996. — Т. 1. — 512 с.
 22. Αριστοτέλης Περί Ποητικής // Απαντα. — Αθήνα, 1995. — Τ. 34. — 418 σ.

Информация об авторе: Нилова Анна Юрьевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры классической филологии, русской литературы и журналистики Петрозаводского государственного университета.

Дата поступления в редакцию: 21.01.2019

Дата публикации: 29.03.2019

Anna Yu. Nilova

(Petrozavodsk, Russian Federation)

annnilova@yandex.ru

Dostoevsky and Aristotle: (Formulation of the Problem)

Acknowledgments. The reported study was funded by RFBR according to the research project no. 18-012-90037.

Abstract. The genre of tragedy was described in Aristotle's Poetics, which had a formative influence on the subsequent European theory of literature. Interest in antiquity and its influence on modern European culture was manifested throughout Dostoevsky's work. He read ancient authors and thought about classical education a lot. Belinsky also pointed out the combination of the tragic and the comic in the writer's works. The first attempts to describe the development of the ancient theory of tragedy in Dostoevsky's novels date back to the beginning of the 20th century. The writer adopted the concept of Aristotle. He construes tragedy as representation of a catastrophic event with terrible consequences. Dostoevsky himself, following Aristotle, understands the tragic hero as an ordinary person whose sufferings cause compassion from the audience and spiritual purification — catharsis. Even though the causes of the final catastrophe and the suffering of a hero in the works of Dostoevsky are more complicated than in the Greek tragedy, he uses traditional terms defined by Aristotle in "Poetics".

Keywords: Dostoevsky, Aristotle, "Poetics", tragedy, tragic hero, myth

References

1. Aristotel'. Poetics. In: *Aristotel'. Sochineniya: v 4 tomakh* [Aristotel. Writings: in 4 Vols]. Moscow, Mysl' Publ., 1983, vol. 4, pp. 645–680. (In Russ.)
2. Asoyan A. A. To the Problem of Semiosis of "The Hellenic Word" in Russian Literary Classics. In: *Kritika i semiotika* [Criticism and Semiotics], 2015, no. 1, pp. 9–100. (In Russ.)
3. Bakhtin M. M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [The Problems of Dostoevsky's Poetics]. St. Petersburg, Azbuka Publ., Azbuka-Attikus Publ., 2017. 416 p. (In Russ.)
4. Belinskiy V. G. Petersburg Collection. In: *Belinskiy V. G. Sobranie sochineniy: v 3 tomakh* [Belinsky V. G. The Collected Works: in 3 Vols]. Moscow, Ob'edinenie gosudarstvennykh knizhno-zhurnal'nykh izdatel'stv Publ., 1948, vol. 3, pp. 61–100. (In Russ.)
5. *Biblioteka F. M. Dostoevskogo: Opyt rekonstruktsii. Nauchnoe opisanie* [F. M. Dostoevsky's Library: The Experiment of Reconstruction. Scientific Description]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2005. 338 p. (In Russ.)
6. Dostoevskiy F. M. *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 tomakh* [The Complete Works: in 30 Vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
7. Dudkin V. V. Dostoevsky and Sophocles: the Similar in the Dissimilar

- (“Oedipus the King”, “Oedipus at Colonus” by Sophocles and “Crime and Punishment” by Dostoevsky). In: *Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky. Materials and Researches]. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2016, vol. 21, pp. 3–16. (In Russ.)
8. Dudkin V. V. Antique Precursors of the “Demons” of Dostoevsky (Aristophanes). In: *Dostoevskiy i sovremennost'. Materialy XVIII Mezhdunarodnykh Starorusskikh chteniy 2003 goda* [Dostoevsky and Modernity. Proceedings of the 18th International Staraya Russa Conference of 2003]. Novgorod the Great, 2004, pp. 278–285. (In Russ.)
 9. Esaulov I. A. “Native” and “Universal” in the Novel “The Idiot”. In: *Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky. Materials and Researches]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2005, vol. 17, pp. 92–101. (In Russ.)
 10. Zakharov V. N. The Poetic Principles of the Image of Characters in Dostoevsky. In: *Russkaya literatura 1870–1890 godov: problema kharaktera* [Russian Literature of 1870–1890: The Problem of Character]. Sverdlovsk, Ural State University Publ., 1983, pp. 64–72. (In Russ.)
 11. Zakharov V. N. About the Subject and Plot of the Literary Work. In: *Printsipy analiza literaturnogo proizvedeniya* [The Principles for Analysis of Literary Work]. Moscow, Lomonosov Moscow State University Publ., 1984, pp. 130–136. (In Russ.)
 12. Zakharov V. N. Historical Poetics and its Category. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, PetrSU Publ., 1992, vol. 2, pp. 3–9. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2355> (accessed on January 15, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.1992.2355 (In Russ.)
 13. Zakharov V. N. Dostoevsky’s Idea: Deeper Understanding of Russia as an Educational Challenge Learning. In: *Neizvestnyy Dostoevskiy* [The Unknown Dostoevsky], 2016, no. 3, pp. 3–13. Available at: http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1477920447.pdf (accessed on January 15, 2019). DOI: 10.15393/j10.art.2016.2781 (In Russ.)
 14. Zakharova O. V. The Concept of Catharsis in Fedor Dostoevsky’s Works: from the Newspaper Polemics of 1873. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, PetrSU Publ., 2013, vol. 11, pp. 219–229. Available at: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1431516511.pdf (accessed on January 15, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2013.381 (In Russ.)
 15. Ivanov Vyach. Dostoevsky and the Novel-Tragedy. In: *Ivanov Vyach. Borozdy i mrezi. Opyty kriticheskie i esteticheskie* [Ivanov Vyach. Furrows and Boundaries. Critical and Aesthetical Practices]. Moscow, Musaget Publ., 1916, pp. 400–436. (In Russ.)
 16. Losev A. F., Shestakov V. P. *Istoriya esteticheskikh kategoriy* [The History of Aesthetic Categories]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 372 p. (In Russ.)
 17. Mal’chukova T. G. Dostoevsky and Homer. In: *Novye aspekty v izuchenii Dostoevskogo* [New Aspects in Studying of Dostoevsky]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1994, pp. 3–36. (In Russ.)
 18. Pozdnev M. M. *Psikhologiya iskusstva. Uchenie Aristotelya* [Psychology of Art. Aristotle’s Doctrine]. Moscow, St. Petersburg, Russkiy fond sodeystviya

- obrazovaniyu i nauke Publ., 2010. 816 p. (In Russ.)
19. Pumpyanskiy L. V. *Dostoevskiy i antichnost'* [Dostoevsky and Antiquity]. Petersburg, Zamysly Publ., 1922. 48 p. (In Russ.)
 20. Syzranov S. V. F. M. Dostoevsky's Tragic Myth in the Interpretation of Russian Philosophical Criticism of the Late 19th — First Third of the 20th Century. In: *Solov'evskie issledovaniya* [The Solovyov Studies], 2018, vol. 3 (59), pp. 175–193. (In Russ.)
 21. Shestov L. Dostoevsky and Nietzsche (Philosophy of Tragedy). In: *Shestov L. Sochineniya: v 2 tomakh* [Shestov L. Writings: in 2 Vols]. Tomsk, Vodoley Publ., 1996, vol. 1. 512 p. (In Russ.)
 22. Aristotel' Poetics. In: *Απαντα* [The Complete Works]. Athens, 1995, vol. 34. 418 p. (In Greek)

Information about the author: Nilova Anna Yu. — PhD, Associated Professor of the Department of Classical Philology, Russian Literature and Journalistic of the Petrozavodsk State University.

Received: January 21, 2019

Date of publication: March 29, 2019

DOI 10.15393/j9.art.2019.5881

УДК 821.161.1.09“18”

Владимир Иванович Мельник

(Москва, Российская Федерация)

melnikov1985@mail.ru

Евангельская семантика женских образов Марфеньки и Веры в романе И. А. Гончарова «Обрыв»*

Аннотация. В статье впервые рассматривается евангельская основа образов Марфеньки и Веры в романе И. А. Гончарова «Обрыв». Подобно тому, как А. С. Пушкин оттенил идеальный образ Татьяны Лариной параллелью с ее сестрой Ольгой, Гончаров оттеняет образ Веры сопоставлением с Марфенькой. Основная тема романа — духовное состояние России, стоящей на краю «обрыва» (атеизма). Семантика имени одной из героинь — Вера — играет в романе важную смысловую роль, символизируя возможность спасения России, преодоления исторических «обрывов» с опорой на веру в Бога. Образы сестер указывают на два различных пути к святости: путь Марфы и путь Марии, описанные в Евангелии. Марфенька укрывается под сенью чужого авторитета и опыта, избегая искушения и ошибки. Вера проявляет самостоятельность, совершает ошибку, но — как сильная личность — находит в себе силы на покаяние и духовное «воскресение», повторяя судьбу бабушки и обнаруживая духовное сходство с нею. Женские образы, скрыто, но глубоко и последовательно соотнесенные с их евангельской первоосновой, являются в «Обрыве» одним из проявлений изменений в поэтике позднего Гончарова, более отчетливо демонстрирующего связь не только со Священным Писанием, но и с учением Святых Отцов Церкви о так называемой «духовной брани». В статье впервые анализируется попытка романиста, не выходя за рамки реализма, показать борьбу в человеческой душе «бесов» и Святого Духа. В последнем романе автор проявил себя не только как знаток, но и как тонкий толкователь Евангелия, показал духовные и психологические причины женской ошибки, что соотносится с судьбой евангельской Марии. Проекция на евангельские образы и реалистическое изображение «духовной брани» значительно меняют существующие представления о глубине духовного поиска Гончарова и проблематике романа «Обрыв».

Ключевые слова: Святой Дух, евангельские образы, архетип, Марфа, Мария, Гончаров, «Обрыв», Пушкин, «духовная брань»

По мнению В. А. Недзвецкого, «принципиальной особенностью реалистической типизации Гончарова является все более возрастающее стремление брать разнородные преходящие

общественные приметы своего времени не просто широко, суммарно, но возводить их к неким “главным”, или “коренным”, “племенным”, “основам” жизни в целом — русской и мировой» [Недзвецкий: 66]. Это утверждение можно дополнить тем, что количество «коренных типов», исчерпывающих человеческую природу в ее главных чертах, романист считал весьма ограниченным. Например, в письме к С. А. Никитенко от 21 августа (2 сентября) 1866 г. И. А. Гончаров заметил:

«Один Шекспир создал Гамлета, да Сервантес — Дон Кихота, и эти два гиганта поглотили в себе почти все, что есть комического и трагического в человеческой природе. А мы, пигмеи, не сладим со своими идеями — и оттого у нас есть только намеки»¹.

В статье «Лучше поздно, чем никогда» (1879) романист аналогично высказывается о главных женских типах в литературе, которым соответствуют и образы Марфеньки и Веры из романа «Обрыв» (1869):

«Надо сказать, что у нас, в литературе (да, я думаю, и везде), особенно два главные образа женщин постоянно являются в произведениях слова параллельно, как две противоположности: характер положительный — пушкинская *Ольга* и идеальный — его же *Татьяна*. Один — безусловное, пассивное выражение эпохи, тип, отливающийся, как воск, в готовую, господствующую форму. Другой — с инстинктами самосознания, самобытности, самодеятельности. Оттого первый ясен, открыт, понятен сразу (*Ольга* в «Онегине», *Варвара* в «Грозе»). Другой, напротив, своеобразен, ищет сам своего выражения и формы, и оттого кажется капризным, таинственным, малоуловимым <...> ...они же, смею прибавить, явились в моем “Обрыве”. Это два господствующие характера, на которые в основных чертах, с разными оттенками, более или менее делятся почти все женщины» [Гончаров. Лучше поздно...: 77–78].

Изображая «два господствующие характера» в своем последнем романе, Гончаров не копирует предшественников. Одним из определяющих в сюжете является мотив драматической ошибки, женского «обрыва» (бабушка и Вера), которым автор ставит вопрос о цене личностной самостоятельности

женщины, обращаясь к евангельским архетипам Марфы и Марии.

Образы главных героинь «Обрыва» Марфеньки и Веры восходят к евангельским персонажам — сестрам Марфе и Марии (см.: [Мельник, 2002: 177]). Анализ данной параллели показывает не только то, как глубоко Гончаров знал Евангелие и как часто прибегал к его цитированию в своих художественных текстах, но и то, что писатель представляет в своем произведении развернутую проекцию на евангельский сюжет, обращаясь к его толкованию и указывая на духовные и психологические причины поведения Марии. Опора на Евангелие в трактовке женских характеров позволила Гончарову переосмыслить проблему женской эмансипации и ее отражение в русской литературе 1860-х гг.

Имя одной из героинь, Марфы (Марфеньки), полностью совпадает с евангельским, поскольку доминанта характера «многозаботливой» Марфы передана в романе почти без изменений. Евангельское имя *Мария* в романе заменено автором на *Вера*, поскольку для Гончарова было важно не столько подчеркнуть обращение к сакральным темам, сколько обозначить их, не делая культурных, исторических и иных параллелей слишком очевидными. Кроме того, это давало ему определенную свободу в обращении с материалом. Имя Веры играет в романе важную смысловую роль, так как спасение России, преодоление исторических «обрывов», по мнению автора, возможно лишь с опорой на веру в Бога.

Параллель с евангельскими образами в романе строится на важном для Гончарова контрасте двух различных моделей святости: «Марфа! Марфа! ты заботишься и суетишься о многом, а одно только нужно; Мария же избрала благую часть, которая не отнимется у неё» (Лк. 10:41–42). Толкование этих слов Христа известно: не сами заботы Марфы послужили причиной укорения, но духовное устройство девушки — внешнему служению Христу (принять и накормить) ею отдавалось предпочтение перед служением внутренним (выслушать и исполнить слово Христа).

Марфенька в «Обрыве» принадлежит к числу тех натур, которые избегают искушения, живут природно данными

добродетелями и послушанием старшим. Отсюда ее «солнечность», невинность и детскость, даже некоторая «растительность»: «...я вся вот из этого песочку, из этой травки!». «Ты вся — солнечный луч!»² — говорит о ней Райский. У Марфеньки более прямой путь к Богу, чем у Веры. Размышляя о характерах сестер, Райский замечает: «Что это за нежное, неуловимое создание... какая противоположность с сестрой: та луч, тепло и свет; эта вся — мерцание и тайна, как ночь — полная мглы и искр, прелести и чудес!..» (7; 288). Природа «солнечного» образа Марфеньки заключается в том, что она не подвержена никакому искушению, сомнению, рефлексии. Она живет сердцем и традицией. В этом сильная сторона Марфеньки, но в этом же и причина того, что она лишена духовной порывистости, «пламенности» Веры («пассивное выражение эпохи, тип, отливающийся, как воск, в готовую, господствующую форму» [Гончаров. Лучше поздно...: 77]).

Вторая сестра, Вера, как и евангельская Мария, самостоятельна в мыслях и поступках, однако эта самостоятельность является и причиной духовной ошибки и женского падения, как Марии, так и Веры. Согласно Евангелию, Мария — покающаяся грешница, блудница: «Некто из фарисеев просил Его вкусить с ним пищи; и Он, войдя в дом фарисея, возлег. И вот, женщина того города, которая была грешница, узнав, что Он возлежит в доме фарисея, принесла алавастровый сосуд с миром и, став позади у ног Его и плача, начала обливать ноги Его слезами и отирать волосами головы своей, и целовала ноги Его, и мазала миром. Видя это, фарисей, пригласивший Его, сказал сам в себе: если бы Он был пророк, то знал бы, кто и какая женщина прикасается к Нему, ибо она грешница» (Лк. 7:36–39). Апостол Иоанн указывает, что эта грешница — сестра Лазаря: «Мария же, которой брат Лазарь был болен, была *та*, которая помазала Господа миром и отерла ноги Его волосами своими» (Ин. 11:2)³.

Но Мария — грешница, восставшая против своего греха и избравшая «благую часть», слушающая слово Христа с большим рвением, чем ее добродетельная сестра Марфа. Эта любовь к Христу и его учению объясняется в 7-й главе Евангелия от Луки: «Иисус сказал: у одного заимодавца было два должника:

один должен был пятьсот динариев, а другой пятьдесят, но как они не имели чем заплатить, он простил обоим. Скажи же, который из них более возлюбит его? Симон отвечал: думаю, тот, которому более простил. Он сказал ему: правильно ты рассудил <...> прощаются грехи её многие за то, что она возлюбила много⁴, а кому мало прощается, тот мало любит. Ей же сказал: прощаются тебе грехи <...>. Он <...> сказал женщине: вера твоя спасла тебя, иди с миром» (Лк. 7:41–43; 47–50). То есть именно ошибки и грехи Марии, прощаемые Христом, являются причиной того, что она «благую часть избра...». Гончаров воспроизвел парадокс евангельского образа Марии: она грешница, однако ее вера в Христа более осознанна и деятельна, а любовь к Нему более горяча, чем у ее сестры. В романе «Обрыв» совершенно очевидно, что, пережив падение, Вера будет более горяча и крепка в вере, чем неискушенная Марфенька, никогда не выходившая из послушания бабушке и жившая лишь преданием и традицией. Это подтверждает черновая редакция романа, где бабушка обращается к Богу с такими словами: «Пощади это дитя — милосердуй... Она, очищенная раскаянием, по слову Твоему, лучше многих праведниц теперь... милее Тебе своей безгрешной сестры, Твоей чистой лампы...» (8; 421–422).

Гончаров впервые показывает в «Обрыве» не столько душевную, сколько духовную сферу человеческой и общественной жизни, что определяет некоторые особенности поэтики романа. В «Обрыве» писатель пристально вглядывается в то, что стоит за видимым миром. Художник мотивирует поступки главных героев борьбой в их душе Святого Духа и беса-искусителя, впервые говоря о демонических силах почти в буквальном, не метафорическом смысле. Так, Райского на подлый поступок по отношению к Вере толкают бесы: «Бесы вторглись и рвали его внутренность» (7; 626). В третьей главе четвертой части автор снова указывает на духовную природу недуга Райского: «Другая мука, не вчерашняя, какой-то новый бес бросился в него...» (7; 636). И здесь же: «Это был не я, не человек: зверь сделал преступление. Что это такое было!» (7; 637)⁵. В черновом наброске к роману характерен диалог Веры и бабушки:

«— Кто нам застилал глаза?

— Лукавый! <...> мне мешал угадать твою горе и отвести тебя. А тебя ослеплял гордостью! И кому попалась ты, бедная! <...> Взял свое враг рода человеческого!» (8; 425).

Бесам, или «зверю», противостоит в душе Райского Святой Дух. Гончаров обытовляет сакральные понятия и называет Святой Дух «таинственным» и «чистым». Райский, как пишет Гончаров,

«с ужасом вглядывался и вслушивался в дикие порывы животной, слепой натуры, сам писал ей казнь и чертил новые законы, разрушал в себе “ветхого человека” и создавал нового <...>. Он, с биением сердца и трепетом чистых слез, подслушивал, среди грязи и шума страстей, подземную тихую работу в своем человеческом существе какого-то таинственного духа, затихавшего иногда в треске и дыме нечистого огня, но не умиравшего и просыпавшегося опять, зовущего его, сначала тихо, потом громче и громче, к трудной и нескончаемой работе над собой, над своей собственной статуей, над идеалом человека» (7; 553–554).

Обращаясь к такой тонкой материи, как действие Божьей силы в душе человека, Гончаров, в духе Священного Писания (3 Цар. 19:11–12; Лк. 8:23–24), противопоставляет «бурю» и «тишину»:

«С тайным, захватывающим дыханием ужасом счастья видел он, что работа чистого гения не рухнет от пожара страстей, а только останавливается, и когда минует пожар, она идет вперед, медленно и туго, но всё идет <...>.

Пробегаая мысленно всю нить своей жизни, он припоминал, какие нечеловеческие боли терзали его, когда он падал, как медленно вставал опять, как тихо чистый дух будил его, звал вновь на нескончаемый труд, помогая встать, ободряя, утешая, возвращая ему веру в красоту правды и добра и силу — подниматься, идти дальше, выше...

Он благоговейно ужасался, чувствуя, как приходят в равновесие его силы, и как лучшие движения мысли и воли уходят туда, в это здание, как ему легче и свободнее, когда он слышит эту тайную работу и когда сам делает усилие, движение, подаст камень, огня и воды» (7; 554).

В этом отрывке у Гончарова нет ничего случайного. Внутренняя работа по переделке человека из плотского в духовного, из ветхого в нового невозможна без Святого Духа, но также невозможна и без усилий самого человека, что подчеркнуто романистом употреблением именно этого слова («сам делает усилие»). Усилие же это обозначено как сотрудничество Святому Духу: Он творит человека, а человек выступает как помощник — не творит, но подает «материалы». Сама образная система («камень, огонь, вода» — апокрифические образы, стилизованные под библейские⁶) да и весь смысл сказанного не оставляют сомнений, что речь идет о «творении нового человека из ветхого», о выработке в человеке идеала гармонии и красоты через действие в его душе Святого Духа, как это описано в трудах Отцов Церкви⁷. Так далеко в описании внутренней работы человека над самим собой — и притом через посредство Святого Духа, осеняющего каждую человеческую душу, — не заходил ни один русский художник⁸.

Поскольку доминирующим объектом изображения становится духовная жизнь человека, обращение Гончарова в «Обрыве» как к новозаветным, так и к ветхозаветным параллелям было неизбежным (см.: [Мельник, 2019: 335–342]). Для понимания духовной, а не только нравственной, основы образов идеальной Веры и «солнечной» (идеальной же) Марфеньки параллели с Татьяной и Ольгой Лариными романисту было бы явно недостаточно. При этом Гончаров показывает себя не только знатоком, но и тонким толкователем Евангелия, ибо задумывается о причинах и последствиях ошибки евангельской Марии. В образе Веры он показывает тот момент жизни Марии, который она пережила до падения. Романист пытается понять психологический «механизм» падения умной и чистой женщины — и видит причину в духовной неопытности, в том, что Святые Отцы называют «самостью»: в гордой, хотя и благородной, исполненной любви, попытке исправления чужой души в духе христианского идеала. В то же время, выстраивая свое «художественное богословие», Гончаров открывает собственное понимание слов Христа: «...прощаются грехи её многие за то, что она возлюбила много...» (Лк. 7:47). Любовь Веры к Марку Волохову жертвенна, поскольку она

надеется именно любовью вернуть его к вере и истине⁹. «Возлюбила много» в данном контексте означает жертвенно, спасительно для другой души — с риском утратить свою¹⁰. Вот почему бабушка говорит о себе и о Вере: «Милосердуй над нами, над нашей слабостью... Мы не продались, мы не лгали, мы любили и ослабели... грешные создания...» (8₁; 421). Хотя Вера самонадеянна и горда в своей любви, но любит она жертвенно. Ее духовная ошибка, как и у Тамары в «Демоне» М. Ю. Лермонтова (см. об этом: [Мельник, 1997]), связана с тем, что она взяла на себя непосильную ношу: спасти и вести к вере другого, не будучи совершенной сама, духовно руководить, не пройдя уроков послушания (бабушке), не умея распознать неисправимого «духа зла». Таков же, по Гончарову, был путь евангельской Марии. По этой причине «прощаются грехи ее многие» и поэтому, по словам бабушки, Вера, пройдя путь греха и покаяния, «лучше многих праведниц теперь... милее Тебе своей безгрешной сестры» (8₁; 421–422).

Таким образом, создавая свой оригинальный вариант «двух господствующих характеров», Гончаров подчеркнул в выделенных им женских типах духовное начало — и обозначил духовные же различия между ними, внося в пушкинскую трактовку существенные изменения. А. С. Пушкин воздвиг русской женщине памятник в лице Татьяны. Гончаров создал не менее величественный и драматичный образ женщины, пережившей ошибку, но раскаявшейся и нашедшей в себе силы подняться. Истоки этого образа он нашел в Евангелии.

Мотивы греха, покаяния и духовного воскресения связаны в романе не только с образом Веры, но и других главных героев — бабушки, Райского. Рядом с кающимися героями Гончаров изображает персонажей, которые не переживают искушений и чья духовная природа устроена очень счастливо, «солярно». Это прежде всего Марфенька и Тушин. Эти герои романа живут согласно словам из Первого послания апостола Петра: «Бог гордым противится, а смиренным дает благодать» (1 Петр. 5:5; см. также: Иак. 4:6). Задача Марфеньки и Тушина — не растерять того, что вложили в них природа и Бог. В статье «Лучше поздно, чем никогда» Гончаров писал о Тушине: «Природа дала ему талант быть человеком —

и ему оставалось не портить этого...» [Гончаров. Лучше поздно...: 100]. Просветитель Штольц в романе «Обломов» утверждал, что человек создан «менять свою природу» (4; 391). Совсем иное дело — Тушин:

«А Тушин держится на своей высоте и не сходит с нее. Данный ему талант — быть человеком — он не закапывает, а пускает в оборот, не теряя, а только выигрывая от того, что создан природою, а не сам сделал себя таким, каким он есть» (7; 734–735).

Гончаров показывает, что духовно воскресающие герои Богу дороже, нежели не впадающие в грех как не пережившие искушения. В этом писатель следовал евангельской притче о заблудшей овце: «Сказываю вам, что так на небесах более радости будет об одном грешнике кающемся, нежели о девяти праведниках, не имеющих нужды в покаянии» (Лк. 15:7). Отношение к падшей Вере можно дополнить словами Евангелия от Матфея: «Смотрите, не презирайте ни одного из малых сих; ибо говорю вам, что Ангелы их на небесах всегда видят лице Отца Моего Небесного. Ибо Сын Человеческий пришел взыскать и спасти погибшее» (Мф. 18:10–11). Вера не только прощена автором, но и возведена на нравственную высоту. Это выражается в том, что и сама Вера не презирает бабушку за падение, называя ее святой.

«Художественное богословие» писателя в его последнем романе целиком построено на евангельских принципах. Роман «Обрыв» доказывает, что Гончаров обладает системным и завершенным христианским мировидением, изображая человека в трех важнейших фазисах его жизни: грех — покаяние — духовное воскресение¹¹. Именно эта антропологическая модель просматривается в вершинных произведениях русской литературы. Гончаров признавал значительность своего замысла и, заканчивая роман, писал редактору «Вестника Европы» М. М. Стасюлевичу: «У меня мечты, желания и молитвы Райского кончаются, как торжественным аккордом в музыке, апофеозом женщин, потом родины России, наконец Божества и Любви... Я <...> боюсь, что маленькое перо мое не выдержит, не поднимется на высоту моих идеалов — и художественно-религиозных настроений...»¹². Религиозность писателя в его

последнем романе уже не отрицается современным литературоведением, но почти не исследуется в своей конкретике. Как правило, в существующих работах о Гончарове подчеркивается лишь общий религиозный и антинигилистический настрой автора «Обрыва», указываются отдельные религиозные мотивы [Доманский], [Старыгина], [Щеблыкин]. Слова Гончарова о «высоте <...> художественно-религиозных настроений» в этом случае остаются лишь «фигурой речи». Между тем развернутая проекция на евангельские образы носит не «реминисцентный», а вполне концептуальный характер, а не замечаемое ранее реалистическое изображение «духовной брани» свидетельствует о том, что в последнем романе на глубокой христианской основе зиждется самая антропология человека. Очевидно и другое: изображая «духовную брань», Гончаров обнаруживает органичное усвоение писаний Святых Отцов Церкви. Все это существенно меняет общепринятые представления о глубине духовного поиска Гончарова и проблематике романа «Обрыв».

Примечания

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект № 17-04-50064.

- ¹ Гончаров И. А. Избранные письма // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 8. С. 366.
- ² Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. СПб.: Наука, 2004. Т. 7. С. 251. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома, книги (нижний индекс) и страницы в круглых скобках.
- ³ Толкователь Евангелия от Луки Феофилакт Болгарский писал: «Многих занимает вопрос: сколько было жен, помазавших Господа миром? Одни говорят, что их было две: одна — упоминаемая в Евангелии от Иоанна, сестра Лазаря (Ин. 12:3), и другая — та, о которой упоминают евангелисты Матфей (Мф. 26:6–7) и Марк (Мк. 14:3), и <...> Лука. Но я верю тем, кои говорят, что их (жен, помазавших Господа миром) было три: одна — сестра Лазаря, упоминаемая у Иоанна, помазавшая Господа за шесть дней до Пасхи, другая, — упоминаемая у Матфея и Марка, помазавшая за два дня до Пасхи, и третья — сия, упоминаемая теперь Лукой, помазавшая Господа в середине евангельской проповеди. И ничего нет странного, что она сделала это еще прежде, чем настало время страдания, а те сделали то же самое близ времени страдания, из подражания ей или по другому побуждению» [Блаженный Феофилакт: 380]. Очевидно, что Гончаров не придает разноголосиям принципиального значения и, решая свои художественные

задачи, сочетает версии Евангелия от Иоанна и Евангелия от Луки.

- ⁴ Очевидно, что Христос имеет в виду любовь истинную, хотя и приведшую к ошибке. Об этом в «Дневнике писателя» (май 1876 г.) размышлял Ф. М. Достоевский: «Г-н защитник в конце своей речи применил к своей клиентке цитату из Евангелия: “она много любила, ей многое простится”. Это, конечно, очень мило. Тем более, что г-н защитник отлично хорошо знает, что Христос вовсе не *за такую любовь* простил “грешницу”. Считаю кощунством приводить теперь это великое и трогательное место Евангелия; вместо этого не могу удержаться, чтобы не привести одного моего давнишнего замечания, очень мелкого, но довольно характерного. Замечание это, разумеется, нисколько не касается г-на Утина. Я заметил еще с детства моего, с юнкерства, что у очень многих подростков, у гимназистов (иных), у юнкеров (побольше), у прежних кадетов (всего больше) действительно вкореняется почему-то с самой школы понятие, что Христос именно за эту любовь и простил грешницу, то есть именно за клубничку или, лучше сказать, за усиленность клубнички, пожалел, так сказать, привлекательную эту немощь. Это убеждение встречается и теперь у чрезвычайно многих. Я помню, что раз-другой я даже задавал себе серьезно вопрос: отчего эти мальчики так склонны толковать в эту сторону это место Евангелия? Небрежно ли их так учат закону Божию? Но ведь остальные места Евангелия они понимают довольно правильно. Я заключил, наконец, что тут, вероятно, действуют причины более, так сказать, физиологические: при несомненном добродушии русского мальчика тут, вероятно, как-нибудь тоже действует в нем и тот особый избыток юнкерских сил, который вызывается в нем при взгляде на всякую женщину. А впрочем, чувствую, что это вздор, и не следовало бы приводить вовсе. Повторяю, г-н Утин, уж конечно, отлично знает, как надо толковать этот текст, и для меня сомнения нет, что он просто пошутил в заключение речи, но для чего — не знаю» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1981. Т. 23. С. 19–20).
- ⁵ Гончаров употребляет слово «бесы» в сочетании со словами «бросились в него», «вторглись». Не приходя к прямой мистике, он в других случаях смягчает художественное впечатление, отмечая, что в Райского «вторглись» «холод, отвращение и злоба».
- ⁶ В Книге Бытия в Ветхом Завете образы если не камня, то «тверди», образы воды и огня играют важнейшую роль как главные «строительные материалы» создаваемого мира: «...Дух Божий носился над водою». (Быт. 1:2); «И сказал Бог: да будет твердь посреди воды, и да отделяет она воду от воды. [И стало так.] И создал Бог твердь, и отделил воду, которая под твердью, от воды, которая над твердью. И стало так». (Быт. 1:6–7). Кроме того, в Ветхом Завете Дух описывается в неживых образах мира материи: дыхания жизни, ветра, огня, воды и облака. Таким образом, огонь и вода — это не только «строительные материалы» для созидания мира и человека, но и образы, ассоциирующиеся

с Самим Духом. Впрочем, очевидно, что Гончаров здесь берет лишь дух Ветхого Завета, но, по сути, пользуется апокрифическим осмыслением темы (ср. апокриф «Сказание, как сотворил Бог Адама». Человек, согласно этому апокрифу, создавался из земли (тело), камня (кости), моря (кровь), солнца (очи) и т. д.).

⁷ Г. Федотов в работе «О Святом Духе в природе и культуре» (1932) писал: «...в икономии Церкви Дух Святой остается самой таинственной ипостасью. Богословы согласны в том, что природа и действие Св. Духа являются для нас сокровенными, едва именуемыми» [Федотов: 232].

⁸ Хотя сама тема была обозначена, например, в стихотворении В. А. Жуковского «Мысли (Из Гёте)»: «Будь не солнечен наш глаз — / Кто бы солнцем любовался? Не живи дух Божий в нас — / Кто б божественным пленялся?» (Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М.: Языки русской культуры, 2000. Т. 2: Стихотворения. 1815–1852. С. 264).

⁹ Впервые к теме женской самонадеянности в любви и неподготовленных попыток исправить любимого Гончаров подошел в «Обломове», где Ольга Ильинская пытается «поднять» Обломова с дивана:

«И всё это чудо сделает она, такая робкая, молчаливая, которой до сих пор никто не слушался, которая еще не начала жить! Она — виновница такого превращения!

Уж оно началось: только лишь она запела, Обломов — не тот...

Он будет жить, действовать, благословлять жизнь и ее. Возвратить человека к жизни — сколько славы доктору, когда он спасет безнадежного больного! А спасти нравственно погибающий ум, душу?..

Она даже вздрагивала от гордого, радостного трепета; считала это уроком, назначенным свыше» (4; 205).

¹⁰ О любви Марфеньки Гончаров писал в статье «Лучше поздно, чем никогда»: «...взаимная, веселая и ясная, как весна, любовь Викентьева и Марфеньки, внушенная и лелеемая самою природою, как любовь птиц, осмысленная их светлым, естественным взглядом на жизнь и друг на друга» [Гончаров. Лучше поздно...: 103].

¹¹ Как известно, в современной науке дискутируется вопрос о том, что считать последовательным выражением христианского мировоззрения у художников (см.: [Любомудров: 364]). Нам кажется, прав В. Н. Захаров, когда пишет: «...прежде чем спорить, необходимо условиться, что понимать под Православием. Для А. М. Любомудрова и В. М. Лурье Православие — догматическое учение, и его смысл определен катехизисом. При таком подходе православными могут быть только духовные сочинения. Между тем Православие не только катехизис, но и образ жизни, мировосприятие и миропонимание народа. В этом не-догматическом смысле говорят о православной культуре и литературе, о православном человеке, народе, мире и т. п.» [Захаров: 6]. Напомним и слова Н. Лосского: «Бесконечно сложное содержание Божественной правды, лежащей в основе христианства, не вмещается в ограниченном сознании земного человека. Многие великие философы и многие

гениальные художники стремились выразить эту правду в своем творчестве, но все эти попытки далеки от совершенства: в каждой из них воплощены лишь те или другие стороны всеобъемлющей Божественной истины, но, оторванные от целого, они легко подвергаются искажениям. Поэтому видов христианского миропонимания много и каждый из них содержит в себе своеобразные недостатки, обусловленные неполнотой» [Лосский: 133].

- ¹² Гончаров И. А. Избранные письма. С. 386.

Список литературы

1. Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. — М.: ГИХЛ, 1955. — Т. 8. — С. 64–113.
2. Доманский В. А. Сады романа «Обрыв»: эдем, потерянный и возвращенный рай // И. А. Гончаров: (Материалы Междунар. науч. конф., посвящ. 195-летию со дня рождения И. А. Гончарова). Сб. ст. рус. и зарубеж. авт. / сост. А. В. Лобкарева, И. В. Смирнова, Е. Б. Клевогина. — Ульяновск, 2008. — С. 167–176.
3. Захаров В. Н. Православные аспекты этнопоэтики русской литературы // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. — Вып. 5. — С. 5–30 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2472> (22.12.2018). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2472
4. Лосский Н. О. Достоевский и его христианское миропонимание. — Нью-Йорк: Изд-во имени Чехова, 1953. — 406 с.
5. Любомудров А. М. Православное монашество в творчестве и судьбе И. С. Шмелева // Русская литература и христианство. — СПб., 1994. — С. 364–394.
6. Мельник В. И. «Свою Тамару не брани...» (Лермонтовская тема в «Обрыве» И. А. Гончарова) // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. — Воронеж: Изд-во ВГУ, 1997. — Вып. 9. — С. 53–67.
7. Мельник В. И. И. А. Гончаров: духовные и литературные истоки. Монография. — М.: Изд-во МГУП, 2002. — 284 с.
8. Мельник В. И. Духовный путь И. А. Гончарова. — М.: Вече, 2019. — 448 с.
9. Недзвецкий В. Психологическое течение в литературе критического реализма (Гончаров) // Развитие реализма в русской литературе: в 3 т. — М.: Наука, 1973. — Т. 2. — Кн. I. — 388 с.
10. Старыгина Н. Н. Демонические знаки в антинигилистическом романе как выражение авторской ценностно-мировоззренческой позиции // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск, 1998. — Вып. 5. — С. 204–222 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2493> (22.12.2018). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2493
11. Щелбыкин И. П. Мотив «треховности» и вины в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // И. А. Гончаров: (Материалы международной конференции, посвящ. 180-летию со дня рождения И. А. Гончарова). — Ульяновск, 1994. — С. 204–212.

12. Федотов Г. П. О Св. Духе в природе и культуре // Федотов Г. П. Собр. соч.: в 12 т. — М.: Мартис, 1998. — Т. 2. — С. 232–244.
13. Феофилакт Болгарский (блаженный). Толкование блаженного Феофилакта архиепископа Болгарского на книги Нового Завета. — М.: Директ-Медиа, 2014. 2006 с. [Электронный ресурс]. — URL: <http://azbyka.ru> (22.12.2018).

Информация об авторе: Мельник Владимир Иванович — доктор филологических наук, член-корреспондент АН Республики Татарстан.

Дата поступления в редакцию: 16.01.2019

Дата публикации: 29.03.2019

Vladimir I. Mel'nik

(Moscow, Russian Federation)

melnikvi1985@mail.ru

The Evangelical Semantics of the Female Images of Martha and Vera in the Novel “The Precipice” by I. A. Goncharov

Acknowledgments. The reported study was funded by RFBR according to the research project no. 17-04-50064.

Abstract. The article for the first time studies the gospel basis of the images of Marthenka and Vera in I. A. Goncharov's novel “The Precipice”. Just as Pushkin highlighted an ideal image of Tatyana Larina comparing it to that one of her sister Olga, Goncharov emphasizes the personality of Vera by contrasting her with Martha. The main theme of the novel is a spiritual order of Russia that is on the brink of a “precipice” (i. e. atheism). The meaning of the name of one of the protagonists — Vera, that is Faith, — plays an important semantic role in the novel, symbolizing a possibility of the salvation of Russia, overcoming of the historical “precipices” based on faith in God. The sisters' images point to two different paths to Holiness: the path of Martha and the path of Mary, described in the gospel. Marthenka hides under the shadow of someone else's authority and experience, avoiding thus temptation and mistakes. Vera shows herself independent, makes a mistake, but being a strong person finally finds strength to come into repentance and spiritual “resurrection”, repeating the destiny of the grandmother and showing the signs of spiritual similarity with her. Women's images, hidden, but deeply and consistently correlated with their Evangelical basis, are in “The Precipice” only a private manifestation of systemic changes in the poetics of the late Goncharov, more openly than before, demonstrating the connection not only with the Holy Scripture, but also with the teaching of the Holy Fathers of the Church about the so-called “spiritual warfare”. The article for the first time reveals the novelist's attempt, without going beyond realism, to show the struggle in the human soul between the “demons” and the Holy spirit. In Goncharov's early literary texts there are also

Evangelical reminiscences. But in his last novel, the writer manifests himself not only as an expert, but also as a great interpreter of the gospel, which showed the spiritual and psychological reasons of women's mistakes that is related to the destiny of the Evangelical Mary. The projection on the Evangelical images and the realistic representation of a spiritual battle significantly change the existing ideas about the depth of Goncharov's spiritual search and the problems of the novel "The Precipice".

Keywords: Holy Spirit, Evangelical images, archetype, Martha, Mary, Goncharov, "The Precipice", Pushkin, spiritual struggle

References

1. Goncharov I. A. Better Late Than Never: (Critical Notes). In: *Goncharov I. A. Sobranie sochineniy: v 8 tomakh* [Goncharov I. A. Collected Works: in 8 Vols]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury Publ., 1955, vol. 8, pp. 64—113. (In Russ.)
2. Domanskiy V. A. The Gardens of the Novel "The Precipice": Eden, Paradise Lost and Regained. In: *I. A. Goncharov: (Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 195-letiyu so dnya rozhdeniya I. A. Goncharova). Sbornik statey russkikh i zarubezhnykh avtorov* [I. A. Goncharov: (Proceedings of the International Scientific Conference Devoted to the 195th Anniversary Since the Birth of I. A. Goncharov). Collection of the Articles of Russian and Foreign Authors]. Ulyanovsk, 2008, pp. 167—176. (In Russ.)
3. Zakharov V. N. Orthodox Aspects of the Ethnopoetics of Russian Literature. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, PetrSU Publ., 1998, issue 5, pp. 5—30. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2472> (accessed on December 22, 2018). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2472 (In Russ.)
4. Losskiy N. O. *Dostoevskiy i ego khristianskoe miroponimanie* [Dostoevsky and His Christian Understanding of the World]. New York, Izdatel'stvo imeni Chekhova Publ., 1953. 406 p. (In Russ.)
5. Lyubomudrov A. M. Orthodox Monasticism in the Works and Destiny of I. S. Shmelev. In: *Russkaya literatura i khristianstvo* [Russian Literature and Christianity]. St. Petersburg, 1994, pp. 364—394. (In Russ.)
6. Mel'nik V. I. "Do Not Come Down on Your Tamara..." (The Lermontov Theme in "The Precipice" by I. A. Goncharov. In: *Filologicheskie zapiski. Vestnik literaturovedeniya i yazykoznaniya* [Philological Notes. Bulletin of Literary Studies and Linguistics]. Voronezh, Voronezh State University Publ., 1997, issue 9, pp. 53—67. (In Russ.)
7. Mel'nik V. I. *I. A. Goncharov: dukhovnye i literaturnye istoki. Monografiya* [I. A. Goncharov: Spiritual and Literary Sources. Monograph]. Moscow, Moscow State University of Printing Arts Publ., 2002. 284 p. (In Russ.)
8. Mel'nik V. I. *Dukhovnyy put' I. A. Goncharova* [Goncharov's Spiritual Path]. Moscow, Veche Publ., 2019. 448 p. (In Russ.)
9. Nedzvetskiy V. A Psychological Course in the Literature of Critical Realism (Goncharov). In: *Razvitie realizma v russkoy literature: v 3 tomakh* [Development

- of *Realism in Russian Literature: in 3 Vols*]. Moscow, Nauka Publ., 1973, vol. 2, book 1. 388 p. (In Russ.)
10. Starygina N. N. Demonic Signs in the Anti-Nigilistic Novel as an Expression of the Author's Value and Worldview Position. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, PetrSU Publ., 1998, issue 5, pp. 204—222. Available at: http://poetica.pro/journal/article_en.php?id=2493 (accessed on December 22, 2018). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2493 (In Russ.)
 11. Shcheblykin I. P. The Motif of a “Sin” and Guilt in I. A. Goncharov's Novel “The Precipice”. In: *I. A. Goncharov: (Materialy mezhdunarodnoy konferentsii, posvyashchennoy 180-letiyu so dnya rozhdeniya I. A. Goncharova)* [I. A. Goncharov: (Proceedings of the International Conference Devoted to the 180th Anniversary Since the Birth of I. A. Goncharov)]. Ulyanovsk, 1994, pp. 204—212. (In Russ.)
 12. Fedotov G. P. About Saint Spirit in Nature and Culture. In: *Fedotov G. P. Sobranie sochineniy: v 12 tomakh* [Fedotov G. P. Collected Works: in 12 Vols]. Moscow, Martis Publ., 1998, vol. 2, pp. 232—244. (In Russ.)
 13. Theophylact of Bulgaria (Blessed). *Tolkovanie blazhennogo Feofilakta arkhiepiskopa Bolgarskogo na knigi Novogo Zaveta* [Interpretation of the Blessed Theophylact Archbishop of Bulgaria on the Books of the New Testament]. Moscow, Direct Media Publ., 2014. 2006 p. Available at: <http://azbyka.ru> (accessed on December 22, 2018). (In Russ.)

Information about the author: *Mel'nik Vladimir I.* — Doctor of Philology, corresponding member of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan.

Received: January 16, 2019

Date of publication: March 29, 2019

DOI 10.15393/j9.art2019.5861

УДК 821.161.1.09“1917/1992”

Дарья Борисовна Терешкина
(Великий Новгород, Российская Федерация)
terdb@mail.ru

Евангельские образы и мотивы в первой книге «Братских песен» Николая Клюева

Аннотация. Статья предлагает анализ первой книги «Братских песен» Николая Клюева (1912) с точки зрения отражения в ней Евангелия. Будучи высоко оцененной сразу после выхода, книга песен стала выражением идеологии одного из важных религиозных направлений в русской мысли начала XX в. — «голгофских христиан» (к нему прямо отсылает подзаголовок книги). Призыв к деятельной любви и добровольному самопожертвованию во имя Царствия Божьего на земле становится главной идеей «Братских песен». Распятие христиан вслед за Христом, крестные муки и преображение последователей Иисуса составляют главные образы книги песен, в которой соединились разнородные устные, литературные, иконографические традиции. Евангельские мотивы в тексте книги песен представляют объединяющую основу идеи и художественного мира книги.

Ключевые слова: Евангелие, голгофские христиане, иконографичность, цитата, образ, мотив, лейтмотив

В 1912 г. в издательстве журнала «Новая земля» вышла небольшая книга стихов Николая Клюева «Братские песни»¹. Она сразу стала событием в русской литературе. Об этом говорит факт выхода второй книги «Братских песен»² в том же году, расширенной за счет включения двух десятков стихотворений, не вошедших в первую книгу, и дополненной большой хвалебной статьей Валентина Свенцицкого [Свенцицкий]. Исследователи определяют творчество Н. Клюева как «маргинальное» среди существовавших в 1910-х гг. поэтических школ [Солнцева: 98]. Однако в русле активного богоискательства 1910-х гг. он был не только «своим» для «новых христиан» самого разного толка, но и своего рода «пророком» среди так называемых «голгофских христиан», группировавшихся вокруг журнала «Новая земля» во главе с Ионой Брихничевым, Михаилом Старообрядческим и Валентином Свенцицким. Как отмечал В. Г. Базанов, «этот

полурелигиозный полусветский еженедельник, возглавлявшийся Брихничевым, выступал против “лампадного православия”, против официальной церкви, проповедуя так называемую “религию свободы”, цель которой, как ее неоднократно определял журнал, заключалась в защите угнетенных, в подвижнической борьбе за социальную справедливость и нравственное совершенство» [Базанов]. Несмотря на противоречивые оценки творчества Н. Клюева (в том числе его «Братских песен») и современниками поэта (А. Блоком, В. Брюсовым, Д. Мережковским и др.) (см.: [Байнин]), и читателями последующих эпох, оно, несомненно, — яркое явление в русской литературе. А при ближайшем рассмотрении — и глубокое (см., напр.: [Доманский], [Семенова]).

«Братские песни» представляют собой книгу стихотворных текстов, каждый из которых, являясь самостоятельным произведением, составляет общий сюжет (см.: [Барковская] и др.). В первой редакции таких текстов девять, и именно этот состав является наиболее цельным и совершенным. Сюжет «Братских песен» в его «спрямленном» виде можно представить следующим образом: ожидание пришествия Христа во славе теми, кто в Него верит как в Бога Живого и проходит Его путь крестных страданий во искупление грехов других людей. Евангельский текст книги создается обилием евангельских мотивов, вплетенных в поэтический и символический язык «Братских песен», и может быть сам по себе интерпретирован как Евангелие, переживаемое в настоящем: Христос живет всегда среди братьев-христиан, и ожидание Его — это не Апокалипсис, а предвкушение всеобщей встречи, даже для тех, кто со Спасителем не пребывает ежечасно.

В. Свенцицкий в предисловии ко второй книге «Братских песен» чрезвычайно высоко оценил творение Клюева, которого он считал поэтом, ставшим пророком, а сами «Песни» — «пророческим гимном Голгофе» [Свенцицкий: V]. Одним из идеологов «голгофских христиан» сразу был понят основной посыл книги: «Освобождение земли» на языке религиозном должно быть названо искуплением <...>. Не дано “искупление” как подвиг единого Агнца — оно дастся как усилие всей земли» [Свенцицкий: VII]. В. Свенцицкий видит в этом усиллии

предвестие нового учения о всеобщей ответственности за все и за всех и о новой жизни («в новой плоти, неподчиненной законам тления и смерти» [Свенцицкий: XI]).

Ожидание Второго пришествия Христа, ставшего главной темой книги «Братские песни», логично было бы соотносить с «Откровением Иоанна Богослова», однако с ним в поэтике книги гораздо меньше связи, чем с Евангелием. Именно евангельские мотивы и само Евангелие как Благая Весть о пришедшем в мир его Спасителе становятся конструирующей моделью поэтического мира книги.

Мир клюевских песен чрезвычайно самобытен, как мировоззрение и религиозность самого Клюева (см.: [Калинина: 58]). «В свой духовный мир он (Н. Клюев. — Д. Т.) стянул огромные величины: культуру фольклора, церковной литургики (эстетического богословия), старообрядчества, сектантства, прежде всего опыт хлыстовского мистицизма и, наконец, активно-христианскую мысль Н. Ф. Федорова. Поразительное сочетание двух последних влияний явил уже второй сборник поэта “Братские песни” (1912)» [Семенова, № 1: 331]. Лирическое «Я» «Братских песен» заменяется соборным «мы»; всё, что в них звучит, можно назвать лирическим голосом — имея в виду, однако, что это голос многосоставного хора (не случайно песнь VII разделена на две части, где вторая отделена от первой указанием, как для хора в церковном богослужении: «Возглас второй»). Этот собор «братьев-христиан» неустойчив в своем составе и может включать в себя как всех христиан и прощенных ими врагов, так и одного «пророка», ведущего ко Христу маловерных.

Книга «Братские песни» состоит из девяти частей (песен). Начинается она с описания мира, где живут братья по вере. Этот мир приобретает черты Эдема, ибо природа (узнаваемая читателем как реальная, с русскими чертами) изображена как храм,

«... где зори — свечи,
Где предалтарный фимиам —
Туманы дремлющих поречий»³.

Все люди для лирического субъекта — братья, и их он зовет «к нам — в нетленный сад, под кипарисы» (4). В этом образе

локус, где пребывают братья, узнаваем как рай, причем не тот, первозданный и утерянный человеком, а тот, который, согласно народным преданиям, сохранился на земле (см.: [Образ рая...], [Мильков]). Люди в этом земном раю — те, что знают Христа и прошли страдания вместе с Ним. Они хранят ключи от ада, их город берегут «братья-воины», и всякий, кто без вражды приходит в город, — «собрат» им. «Мы» — это «соратники Христовы, / Преисподней ключари» (5). Раскрыть ад дано лишь им — перед тем, как Христос придет во славе, а «не в нищенском хитоне / И не с терном вокруг чела» (5). IV песнь книги — это молитва братии «Невечернему Свету» перед испытанием — подобно молитве Христа в Гефсиманском саду в ночь перед Распятием (Мф. 26:36–46; Мк. 14:33–42; Лк. 22:40–46). Песнь V изображает братский сбор — своего рода Тайную Вечерю, но без Христа. VI песнь — встреча с Христом, пришествие Спасителя. Общий суд превращается в суд частный, а лирический голос соборного «мы» сменяется лирическим «я» героя, вставшего с «сестрой» перед престолом и с нею же прощенного «за подвиг любви»:

«И пойму я, что минуло царство могилы,
Что за гробом припал я к бессмертья ключу.
Воспаришь ты к лазури, светла, шестикрыла,
Молоньей просияв, я вослед полечу» (11).

VII песнь может быть охарактеризована как «гимн глашатаев Христа», песнь VIII — «Песнь похода» тех, кто уже на пути к Христу и кто ждет прихода других, в том числе убийц, прощенных вечной жизнью:

«Гробовой избегнув клетки,
Сопричастники живым,
Мы убийц своих приветим
Целованием святым...» (14).

Заключительная, IX песнь книги — «Песнь утешения» остающимся жить, чтобы укрепляться в вере «у Христовых чистых ног», ибо им еще предстоит своя «Песнь похода».

Евангельские мотивы в виде аллюзий на события, происходившие при земной жизни Спасителя, создают устойчивое ощущение живого присутствия Христа в настоящем.

Образ Христа «Пастырь добрый» (Ин. 10:11–16) появляется в III песне в самый драматичный момент: когда братия страждет на Голгофском кресте («Перебиты наши голени и ребра. / Ей, гряди ко стаду, Пастырь добрый!» — 6). Образ Доброго пастыря перекликается с упоминанием в этой же части Христа — Жертвенного Агнца: «Укрепитесь, собратья, хлебом-солью, / Причаститесь незримой Агнчей Кровью» (6). «Агнцем Божиим» называет Христа Иоанн Креститель в присутствии своих учеников в Евангелии от Иоанна: «На другой день видит Иоанн идущего к нему Иисуса и говорит: вот Агнец Божий, Который берет на Себя грех мира» (Ин. 1:29); «На другой день опять стоял Иоанн и двое из учеников его. И, увидев идущего Иисуса, сказал: вот Агнец Божий» (Ин. 1:35–36). Слова об Агнце несколько раз встречаются в «Откровении Иоанна Богослова», но именно евангельский рассказ созвучен песне ключевского цикла, в котором Христос представлен не ожидаемым, а живым, идущим к Своим ученикам.

«Братья» как герои и составляющие лирического голоса в книге песен представлены учениками Христа. И не только духовными (кем можно назвать всех христиан), но и прямыми, современниками Христа, избранными Им:

«Как рыбачили в водах Генисарета:
Где Ты, — Альфа и Омега, Отче Света?
Свет явился, рек нам: “Мир вам, други!”
Мы оставили мережи и лачуги
И пошли вослед Любви-Света» (9).

Акт призвания Христом учеников созвучен евангельским словам о призвании рыбаков (Мф. 4:18–22; Мк. 1:16–20; Лк. 5:1–11). Рассказ синоптических Евангелий о том, как Христос встречает братьев Симона-Петра и Андрея и возвещает им, что они будут «ловцами человеков», «сворачивается» в песни Ключева к краткому приветствию Спасителя и безоговорочному следованию Ему братьев (без указания имен и числа их, а потому символически обозначающему весь сонм безымянных христиан). Синкретизм использования поэтом библейского текста проявляется в свободном переплетении разных его частей. Слова Господа «Аз есмь Альфа и Омега» с проречением от первого лица читаются в «Откровении Иоанна Богослова»

(Откр. 1:8, 10–11; 21:6–7; 22:12–13), а в «Братских песнях» звучат из уст идущих вослед за Христом; Сам Спаситель называется именами, которые применимы не собственно к Сыну Божьему, а к Всеединому Троицкостасному Богу. Подобное обращение к Новозаветному тексту представляется естественным — настолько, насколько органичным является восприятие Евангелия не как сюжетного текста, а как Благой Вести о вневременном пришествии Христа к людям.

VI песнь книги излагает заповеди блаженства как свершающиеся во Втором пришествии Христа (Мф. 5:3–12; Лк. 6:20–23):

«Он затопчет, как сон, вероломства законы,
Духом уст поразит исполинов-бойцов,
Даст державу простым, и презренным — короны,
Чтобы царством владели во веки веков...» (10–11).

В «Братских песнях» содержатся аллюзии на Евангельский текст, причем в очень вольной интерпретации. Однако, учитывая многозначность слов, используемых поэтом (и «короны», и «державу» можно понять по-разному), можно констатировать многослойность смысла текста и его, подобно Евангелию, не буквальный, а символический смысл.

В системе евангельских мотивов текста лейтмотивом выступает распятие Христа и смерть Христа на Кресте. Только это уже не распятие Спасителя, а крестные муки Его последователей:

«Разделяют с нами брашна серафимы,
Осеняют нас крылами легче дыма,
Сотворяют с нами знамение-чудо,
Возлагают наши душеньки на блюдо.
Дух возносят, серафимы, к Саваофу,
Телеса — на Иисусову Голгофу.
Мы в раю вкушаем ягод грозди, —
На земле же терпим крест и гвозди.
Перебиты наши голени и ребра...
Ей, гряди ко стаду, Пастырь добрый!» (6).

В этих строках отчетливо звучит указание на двуединую природу человека: Дух его — у Господа, тело — на земле в страданиях. И, в отличие от Христа, тело Которого осталось целым, Его последователи-братия, как разбойники, были сокрушены телом и возопили, как Христос на Кресте возгласил «Боже Мой, Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?» (Мф. 27:46), только они взывают к самому Христу, как к Пастырю охраняемого Им стада:

«Чем смертельней терн и гвозди,
Тем победы ближе час...
Дух животными крылами
Прикоснется к мертвецам,
И завеса в пышном храме
Раздерется пополам...» (14).

Таким образом словно совершается круг искупительной жертвы: вслед за Иисусом страдают за грехи Его «братья»-последователи, и, как Он, они готовы простить своих убийц — во имя вечной жизни («Отошли от нас болезни, смерть и старость» — 6). «У Ключева же с удивительной силой передан главный, откровенный мотив активно-христианской, голгофской мысли: финальное прощение самых страшных грешников, полное искупление зла, причем с тончайшим, истинно Христовым пониманием» [Семенова, № 1: 336]. С этой же точки зрения — учеников — представлено и Преображение Господне в последней песни книги — «Песни утешения»:

«Что, собратья, приуныли,
Оскудели моготой?
Расплесните перья крылий,
Просияйте молоньей. —
Красотой затмите зори,
Славу звезд, луны чертог,
Как бывало на Фаворе
У Христовых, чистых ног» (16).

О Преображении Господнем, свершившемся при трех любимых учениках Иисуса — Петре, Иоанне и Иакове, — сообщают все синоптические Евангелия (Мф. 17:1–6; Мк. 9:1–8; Лк. 9:28–36), за исключением названия горы, которое известно из Священного Предания. И вновь, как в изображении

Распятия, центром совершающегося становятся ученики Христа. Это они, вслед за Иисусом, озарятся Фаворским светом, они должны явить присутствие Божественного Духа в естестве — и тем заслужить свою Песнь Похода в Царствие Небесное.

Как справедливо утверждает С. Семенова, «“Братские песни” устремлены от этого мира, где “Смерти плен железный”, к Тому, Кто поможет “порвать навсегда” этот плен, вывести в свет преображения. При всецелой обращенности к концу, к переходу в иное бытие, этот переход мыслится не столько как внешняя грозная катастрофа, сколько как внутреннее преображение» [Семенова, № 1: 334].

Мотив, ставший в книге песен лейтмотивом, — ключи от ада, которые, будучи изначально у Христа (Откр. 1:17–18), теперь находятся у «братьев-ключарей»: «Поручил ключи от ада / Нам Вселюбящий стеречь» (4). Это они, остающиеся на земле и осознающие, что ад после Христа пополняется новыми грешниками, призваны сокрушить врата преисподней, взяв на себя грехи ее пленников, простив их силой Христовой любви во имя жизни вечной:

«Наш удел — венец терновый
Ослепительней зари,
Мы соратники Христовы,
Преисподней ключари» (4–5).

Утверждая первичность евангельских аллюзий в книге песен, С. Семенова пишет: «Образ сокрушения ада, не раз возникающий в творчестве Клюева, обличает в нем истинно новозаветную душу, из тех, что исповедует полноту восстанавливающих и жизнетворческих потенций в христианстве» [Семенова, № 1: 336].

Этот мотив прямо перекликается с упоминающимися в книге песен ключами от рая: «Звякнул ключ гостеприимный / У предвечных рая врат» (5). Николай Клюев словно остается в рамках народной традиции понимания перехода в Царствие Небесное: оно, если на то будет Божья воля, открывается ключом, данным, как известно по Священному Преданию и иконографическим образам, апостолу Петру. В этой широкой традиции отражено буквальное понимание евангельских слов:

«...и Я говорю тебе: ты — Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее; и дам тебе ключи Царства Небесного: и что свяжешь на земле, то будет связано на небесах, и что разрешишь на земле, то будет разрешено на небесах» (Мф. 16:18–19). В клюевской книге песен апостол Петр прямо не упоминается, и этим словно создается параллельный образ «братьев-ключарей», кому завещано хранить ключи от рая. Иерархическая система мира, в которой человек замкнут между двумя границами — верхней и нижней, — словно разрывается у Клюева самим человеком, ибо, в отличие от простодушного народного толкования образа врат, «Братские песни» постулируют высший смысл сказанных Иисусом слов. Этот смысл заключен не в непосредственной передаче ключей как предмета, а в наследовании божественного ключа духовного, при помощи которого отворяются все двери, раскрываются все души, сокрушаются грехи и распространяется человек для благодати. Именно этот ключ нужен человеку, чтобы не уповать на восшествие в Царствие Небесное, а приближать Царствие Божие на земле. В этом состоял весь смысл активного христианства. В этой, поэтически обыгранной омонимичности, выразил Клюев свои чаяния вечной жизни:

«И пойму я, что минуло царство могилы,
Что за гробом припал я к бессмертья ключу.
Воспаришь ты к лазури, светла, шестикрыла,
Молоньей просияв, я вослед полечу» (11).

«Работничество» в деле обретения людьми Христа выражено у Клюева в образах привычного крестьянского труда — пахоты и молотбы:

«Наша нива — тверди круг
Колосится звездной рожью,
И лежит вселенский плуг
У Господнего подножья.
Уж отточены серпы
Для новины лучезарной,
Скоро свяжется в снопы
Колос дремлюще-янтарный!» (12).

Входящий в седьмую песнь книги, «второй возглас» этой части призывает «первенцев Адама» выйти в мир, данный им Богом, его преобразователями, а не изгнанниками из рая. Сделать эту землю подвластной человеческой созидательной мощи, после того, как сам человек очистился страданием, — задача «братьев-христиан». И в этом у них не должно быть ни страха, ни сомнения, ибо «но Иисус сказал ему: никто, возложивший руку свою на плуг и озирающийся назад, не благонадежен для Царствия Божия» (Лк. 9:62). Обращая внимание на самобытный символизм именно этой части книги песен, С. Семенова замечает: «Свое видение Ключев разворачивает мощно и самобытно, без всякой тени философско-поэтической риторики, в свойственной ему космически-крестьянской символизации, когда предмет земледельческого обихода (“плуг”) вырастает в планетарно-вселенский масштаб. Гигантские плуг и пахота — образ тяжелого труда всей Земли, всех сынов человеческих <...> в общем деле преображения мира, искупления зла (“ада”), изведения оттуда всех его пленников» [Семенова, № 1: 337].

Иконографичная по своей поэтике, книга песен прямо отсылает к известным иконографическим сюжетам: призвание рыбаков, «Пастырь добрый», «Преображение Господне», «Иов на гноище», «Сошествие во ад», «Распятие», «Тайная вечеря», «Сошествие Святого Духа», «Христос во славе», а также центральному образу Литургии, изученному в свое время Л. А. Успенским [Успенский], и к иконографическим образам (Серафимам, архангелам, всему «небесному иконостасу»).

В системе евангельских образов и мотивов книги песен Ключева главным является символ Божественной Евхаристии. К Тайной Вечере отсылает V песнь (Мф. 26:17–30; Мк. 14:12–26; Лк. 22:7–39), Литургию с причастием описывает песнь I книги: «...вкусить кровей, живого хлеба» (3). «Живой хлеб» — центральный символ молитвы перед литургией. В целом хронотоп «Братских песен» является литургическим по своему главному значению. Божественная литургия как постоянное «вспоминание» о присутствии Христа соединяется с творческим актом воспроизведения изображения событий. Пришествие Христа предстает не как грядущее действо, с которым наступит

конец мира, а как происходящее сейчас — для тех, кто Христа ощущает живым без конца и без времени. Он призывает учеников, Он дает им Свое Тело и Кровь, Он приходит во славе, как Царь — и все это происходит сейчас. Как писал архимандрит Киприан (Керн), «мирянин не присутствует, а активно, молитвенно переживает совершающуюся литургическую, голгофскую драму и причащается» [Киприан (Керн)]. Евхаристия сама по себе является символом искупительной жертвы: «Она вневременна, и в своей вневременности охватывает в одном моменте и прошлое, и настоящее, и будущее. Мы в ней “воспоминаем” и творение мира, и искупление человечества Сыном Божиим, и Его Крест, и Воскресение, Его вознесение и имеющее еще быть Второе и Страшное Пришествие» [Киприан (Керн)].

Именно это, евангельское, т. е. со-присутственное Христу, понимание искупительной жертвы человечества свойственно поэтике «Братских песен» Николая Клюева. Верно понятый еще с появлением первого издания главный смысл этой книги по прошествии почти ста лет не меняет своей сути и только обрастает дополнительными уровнями и слоями. В цикле «Братские песни» Клюев поэтически говорит о новом понимании искупления. Оно, по мысли поэта, не возложено целиком на Сына Божьего, принявшего на Себя все грехи человечества, а принято всеми людьми как обязательство прийти к Богу, самым пострадав на кресте — только не как Христос, а как разбойники, с Ним на Голгофе распятые. Только тогда Евангелие может быть понято человечеством во всей полноте своего смысла.

Примечания

- ¹ Клюев Н. Братские песни (Песни голгофских христиан). М.: К Новой Земле, 1912. 16 с.
- ² Клюев Н. Братские песни (Книга вторая) / вступ. ст. В. Свенцицкого. — М.: Новая земля, 1912. 61 с.
- ³ Клюев Н. Братские песни (Песни голгофских христиан). М.: К Новой земле, 1912. С. 3. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.

Список литературы

1. Базанов В. Г. С родного берега: О поэзии Н. Клюева / В. Г. Базанов; отв. ред. А. И. Павловский; АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). — Л.: Наука, 1990. — 241 с. [Электронный ресурс]. — URL: https://www.booksite.ru/klyuev/4_6_04.html (03.02.2019).
2. Байнин С. В. Критика «первой волны» эмиграции о творчестве Н. А. Клюева // *Apriori*. Серия: Гуманитарные науки. — 2015. — № 3. — С. 5 [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.apriori-journal.ru/serial/3-2015/Bajnin.pdf> (07.02.2019).
3. Барковская Н. В., Верина У. Ю., Гутрина Л. Д. Книга стихов как теоретическая проблема // *Филологический класс*. — 2014. — № 1 (35) [Электронный ресурс]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kniga-stihov-kak-teoreticheskaya-problema> (13.01.2019).
4. [Доманский В. А.] Николай Клюев: образ мира и судьба: науч. сб. / отв. ред. В. А. Доманский. — Томск; СПб.: Изд. Дом ТГУ, 2013. — Вып. 4. — 288 с.
5. Калинина Л. Ф. «Правнук Аввакума» («поэтический космос» Н. А. Клюева) // *Вестник Башкирского университета*. — 2007. — Т. 12. — № 2. — С. 58–61.
6. Киприан (Керн), Архимандрит. Евхаристия [Электронный ресурс]. — URL: https://azbyka.ru/otechnik/Kiprian_Kern/evharistija/ (07.02.2019).
7. Мильков В. В. Концепция земного рая в древнерусских апокрифах // *Апокрифы Древней Руси: Тексты и исследования*. — М.: Наука, 1997. — С. 229–254.
8. Образ рая: от мифа к утопии. Серия «Simposium». — СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. — Вып. 31. — 256 с.
9. Свенцицкий В. Вступительная статья // *Клюев Н. Братские песни (Книга вторая)*. — М.: Новая земля, 1912. — С. III–XIV.
10. Семенова С. Г. Поэт «поддонной» России (Религиозно-философские мотивы творчества Николая Клюева) // *Молодая гвардия*. — 1998. — № 1. — С. 331–351; № 2. — С. 254–263; № 3. — С. 242–255.
11. Солнцева Н. М. Клюев Николай Алексеевич (1884–1937) // *Литературная энциклопедия русского зарубежья: в 4 т. / под ред. Николукина А. Н. Центр гуманитарных научно-информационных исследований, Отдел литературоведения ИНИОН РАН*. — М., 2002. — Т. 1. — С. 97–101.
12. Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви. — Париж: Изд-во Западно-Европейского экзархата Московского Патриархата, 1989. — 474 с.

Информация об авторе: Терешкина Дарья Борисовна, — доктор филологических наук, профессор Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (РАНХиГС) (Филиал в г. Великий Новгород).

Дата поступления в редакцию: 10.01.2019

Дата публикации: 29.03.2019

Daria B. Tereshkina

(Novgorod the Great, Russian Federation)

terdb@mail.ru

The Gospel Images and Motifs in the First Book of the “Brotherly Songs” by Nikolai Klyuev

Abstract. The article offers the analysis of the first book of the “Brotherly songs” by Nikolai Klyuev (1912) with regard to the reflection of Gospel in it. Being highly appreciated immediately after its publication, the book of songs became an expression of the ideology of one of the important religious trends in Russian thought of the beginning of the 20th century — “Calvary Christians” (the subtitle of the book explicitly refers us to it). An appeal to an efficient love and voluntary self-sacrifice in the name of the Kingdom of God on earth becomes the main idea of the “Brotherly songs”. The crucifixion of the Christians following the Crucifixion of Jesus Christ, the Passions and the Transfiguration of the adepts of Jesus constitute the main images of the book of songs, which comprised a variety of oral, literary and iconographic traditions. The Gospel motifs in the text of the book of songs represent a unifying basis of the idea and the artistic world of the book.

Keywords: Gospel, Calvary Christians, iconography, quotation, image, motif, leitmotif

References

1. Bazanov V. G. *S rodnogo berega: O poezii N. Klyueva* [From the Native Shores: About Poetry of N. Klyuev]. Leningrad, Nauka Publ., 1990. 241 p. Available at: https://www.booksite.ru/klyuev/4_6_04.html (accessed on February 3, 2019). (In Russ.)
2. Baynin S. V. Criticism of the “First Wave” of Emigration on the Works of N. A. Klyuev. In: *Apriori. Seriya: Gumanitarnye nauki* [Apriori. Series: Humanities], 2015, no. 3, p. 5. Available at: <http://www.apriori-journal.ru/seria1/3-2015/Bajnin.pdf> (accessed on February 7, 2019). (In Russ.)
3. Barkovskaya N. V., Verina U. Yu., Gutrina L. D. The Book of Verses as a Theoretical Problem. In: *Filologicheskij klass*, 2014, no. 1 (35). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/kniga-stihov-kak-teoreticheskaya-problema> (accessed on January 13, 2019). (In Russ.)
4. Domanskiy V. A. *Nikolay Klyuev: obraz mira i sud'ba: nauchnyy sbornik* [Nikolai Klyuev: The Image of the World and Destiny: Collection of Studies]. Tomsk, St. Petersburg, Tomsk State University Publ., 2013, issue 4. 288 p. (In Russ.)
5. Kalinina L. F. “Great-grandson of Avvakum” (“A Poetic Space” of N. A. Klyuev). In: *Vestnik Bashkirskogo universiteta* [Bulletin of Bashkir University], 2007, vol. 12, no. 2, pp. 58–61. (In Russ.)
6. Kiprian (Kern), Archimandrite. *Evharistiya* [Eucharist]. Available at: https://azbyka.ru/otechnik/Kiprian_Kern/evharistija/ (accessed on February 7, 2019). (In Russ.)

7. Mil'kov V. V. The Concept of Earthly Paradise in the Ancients Apocrypha. In: *Apokrify Drevney Rusi: Teksty i issledovaniya* [The Apocrypha of Ancient Russia: Texts and Researches]. Moscow, Nauka Publ., 1997, pp. 229–254. (In Russ.)
8. *Obraz raya: ot mifa k utopii. Seriya «Simposium»* [The Image of Paradise: from Myth to Utopia. Series “Simposium”]. St. Petersburg, St. Petersburg Philosophy Society Publ., 2003, issue 31. 256 p. (In Russ.)
9. Svetsitskiy V. An Introductory Article. In: *Klyuev N. Bratskie pesni (Kniga vtoraya)* [Klyuev N. Brotherly Songs (Book Two)]. Moscow, Novaya zemlya Publ., 1912, pp. 3–14. (In Russ.)
10. Semenova S. G. The Poet of “Subbottom” Russia (Religious and Philosophical Motifs in the Works of Nikolai Klyuev). In: *Molodaya gvardiya*, 1998, no. 1, pp. 331–351; no. 2, pp. 254–263; no. 3, pp. 242–255. (In Russ.)
11. Solntseva N. M. Klyuev Nikolai Alekseevich (1884–1937). In: *Literaturnaya entsiklopediya russkogo zarubezh'ya: v 4 tomakh* [A Literary Encyclopedia of the Russian Expatriate Community: in 4 Vols]. Moscow, 2002, vol. 1, pp. 97–101. (In Russ.)
12. Uspenskiy L. A. *Bogoslovie ikony pravoslavnoy tserkvi* [Theology of the Icon of the Orthodox Church]. Paris, Patriarchal Exarchate in Western Europe (Moscow Patriarchate) Publ., 1989. 474 p. (In Russ.)

Information about the author: *Tereshkina Daria B.* — Doctor of Philology, Professor of The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation or RANEPa (Branch in Novgorod the Great).

Received: January 10, 2019

Date of publication: March 29, 2019

DOI 10.15393/j9.art.2019.6001

УДК 821.161.1

Анастасия Георгиевна Гачева

(Москва, Российская Федерация)

a-gacheva@yandex.ru

Идея литургической поэзии в эстетике и художественной практике А. К. Горского *

Аннотация. Статья представляет собой первый опыт описания поэтического творчества философа, поэта, эстетика Александра Константиновича Горского (1886–1943), сделанного сквозь призму стержневой религиозно-эстетической идеи мыслителя — идеи литургической поэзии. Исследование проведено на основе подготовленного автором статьи издания сочинений А. К. Горского, где впервые было собрано его поэтическое наследие, а также на материале личного архива философа. Показана связь поэтического творчества Горского со стержневыми положениями его мысли, творчески развивающей идеи Н. Ф. Федорова, В. С. Соловьева, С. Н. Булгакова, Н. А. Бердяева: оправдания истории, «активной апокалиптики», апокатастасиса, «внехрамовой литургии», смысла творчества и смысла любви. Рассмотрена эстетическая система Горского, его взгляды на развитие художественного творчества, концепция движения искусства от трагедии через мистику к Литургии, понятие Центрообраза. Показаны особенности поэтической трактовки у Горского тем, идей, образов Нового Завета.

Ключевые слова: А. К. Горский, художественное и философское творчество, оправдание истории, «активная апокалиптика», «внехрамовая литургия», софийность, Центрообраз, Новый Завет, евангельские сюжеты, мотивы, темы, цикл, миницикл, вера, предательство, покаяние, сотрудничество Бога и человека

Наследие философа, поэта, эстетика Александра Константиновича Горского (1886–1943) вошло в орбиту внимания современной гуманитарной науки сравнительно недавно. При этом его творческий материк никогда не был пройден до конца и нанесен на культурную карту. В основном фигура Горского интересовала исследователей философии Н. Ф. Федорова, вехи его жизни и мысли представляли как неотъемлемая часть «Федоровианы» XX века [Hagemeister, 1989: 230–239]. В статьях и исследованиях по истории русской мысли он был представлен обыкновенно как последователь и продолжатель идей Федорова [Pro et contra, 2004: 113–115, 518–658, 1076–1077;

2008: 500–510, 534], а еще как один из представителей плеяды космистов 1920-х гг. [Гачева, Казнина, Семенова: 79–125], [Young: 201–207]. Литературоведов Горский интересовал мало — прежде всего, как автор, когда-то написавший о философском диалоге Л. Н. Толстого и Н. Ф. Федорова [Горский, 1928] и попытавшийся прочесть сквозь призму идей «Московского Сократа» роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» [Горский, 1929]. При этом не всегда они, упоминая данные работы, вышедшие в далеком Харбине под псевдонимом «А. К. Горностаев», знали, кто был их создателем, и указывали его настоящее имя. Выборочно рассматривались контакты Горского с его знаменитыми современниками — поэтами Х. Н. Бяликом [Бар-Йозеф], М. М. Пришвиным [Константинова, 2011], [Кнорре (Константинова), 2018], М. М. Горьким [Бочарова, Гачева]. И лишь одна работа Горского, философский трактат «Огромный очерк», продолжавшая идеи «Смысла любви» В. С. Соловьева и радикально перестраивавшая психоаналитическую теорию, выводя ее к психосинтезу, к философии преображенного Эроса, привлекла внимание российских ученых [Семенова, 1994], [Брылев]. Это, впрочем, не удивительно: еще в советское время она ходила по рукам в машинописной перепечатке, сделанной крестницей и ученицей Горского О. Н. Сетницкой, и даже дошла до А. Ахматовой, использовавшей ряд ее мотивов в «Полночных стихах», и до И. Бродского, у которого вызвала серьезный и глубокий интерес [Королева: 277–280].

Что же касается Горского-поэта, то с этой стороны его творчество практически никто не изучал, а если и заходила речь о его художественных сочинениях, то не самостоятельно, а всегда в связке с другими лицами или сюжетами [Бар-Йозеф], [Гачева, 2014], [Гачева, 2018a]. Между тем поэтическое наследие Горского объемно и интересно. Он автор трех поэтических сборников: «Глубоким утром» (М., 1913), «Лицо эры» (Харбин, 1928), «Одигитрия» (Харбин, 1935), а также поэм на евангельские сюжеты «Двое» и «Ночь Никодима», воплотивших его замыслы о литургической поэзии, представления о Центрообразе, организующем искусство и вдохновляющем художника на благовестие миру. В его архиве, сохраненном,

насколько это было возможно в ситуации трех арестов¹, благодаря усилиям жены М. Я. Монзалеvской и учениц О. Н. Сетницкой и Е. А. Крашенинниковой, — множество стихов, так и не вышедших в печати. Они были услышаны (или прочтены) при жизни автора лишь несколькими людьми, а есть и такие, что не были прочитаны никем: написанные для себя, они складывались Горским в тетрадные обложки и оставлялись до лучших времен.

Знакомство с поэтическим наследием Горского открывает поэта со своим «лица необщим выраженьем», со своей творческой нотой. «Поэт мысли», продолжатель традиций русской философской лирики, обогащенных достижениями символистской поэзии, он демонстрирует характерное для русской культуры взаимодействие языка философии и языка литературы (см.: [Семенова, 2004: 5–9], [Тахо-Годи]). Горский стремится установить линии связи между религиозно-философской и художественно-эстетической практикой, между «жизнетворчеством» младосимволистов и наследием представителей русского религиозно-философского подъема начала XX века с их идеями богочеловечества, оправдания истории, активного христианства. А затем осуществить синтез двух этих традиций, полагая его в основу целостного религиозного действия, где во всей полноте смог бы раскрыться замысел Бога о человеке как сотворце.

Декларируя идею этого синтеза в предисловии к своему первому сборнику стихотворений «Глубоким утром» (М., 1913), Горский последовательно утверждает ее в 1920–1930-е гг., когда российская история сделала крутой вираж и ее камертоном стали идеалы прометеизма, активно и с каждым годом все агрессивнее вытеснявшие из духовного горизонта эпохи «реакционное» наследие «мистиков» и «идеалистов» дореволюционного времени. Поэт и философ, следуя призыву любимого им А. К. Толстого, философичность которого он отмечал неоднократно [Из архива А. К. Горского], воздвигает «течение встречное». В своих докладах и выступлениях в Государственной Академии художественных наук (ГАХН), в литературных и философских кружках 1920-х гг. он подчеркивает религиозное измерение творчества А. С. Пушкина,

Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. А. Блока, А. Белого, Б. Л. Пастернака, а затем в статьях и заметках 1930-х гг., сделанных в лагере на Медвежьей горе, и философских письмах из Калуги 1937–1943 гг., приводит советскую литературу, утверждающую «коммунистический рай», на «очную ставку» с идеалом «Царства Божия на земле», понятом в духе Н. Ф. Федорова, В. С. Соловьева, С. Н. Булгакова. И то же религиозное измерение слова, неразрывно связанного со Словом, Которым «все начало быть» (Ин. 1:3), демонстрирует его поэзия. В ней есть и живое ощущение софийности мира, любовно раскрывающего себя человеку, ждущему от него встречной активности и любви («Как волны силу слышат! / Как знают глас прохлады! / И небом дышат, дышат... / И солнцу рады, рады...»²), и чаяние обновления жизни, и боль отступничества, и покаяние («Сквернитель тела, разоритель храма, / Промерзший в мерзости — решусь ли я / Оттаять дол слезами напоя, / Оплакать жизнь, исполненную срама?»³). Даже в самые страшные, круцификсные годы (лагерь, репрессии 1937 г., война) в стихах Горского звучало Христово «Бодрствуйте и молитесь» (Мф. 26:41). Ибо внешние катастрофы истории всегда воспринимались им как знаки внутренних срывов и катастроф, как свидетельство духовной беспечности и слепоты, как у евангельского богача, сказавшего душе своей: «Ешь, пей, веселись» (Лк. 12:19), не зная, что в ту же ночь эту душу «возьмут» от него.

В 1906 г. Горский, сын священника из г. Стародуба Брянской области, поступил в Московскую духовную академию (МДА). Еще будучи студентом, он мечтал о поэтической карьере. В самодельных записных книжках, которые молодой воспитанник МДА стилизовал под настоящие издания, придумывая для каждой название, ставя псевдоним «С. Рокустин», тщательно вырисовывая титульный лист, указывая даже цену, помещены перечни «готовящихся» поэтических сборников⁴. Одна из записных книжек целиком оформлена как сборник стихов: «С высоты Востока (11-я книга стихов)». На ней тот же псевдоним: «С. Рокустин», есть даже «выходные данные»: «1912. С. Петербург. Издание “Т. Л. Зубановского”, “цена” — 1 руб». На 54 страницах помещено 39 стихотворений, и серьезных, и шуточных.

Вкус к юмористической поэзии, говорящей о вечном не выпендренно фарисейски, а смиренно, обыденно, облакающей в «юродивое» вретище шуток разговор о «главных вещах», был привит ему В. С. Соловьевым, а еще ранее — Козьмой Прутковым, ипостасью которого был его любимый А. К. Толстой и которого Горский в записных книжках называет «одним из величайших мистиков всех времен» [Из архива Горского: 376].

Само название рукописного сборника отсылает к рождественскому тропарю «Тебе кланяться, Солнцу правды, и Тебе вести с высоты Востока», воспевающему Спасителя Мира, чей образ неизываем из бытия, стоит в центре истории. Как для Достоевского Христос — «идеал человека во плоти»⁵, так и Горский видит в Боге-Сыне, воспрियाвшем человеческое естество, образ того, чем должен и может сделаться каждый. И как Достоевский, подчеркивавший, что если б ему пришлось выбирать между Христом и истиной, он бы однозначно выбрал Христа⁶, так и Горский заявляет с горячностью Алеши Карамазова: «Если бы я каким-нибудь образом получил уверенность в том, что Христос спасти меня не может, а может кто-нибудь другой (спасти окончательно и навсегда!), то я предпочел бы погибнуть (чем спастись без Христа!). С Ним умрем — с Ним и оживем!» [Горский, 2018: Кн. 1, 66].

Алешу Карамазова Горский напоминал не только чертами характера, но и самим образом мыслей. Подобно герою Достоевского, он «жил для бессмертия», не принимая никаких компромиссов. И даже главный поворот его судьбы, определивший жизненную траекторию на три последующие десятилетия, как будто сошел со страниц последнего романа писателя. В 1910 г., когда приближался выпуск из МДА, Горского вызвал к себе ректор епископ Феодор (Поздеевский) и стал убеждать юношу принять монашество, подчеркивая, что «велика нужда в образованных членах церкви»⁷, и проча Горскому, одному из самых талантливых и образованных выпускников, быстрое продвижение по церковной лестнице. Предложение отца Феодора вызвало смятение Горского: «Я не хочу уходить от жизни. Я слишком люблю людей, народ»⁸. Накануне дня, когда нужно было давать ответ ректору, Горский вышел из Лавры и пошел по направлению к Черниговскому

скиту. «Навстречу шел схимник, неожиданно он поклонился Горскому в ноги. Монах пригласил его в свою землянку. Горский сказал ему о своем тяжелом раздумьи, о необходимости завтра дать ответ ректору и спросил: “Что мне делать — жениться и идти в мир, или же принять монашество?” Говоря о женитьбе, сразу сказал, что мыслит брачный путь, как особый (воспринятый из “Смысла любви” В. Соловьева). Схимник ответил: “Не нужно монашества, женись, Господь все устроит”⁹. Вспомним, как в романе «Братья Карамазовы» старец Зосима отправлял Алешу из монастыря на христианское дело за пределами церковных стен. И Горский, Алеша Карамазов XX века, кумиром которого Достоевский был в юности, ушел в мир не для жизни «в свое пузо», а для раскрытия в мире его подлинного Божьего лика, вдохновляясь тем образом веры, который дал Достоевский на «фантастических страницах» подготовительных материалов к роману «Бесы»: «Каяться, себя созидать, царство Христово созидать»¹⁰.

Человек Церкви, глубоко ощущавший ее богочеловечность, Горский, подобно Достоевскому, В. С. Соловьеву и Н. Ф. Федорову, творческим продолжателем которого он стал с начала 1910-х гг., стремился к оцерковлению реальности, но не на путях редукции внецерковных сфер жизни, а через их включение в то, что Федоров называл «внехрамовой литургией», через участие всех областей знания, культуры, науки и практики в деле «восстановления мира в то благолепие нетления, каким он был до падения»¹¹. Когда в 1920-е гг. он поселится в Москве, то со своим другом философом Н. А. Сетницким и философом и публицистом В. Н. Муравьевым будет развивать тему трудоведения, осмысляя ее религиозно, рассматривая человеческий труд в перспективе исполнения заповеди обладания землей, данной Творцом человеку. Против «эксплуатирующего, но не восстанавливающего»¹² отношения человека к природе Горский выдвинет вслед за Федоровым принцип регуляции, ставящий на место хищничества и истребления «управление, творческое обладание» миром. Философ подчеркнет необходимость переустройства «психологии» в «психократию», рассматривая пути «преображения психики» [Горский, 2018: Кн. 1, 719, 721], позволяющие высветлить и гармонизировать все темные ее

уголки, заговорит о том, что человек, коль скоро он хочет обрести чаемую цельность и полноту, должен поставить в центр умственно-сердечной работы образ Христа. А в работе «Огромный очерк», серии религиозно-философских набросков и писем, опираясь на идеи «Смысла любви» В. С. Соловьева и федоровскую концепцию «положительного целомудрия», Горский попытается прочесть тайну брака как тайну духовного преображения любящих, увидеть ее сквозь призму «тела воскресения», будущей совершенной природы, в которой преодолена дробность и восстановлена цельность.

Идея литургизации жизни связывалась у Горского с оправданием действия, активности человека, идущей, по выражению Н. А. Бердяева, «снизу вверх» и в этом восходящем движении встречающейся с активностью Бога-Творца, который «донныне делает» (Ин. 5:17). Как и его старшие современники Н. Ф. Федоров, В. С. Соловьев, Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, Горский был последовательным сторонником трактовки истории как «работы спасения» (см.: [Гачева, 2018b: 8, 114–126]), ведущей не к катастрофе, а к преображению: человечества — в Бого-человечество, мира — в Царство Христово. Он выступал против историософского пессимизма, для которого история апостасийна, сопряжена с торжеством зла в финале времен, не принимал катастрофической эсхатологии, опирающейся на апокалипсические пророчества о «семи чашах» гнева Божия, изливаемого на грешную землю, о пришествии антихриста и судном дне. И в качестве альтернативы выдвигал идею идею «активной апокалиптики», основанной на тех образах «Откровения...», которые акцентируют миропреображающую сторону Иоаннова слова о грядущих судьбах мира и человека, победу сил света в схватке с силами тьмы, благой, а не злонаправленный выбор рода людского, способного преодолеть соблазны «зверя» и «великой блудницы». Это свидетели, пророчествующие во дни царства Антихриста (Откр. 11:3–8), 144 тысячи праведников, поклоняющихся Богу и Агнцу (Откр. 7:9–12), гусяры, стоящие на огнестеклянном море и поющие Новую песнь (Откр. 15:2–3), Жена, облеченная в солнце (Откр. 12:1–2), Невеста Агнца, приготовившая себя для Небесного Жениха (Откр. 19:7), тысячелетнее Царство

Христово (Откр. 20:4–6), Небесный Иерусалим, где течет река воды живой и растет «древо жизни, двенадцать *раз* приносящее плоды» (Откр. 21:1–4; Откр. 22:1–2). Входя в философско-публицистические и художественные тексты Горского, эти образы, сохраняя символический объем, данный им «Откровением...», встают в федоровско-соловьевский контекст, обретают новые грани смысла, начинают «работать» в поле идей и концепций, которые развивает сам поэт и философ: от воскресительной эротики, ведущей к преображению телесности, к совершенному, «сизигическому» союзу любящих, до «фото-монизма», требующего сознательного управления световыми энергиями, чтобы «движение лучей» стало тело- и «миропостроением» [Горский, 2018: Кн. 2, 76].

Ранним образцом «активной апокалиптики», выраженной поэтическим словом, является программное стихотворение «Новое Небо». Оно было напечатано в сборнике «Вселенское дело» (Одесса, 1914), посвященном памяти Н. Ф. Федорова, который Горский составил и издал вместе с лидером «голгофских христиан» И. П. Брихничевым. Стихотворение построено на образах Нового Завета, связанных с темой преображения, идеалом «нового неба и новой земли», который должен стать из идеала «проектом», а затем творческим «актом», воплощая свидетельство ап. Павла о вере как «осуществлении чаемого»:

«И видно Все... И Все Единым стало...

Сбылись мечты...

Уж наяву целуются кристаллы,

Поют цветы...

Еще рука на брата брань подымлет,

Свистит топор,

Но все объемлет, все в себя приемлет

Прозревший взор.

И будет все, что сердце захотело:

Мы достигнем!

Светлеет око... просветится тело,

Сквозя огнем...

Сберет Жених полки племен послушных,
И встанем мы
На них, на них, князей власти воздушных,
На стражей тьмы.
На злую пыль, на псов, чей лютый молот
Кует булат...
На вихрь, бурун, и град, и зной, и холод,
На смерть и ад»

[Горский, 2018: Кн. 2, 177].

Символика «Откровения...» сплетается в стихотворении «Новое Небо» с символикой «Философии общего дела». Поэт рисует картину Христовой рати, идущей на бой не с себе подобными, а со слепыми, стихийными силами естества, с грехом, смертью и адом. В лирико-философском пространстве стихотворения рядом с Невестой Агнца встает «Дочь человеческая», которую Федоров, опираясь на Апостольские постановления, уподобляет третьей ипостаси Троицы:

«Узнаем все о ведомой Невесте,
Взрастем Весной,
Когда, молясь, трудясь, пребудем вместе
В Душе одной.
Кто ж так светло с очищенного Неба
Глядит в окно?
Чей ток любви над преломленьем хлеба
Струит вино?
То на главах возник язык горящий,
Колебя ночь;
В сердцах почил Дух, от Отца сходящий,
Святая Дочь...
Материя, Природа и Могила
Сошли на нет.
Разверзлось Небо... Все — Лучистой Силы
Пречистый Свет»

[Горский, 2018: Кн. 2, 178].

Стихотворение «Новое Небо» посвящено П. И. Бахметьеву, сделавшему, по мысли Горского, первый практический шаг к победе над смертью. В сборнике «Вселенское дело» оно предшествует статье ученого «Седалище души» — об анабиозе, открывателем которого являлся Бахметьев. Посвящение лишь на первый взгляд выглядит диссонансом: для Горского оно совершенно логично, отвечает ключевой мысли Федорова о соработничестве веры и знания в деле «возвращения жизни» отцам и предкам¹³. Само же стихотворение перекликается с поэтическим манифестом «Одно», который помещен в сборнике после «Введения», содержащего призыв ко всеобщему объединению в борьбе со смертью, и статьи И. П. Брихничева «Дело Иисуса», акцентирующей воскресительные смыслы евангельской проповеди:

«И нет угомона страстям и тревогам,
Заботам конца не дано!
Печемся и молвим о многом, о многом
А нужно, а нужно одно.
О, если б узнать, что душой овладело,
Чем темное сердце до края полно?
Одно ли то Слово? Одно ли то Дело?
Одно...»

[Горский, 2018: Кн. 2, 175–176].

Задавая этот вопрос, Горский обращается к сюжету беседы Спасителя с сестрами Марфой и Марией, в котором прозвучали слова: «Марфа, Марфа! ты заботишься и суетишься о многом, а одно только нужно» (Лк. 10:41–42), и сопоставляет его с ключевым событием Евангелия от Иоанна — воскресением Лазаря, где сестры, ранее боровшиеся за сугубое внимание Иисуса, оказываются едины в чувстве любви к умершему брату, в скорби утраты и вере во Христа как Начальника Жизни, способного победить даже смерть:

«Но обе уж сестры — и обе невесты
И плоти с душою слиянны мечты.
О, если б был здесь — ты! О, если б был здесь — ты!
Здесь! Ты! <...>
Все, Все, что помыслит Любовь без предела,

Свершить ей победно дано!
Одно было Слово. Одно будет Дело.
Одно».

[Горский, 2018: Кн. 2, 176].

Тема общего дела, прочтенная сквозь призму философии Федорова, камертоном проходит через творчество Горского. В 1920-е гг. он пишет цикл апокалипсических поэм [Гачева, 2018а: 430–434], противопоставляя апостасийным путям мира и человека вектор преображения, движущий историю к Новому граду, видение которого представляют завершительные главы пророчества Иоанна. Спустя несколько лет в проспекте второй части богословской работы «Смертобожничество», которой Горский даст говорящее название «Борьба делом» (1926), он прочертит линии творческого действия человека в истории, которая стремительно вдвигается в эсхатологию, становясь борьбой против распада и смерти, «организацией хаотического мира» [Горский, 2018: Кн. 1, 455]. Преображающая активность человечества, идеал «регуляции» будут переданы здесь через образ апокалиптических «гуслистов», способных устоять на поверхности из огня и стекла. А в книге «Рай на земле. К идеологии творчества Ф. М. Достоевского. Ф. М. Достоевский и Н. Ф. Федоров», серии очерков «Николай Федорович Федоров и современность» (Харбин, 1928–1932) тема «активной апокалиптики», противостоящей апокалиптике «пассивной, катастрофической», которая обрела свое крайнее выражение в «самосожженчестве и самозакапывании» раскольников-старообрядцев, будет представлена как сокровенная тема русской святости, русской культуры и русской мысли, подающих друг другу руки в лице преп. Серафима Саровского, Ф. М. Достоевского, Н. Ф. Федорова [Горский, 2018: Кн. 1, 564–565, 678–680].

Пути истории тесно сплетаются в мысли Горского с путями искусства. Как и историософия, его эстетическая система построена на апологии активного христианства, включающего искусство в работу спасения, причем не на вторичных, а на центральных ролях. Рассматривая вслед за Федоровым и Соловьевым искусство не в его данности, а в его заданности, Горский видит в нем проект совершенного бытия, выявляет изначально присущий искусству

воскресительный, жизнетворческий импульс, дремлющую в подсознании, но вырывающуюся на поверхность в акте творческого возбуждения грезу художника о новом теле, о будущей, совершенной природе, «лучше и полнее той, к которой мы прикованы» [Горский, 2018: Кн. 1, 424]. Более того, призывает искусство не оставаться только предвестием, пророчеством, грезой, не ограничиваться гармонизацией жизни в идеальном пространстве художественной вещи, но стать частью «внехрамовой литургии», действительного, а не эстетического преображения реальности, обретя помощников и соратников в других областях человеческой практики.

Выстраивая линию движения искусства, и прежде всего словесного и музыкального творчества (две эти художественные сферы были особенно близки философу), Горский определяет магистраль художественного развития как движение «от лирики (поюще) через драму (вопиюще), мистерию (взывающе) к литургии (глаголюще)» [Горский, 2018: Кн. 1, 456]. Слова в скобках представляют собой возглас священника на Божественной литургии: «Победную песнь поюще, вопиюще, взывающе и глаголюще», и эта соотнесенность для философа принципиальна. Она определяет действенный, активно-христианский, оптимистический вектор искусства, в отличие от противоположного ему вектора, сопряженного со срывом искусства в трагедию, с пессимизмом и катастрофизмом, со стремлением, ярко выраженным у певца трагедии Ф. Ницше, всем *«как оно целое»* пойти навстречу предстоящей гибели с *трагическим умонастроением*» [Ницше: 352]. Вывести как словесное, так и музыкальное творчество из подобного тупика и одновременно вести его в орбиту движения от Трагедии к Литургии Горский стремится как в статьях о философии музыки, А. Н. Скрябине, В. И. Ребикове, печатавшихся в 1915–1918 гг. на страницах «Южного музыкального вестника», так и в философских текстах, набросках и письмах 1920 — начала 1940-х гг. И если, говоря о музыкальном искусстве, он прежде всего останавливается на мистерии, подчеркивая, что мистерия есть «устыдившаяся самой себя Трагедия и еще не познавшая себя Литургия» [Горский, 2018: Кн. 1, 158], то, обращаясь к литературе, называет ее

вершинным жанром не роман, а литургическую эпопею [Горский, 2018: Кн. 1, 457].

Литургизация искусства не означала для Горского ограничения свободы художника рамками церковного творчества. Ее смысл был именно в выходе за стены храма, во внецерковные сферы, в сугубо светские жанры. Горский прямо следовал мысли Н. Ф. Федорова, подчеркивавшего, что не храмовое должно «профанироваться» при переходе в светское, а «площадное должно возвыситься до храмового»¹⁴. И понимал литургизм не как совокупность словесных формул и обрядовых действий, относящихся к чинопоследию Евхаристии, но как мироощущение, мироотношение, определяющее цели, пути, способы человеческого действия в мире. Литургическое мироотношение напрямую связано для философа с верой в Богочеловечество, в оправдание истории, с требованием полноты обожения, с апокатастасисом. Именно поэтому воплощением литургической эпопеи Горский считал вершинное произведение Достоевского «Братья Карамазовы», где явлен светлый, миропреображающий лик христианства, утверждается идея обращения государства и общества в Церковь, звучит призыв к деятельной любви, чаяние спасения всех.

Литургизм как высшее оправдание и задание искусства Горский утверждал с самых первых шагов на поприще литературы и литературной критики. Уже в программном предисловии к сборнику «Глубоким утром» (1913) молодой эстетик стремился расширить символистскую теорию творчества, выдвигая тезис: от созерцания «высшей реальности» к преобразению жизни по законам этой реальности. Горский акцентировал религиозную природу русского символизма, заявленную в эстетике и лирике В. С. Соловьева и его последователей — А. Блока, А. Белого, Вяч. Иванова: «Если символизм в поэзии — сочетание, сопричастие многих Одному, то он не может и не должен довольствоваться единомыслием и одиночувствием, но хочет и требует единодействия» [Горский, 2018: Кн. 1, 129]. Художественные тексты и эстетические декларации деятелей символизма философ рассматривал как своего рода «пролог» и «преддверие» общего дела, уподобляя их песнопениям, звучащим «в исходе полунощницы и начале заутрени». И при этом призывал не забывать, что заутрени не самодовлеющая,

что весь ее смысл «в *созыве* верных и оглашенных к литургии, в призыве к всеобщему, совместному делу — претворения всего мертвого в живое и преходящего в непреходящее» [Горский, 2018: Кн. 1, 129].

Символ, по Горскому, религиозен. Он — врата в сверхприродную, чаемую реальность, которая в перспективе времен должна охватить собой мир, преображая его в Царствие Божие. Именно такая трактовка ложится в основу стихотворений, вошедших в первую книгу поэта-философа. Подчеркивая сакральный характер поэтического слова, Горский дает сборнику подзаголовок «Песнопения», а название берет из «Кано́на Пасхи», где говорится о женах-мироносицах, «глубоким утром» («утру глубоку») пришедших ко Гробу Господню, чтобы помазать тело Распятого, и услышавших от ангела весть о Воскресении. Представляя поэзию как предчувствие и предвестие совершенства, в программном стихотворении сборника он рисует образ предрасветного чаяния, образ земли, готовой к встрече с Христом, Солнцем мира:

«Глубоким утром — даль дороги
Горит торжественной тоской.
Глубоким утром — холод строгий
И ясный, девственный покой.

Глубоким утром — дрожь эфира
Готовит встречу, дол убрав.
Глубоким утром — много мира
Струится с полусонных трав.

Глубоким утром — скорби пламень
Прохладой ночи растворен.
Глубоким утром — сдвинут камень
И сад цветами убелен.

Глубоким утром — небо ново,
Земля омыта и тиха,
Глубоким утром — все готово
Приять виденье Жениха»

[Горский, 2018: Кн. 2, 113].

Двигаясь от стихотворения к стихотворению — как бы идя по вехам Новозаветной истории к «утру пятницы» и ночи воскресения, — Горский так выстраивает словесно-образный

ряд, что становится ясно: события Новозаветной истории не были когда-то, но совершаются здесь и сейчас, в каждое мгновение человеческой жизни. Совершаются с ним самим, с его современниками, с миром, который, как и девятнадцать веков назад, ждет своего Спасителя и чаёт Слова Истины, обетования вечной, нескучеющей Жизни. Этим стремлением к Богу, взысканием совершенства, чаянием преображения, которое разглядел в твари и выразил Достоевский устами старца Зосимы («всё создание и вся тварь, каждый листик устремляется к слову, Богу славу поет, Христу плачет, себе неведомо, тайной жития своего безгрешного совершает сие»¹⁵), для Горского оправданы земля и материя: земля — не юдоль и темница, из которой остается лишь рваться к небесному бытию, а родина, требующая ответного попечения и любви, и тело человека — не временное пристанище души-странницы, но драгоценный сосуд, невеста духа. Высокий статус мира и тела утверждён для поэта Христом, Творцом мира, принимающим человеческую плоть, чтобы соединить небесное и земное, спасти бытие во всей его полноте:

«В ночи сошел на дно я,
Чтоб День воскрес во мне,
Чтоб видеть Голубое
В последней глубине. <...>
Иди, родись в вертепе,
Страдай во тьме и зле,
Знай! Вся земля на небе
И небо — на земле»

[Горский, 2018: Кн. 2, 116].

Подобно Ф. Достоевскому, В. Соловьёву, С. Булгакову, Горский прозревает лучи софийности в мире, тот образ Божий, что почил на творении, не оставляя его даже в послегрехопадном, смертном течении времен, и в красоте природы провидит красоту будущего преображенного мироздания, где «будет Бог все во всем» (1 Кор. 15:28). В этом он наследует поэтам XIX в., от М. Ю. Лермонтова до Ф. И. Тютчева и А. К. Толстого, творчество которого философ особенно любил и полагал высшим выражением литургизма в поэзии, преодолевающего дуализм духа и материи через идею обожения [Из

архива А. К. Горского: 379–383]. Не раз в своих статьях, письмах, набросках он напоминает о гимне Иоанна Дамаскина из одноименной поэмы Толстого: «Благословляю Вас, леса, / Долины, нивы, горы, воды / <...> И в поле каждую былинку, / И в небе каждую звезду» [Толстой: 333], видя в нем отправную точку вселенского действия, когда любованье красотой тварного мира перетекает в стремление спасти эту красоту от разрушающего действия времени и уничтожающей силы смерти. Идея софийности, столь близкая писателям и мыслителям Серебряного века, ставшая опорой их философии хозяйства, концепции Церкви, общества, культуры, творчества, у Горского предстает как оправдание и утверждение темы внехрамовой литургии.

Софийное мироощущение — залог литургического мироотношения. Их связью держится поэтическое творчество Горского, начиная с первого стихотворного сборника и завершая текстами, написанными в годы Второй мировой войны. Лирико-философский этюд «И вдруг, восторга не скрывая...» из сборника «Глубоким утром», он строит на образах Евангелия от Иоанна, рисующих вход Господень в Иерусалим, когда множество народа «взяли пальмовые ветки» (вайи) и «вышли навстречу Ему и восклицали: осанна! Благословен грядущий во имя Господне, Царь Израилев» (Ин. 12:13). Но событие Евангельской истории переведено поэтом в бытийный, космический план:

«И вдруг, — восторга не скрывая,
Надеждой дух возвеселя,
Рассыпав лилии и вайя,
И туч одежды постеля,
Ночь обнажила неустанно
В ней трепетавшую — зарю,
И камни грянули осанна
Навстречу Вечному Царю.
И кроткий лик воздвигся чудно,
И Кто-то дивный, облечен
В яснопурпуровый хитон,
Шел на пропятие Полудня»

[Горский, 2018: Кн. 2, 115].

Христа-Спасителя встречает не только иерусалимский народ, но вся Вселенная. Недаром появляется у Горского аллюзия на стихотворение Я. П. Полонского «Бэда-проповедник» (1840–1845): Бэда Достопочтенный, слепой бенедиктинский монах, оставленный на пустынной дороге мальчиком-поводырем, начинает проповедовать, не зная, что вокруг нет ни души, но его вдохновенному слову внимают камни и глаголят «Аминь!». Подобен Бэде и святой Франциск Ассизский, который проповедовал птицам небесным, исполняя финальную заповедь Христа ученикам: «Идите по всему миру и проповедуйте Евангелие всей твари» (Мк. 16:15).

Стихотворение «Излучения», написанное в одесский период жизни поэта-мыслителя и опубликованное в альманахе «Седьмое покрывало» (Одесса, 1916), в своей символике опирается на чинопоследование Литургии Преждеосвященных Даров, которая служит в среду и пятницу Великого поста. Текст стихотворения наполнен аллюзиями на песнопения и молитвы, звучащие во время этой великопостной службы: от молитвы «Свете тихий...» до строчки 140 псалма «Да исправится молитва моя...», входящего в песнопение «Господи, воззвах...». Следуя за обрядом и одновременно расширяя его смысловой и духовный объем, Горский рисует землю и небо, ставшие вмещилищем литургического действия, пространством внехрамовой Евхаристии:

«Лучи, в пространствах разлученные,
Помчали в разные миры
Единством прежде освященные
Животворящие дары.
И вечно помня время выхода,
С блаженной кротостью спешат
Звучащей вестью света тихого
Упасть на облачный закат.
Что ж за пожар поет и славится,
Ликуя в стоне страстных мук,
Едва молитвой бой исправится
Воздетых и пронзенных рук?
Все волны облака кадильного
Восходят к светлым высотам:
Дверь ограждения всесильного

Кладет хранение устам.
Полки лукавые, словесные
Вечерним сном разметены
И силы синие, небесные
Служенью звонко отданы...
Вновь колокольчик... Жертва тайная
Проносится, совершена,
На копьях сумрака случайного,
Наполнившего времена.
Росы тревожным обещанием
Дорога жизни отперта:
Царь славы в огненном молчании
Проходит узкие врата.
И с болью подвига невольного
Запевы светоносных птиц
Пред Ликом Слова безглагольного
Мгновенно упадают ниц.
Дробящий плоть, разлитый кровию,
Дарит причастья торжество
Припадшим с верой и любовью
К нетленной памяти Его»

[Горский, 2018: Кн. 2, 175].

Литургический Великий вход, когда совершается перенос Святых Даров с жертвенника на престол, творится не в малом, ограниченном стенами пространстве храма, а в бесконечном, разомкнутом пространстве Вселенной. Царь Славы проходит Царские врата храма мира. И хотя финал стихотворения возвращает совершающееся таинство в его привычный, церковно-ритуальный масштаб (литургия завершается причащением верующих) — явленный Горским опыт восчувствия мира как жертвенника и одновременно Тела Христова зазвучит в стихах и поэмах 1920-х гг.: «Евхаристия», «Вход», «Небесный Город». В последней поэме Горский развернет картину внехрамовой литургии, совершающейся в пространствах Града и Мира:

«И плавали в каналах Града
Цветы невянувшей весны;
Легла на них росы ограда,
Роса вселенской белизны.

Народы, племена и расы
Всю славу принесли сюда.
Вот этажей иконостасы,
Вот арок царские врата.
А храма не было. К чему же
Здесь мог понадобиться храм?
Здесь людям вечным храмом служит
Господь Творец и Агнец Сам.
Ведь каждое свершая дело,
Кончая, начиная вновь,
Они Его слагают тело,
Его приготавливают кровь.
И дружная людей работа
Казалась литургией мне,
Их все стремленье, вся забота
Была о хлебе и вине;
Сквозь них причастны силе млечной,
Дыханьем проникая твердь,
Постигли тайны жизни вечной,
Забыли, что такое смерть»

[Горский, 2018: Кн. 2, 146–147].

Стремясь вывести литургию за стены храма, сделать мир Церковью, а Историю — Евхаристией, Горский дает в своих стихах и поэмах развернутые аллюзии на события ветхозаветной и новозаветной истории, христианские праздники, библейские и богослужебные тексты, творчески осмысляет евангельские сюжеты, то заостряя те смыслы, которые близки и родственны ему самому, то влагая в них свое проективное содержание. Большое место в его творчестве занимают стихи, отражающие знаковые события церковного календаря. И это совсем не случайно. В свое время Федоров в работе «Религиозно-этический календарь», с которой Горский познакомился в числе других материалов к III тому «Философии общего дела», рассматривал православный церковный год (последовательность двенадцатых праздников, дней памяти святых и событий Священной истории, распределение чтений из Ветхого и Нового Завета, песнопений и молитв, ход недельных и суточных служб и др.) как образ истории, движущейся от отступничества к раскаянию и воскрешению. Федоров уподоблял

человечество блудному сыну евангельской притчи, промотавшему имение и вернувшемуся в Отчий дом, подчеркивая, что возвращение должно быть не просто жительством в доме Отца, но соработничеством Ему. «Весь календарь истинно христианский, — писал Федоров, — состоит из сокрушения о падении (нарушении братства и забвении отечества), т. е. из исследования причин падения, и из искупления, или восстановления братства и воскрешения»¹⁶. Подобным же образом Горский, обращаясь к событиям церковного года, создает поэтический образ человечества, сознающего неправду и грех отступничества и возвращающегося в дом Отца своего. Характерен с этой точки зрения миницикл, созданный в январе–феврале 1942 г., когда шли так называемые «приготовительные» недели к Великому посту. Как и советовал Федоров, Горский обращался к воскресным евангельским чтениям этих недель, извлекая из них художественные смыслы и образы. Так родились стихотворения «Неделя о мытаре и фарисее» и «Неделя о блудном сыне». Первое, построенное на образах евангельской притчи, передает состояние лирического героя, сознавшего, сколь далеко уклонился он в своей жизни от подлинного пути Христова, и жаждущего полноты Покаяния, вслед за которым (убежден Горский) должно последовать исправление совершенного зла:

«Удастся ли оттаять хоть теперь?
Чтоб не примерзла Покаянья дверь
И, в грудь себя с рыданьем ударяя,
Мог стать бы весь молитвой мытаря я!»

[Горский, 2018: Кн. 2, 261].

Во втором стихотворении, отталкиваясь от сюжета притчи о блудном сыне, Горский говорит о блужданиях и заблуждениях рода людского, не опознавшего сути Божьего задания и общего дела:

«Покуда воскресительной волны
Не обоймет нас очерк голубиный,
Нет родины для нас. Весь мир чужбина
И все мы — неба блудные сыны»

[Горский, 2018: Кн. 2, 261].

Те же мотивы отступничества и опаматования — в стихотворении «Покаянный канон». Оно было написано в 1933 г. в лагере в первую неделю Великого поста, когда по церковной традиции на вечернем богослужении читается «Великий покаянный канон Андрея Критского», представляющий собой покаянную молитву души, сознающей и исповедующей свой грех. Сам канон построен так, что молящийся вспоминает все события Священной истории: от грехопадения Адама до крестной смерти и воскресения Иисуса Христа, последовательно отождествляя себя с согрешившим Адамом, братоубийцей Каином, многоженцем Ламехом, сокрушаясь, что «освернил» «одежду плоти», «оделся в срамную ризу», «погубил первозданную доброту и благолепие» свое, каюсь, что его душа не уподобилась ветхозаветным праведникам — Сифу, Еноху, Ною, и вызывая к Господу о милосердии, подобно мытарю, блуднице, кровоточивой женщине, разбойнику благоразумному. Горский строит стихотворение, используя образность, смысловые и синтаксические структуры «Великого канона», давая отсылки к образу Адама и другим лицам Священной истории, используя вопросы и восклицания, метафоры и сравнения: «Откуда плач начну свой? От Адама! / Как с ним во всем сходна судьба моя!», «Восстань, душа! Доколе спишь беспечно... / Конец гудит и близится к дверям!», «Помощник где? Где покровитель мой?» [Горский, 2018: Кн. 2, 222]. И в то же время в переложение канона Горский вносит новые смыслы, касающиеся прежде всего трактовки грехопадения, в котором философ видит утрату царственного положения человека в творении, распад «андрогинности» Адама, утрату изначальной цельности, расточение и раздробление плоти: «И я, в чьей мир был чудодейной власти, / Чье слово строило и цвет, и клик, Сам раздробил свой первозданный лик, / Себя растлил, разбрызгал в снах пристрастий, / На мелкие себя рассеял части» [Горский, 2018: Кн. 2, 221].

Особое внимание Горский заостряет на образе совершенной телесности, которой, с его точки зрения, обладал Адам и которую утратил в грехопадении. Первый человек, в представлении Горского, был источником светлых энергий, обладал способностью неорудийного, нерукотворного воздействия на

мир: грехопадение стало искажением образа, положило начало опосредованно-орудийному взаимодействию с миром. Изменилась сама природа Адама, он оказался лишен световидного тела, стал одержим духом тяжести:

«Во мне и мной мерцал разлив магнитный,
Я кожей всей касался бытию!
Но темный ток прошел по острию
И вот лишен одежды световидной,
В алкании, в жажде, в похоти бесстыдной
У рая врат затворенных стою»

[Горский, 2018: Кн. 2, 221].

Грехопадение предстает здесь как распад естества, падение в похоть и мрак, соединенный с тленом и смертью. Толкуя образ кожаных одежд, которые, согласно книге Бытия, дает Господь Адаму и Еве, Горский видит в них маркер жесткой границы, отделяющей человека от мира и людей друг от друга: «Я, как в мешке, в одежде кожи тесной / Весь осквернен, поруган храм телесный» [Горский, 2018: Кн. 2, 221]. Адам, «бывший чистым зеркалом Творца», уравнивается с прочей тварью, искажает свой «творческий лик».

Но в том же стихотворении, в соответствии со смыслом и содержанием «Великого канона», звучит покаяние, которое, по мысли Горского, становится первой точкой восстановления в человеке утраченного райского образа: «Все поправимо, все восстановимо... / Спаситель жив! Жива душа моя» [Горский, 2018: Кн. 2, 223]. Возможность этого восстановления утверждают многие стихи поэта, в которых звучит тема Искупления и Воскресения, как в стихотворении «Лазарева суббота» (1942), посвященном событию, вспоминаемому в шестую седмицу Великого поста, когда Христос воскресил умершего друга:

«Четверодневный, бездыханный,
Одетый в непроглядный лен,
Последним замкнут замыканьем,
Пещерным камнем завален.
Но — Саван с каменным засовом,
Могила, плесень, смрад, застой, —
Что это все пред властным Словом,

Рожденным жизнью слезой.
В нем немощь с мощью обойдется,
Двойным расцвета естеством
И человечеством очнется,
Неразделимым с Божеством»

[Горский, 2018: Кн. 2, 267–268].

Лазарева суббота, как и Светлое Воскресение, знаменующие чаяние восстания из мертвых, приходятся на весну. Еще учительная литература Древней Руси, разворачивая картину «пробуждающейся после зимней стужи природы», делала ее «развернутой поэтической метафорой» Пасхи [Ужанков: 28]: «Ныне небеса просветишася, темных облак яко вретища съвлекъше, и светлым въздухом славу Господню исповедают. <...> Ныне солнце красуюся к высоте възсходить и радуяся землю огревает <...>. Днесь весна красуется оживляючи земное естество, и бурьнии ветри тихо повевающе плоды гобзують, и земля семена питаючи зеленую траву ражает», ибо «взиде <...> от гроба праведное солнце Христос» (цит. по: [Еремин: 416]). И Федоров, определяя горизонт христианского действия, давал свое, активное и проективное истолкование соотношения христианского и языческого года. Главные праздники Церкви (Рождество Христово, Благовещение, Рождество Иоанна Предтечи, Зачатие Иоанна Предтечи и др.) попадают на важнейшие вехи природного календаря (зимнее солнцестояние, весеннее равноденствие, летнее солнцестояние, осеннее равноденствие и др.), а Пасха сопрягается с весенним пробуждением природы. Это соотношение, по мысли философа, должно быть понято активно и проективно, побуждая человечество исполнить слова Христа, утишавшего бури, разделявшего хлеба, воскрешавшего умерших: «Верующий в меня, дела, которые творю Я, и он сотворит, и больше сих сотворит» (Ин. 14:12). Христиане не просто должны молить о дожде и ведре, но обратиться к регуляции природных процессов. И если естественный календарь является воплощением природной необходимости: за пробуждением природы и летним расцветом жизни неизбежно следует умаление осени и смертный холод зимы, — то христианский календарь, напротив, демонстрирует торжество над природной необходимостью: Рождество и Воскресение

несут обетование всецелого исцеления бытия от смертной язвы. В активно-христианской системе координат «Праздник Рождества, совпадающий с увеличением дней, и праздник Пасхи, совпадающий с усилением теплоты, *активно должен бы выразиться в регуляции света и теплоты, как силы оживляющей*»¹⁷.

Горский, подобно Федорову, сопрягает не только сакральное и историческое, но и сакральное и физическое. Он широко использует прием фольклорного параллелизма, ставящий в соответствие явления в природном и человеческом мире и, опираясь на христианский календарь, накладывает друг на друга время Священной истории и время природы. Природа в стихах Горского страдает Христу в Великий Четверг, соумирает с Ним в Великую Пятницу и совоскресает в Святый и светоносный день Воскресения. Она не просто пространство литургического действия, зеркало событий Священной истории, но соучастница и соработница Божия, свидетельница о Христе и Евангелии.

Календарь Священной истории меняет у Горского самый ход природного времени. Если в порядке природы осень — время увядания, умаления, безнадежности, неуклонного движения к зиме, овевающей природу холодом, погребаящей все живое под снежным покровом, то в сфере Священной истории, движущейся во второй половине календарного и церковного года от Рождества Иоанна Предтечи (24 июня), прообразующего рождение Спасителя мира, к Рождеству Христову (25 декабря), напротив расцветает надежда, растет напряженное ожидание Боговоплощения, которым спасается тварь. Естественное время природы, откликаясь на ход сакрального времени, преобразается, земное и преходящее становится вместилищем вечного.

Характерна с этой точки зрения подборка стихотворений, открывающих сборник Горского «Лицо Эры» (Харбин, 1928) (см.: [Горский, 2018: Кн. 2, 118–122]). В стихотворении «Усекновение» (1924) с его начальными строками «О Август, скошенный, упавший ниц...» образ последнего месяца лета, над которым занесена секира осени, уготовляющая для всего живущего белый саван зимы, сплетается с образом казненного Иоанна

Предтечи, главу которого попросила Саломея, дочь Иродиады, в награду за танец на дне рождения Ирода. Связь «далековатых» образов мотивирована тем, что День Усекновения Главы Иоанна Предтечи по старому стилю приходится на 29 августа. Но обращенное к событию Казни Предтечи стихотворение Горского не пессимистично. Страдание и Казнь Иоанна — прообразование Крестных Страданий Христа, которые не закончились гробом и разложением, но стали знаменем Воскресения.

Следующее далее в сборнике стихотворение «Осенний порог» (1924) переключает образ осени в другой смысловой регистр. Осень предстает уже не временем предсмертного увядания, но временем зрелости, итога, творческой жатвы: «Год облачен в осеннюю порфиру, / Созревшего сознания престол... / Святая весть восходит по эфиру» [Горский, 2018: Кн. 2, 118]. Стихотворение построено на соотношении дня осеннего равноденствия, приходящегося на 22 сентября, и Рождества Богородицы, празднуемого накануне (21 сентября). Явление в мир Девы, и в Рождестве сохранившей неповрежденное естество, надежды и заступницы миру, ходатаицы за грешников (Горский хорошо помнит знаменитый апокриф «Хождение Богородицы по мукам», о котором упоминал и великий бунтарь Иван Карамазов в своем диалоге с Алешей), открывает надежду на то, что мир не сгорит в огне гнева Господня, а будет спасен и преображен. «Дева Света», «Чьей плотью плавится вселенной жизнь, стремима / Пасхальной волею, взнесенной навсегда / Туда, где бездна волн лучом ломима, / Вверх, в солнечность любви, и мимо, мимо / Боязни, казни и суда» [Горский, 2018: Кн. 2, 118], являет должный образ мироотношения и одновременно то состояние целомудрия, соединяющее девство и глубину мудрости, знания, которого должны достичь люди, вставшие на Божьи пути. День осеннего равноденствия предстает в этом контексте как «день рубежный, роковой», когда бытие в лице человека созревает к тому, чтобы сделать выбор между старым, смертным, пригибающим к земле естеством и обновленной, бессмертной телесностью, перейти «порог метаморфозы». Горский призывает своих современников сделать наконец этот выбор, подчеркивая, что

его ждет не только история, но вся Вселенная, и что от этого выбора зависит, каким будет эсхатологическое разрешение исторического процесса — катастрофическим, грозящим гибелью, или преображающим, когда, как пишет его духовный учитель В. С. Соловьев, бытие, просветляясь и возвышаясь богочеловеческим усилием, «врастет» «в новую землю, любовно обрученную с новым небом» [Соловьев: 731]¹⁸:

«Ответа силы ждут... ответа волят сферы:
Межа мы ветхие иль новым зажжены?
Что сотворим веленьем нашей веры?
Быть катастрофою явленью Новой Эры
Иль дуновеньем тишины?»

[Горский, 2018: Кн. 2, 119].

Два следующих стихотворения сборника — «Октябрь» и «Введение» — продолжают богородичную тематику, заостряя в активно-христианском ключе смысл и символику двух двенадцатых праздников — Покрова Богородицы и Введения Богородицы во храм, приходящихся соответственно на 1 (14) октября и 21 ноября (4 декабря) и составляющих кульминацию второго и третьего месяцев осени. Ключевой образ первого стихотворения — образ богородичного омофора, простертого Пресвятой Девой над миром и людьми. Этот небесный покров, сияющий «голубизной нерукотворной», воплощает для Горского образ обновленного естества, материи, преображенной в Богоматерию, восстановленного всеединства («ткань изначального родства»). Нерешительному, погрязшему в войнах и дразгах роду людскому Горский ставит в пример юную Деву, не рабски-пассивно, но сознательно и свободно принявшую возвещенное ей от Ангела, во всей полноте исполнившую волю Творца. Дерзновению юной Марии, введенной первосвященником в Свята Святых, куда был загражден путь иудеям и куда сам он мог войти лишь один раз в году, девочки, первой, по воле Божией, нарушившей ветхозаветный устав и поставившей Благодать выше Закона, посвящено стихотворение «Введение»:

«Тумана облако густое
Завесою одело храм...
Чья девочка в Святых Святое

Проходит невозбранно там?
В дыму каждений, в море пеней —
Мир выше всякого ума —
Кто неприступные ступени
Переступившая сама?»

[Горский, 2018: Кн. 2, 120].

Стихотворение «Андреев канун», обращенное к памяти апостола Андрея, первого из призванных Христом на служение (его день по старому стилю приходится на 30 ноября), венчает тему осени как предчувствия, предвестия, ожидания прихода Спасителя мира. Народному обычаю гадания в канун праздника, когда девушки пытаются выяснить имя будущего жениха («Блуждая, будят перекрестки: “Как имя? Имя назови”») Горский придает сакральный смысл, соотносит его со взыванием Небесного Жениха, с откровением Единственного — Христова — Имени, Которое только и может помочь затерянным «в ночи, в пустыне, / В пушистой снеговой глуши», выведя их в свет преображения:

«В туманном море, в снежном дыме,
Пронзая слякотную брызнь,
Должно ж оно раздаться Имя,
Перетворяющее жизнь!..»

[Горский, 2018: Кн. 2, 121].

Отыскать это Имя, расслышать его «сквозь посвист вьюги» — этого, с точки зрения Горского, жаждут и природа, и человек. Более того, обретенное Имя должно сделаться во всех, кто Его осознал и принял, орудием мысли и жизни, рычагом преображения реальности. Имяславческие мотивы, настойчиво звучащие в стихотворении «Андреев канун», развернуты в действенном, активном ключе: речь идет не только о словесном исповедании Христа-Спасителя, но и о сотрудничестве с Ним, о соучастии человека в деле преображения мира в Царство Христово. Поэтический текст, созданный в 1922 г., оказывается художественным предварением «Тезисов об имяславии», над которыми А. К. Горский и его друг Н. А. Сетницкий работали в 1924 г., намечая вектор движения от «имяславия» к «имядействию» [Гачева, 2015].

Примечательно, что чем ближе история и природа подступают к событию Рождества, чем страстнее его взыскуют, тем напряженнее и тревожнее в стихотворениях сборника «Лицо Эры» становится атмосфера. Стихотворение «На рубеже», написанное в канун Рождества, передает высшую точку этого напряжения:

«Сырые облачные дымы
Как ночи траурные сны
Мучительно неразглядимы,
Непостигаемо черны.
Поля и лес... Какая тишь в них!
Но как таят они грозу?
В ней глас небес: “Без славы в Вышних
Не будет мира на низу!”
Покуда ветер несется, воя,
И пьяная пылит пурга,
Не минет время роковое,
Не стихнут поиски врага...
Но весть вселенского проекта
Немее втайне от молвы:
“Родился между вами Некто,
Кого не ведаете вы”»

[Горский, 2018: Кн. 2, 121–122].

Здесь же появляется мотив противления, активизации зла, переданный параллелизмом между природной стихией и злой волей людей: избиение Вифлеемских младенцев по приказу Ирода Ксантиппы, стремившегося предотвратить появление в мир Царя Иудейского, протекает на фоне стылой и мертвой природы, в крошечной тьме, «безликой» мгле, что облегает «унылостью» души тех, кто поставил себя вне Божественного «Света Разума», воссиявшего миру с Рождением Христа.

Последнее в миницикле сборника «Лицо Эры» стихотворение «Солнцеворот», посвященное событию Рождества, соотносит этот день с днем зимнего солнцестояния, представляя явление в мир Сына Божия как надежду человеков, обетование спасения тварного бытия:

«Все звезды зимнего раздумья
Еще недвижны... Но... молчи!

Уж брызнул свет благоразумья
Для утреннюющих в ночи.
В едином образе готово
Спасенье для всего и всех,
Вселившееся в Деву Слово
Всезлобный потребило грех.
Возможно, действуя отсюда,
В сосуды солнца плоть облечь,
Есть преестественного чуда
В нас росодательная печь.
Дивимся: мы ли? нам ли? в нас ли?
Но миг не смеем пропустить
И тесные слагаем ясли,
Чтоб Невместимого вместить.
Вот Слово, скрытое во чреве,
В молчащей Деве вышло... Вот
Означен года поворот
И солнце двинулось на север»

[Горский, 2018: Кн. 2, 122].

Горскому, как и Федорову, внятно Слово апостола Павла: «вся тварь совокупно стенает и мучится донныне» и «с надеждою ожидает откровения славы сынов Божиих» (Рим 8:19, 22). Этот мотив томления твари он соединяет с мотивом софийности мира и, заостряя в активно-христианском ключе идеи С. Н. Булгакова, видит в софийности воплощенную, выраженную в формах природного мира тоску твари по совершенству. Являя красоту Царствия Божия «в прелести ребенка и в дивном очаровании зыблющегося цветка, в красоте звездного неба и пламенеющего солнечного восхода» [Булгаков: 168], природа демонстрирует и то, сколь далеко ее наличное существование, неразрывно сопряженное с вытеснением, борьбой существ, пожиранием, смертью, от образа всеединого, неветшающего бытия.

В книге «Философия хозяйства» С. Н. Булгакова, ставшей начальной точкой развития у него темы софийности, подчеркнуто, что, приобщаясь Христу, жизни в Нем, человек «становится живым членом Божественной Софии, Тела Христова, Его Церкви, и то, что для мира в его теперешнем неистинном состоянии есть только идеал или предельное понятие,

для него ощущается как непосредственная действительность, какую для нас имеет этот мир» [Булгаков: 172]. Горский подхватывает и корректирует эту мысль, заостряя ее в активно-христианском ключе. Призывая, подобно Федорову, перейти от богословия к богодействию, он не может удовлетвориться мистическим восчувствием Царства Христова, требуя перехода мистического в реальное, воплощения идеала благодетия во всей совокупности внешнего мира. Философу глубоко близка традиция исихазма, прочтенная сквозь призму учения преп. Серафима Саровского о стяжании Св. Духа как цели христианской жизни. Подвиг преп. Серафима и запечатленный в воспоминаниях Мотовилова факт перехода фаворского света от подвижника к ученику, означает для Горского доказательство необходимости и возможности для человека быть проводником Божественных энергий в историю и природу. Философ соединяет святость и действие, подчеркивая, что полнота святости не в уходе от мира, а в благом, преображающем действии в нем.

Целостный образ веры, соединяющий аскезу и творчество, Горский обосновывает в программных философско-эстетических текстах: в наброске второй части трактата «Смертобожничество», в третьей части очерков «Н. Ф. Федоров и современность», носящей характерное заглавие «Организация мировоздействия». В эпоху общего дела, преодолевающую историософский катастрофизм, ведущую человечество от трагедии к литургии, выводящую искусство из области иллюзии, игры и подобия в сферу реального пресуществления жизни, «подвиг искусства» соединяется с «искусством подвига» [Горский, 2018: Кн. 1, 752]. Философ напоминает: как в истории искусства, так и в истории святости были примеры, когда великие художники были подвижниками, а подвижники — «в то же время художниками». «Величайшие поэты Роман Сладкопевец, Дамаскин, Козьма Маюмский и др. создали ткань культа как символическую проектику всех ступеней преображения плоти» [Горский, 2018: Кн. 1, 461]. Расширить их опыт за пределы церковной ограды и должно искусство, включенное во вселенское действие, во внехрамовую литургию,

престолом которой становится Земля, а в перспективе — Вселенная.

Декларируя движение к внехрамовому литургическому искусству, Горский в то же время подчеркивал, что само по себе искусство, даже религиозно ориентированное, не может исполнить задачу преображения мира. Для того, чтобы преображение стало реальностью, искусство должно собороваться с другими областями человеческого действия, и прежде всего с наукой. Об этом он писал еще в программном предисловии к сборнику «Глубоким утром», настаивая на переходе от символизма как единочувствия, лишь иллюзорно меняющего реальность, к символизму как единодействию. В отличие от младосимволистов А. Белого, Вяч. Иванова, писавших о действенном искусстве и отстаивавших право искусства на теургию, Горский неизменно подчеркивал, что единодействие не может совершаться в границах одного лишь искусства, его автономными средствами. Надежда художника-теурга титаническим, вдохновенным порывом творческого гения изменить не только души людей, но и законы материи утопична. Еще в 1914 г. в письме В. Я. Брюсову, реагируя на его протест против теургических претензий русского символизма, сделанных в статье «О “речи” рабской в защиту поэзии», он замечал: «Вы — во-первых — стоите за теснейшее неразрывное объединение искусства с наукой — во-вторых, ставите им совершенно определенную цель: победу над смертью. А где искусство и наука собраны вместе во Имя такой цели, там, конечно, теургия посреди их. И *пределов* такому искусству уже нет и быть не может, в чем единогласны были Вл. Соловьев и Федоров» [Горский, 2018: Кн. 2, 338].

Мысль о единстве науки и искусства как необходимым условием теургии позднее станет центральной в размышлениях Горского о Скрябине, о духовной трагедии композитора, в творчестве которого теургическая мечта, не имеющая другой опоры, кроме самой себя, доплеснула до максимальной отметки и... стремительно обрушилась вниз. В уже упоминавшейся выше главке «Организация мировоздействия», касаясь скрябинского проекта «вселенской мистерии», грандиозного художественного действия, результатом которого должно было

стать чудо всеобщего преображения, Горский писал: «...вдохновенно-художественному синтезу композитора не доставало трезвого технического расчета, анализа, понимания свойства всего того материала, с которым он замыслил справиться. Проект мистерии был совершенно оторван от естественно-научной базы. Совершить в одиночку, или небольшой группой, дело гармонизации всей атмосферы планеты, не говоря уже о трансформации космической среды, — такая мечта не может нам не казаться безумием» [Горский, 2018: Кн. 1, 729]. И здесь же, декларируя федоровскую мысль о теoантропоургическом творчестве, ведущем к победе над смертью, к освоению Вселенной — «всех небесных ныне бездушных, холодно и как бы печально на нас смотрящих звездных миров»¹⁹, он ставил его необходимым условием взаимодействие искусства, науки и веры, а основанием этой пирамиды полагал труд, реальную деятельность человека в природе. «Труд организует хаотический мир. Наука организует труд. Искусство организует науку. Религия организует искусство» [Горский, 2018: Кн. 2, 379]. Религиозный, литургический принцип оказывался, таким образом, верховным, целеполагающим и одновременно формирующим принципом, синтезируя научное знание, художественное творчество и трудовое усилие человека, направляя их в русло «преображения и очеловечивания природы» [Горский, 2018: Кн. 1, 748], воскрешения, духо-телесного изменения человека.

Литургическая установка порождала особое отношение не только к родово-видовой и жанровой системе искусства, где, как уже говорилось выше, выдвигался в качестве вершины художественного развития жанр литургической эпопеи, но и к художественному образу как таковому. Горский утверждает его активность и проективность, его способность в процессе творчества «упорядочивать», «обряжать», претворять окружающую действительность, а в акте восприятия оказывать организующее действие на человека и, «впечатляясь через сознание» [Горский, Сетницкий, 2003: 233], ориентировать личность, направлять ее поведение в бытии и истории. Философ вводит понятие Центрообраза — заглавного, архетипического образа, лежащего в основе искусства, подчеркивая его религиозную,

аксиологическую природу. Если центром искусства секуляризованного, ставящего себя принципиально вне Божественного измерения бытия и истории, является образ Тарзана, то средоточием литургического искусства является образ Христа. Столкновение этих образов выходит далеко за пределы художества, оно представляет собой проявление апокалипсической схватки Христа и Антихриста, Богочеловека и Обезьяночеловека [Горский, 2018: Кн. 1, 458]. Каждый творец должен дать себе отчет в том, на чьей стороне выступает он как художник, и от этого выбора в конечном итоге зависит, сорвется ли история в катастрофу или станет преображающей «работой спасения».

Сам Горский однозначно выбрал второе. В центр своего творчества он поставил образ Христа и неоднократно подчеркивал, что искусство современной эпохи должно приступить к масштабному освоению евангельских тем и сюжетов, к художественному воплощению образа Спасителя мира, но не в редуцированном, секуляризованном его варианте, как это делали Э. Ренан и Д. Штраус, элиминировавшие Божественную природу Христа. Христос у Горского явлен как Богочеловек, в самом своем естестве заключающий единство Божественной воли и человеческого усилия.

Подчеркивая, что «для каждого художника» важно «сказать какое-то свое слово о Христе», что «всякий художник вынуждается ныне силою вещей стать *Евангелистом*» [Горский, 2018: Кн. 1, 751], Горский следует Федорову, который призывал именно к такому художественному разворачиванию евангельских событий и образов. Философ общего дела с горечью отмечал, что литература прошла мимо новозаветных сюжетов, пробавляясь «классическим Прометеем, да новыми Фаустом, Мефистофелем» «да богатыми пустословами Гамлетами»²⁰. В качестве одного из примеров того, как могут быть художественно разработаны сюжеты Евангелия, Федоров приводил пример «благоразумного разбойника», исповедовавшего Христа на кресте и получившего обетование спасения. Философ подчеркивал, что глазами писателя или художника можно «прочсть всю его жизнь», и так представлял воображаемый ход событий: «Мы иначе не можем представить его, как соотечественником и сверстником Христа, галилеянином, слышавшим Нагорную Проповедь, глубоко запавшую ему

в душу. Тяжелые обстоятельства жизни сделали его потом врагом общества; быть может, ему думалось, что осуществление Царства Божия мирными средствами невозможно?.. Он стал угнетателем своего народа... В то время, когда Христос находил приверженцев среди хананеев, римлян, мытарей и воинов, когда Христос поучал и исцелял, он грабил, бил иноплемеников, а когда Христос совершил свое высшее чудо, воскрешение Лазаря, он совершил ужаснейшее убийство. И вот, на суд явились рядом Воскреситель и убийца... Но этот разбойник с гениальным и чутким сердцем постиг страдание и признал его»²¹.

В 1910–1930-е гг. Горский создал целую серию поэтических произведений на евангельские сюжеты. Их персонажи — и апостолы, и сотник, и Никодим, приходивший к Христу тайно для сокровенной беседы и услышавший из уст Спасителя слова о «рождении свыше» (Ин. 3:1–21). Этой беседе, в которой Христос излагал перед одним из «начальников Иудейских», представителем ветхозаветного сознания, главное содержание новозаветной веры, ставя в ее центр идею спасения и преображения, поэт-философ посвятил поэму «Ночь Никодима». Считая беседу «о рождении свыше» одним из ключевых мест новозаветного текста, он напрямую связывал ее со звучащей в Евангелиях заповедью о совершенстве и единстве в любви, об уподоблении человеческого многоединства единству Лиц Пресвятой Троицы («Итак будьте совершенны, как совершен Отец ваш Небесный» (Мф. 5:48); «Да будут все едино, как Ты, Отче, во Мне, и Я в Тебе, так и они да будут в Нас едино» (Ин. 17:21)). Перелагая в развернутом виде сюжет беседы, поэт-философ акцентирует звучащий в ней призыв к умопремене, к совершеннолетнему и ответственному решению. Свободу благого избрания мыслитель соединяет с необходимостью благого действия в мире, сотрудничества Богу, понятого в духе идей Федорова. При этом, говоря о «рождении свыше», он не имеет в виду спиритуалистического разделения человеческого естества на плоть и дух, подчеркивая, что «рождение свыше» есть всецелое обновление человека, не только его духовно-душевной, но и телесной природы:

«Ты только сегодня смекнул, Никодим,
В чем вести Пасхальной восторг?
Излишен, избежен, минуч, обходим
Телесный с душою расторг!

Мысль — музыкой мчится в хрустящей кости,
Отзвучно гудит в тайниках,
Подобных сюрпризов в сознаныи вместить
Не может Египет никак!

Чей Бог тебя двинул, пасхальный народ,
Где взял ты представить посметь,
Что гроб — не единый из жизни исход,
Что необязательна — смерть?

Кто эту мыслью идет обуян,
Идет, ни на что не смотря!
Ему, как пустыня — население стран,
Ему по колена моря»

[Горский, 2018: 298].

Горского интересуют не только те персонажи Евангелия, которые соотносятся в религиозном сознании человечества с исповеданием новой веры, но и те, кто этой вере сопротивлялся, кто не опознал или не захотел опознать в назаретском плотнике Спасителя мира. Стихотворение «Один» (1914) посвящено Иуде, внутренняя драма которого в эпоху Серебряного века привлекала особое внимание писателей и богословов. Достаточно вспомнить рассказ Л. Андреева «Иуда Искариот» (1907) и популярную среди русских религиозных мыслителей работу богослова М. Д. Муретова [Муретов], в которой была сделана попытка исследования фигуры апостола-предателя. Решительно отвергнув ту точку зрения, согласно которой учеником Иисуса руководила корысть, Муретов акцентировал трагедию Иуды, которого Иисус избрал «в число довереннейших учеников» и который, горячо и беззаветно поверив в Учителя, отождествил его с иудейским Мессией, пришедшим, дабы установить на земле Царство Израиля. По мысли богослова, разочарование в этой вере и стремление оправдаться перед верой отцов, которую он преступил, войдя в число Христовых учеников, и стало побудительной причиной предательства. Однако после ареста Спасителя, потрясенный поведением

Иисуса и криком иудеев, требовавших Его распятия: «Нет у нас царя, кроме кесаря» (Ин 19:15), он разочаровался в мессианском идеале, вернул полученные за предательство тридцать сребренников и в муке раскаяния покончил с собой. Комментируя выводы Муретова в работе «Собор», Н. Ф. Федоров подчеркивал искупляющую силу исследования, руководимого любовью, чаянием всеобщего спасения: «Исследование даже Иуду-предателя не оставило в аде, на самом дне бездны: оправдание же Иуды есть оправдание последнего грешника»²². Установка на то, чтобы «понять, а значит простить», ощутима и в художественной трактовке Горского. Подобно Муретову, он представляет Иуду апостолом, мечущимся между верой и сомнением, между следованием вере отцов и принятием нового — Христова слова. При этом одну из главных причин трагедии Иуды поэт-философ видит в его обособленности, отъединенности, акцентируемой словом Спасителя: «Один из Вас предаст меня» (Ин. 13, 21):

«В тот миг — провеял бледный Голос:
“Один... Один — Меня предаст...”

Все вокруг пылало и молило:
“Не я ли, Господи? Не я?..”
И хлеб Он обмакнул в солило,
И *одного*, сверкнув, спалила
Светомагнитная струя...

И вдруг, как туча, черный, черный,
Весь, как обугленный дотла,
Судьбе непонятой покорный,
Он поспешил на торг позорный...
Он вышел вон... А Ночь — была»

[Горский, 2018: Кн. 2, 184–185].

Обособившийся, ушедший с вечера любви, не услышавший заповеди Спасителя «Да любите друг друга» (Ин. 13:34) и Его молитвы Отцу за оставляемых учеников: «Да будут все едино, как Ты, Отче, во Мне, и Я в Тебе, так и они да будут в Нас едино» (Ин. 17:21), раздираемый сомнениями («Иль... Радость ту — отдать на муки? / ...Пророков трудно понимать!.. / Но... старцы те — прошли ж науки! / И книжники... Им книги

в руки: / Не мне обряд отцов ломать!..»), апостол-предатель обрекает себя на абсолютное одиночество. Поцелуй в Гефсиманском саду, в котором в густой клубок сплелись и предательство («Предающий же Его дал им знак, сказав: “Кого я поцелую, Тот и есть: возьмите его”» (Мф. 26:48)), и мольба, и теплящаяся в глубине сердца надежда, что подлинный Царь Иудейский во мгновение ока расточит дерзнувших на него стражей, не соединяет, а окончательно отделяет Иуду и от Христа, и от людей, несмотря на кроткое и любовное слово Спасителя: «Друг, для чего ты пришел?» (Мф. 26:50), как бы дающее последний шанс опаматоваться, воссоединиться в любви и вере, выйти к *другому*:

«Знак! Только знак!..» С молящим взглядом
Уста приблизились к устам,
И странно рай смешался с адом:
Их двое там стояли рядом,
Или один... Один! — был там?!

Где ж Друг — другой?.. Так вот — отдача.
И снова злой вопрос: кому?
Подстали к горлу волны плача:
О, страшен Знак, так *много* знача.
«Нельзя: не смею!.. Не приму...»

[Горский, 2018: Кн. 2, 186].

Этот тупик одиночества, ставший следствием противления и обособления, был явлен еще Достоевским через судьбы его бунтующих, подпольных героев. Горский, проецируя мысль Достоевского на почву Евангелия, демонстрирует, что в ситуации обособления человек легко становится предателем и губителем. Последователем, деятелем и спасителем он может стать только тогда, когда выходит к другому, и только в том случае, если в этой связи двоих незримо присутствует Третий, по слову Христа: «Если двое из вас согласятся на земле просить о всяком деле, то, чего бы ни попросили, будет им от Отца Моего Небесного, ибо, где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» (Мф. 18:19).

Размышления о природе предательства Горский продолжил в поэме «Двое». Работа над ней была начата в 1933 г. еще в лагере, продолжена в Калуге в конце 1930-х — начале 1940-х гг.

и оборвана последним арестом и гибелью Горского в Тульской тюремной больнице в августе 1943 г. Горский дал поэме «говорящее» название: «Повесть о грехе, о правде и о суде. К 1900-летию осуждения и предания на казнь Сына Человеческого»²³. Поэт-философ вчитывается в «то место роковое, / В жизнеписании Христа последних дней, / Где вслед за многими ответ держали двое / Пред совещанием судей». Он рисует ночь допроса и суда над Спасителем, тот «тяжелый промежуток / Меж пятницы и четверга», когда решалась не только судьба Иисуса, но судьба всего человечества, судьба Жизни в ее «старинном споре со смертью». Описывает роковой момент этого невозможного, не вмещающегося в сознание суда, на котором «тварь отреченная Творца судила», когда, после множества попыток Синедриона найти улики против Спасителя, выступили двое свидетелей, заявив: «Он говорил: могу разрушить храм Божий и в три дня создать его» (Мф. 26:60), и это стало тем доказательством, после которого Христос был осужден на казнь. Маленький эпизод Евангелия Горский разворачивает в многоуровневое повествование, реконструируя то, что осталось «за кадром» новозаветного текста.

Одна из ключевых сцен поэмы — когда после вынесения приговора двое выходят «на стогны града» и вдруг понимают, что донесли слова Христа с искажением: «Он не сказал: “разрушу”, / Но “Коль решите рушить *Вы*”», когда начинают думать, что Спаситель вкладывал в сказанное иной смысл, что если бы не их торопливое и неточное свидетельство, не было бы осуждения Узника и «судьба времен» могла бы пойти совершенно иначе:

«Всю вечность не забыть сей ночи злополучной.
Как он глядел! Ужель содержит этот взор,
К нам обращаемый, тем громче, чем беззвучней,
Нас сотрясающий — укор:

“Вы знали день, иль час, иль миг счастливый
Безбрежной полноты, насыщенной огнем:
Ужель *не лживого* представить не могли вы
В ночи свидетельства о нем?..” <...>

Ужель тот приговор над жизнью над живою
Мы сами изrekli судом сердец своих?

Вопросы страшные... Зарыться б с головою,
Подальше спрятаться от них...» (МА).

Двое, вставшие на путь лжесвидетельства, неизбежно вмещают *третьего*. Но этот третий — не *Третий*, Который есть «путь и истина и жизнь» (Ин. 14:6), а «страшный умный дух, дух разрушения и небытия»²⁴. Именно он, незримо вклиниваясь посреди двоих, идущих домой после суда Синедриона, нашептывает, подобно Великому инквизитору, что Иисус не нуждается в соработниках, что Он высокомерен и ни во что не ставит людей, а главное, что Его протест против смерти совершенно нелеп: тело — помеха души и каждому пришедшему в мир человеку, «Прожив лет семьдесят, сто семьдесят допустим, / Необходимо умереть». Именно Искушитель скучная «серая тень» человеков, стремится предупредить двоих от малейшего намека на то, чтобы опаматоваться и попытаться переменить участь Приговоренного, внушает им, что они — мелкие сошки, что их заступничество будет сочтено за юродство, в лучшем случае вызовет смех, а в худшем — их самих сделает подсудимыми:

«Ночной не выучил вас опыт неудачный?
Хотите с пленником судьбу свою связать?
Ох, будет каяться, кто взлезет в ряд калашный
С суконным рылом, так сказать. <...>
Вы дружно пожили, досады и печали
Почти не ведая... чем худо было вам?
Неужто зуд берет, чтоб рядом с Ним распяли
Вас по обеим сторонам?» (МА).

Речь Антагониста Творца достигает цели. Двое не решаются на слово и дело. Они так и остаются плывущими по течению, живущими по принципу «Моя хата с краю»:

«Так говоря, они постель перестилали,
И, сдвинув занавес у окон и дверей,
День страшной Пятницы весь попросту проспали
В закуте хижины своей...» (МА).

Двое символически представляют у Горского за все человечество, не опознавшее евангельского задания в мире, не вместившее Христова завета, торопливо предавшее своего

Спасителя, согласившееся на обывательскую, трусливую участь:

«Как жили далее они, над чем кряхтели,
Чем наполняли час досуга своего,
Как оба умерли, по смерти что узрели,
Иль не узрели ничего, —

Об этом толковать пространно не годится;
Кто вызнать вздумает, вниманье не дробя,
В жизнь окружающих пусть пристальной вглядится:
Начать удобнее с себя» (МА).

Но мотив отступничества тесно связывается в поэме с мотивом опаматования, с возможностью иного выбора. Двоим лжесвидетелям, спасовавшим перед апостольским дерзанием быть свидетелями об Истине, Горский противопоставляет двух свидетелей «Откровения», открыто и смело проповедующих в дни торжества Антихриста, убитых за свою веру, но затем воскресших и взошедших «на небо на облаке» (Откр. 11:3–4, 11–12). Именно они оказываются способными вместить слово Евангелия, тот «план Полноты», который в поэме Горского звучит из уст Христа: план всецелого просветления плоти мира, победы над смертью, заповедь «стать совершенными, как их Отец Небесный, / Творец возлюбленной земли». Этот план не кастов и не элитарен, он принципиально обращен к каждому человеку, вне зависимости от его дарований, способностей, ума, бедности и богатства: «О царстве чаемом ко всем без исключения / Должна быть речь обращена».

Особое внимание акцентирует Горский на словах Христа о разрушении и восстановлении храма, прозвучавших в свидетельстве двоих перед лицом Синедриона. Для самого Горского эти слова ставят ключевую проблему христианской сотериологии — спасения не только души, но и тела, преобразования материи в Богоматерию.

Преображение — центральная тема Горского. Ее он касается и в философских статьях, и в литературных исследованиях, и в письмах, и в поэтических текстах. Среди последних выделяется поэма «Генисарет» (1919), посвященная чуду Христа на Генисаретском озере: во время «великой бури» «Он «запретил ветру и сказал морю: умолкни, перестань. И ветер

утих, и сделалась великая тишина» (Мк. 4:37–39). Вочеловечившись, приняв телесный образ, Господь освящает материю, самым фактом Своего присутствия в мире меняет ход естества: входит ли Он в воды Иордана в момент Крещения, плывет ли в лодке по Генисаретскому озеру, останавливается ли на его берегу... Его Плоть и Кровь, источник нетления, дают материи иной образ и строй:

«Иль погрузит всецело
Светящей силы полный
Возлюбленное тело
В возлюбленные волны.
Ликут кости, тая,
И плаваются любовью...
Вся плоть — вода святая,
Разбавленная кровью, <...>
Навеки воплощенный,
Он вырос, смерть смутивший,
Водою освященный
И воду освятивший»

[Горский, 2018: Кн. 2, 188].

От Крещения Спасителя, освятившего материальное естество, Горский движется к чуду Воскресения и Вознесения. В поэме появляется образ Космического Христа, простертого на всю Вселенную, сообщающего ей Новый закон:

«Пространство — стало телом,
Зарделось кровью время...
Дух выступил наружу
Старинных стен запретных
В растопленную стужу
Морей междупланетных...
Отселе Сын прославлен!
Окончен сон скитанья!
Распрявлен и расправлен
Виновник мирозданья...»

[Горский, 2018: Кн. 2, 188–189].

Вселенский Христос, Адам Кадмон, являет образ преображенного естества, опирающегося на закон сизигии. В новой телесности, как ее видит Горский, преодолеваются и духо-

телесный дуализм, и разделение на мужское и женское, и разрыв между внешним и внутренним. Она синтетична и одновременно распахнута на бытие. В ней снята жесткая граница в виде кожных покровов, фатально отделяющих человека от мира, организм обретает способность «свободным проявлением» «изливаться» в окружающую среду. Плоть, как у «многочитых» херувимов или крылатых животных из «Откровения Иоанна Богослова», становится лучезарной, «полной очей», легкой, крылатой. Стремясь представить художественно свои интуиции преображенного эроса, Горский заменяет фрейдовскую любовь по типу «опоры», из которой нет выхода к метаморфозе, сизигическим, любовным отношением, которое расширяется на мир, вбирает его в себя, оставляет на нем свой образ и в то же время ведет к истончению и метаморфозе «кожных» границ, отделяющих «я» от мира.

Развернутым обращением к теме преображенной телесности, тесно сопряженной с темой истории как работы спасения, стали сонеты из цикла «Великая цепь». Горский начал работать над ними летом 1928 г., задумав создать свою версию «потерянного» и «обретенного рая». Сообщая Н. А. Сетницкому о своем замысле [Горский, 2018: Кн. 2, 476], он писал, что название цикла навеяно образом «большой цепи», которой ангел, сходящий с неба, сковывает сатану перед наступлением тысячелетнего царства Христова (Откр. 20:1–3). Повествование должно было начаться сотворением Адама и завершиться Новым Заветом. И хотя весь цикл создан не был, а большинство текстов в результате арестов Горского оказалось утрачено, 76 сонетов, пересланные Горским в Харбин его другу, философу Н. А. Сетницкому, были напечатаны им в 1935 г. под названием «Одигитрия» [Горностаев (Горский), 1935].

Этот миницикл внутри цикла, объединенный темой Благовещения, сам Горский называл своей «мариологией». Создавал он ее во внутренней полемике с различными версиями культа Девы Марии. Мыслитель не принимал ни мистического культа Богоматери в католицизме, представлявшего, по его мнению, род эротического экстаза, ни романтического культа Прекрасной дамы, стоявшего на принципиальном разведении телесного и духовного, ни обмирщения образа Богоматери при

переходе от Средневековья и Возрождения к искусству Нового времени, когда в нем начинает доминировать ипостась «Матери», тесня и вытесняя ипостась «Девы». Критически оценивая все эти версии, Горский подчеркивал: и по Рождестве Дева, Мария воплощает цельность духовной и телесной природы, является носительницей подлинного эротического отношения, смысл которого — не в раздроблении плоти, а в ее спасении и преображении.

Для Горского человек в его заданности должен преодолеть половое как дробное, выйти к целостному, неповрежденному бытию. Идеал этой целостности явлен Марии, когда, введенная в Святая Святых, она оказывается у Ковчега Завета, созерцаая образы отлитых на его крышке золотых херувимов с распростертыми крыльями и плотью, полной очей. Девочка, стоящая перед святыней, чувствует себя «пред морем страшной тайны», ей приоткрывается загадка преображенного естества:

«Всей звездностью блистающая высь!
Вот, как зрачки, раскрылись кожи поры,
Вот стала близью даль и далью близь,
Нигде ни в чем не надобно опоры!
Все: внешность, внутренность в одно слились
И древние разверзлись врат затворы»

[Горский, 2018: Кн. 2, 154].

Чаемая метаморфоза соединяет телесное и духовное, мужское и женское, давая им жизнь в новом синтезе. Узрев идеал, Мария уже не может удовлетвориться природно-земным, понятным, но компромиссным уделом. Если этот удел еще подходит для тех, кто «сплющил неба круг», отрекся от неповрежденности детской природы, принял разделение надвое «Единого-Цельного», то он совершенно невозможен для Той, Которая соприкоснулась с образом совершенства, ощутила, как все ее тело «растворено / В зеркальном облаке Господней славы».

Трактовка личности и судьбы Богоматери выстраивается у Горского с опорой на Писание и православное Предание, с одной стороны, на идеи активного христианства — с другой. Горский демонстрирует, как через историю девочки из Назарета, родившей Спасителя мира, раскрываются основания

евангельской веры, утверждаются принципиально новые отношения между Богом и человеком: не господина и раба, а Отца и сына, пребывающего в доме Отца «вечно» (Ин. 8:35).

Установление между Богом и человеком родственного равноправия, являющегося основой совершеннолетней, сознательной веры, немыслимо без сознательного и свободного выбора человека и встречного Божественного доверия к его способности совершить этот выбор. Обращаясь к событию Благовещения (Лк. 1:26–38), Горский критически оценивает интерпретацию этого события римско-католической церковью, педалирующей момент покорности и пассивности Марии. Не рассуждая, Дева воспринимает приветствие архангела Гавриила и звучащую из его уст весть о том, что она непорочно родит Сына Божия: «Се, Раба Господня; да будет Мне по слову твоему» (Лк. 1:37). По убеждению Горского, представление Богородицы «Пассивной Девой, сложившей руки», выбрасывает из евангельского рассказа момент ее активности и свободы. В действительности Мария далеко не сразу и не без рассуждения принимает пророчество Гавриила. Сначала она смущается от слов ангела, потом размышляет, «что бы это было за приветствие», затем спрашивает о главном: как сможет она родить Сына, если она непорочна (см.: Лк. 1:29, 34), и только после этого подтверждает свое согласие с Божией волей. Отталкиваясь от евангельского повествования и одновременно расширяя его, Горский рисует Марию сначала задающей развернутые вопросы Небесному Вестнику, а затем направляющейся во «град Иудин», дабы удостовериться, что сказанное Вестником правда, и неплодная ее родственница Елизавета уже полгода, как несет во чреве своем.

В цикле сонетов, посвященных Марии, Горский представляет Деву идеалом свободного, сознательного, благого избрания, которое затем в процессе истории предлежит сделать каждому человеку. Его Мария не только беседует с Ангелом, она приуготовляет себя к тому, чтобы стать вместилищем Божества: читает тексты Ветхого Завета, размышляет об их смыслах, стремится понять и уразуметь, с одной стороны, главные вехи Священной истории — от грехопадения Адама и Евы, своей прабабки, грех которой должна она искупить

рождением Спасителя миру, до момента Благовещения. При этом, еще до встречи с Архангелом, не зная, о чем именно он ей возвестит, она отменяет возможность для себя человеческих брачных уз, видя в них плен падшей природы, разжигающей земную страсть и фатально влекущей к смерти («Что брак? Отцу измена? Змий кольцом / Клубится в поколениях и... в могилу / Толкая этих, тех возносит силу»). Обретшая во время пребывания в Святой Святынь видение «Целости Лица», откровение земно-небесного, преображенного естества, она не хочет втискиваться в узкое русло природно-животного, полового пути.

В свою «мариологию» Горский отчетливо вносит «федоровские» акценты. Размышляя над Священным Писанием, дочь Иоакима и Анны более всего озабочена тем, что отцы сходят с лица земного, а живущие, «наследники неслучайных могил», гонимые слепым инстинктом природы вперед и только вперед, не дерзают побороть смерть, променяв «бессмертную, немеркнущую плоть», что была у Адама в раю, на ветхое естество, атрибутом которого являются «кожаные одежды», данные Богом первой человеческой паре после изгнания из рая.

В Марии Горский видит полноту явления Дочери человеческой, как понимал этот образ и главное его задание Николай Федоров. В ней живое восчувствие родовой цепи поколений, стремление «выручить» предков от смерти. Она скорбит, ощущая в себе голоса умерших: «Остатки чувств, ушедших без возврата, / Зачатки слов, не сказанных когда-то, / Зародыши не совершенных дел...». Именно потому таким ликованием наполняется ее сердце, когда становится ясно: невозможная мечта («Вот, если б... мысля иногда тревожно, / Моим он был рождением... и Творцом, / Дитятею... и вместе с тем... Отцом...») осуществима. И самый момент Божественного зачатия, скрытый от взора Евангелиста, предстает в интерпретации Горского начальной точкой движения к спасению тех, кто за смертной чертой:

«В душе раскрылись праотцев гроба,
Иуды встала львиная обида,
Еноха и Ильи сверканье вида,

Иакова с Неведомым борьба,
Фамари — смелость, Руфи — стыд, мольба,
Глухая сладостность Вирсебы взрыда,
Сознание Соломона, гимн Давида, —
Все вспыхнуло в ней сразу. Как труба
Конца, над миром песнь ее вспорхнула
В последний завершающий предел,
Где дышит звездная прозрачность тел
И солнечное семя воздохнуло
И Слово слов все нити протянуло
В святую плоть, рождая Дело Дел»

[Горский, 2018: Кн. 2, 169].

Кульминационной точкой свободного выбора Марии становится ее молитва, звучащая после встречи с Елисаветой «Величит, душе моя, Господа!». Перелагая эту молитву-благодарение, Горский существенно расширяет ее смысловой диапазон. Это уже не просто благодарственная молитва, это новая антропология, утверждающая богочеловечность как основу самостояния личности, выдвигающая активно-христианское видение будущего, представляющая образ «блаженного прозрения природы», «нового тела», восстановления Целности мира. В молитве Марии возникает тема «внехрамовой литургии», в которой участвует не только человечество, но и природа: «Где волны сил, как дуги, арки, своды, / Зрочки зеркал, сияя и звеня, / Расторгшие завес железных веки, Сложили тела очерк световой» [Горский, 2018: Кн. 2, 170].

Установка на литургизм присутствовала у Горского и в тех поэтических текстах, которые по форме и лежащему на их поверхности содержанию мало чем соответствовали тому, что принято называть христианской поэзией. Другое дело, что проявлялась она здесь не «в лоб», а прикровенно, зачастую выражалась методом «от противного», как в сатирических стихотворениях «Утопист», «Проповедник», «Современник», где Горский осмеивал пассивную, «смертопоклонническую» установку, свойственную как прямым атеистам, так и истово верующим:

«Свет нездешний! Луч прекрасный!
Прочь телесные оковы!

Будем, братие, всечасно
 К смерти сладостной готовы.
 Бросим мир утробе ада,
 Только б в рай душа летела!
 За труды придет награда —
 Отрешение от тела»

[Горский, 2018: Кн. 2, 245].

Доводя «смертобожническую» установку в поэзии, культуре, религии до ее внутреннего противоречия и жизненного абсурда, Горский стремился побудить своих современников к поиску иного, житнетворческого, образа веры. К этому же поиску и религиозному выбору стремился привести и русскую литературу. Исполняя свой замысел, он создал цикл «Песни без недомолвок» (1938–1943), в котором собрал стихотворения русских поэтов — А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. А. Фета, А. К. Толстого, К. К. Случевского, М. А. Волошина, А. А. Блока и др. с собственными поэтическими «концовками», пронизанными духом активного, творческого христианства. Несмотря на катаклизмы времени и истории, поэт-философ был убежден, что история может и должна повернуть на Божьи пути и что человек, не теряющий связи с Творцом, должен быть деятельным и ответственным агентом этой истории.

Примечания

* Исследование выполнено при поддержке Российского научного фонда (проект № 17-18-01432) в ИМЛИ РАН.

¹ Материалы следственных дел А. К. Горского (1927, 1929, 1943) опубликованы В. Г. Макаровым [Макаров, 2002], [Pro et contra, 2008: 558–567, 608–616].

² А. К. Горский. Генисарет (1914–1916) [Горский, 2018: Кн. 2, 186].

³ А. К. Горский. Покаянный канон (1933) [Горский, 2018: Кн. 2, 220].

⁴ Например, в книжке «Σημεῖον ἀντὶ λευόμενον» (1911 г.) анонсированы «б-я» книга «Стихотворений», а также сборники «Розовые лилии», «Звездное рождение» и «Алые звоны» с подчеркнуто «модернистскими» заглавиями (Московский архив А. К. Горского и Н. А. Сетницкого, далее — МА).

⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 11. С. 172.

⁶ Там же. Т. 28. Кн. 1. С. 176.

⁷ Сетницкая О. Н. Александр Константинович Горский. Биография (МА).

⁸ Из воспоминаний супруги Горского М. Я. Монзалева. Цит. по: Сетницкая О. Н. А. К. Горский. Биография (МА).

- ⁹ Сетницкая О. Н. А. К. Горский. Биография (МА).
¹⁰ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 177.
¹¹ Федоров Н. Ф. Сочинения: в 4 т. / вступ. ст. С. Г. Семеновой, сост. А. Г. Гачевой, С. Г. Семеновой. М.: Издательская группа «Прогресс»; «Традиция», 1995–2000. Т. 1. С. 401.
¹² Там же. С. 197.
¹³ Там же. С. 297.
¹⁴ Федоров Н. Ф. Сочинения. Т. 3. С. 100.
¹⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 268.
¹⁶ Федоров Н. Ф. Сочинения. Т. 3. С. 430–431. Курсив Н. Ф. Федорова.
¹⁷ Там же. С. 431. Курсив Н. Ф. Федорова.
¹⁸ На то, что переход к «новому небу и новой земле» в представлении Достоевского «не предполагает катастрофического обрыва истории, абсолютного прекращения земного бытия», справедливо указывает В. А. Котельников [Котельников: 26].
¹⁹ Федоров Н. Ф. Сочинения. Т. 2. С. 202.
²⁰ Там же. Т. 3. С. 488–489.
²¹ Там же. Т. 2. С. 62.
²² Там же. Т. 1. С. 312.
²³ Здесь и далее текст поэмы «Двое» цитируется по архивной машинописи, хранящейся в Московском архиве А. К. Горского и Н. А. Сетницкого (МА).
²⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 229.

Список литературы

1. Бар-Йозеф Х. Стихи Бялика в переводах Александра Горского // Вестник еврейского университета. — М., 2002. — Т. 7 (25). — С. 295–334.
2. Бочарова И. А., Гачева А. Г. Горький и мир философских идей Н. Ф. Федорова (переписка с А. К. Горским и Н. А. Сетницким) // М. Горький и его корреспонденты / отв. ред. Л. А. Спиридонова. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. — С. 501–563.
3. Бердяев Н. А. Смысл творчества // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. / вступ. ст., сост., примеч. Р. А. Гальцевой. — М.: Искусство, 1994. — Т. 1. — С. 37–341.
4. Брылев В. П. Философские интенции российской психоаналитической мысли: дис. ... канд. филос. наук. — М., 2003. — 132 с.
5. Булгаков С. Н. Сочинения: в 2 т. / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. С. С. Хоружего. — М.: Вопросы философии, 1993. — Т. 1. — 604 с.
6. Гачева А. Г., Казнина О. А., Семенова С. Г. Философский контекст русской литературы 1920–1930-х годов. — М.: ИМЛИ РАН, 2003. — 400 с.
7. Гачева А. Г. Комическое как врата вечного: А. К. Горский. Песни без недомолвок // Комическое в русской литературе XX века / сост. и отв. ред. Д. Д. Николаев. — М.: ИМЛИ РАН, 2014. — С. 418–498.

8. Гачева А. Г. От имяславия к имядействию: А. К. Горский, Н. А. Сетницкий, В. Н. Муравьев в кругу споров об имени // Вопросы философии. — 2015. — № 3. — С. 122–136.
9. Гачева А. Г. Идеи и образы Достоевского в восприятии А. К. Горского // Достоевский: Материалы и исследования. — СПб.: Нестор-История, 2016. — Вып. 21. — С. 441–518.
10. Гачева А. Г. Активная апокалиптика: Образы Нового завета в творчестве А. К. Горского, Н. А. Сетницкого, В. Н. Муравьева // Новозаветные образы и сюжеты в культуре русского модернизма. — М.: Индрик, 2018. — С. 422–441. (а)
11. Гачева А. Г. «История не есть пустой коридор...» (оправдание истории в русской религиозно-философской мысли конца XIX — первой трети XX в.) // Вопросы философии. — 2018. — № 8. — С. 114–126. (b)
12. Горностаев А. К. (А. К. Горский). Перед лицом смерти: Л. Н. Толстой и Н. Ф. Федоров. — Харбин, 1928. — 18 с.
13. Горностаев А. К. (А. К. Горский). Рай на земле. К идеологии творчества Ф. М. Достоевского. Ф. М. Достоевский и Н. Ф. Федоров. — Харбин, 1929. — 87 с.
14. Горностаев А. К. [А. К. Горский]. Одигитрия: Сонеты из цикла «Великая цепь». — [Харбин,] 1935. — 38 с.
15. Горский А. К., Сетницкий Н. А. Сочинения / сост. Е. Н. Берковской (Сетницкой), А. Г. Гачевой; вступ. ст. и примеч. А. Г. Гачевой. — М.: Раритет, 1995. — 448 с.
16. Горский А. К. Сочинения и письма: в 2 кн. / вступ. ст., сост., подгот. текста, коммент. А. Г. Гачевой. — М.: ИМЛИ РАН, 2018. — 1008 с.
17. Горский А. К., Сетницкий Н. А. Заметки об искусстве // Из истории философско-эстетической мысли 1920–1930-х гг. — М.: ИМЛИ РАН, 2003. — Вып. 1. Н. А. Сетницкий. — С. 231–250.
18. Еремин И. П. Литературное наследие Кирилла Туровского // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. — М.; Л., 1957. — Т. 13. — С. 409–426.
19. Из архива А. К. Горского. Материалы об Алексее Толстом / публ., подгот. текста, примеч. А. Г. Гачевой // Русская литература и философия: пути взаимодействия / отв. ред. Е. А. Тахо-Годи. — М.: Водолей, 2018. — С. 369–413.
20. Кнорре (Константинова) Е. Ю. Космизм и персонализм мыслителей «китежан» 1920-х гг.: образ идеальной коммуны в творчестве М. Пришвина, А. Горского, Н. Сетницкого, А. Мейера // Московский Сократ: Николай Федорович Федоров (1829-1903). Сборник научных статей. — М.: Академический проект, 2018. — С. 614–624.
21. Константинова Е. Ю. Идея творческого воздействия на мир в дневниках М. М. Пришвина 1926–1929 гг. в контексте диалога с Н. Федоровым и А. Горским // Литературоведческий журнал. — 2011. — № 29. — С. 129–147.

22. Королева Н. В. Анна Ахматова. «Души высокая свобода...». Творческий путь поэта. — М.: ИМЛИ РАН, 2016. — 470 с.
23. Котельников В. А. Средневековые Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. — СПб.: Наука, 2001. — Вып. 16. — С. 23–31.
24. Макаров В. Г. Архивные тайны: философы и власть. Александр Горский: судьба, покалеченная «по праву власти» // Вопросы философии. — 2002. — № 8. — С. 98–133.
25. Муретов М. Д. Иуда Искарот // Православное обозрение. — 1883. — № 9. — С. 37–82.
26. Ницше Ф. Полн. собр. соч. — М.: Московское книгоиздательство, 1909. — Т. 2. Несвоевременные размышления; Из посмертных произведений (1873–1875); Мы филологи / под ред. С. Франка и Г. Рачинского. — 426 с.
27. Н. Ф. Федоров: pro et contra: в 2 кн. / сост., вступ. ст. А. Г. Гачевой, С. Г. Семеновой; коммент. А. Г. Гачевой при участии А. Л. Евстигнеевой, Т. Г. Никифоровой, С. Г. Семеновой. — СПб.: РХГИ, 2004. — Кн. 1. — 1112 с.
28. Н. Ф. Федоров: pro et contra: в 2 кн. / сост. А. Г. Гачевой, С. Г. Семеновой; коммент. А. Г. Гачевой при участии Е. В. Бронниковой, А. Д. Кожевниковой, В. Г. Макарова, Д. В. Фомина. — СПб.: РХГА, 2008. — Кн. 2. — 1216 с.
29. Русский космизм: Антология философской мысли / сост. А. Г. Гачевой, С. Г. Семеновой, вступ. ст. С. Г. Семеновой, примеч. А. Г. Гачевой. — М.: Педагогика-пресс, 1993. — 368 с.
30. Семенова С. Г. Метафизика русской литературы: в 2 т. — М.: ИД «Порог», 2004. — Т. 1. — 512 с.
31. Семенова С. Г. Русская литература XIX–XX вв.: От поэтики к миропониманию. — М.: Академический проект, 2016. — 890 с.
32. Соловьев В. С. Сочинения: в 2 т. — М.: Мысль, 1990. — Т. 2. — 822 с.
33. Тахо-Годи Е. А. О книге и ее задачах (Предисловие) // Русская литература и философия: пути взаимодействия / отв. ред. и сост. Е. А. Тахо-Годи. — М.: Водолей, 2018. — С. 10–14.
34. Толстой А. К. Сочинения: в 2 т. / вступ. ст. и примеч. И. Г. Ямпольского. — М.: Худож. лит., 1981. — Т. 1. — 589 с.
35. Ужанков А. Н. Эволюция пейзажа в русской литературе XI — первой трети XVIII вв. // Древнерусская литература. Изображение природы и человека. — М., 1995. — С. 19–88.
36. Hagemeister M. Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung. — München, 1989. — 550 p.
37. Young G. Russian cosmists: The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers. — New York: Oxford University Press, 2012. — 296 p.

Информация об авторе: Гачева Анастасия Георгиевна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН.

Дата поступления в редакцию: 25.12.2018

Дата публикации: 29.03.2019

Anastasia G. Gacheva

(Moscow, Russian Federation)

a-gacheva@yandex.ru

The Concept of the Liturgical Poetry in A. Gorsky's Aesthetics and Artistic Practice

Acknowledgments. The research was funded by the grant of the Russian Science Foundation (Project № 17-18-01432) in IWL (RAS).

Abstract. The article presents the first experience of describing the poetic creativity of Alexander Konstantinovich Gorsky (1886–1943), philosopher, poet and aesthete, made through the lens of the thinker's core religious and aesthetic idea of the liturgical poetry. The study was conducted on the basis of the publication of Gorsky's writings, where for the first time after his death his poetic heritage was collected, as well as on the material of the philosopher's personal archive. The connection of Gorsky's poetic creativity with the main ideas of N. F. Fedorov, V. S. Solovyov, S. N. Bulgakov, N. A. Berdyaev such as the justification of history, "active apocalypticism", apocatastasis, "extra-religious liturgy", the meaning of creativity and the meaning of love is shown. The aesthetic system of Gorsky, his views on the development of artistic creativity, the concept of the movement of art from tragedy through mystery to liturgy, the concept of Centro-image are also exposed to analysis in the article. The features of Gorsky's poetic interpretation of themes, ideas, images of the New Testament are shown.

Keywords: A. K. Gorsky's artistic and philosophical works, justification of history, "active apocalyptic", "extra-church liturgy", Sophicity, Center Image, New Testament, Evangelic themes, motives, cycle, mini cycle, faith, betrayal, confession, God and man cooperative activity

References

1. Bar-Yozef Kh. The Poems by Bialik translated by Alexander Gorsky. In: *Vestnik evreyskogo universiteta [Journal of Jewish Studies]*, Moscow, 2002, vol. 7 (25), pp. 295–334. (In Russ.)
2. Bocharova I. A., Gacheva A. G. M. Gorsky and the World of the Philosophical Ideas of N. F. Fedorov (Correspondence with A. K. Gorsky and N. A. Setnitsky). In: *M. Gor'kiy i ego korrespondenty [M. Gorky and His Correspondents]*. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2005, pp. 501–563. (In Russ.)
3. Berdyaev N. A. The Meaning of Creativity. In: *Berdyaev N. A. Filosofiya tvorchestva, kul'tury i iskusstva: v 2 tomakh [Berdyaev N. A. Philosophy of Creative Work, Culture and Art: in 2 Vols]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994, vol. 1, pp. 37–341. (In Russ.)
4. Brylev V. P. *Filosofskie intentsii rossiyskoy psikhoanaliticheskoy mysli: dis. ... kand. filos. nauk [Philosophical Intentions of the Russian Psychoanalytic Thought. PhD. philos. sci. diss.]*. Moscow, 2003. 132 p. (In Russ.)

5. Bulgakov S. N. *Sochineniya: v 2 tomakh* [Writings: in 2 Vols]. Moscow, Voprosy filosofii Publ., 1993, vol 1. 604 p. (In Russ.)
6. Gacheva A. G., Kaznina O. A., Semenova S. G. *Filosofskiy kontekst russkoy literatury 1920–1930-kh godov* [A Philosophical Aspect of Russian Literature of the 1920s–1930s]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2003. 400 p. (In Russ.)
7. Gacheva A. G. The Comic as the Gate of the Eternal: A. K. Gorsky. Songs Without Omissions. In: *Komicheskoe v russkoy literature XX veka* [The Comic in Russian Literature of the 20th Century]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2014, pp. 418–498. (In Russ.)
8. Gacheva A. G. From Onomatodoxy to imiadeystvie. A. K. Gorsky, N. A. Sitnitsky, V. N. Muraviev Among the Disputes about the Name. In: *Voprosy filosofii*, 2015, no. 3, pp. 122–136. (In Russ.)
9. Gacheva A. G. The Ideas and Images of Dostoevsky in the Perception of A. K. Gorsky. In: *Dostoevskiy: Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky: Materials and Researches]. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2016, issue 21, pp. 441–518. (In Russ.)
10. Gacheva A. G. An Active Apocalypitics: Images of the New Testament in the Works of A. K. Gorsky, N. A. Setnitsky, V. N. Muraviev. In: *Novozavetnye obrazy i syuzhety v kul'ture russkogo modernizma* [The New Testament Images and Plots in the Culture of Russian Modernism]. Moscow, Indrik Publ., 2018, pp. 422–441. (In Russ.)
11. Gacheva A. G. “History is not an Empty Corridor...” (Justification of History in the Russian Religious and Philosophic Thought of the 19th — the First Third of the 20th Century). In: *Voprosy filosofii*, 2018, no. 8, pp. 114–126. (In Russ.)
12. Gornostaev A. K. (A. K. Gorskiy). *Pered litsem smerti: L. N. Tolstoy i N. F. Fedorov* [In the Face of Death: L. N. Tolstoy and N. F. Fedorov]. Harbin, 1928. 18 p. (In Russ.)
13. Gornostaev A. K. (A. K. Gorskiy). *Ray na zemle. K ideologii tvorchestva F. M. Dostoevskogo. F. M. Dostoevskiy i N. F. Fedorov* [The Paradise on the Earth. On the Ideology of Creativity of F. M. Dostoevsky. F. M. Dostoevsky and N. F. Fedorov]. Harbin, 1929. 87 p. (In Russ.)
14. Gornostaev A. K. (A. K. Gorskiy). *Odigitriya: Sonety iz tsikla «Velikaya tsep'»* [Hodigitria. Sonnets from the Cycle “The Great Chain”]. Harbin, 1935. 38 p. (In Russ.)
15. Gorskiy A. K., Setnitskiy N. A. *Sochineniya* [Writings]. Moscow, Raritet Publ., 1995. 448 p. (In Russ.)
16. Gorskiy A. K. *Sochineniya i pis'ma: v 2 knigakh* [Writings and Letters: in 2 Books]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2018. 1008 p. (In Russ.)
17. Gorskiy A. K., Setnitskiy N. A. The Notes about Art. In: *Iz istorii filosofsko-esteticheskoy mysli 1920–1930-kh gg.* [From the History of the Philosophical and Aesthetic Thought of the 1920s–1930s]. Moscow, A. M. Gorky Institute

- of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2003, issue 1, pp. 231–250 (In Russ.)
18. Eremin I. P. The Literary Heritage of Cyril of Turov. In: *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury Instituta russkoy literatury (Pushkinskogo Doma) RAN* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature of the Institute of Russian Literature (the Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences]. Moscow, Leningrad, 1957, vol. 13, pp. 409–426. (In Russ.)
 19. From the Archives of A. K. Gorsky. Materials About Alexey Tolstoy. In: *Russkaya literatura i filosofiya: puti vzaimodeystviya* [Russian Literature and Philosophy: the Ways of Interaction]. Moscow, Vodoley Publ., 2018, pp. 369–413. (In Russ.)
 20. Knorre (Konstantinova) E. Yu. Cosmism and Personalism of the “Kitezhn” Thinkers of 1920s: the Image of an Ideal Commune in the Works of M. Prishvin, A. Gorsky, N. Setnitsky, A. Meyer. In: *Moskovskiy Sokrat: Nikolay Fedorovich Fedorov (1829–1903). Sbornik nauchnykh statey* [Moscow Socrates: Nikolai Fedorov (1829–1903). The Collection of Scientific Articles]. Moscow, Academic project Publ., 2018, pp. 614–624. (In Russ.)
 21. Konstantinova E. Yu. The Idea of the Creative Influence on the World in the Diaries of M. M. Prishvin if 1926–1929 Through the Lens of a Dialogue with N. Fedorov and A. Gorsky. In: *Literaturovedcheskiy zhurnal*, 2011, no. 29, pp. 129–147. (In Russ.)
 22. Koroleva N. V. Anna Akhmatova. «Dushi vysokaya svoboda...». *Tvorcheskiy put' poeta* [Anna Akhmatova. “The Soul’s High Freedom...”. A Poet’s Creative Way]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2016. 470 p. (In Russ.)
 23. Kotelnikov V. A. The Middle Ages of Dostoevsky. In: *Dostoevskiy: Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky: Materials and Researches]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2001, issue 16, pp. 23–31. (In Russ.)
 24. Makarov V. G. Archival Secrets: Philosophers and Power. In: *Voprosy filosofii*, 2002, no. 8, pp. 98–133. (In Russ.)
 25. Muretov M. D. Judas Iscariot. In: *Pravoslavnoe obozrenie*, 1883, no. 9, pp. 37–82. (In Russ.)
 26. Nietzsche F. *Polnoe sobranie sochineniy* [The Complete Works]. Moscow, Moskovskoe knigoizdatel'stvo Publ., 1909, vol. 2: Out-of-time Reflections; From the Postmortem Works (1873–1875); We are Philologists. 426 p. (In Russ.)
 27. N. F. Fedorov: *pro et contra: v 2 knigakh* [N. F. Fedorov: Pro et Contra: in 2 Books]. St. Petersburg, Russian Christian Humanitarian Institute Publ., 2004, book 1. 1112 p. (In Russ.)
 28. N. F. Fedorov: *pro et contra: v 2 knigakh* [N. F. Fedorov: Pro et Contra: in 2 Books]. St. Petersburg, Russian Christian Humanitarian Academy Publ., 2008, book 2. 1216 p. (In Russ.)
 29. *Russkiy kosmizm: Antologiya filosofskoy mysli* [Russian Cosmism: An Anthology of the Philosophical Thought]. Moscow, Pedagogika-press Publ., 1993. 368 p. (In Russ.)

30. Semenova S. G. *Metafizika russkoy literatury: v 2 tomakh* [*The Metaphysics of Russian Literature: in 2 Vols*]. Moscow, PoRog Publ., 2004, vol. 1. 512 p. (In Russ.)
31. Semenova S. G. *Russkaya literatura XIX–XX vv.: Ot poetiki k miroponimaniyu* [*Russian Literature of the 19th–20th Centuries: From the Poetics to the World Understanding*]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2016. 890 p. (In Russ.)
32. Solov'ev V. S. *Sochineniya: v 2 tomakh* [*Writings: in 2 Vols*]. Moscow, Mysl' Publ., 1990, vol. 2. 822 p. (In Russ.)
33. Takho-Godi E. A. About the Book and Its Tasks (Preface). In: *Russkaya literatura i filosofiya: puti vzaimodeystviya* [*Russian Literature and Philosophy: the Ways of Interaction*]. Moscow, Vodoley Publ., 2018, pp. 10–14. (In Russ.)
34. Tolstoy A. K. *Sochineniya: v 2 tomakh* [*Writings: in 2 Vols*]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1981, vol. 1. 589 p. (In Russ.)
35. Uzhankov A. N. The Evolution of the Landscape in Russian Literature of the 11th — First Third of the 18th Centuries. In: *Drevnerusskaya literatura. Izobrazhenie prirody i cheloveka* [*Old Russian Literature. The Description of Nature and Man*]. Moscow, 1995, pp. 19–88. (In Russ.)
36. Hagemeister M. *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung* [*Nikolai Fedorov. Studies of Life, Work and Effect*]. München, 1989. 550 p. (In German)
37. Young G. *Russian Cosmists: The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers*. New York, Oxford University Press Publ., 2012. 296 p. (In English)

Information about the author: Gacheva Anastasia G. — Doctor of Philology, Leading researcher of A. M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Received: December 25, 2018

Date of publication: March 29, 2019

DOI 10.15393/j9.art.2019.5821

УДК 821.161.1.09“19”

Наталия Георгиевна Владимирова*(Калининград, Российская Федерация)*

natvl_942@mail.ru

Екатерина Сергеевна Куприянова*(Великий Новгород, Российская Федерация)*

ek-kupr@mail.ru

Иоанна Мянговская*(Быдгош, Польша)*

miano@wp.pl

Аллюзии и игра в романе Владимира Набокова «Король, дама, валет»

Аннотация. В данной статье исследуются разнообразие и вариативность игрового модуса в романе В. Набокова «Король, дама, валет», а также аллюзии на произведения Х.-К. Андерсена и Г. Флобера (роман «Госпожа Бовари»), которые выполняют определяющую роль в поэтике романа. Являясь формами вторичной художественной условности, они стали причиной отказа автора от логоцентрического принципа. Из корпуса так называемых «русских» романов Набокова «Король, дама, валет» наименее изучен с точки зрения флюберовских аллюзий и вариативности игры. В результате исследования выявлена типология игры, выделены ее онтологические и агональные разновидности, определена роль игры в смыслообразовании произведения, его сюжетостроении, создании условно-реального мира и мира человеческих подобию (процесс «обмертвления» главных персонажей, роднящий их с куклами, манекенами, восковыми фигурами).

Ключевые слова: Набоков, Флобер, Андерсен, поэтика игры, аллюзии, образ, зеркало, куклы, манекены, восковые фигуры

Специфику современной литературы определяют общие типологические черты, стирающие межнациональные границы, однако не уничтожающие ее национального своеобразия. К числу ее доминирующих особенностей исследователи относят проявившуюся тенденцию современных писателей к отказу от логоцентрической, социально детерминированной модели художественного мира и обращение к широкому использованию форм вторичной художественной

условности, в числе которых интертекстуальность и игровой модус занимают доминирующее положение.

Традиционное стремление соотнести литературу и жизнь уступает место утверждению их нетождественности.

В 1950-х гг. эту тенденцию обозначил В. Набоков, акцентируя феноменологический аспект: «...не будем искать в романах так называемую “жизнь”. <...> Литературный шедевр — это самостоятельный мир и поэтому вряд ли совпадет с миром читателя» [Набоков: 481]. Писатель считал нецелесообразным искать в книге реальную жизнь и живых людей.

Р. Барт заостряет внимание на присущей тексту множественности, которая возникает на основе игры и интертекстуальных связей. Это создает «резкое повышение меры условности, что обнажает знаковую природу текста как такового» [Лотман: 76]. Современные тексты насыщены разнообразными кодами, среди которых французский теоретик выделил энигматический, обозначив, таким образом, присутствие в тексте загадки, и/или герменевтический, помогающий созданию культурно-исторического контекста произведения, раскрывающего его потенциал. Р. Барт называл их «трамплинами интертекстуальности» [Барт: 455–456]. Современный текст строится на игре между реальным и ирреальным пространствами, что приводит к расширению его ассоциативных полей, сверхтекстовой организации смысловых значений.

Интертекстуальность и игра как ведущие формы вторичной художественной условности в романе В. Набокова «Король, дама, валет» (1928) не получили достаточного освещения в научной литературе. Они акцентированы многозначным названием произведения, содержащим одновременно интертекстуальный и игровой коды, которые организуют структуру и смысловое пространство текста. В палимпсестно-аллюзивном названии «Король, дама, валет» (сильной позиции текста) заключен культурологический игровой код, отсылающий к карточной игре, к символической и генезису исторически возникших карточных фигур, а также к сказке Х.-К. Андерсена «Короли, дамы и валеты».

Игральные карты в 1392 г. изобрел шут французского короля Карла VI Безумного Эакмен Грингоннер [Харгрейв: 57–63, 114].

И первоначально у карточных фигур были реально-исторические прототипы: короли четырех мастей — Карл Великий, царь Давид, Юлий Цезарь и Александр Македонский. Валеты появились позднее, их фигуры восходили к историческим и мифологическим персоналиям, в числе которых: французский рыцарь Этьен де Виньо́ль по прозвищу Ла Гир, преданный соратник Жанны д'Арк, прославленный герой французского героического эпоса Ожье Датчанин, Роланд из «Песни о Роланде», храбрый воин Трои Гектор, а также Ланселот Озерный из знаменитых легенд о короле Артуре. Дама в карточной колоде появилась лишь в XVI веке, но тоже имела библейско-мифологические, литературные и отдаленно исторические прототипы: Юдифь, героиня библейской легенды, Рахиль, жена Иакова, Афина Паллада — богиня мудрости и войны, Дидона из «Энеиды» Вергилия, позднее идентифицированная с коварной соблазнительницей Аргиной (анagramма латинского слова *regina* — королева), которая под кистью художников-живописцев, рисовавших карты для монархов, приобретала черты сходства с королевской фавориткой [Харгрэв: 57–114].

Могуществу короля противопоставлена слабая фигура валета, не способная конкурировать с королем в игре. Валет прислуживает даме, для которой он раб и послушник (собственно, *фр.* *Valet* и означает личный слуга, оруженосец, вассал). Дама (*лат.* *Domina* — госпожа), как правило, замужняя женщина высшего круга. Она одновременно и объект почитания в систематике рыцарской этики, и образ, воспетый в провансальской лирике. Служению ей посвящает себя доблестный рыцарь, отправляясь в дальние походы и совершая героические подвиги в ее честь. Умирая, рыцарь должен был шептать имя своей Дамы. Характерно, что Дама была, как правило, замужней женщиной, а любовь к ней мыслилась как платоническое чувство.

В основе структуры романа Набокова — треугольник, определяющий «геометрию текста». Триада «король-дама-валет» образует главный треугольник, формируя фабулу и сюжет, главную коллизию, систему основных образов — вовлеченных в онтологическую игру персонажей: Драйер — король, Марта —

дама, Франц — валет. Каждый из них, по утверждению Набокова, — «незримая геометрическая фигура», а все вместе — «движущиеся точки», связанные «незримыми, беспощадными линиями той фигуры»¹. Помимо главного треугольника, как справедливо заметил Г. Хасин, «роман порождает множество треугольников, в которых двое знают нечто, неизвестное третьему. Секрет становится главным принципом драматичности, а также основным психологическим механизмом, соединяющим пары», входящие в треугольник [Хасин: 22]. Такие «служебные треугольники» образуют, например, Франц, Марта и старичок — иллюзионист-фокусник Менетекельфарес. Они же в экзистенциалистской персонажной проекции выполняют роли охотника, жертвы и соглядатая. Треугольник образуют и служебные отношения Драйера-Франца-Пифке, Драйера-шофера-изобретателя манекенов. Треугольник фигурирует и в описании внешности Марты («белый равнобедренный треугольник ее лба» — (155)).

Сохраняя семиотический код карточной триады, автор, однако, пересоздает символику и «сюжет» традиционно сложившихся внутри карточной систематики отношений. Он следует заданной сказкой Андерсена отрицательной коннотации интертекстуального кода, содержащегося в названии. Однако, в отличие от Андерсена, Набоков употребляет единственное число, избегая указания на масти карточных фигур. Название не оправдывает горизонта читательских ожиданий — отсутствует рыцарский идеал вассального служения даме сердца, контрастируя с драматичной развязкой романной коллизии и тем самым усиливая художественный эффект ее неожиданности.

Ключевым в рассказанной Андерсеном сказочной истории представляется вопрос мальчика, который адресован карточным фигурам, обозначенным в названии. Эти фигуры традиционно считались ключевыми в игральных картах. Важна их генетическая связь с исторически реальными людьми и литературными образами высокой классики. Герои Андерсена, как и персонажи Набокова, лишены возвышенного ореола, получая благодаря аллюзии отрицательную коннотацию.

Карточные фигуры датского сказочника оживают. Мальчик Вильям вступает с ними в беседу:

«— Значит, вы и вправду раньше были людьми? — спросил малыш.

— Людьми мы были, — ответил червонный валет, — но не очень добрыми»².

Таковыми, заметим, оказываются в конечном итоге и набоковские Марта и Франц. Валету, согласно сложившейся систематике карточных фигур, отведена в сказке служебная, подчиненная роль: «...я служил моим господам много лет, из их воли я не выхожу» (*Андерсен*, 406). Аналогичной оказывается и роль Франца — «безжизненного манекена» при Марте. В сказке рассказывается о печальной истории испытаний пикового короля и королевы. «Недаром они носят траур, а в гербе у них, да и у меня тоже, — могильный заступ!» — резюмирует валет, получивший прозвище Черный Пер (*Андерсен*, 406).

Название произведения связывает игровой и аллюзивный коды, определяя типологию его образной системы, сюжетно-фабульную основу романа.

В романе Набокова изменяется и характер игры. Жизнь-игра становится смертельной, внося коррективы в сложившийся тип игры в литературе XX в., привнося в нее эстетику жестокости, связанную с ницшеанским представлением о свободе как вседозволенности и с переосмысленной неоплатонической моделью игры в Бога.

«Мы в своем праве» (230), — убежденно заявляет Марта, разрабатывая план устранения Драйера. Использование игры и игрового фактора создает двойной масштаб восприятия и художественной оценки. Игра носит символический и амбивалентный характер. Ее приметы — тайна, жестокость, жажда власти и удовольствий. Она превращается в испытание человеческой личности, ее нравственной ценности и достоинства. Онтология игры усиливается контрастом маски и лица (Драйер предстает в образе «человека в маске, в лохмотьях, с трубковидным фонарем в протянутой руке» (225)), взаимосвязью и взаимообратимостью мира живых людей и мертвого

мира человеческих подоби́й — манекенов, кукол, механических тел. Смысловая наполненность романа определяется жестокостью злонамеренной карнавальнoй игры, нацеленной на безответственное, тираническое манипулирование личностью, приводящее к насилию над ней. Это подчеркнuto в сцене карнавализованного приема в доме Драйера и Марты, который создает ощущение вакханалии и вызывает тошноту у Франца, стягивающего с Драйера «отвратительную хрустящую маску» (225). Согласно концепции М. М. Бахтина, «карнавальная пародия очень далека от чисто отрицательной и формальной пародии нового времени: отрицая, карнавальная пародия одновременно возрождает и обновляет» [Бахтин: 14]. Исследователь подчеркивал амбивалентность карнавального смеха: «...он веселый и ликующий, и — одновременно — насмешливый, высмеивающий, он и отрицает, и утверждает, и хоронит, и возрождает» [Бахтин: 14]. В романах писателей XX в. (В. Набокова, Г. Грина, Д. Фаулза, У. Голдинга и др.) интерпретация карнавала иная: «Врывающаяся в него серьезность злого умысла, эстетика жестокости, воплощенная в сценическом действии, изменяют его природу» [Владимирова: 58]. Вследствие этого разрушается равновесие карнавального «в-игрывания», как и сама гармония карнавального мира, что определяет особенные черты постбахтинского карнавала [Владимирова: 58]. Еще Й. Хёйзинга, историк и культуролог, отмечал в качестве важной, характерной тенденции, изменившей характер игры XX в., ее «сдвиг к большей серьезности», затронувший онтологические основы игры, — «неоплатонические игры, в особенности, основанные на умственном расчете, такие, как шахматы или карты» [Хёйзинга: 188]. Ослепительная предсмертная улыбка, застывшая на губах Марты, обманчива. Она вызвана возникающими в бредовом сознании героини картинами достигнутой цели, в затеянной ею смертельной игре. В такую жестокую игру она вовлекла Франца, определив ему роль покорного исполнителя криминального замысла. Драйер, любуясь улыбкой, прекраснее которой он не видел на ее лице, не подозревает об ужасающих причинах ее появления.

У Набокова серьезность игры нередко сочетается с ироническим модусом. Каждая из фигур в любовном треугольнике в конце романа дезавуируется: Драйер оказывается ложным королем, равно как и Франц — лже-рыцарем, Марта не выдерживает ни роли Дамы из возвышенного круга, спутницы Короля, ни роли прекрасной Дамы сердца. Прием персонификации, которую И. Хёйзинга считал «чрезвычайно важной формой выражения человеческого духа и вместе с тем одновременно игровой функцией» [Хёйзинга: 188], усиливает изменившуюся семантику и настроение традиционного карнавала. Злонамеренность карнавала подчеркнута не только состоянием тошноты Франца, но и описанием непраздничной атмосферы Рождества: «Зловеще горела широкая елка» (226), казалось, что она «орет всеми своими лампочками» (227).

Сценарий убийства мужа Марты: отравление, покушение с огнестрельным оружием («орудием счастья») и, наконец, репетиция самого «естественного» сценария из возможных — несчастного случая (согласно плану Марты, Франц с помощью весла должен был «помочь» утонуть Драйеру, не умевшему плавать), театрализуется. Стоя «на театрально-синей лестнице», Марта и Франц проживают, проигрывают устранение Драйера.

Живой, здоровый, полный сил и энергии, жизнерадостный Драйер раздваивается в их сознании на реальный и схематический объекты — тем самым подчеркивается изменившийся в современной прозе характер игры, располагающейся на границах «отсутствия/и присутствия». Как писал Жак Деррида, «игра — всегда есть игра отсутствия и присутствия <...>; надо мыслить бытие как присутствие или отсутствие, исходя из самой возможности игры, а не наоборот» [Деррида: 367]. Еще не совершенный, но явственно зримый в сознании Марты поступок полностью захватывает ее внутренний мир. «Именно несвершенный поступок, ненаписанное письмо, несказанное слово, несделанное признание, — справедливо заметил М. Эпштейн, развивая теорию игры и знака Ж. Дерриды, — преимущественно актуализируются в эмоционально-интеллектуальной сфере, превращаясь, порой, даже в навязчивые состояния и идеи» [Эпштейн, 2001: 149].

Драйер представляется Марте призраком, мысленно она его зовет «мой покойник» (234). Характерно, что в планах убийства он предстает «схематическим объектом», «плоским и неподвижным» (248):

«Неподвижной всегда оставалась жертва, словно она уже заранее одревенела, ждала. Вокруг этой мертвой точки мысль Франца ходила с акробатической легкостью» (248).

Акробатическая легкость мыслей создает гротескный контраст с серьезностью игры.

Онтологические черты присущи и «своей игре», которую ведет Драйер. Ее главный признак — творческое начало, разнобразие красок воображения. Деловая игра Драйера, затеянная с педагогической целью — обучить Франца искусству продавать, — и с придуманными им необычными, парадоксальными заданиями, поднимала его «в упоительную область воображения» (175). Ведя «ночной урок», он словно призывал обучаемого приказчика быть «и художником, и прозорливцем» (175). Такая игра приобретает ироническую окраску: за ужином Драйер экзаменует Франца «по прилабочной науке», задавая ему нелепые вопросы. Игре Драйера также присуща театрализация, о чем свидетельствуют его подсказки Францу «суфлерским шепотом» (176).

Границы игры подвижны. В романе демонстрируется не только вариативность театрального поведения в повседневной жизни, но и привнесение воображения в серьезные ее сферы. Не случайно А. Эйнштейн в одном из интервью констатировал: «Воображение важнее знания. Знание ограничено. Воображение объемлет весь мир» (цит. по: [Эпштейн, 2004: 600]). «Живость коммерческого воображения», «дерзкая предприимчивость» становятся доминирующими чертами Драйера-предпринимателя, позволившими ему разбогатеть, но они могут способствовать и возможному кризису в деловой сфере.

Наряду с театрализацией онтологической игры героев (репетиция походки щеголя Францем, репетиция недалекого счастья Мартой, театрализованное восприятие курорта: «... море — сцена, а ряды домов — ряды в театре, кресла, стулья, а там уж и стоячие места» (279)), в романе присутствует и собственно театральная игра. Однако в тексте

фигурирует не высокий театр, а его трансформированные, карнавалы формы: цирк с выступлениями клоуна и появлением «шимпанзе в уничижительном человеческом платье» (205–206), музыкальная феерия в мюзик-холле. Произведение Набокова насыщено и широким разнообразием агональных игр: спортивные (игра Драйера с Францем в теннис); картежные в «кабачишке», куда заглянули Франц и Марта; шахматы; фокусы Менетекельфареса, приобретающие глобальную проекцию в скрытой, переименованной шекспировской аллюзии: «...весь мир — собственный его фокус» (277), а также пари, заключенное Драйером.

Агональные игры характерологичны. Так, например, неспособность Франца к спортивным играм корреспондируется с его слабостью. Игра в карты в «кабачишке» — символ убогой жизни, которая ждала Марту с Францем, не получи они криминальным путем богатств Драйера.

Важную функцию в поэтике произведения играет магистральная интертекстуальная линия, связывающая роман Набокова с «Госпожой Бовари» Г. Флобера.

Анализ поэтики этого романа Флобера Набоков посвятил одну из своих лекций. Сюжетное сходство определяется общей темой адюльтера и любовного треугольника. В описании Марты обнаруживаются очевидные приметы внешности Эммы Бовари. В романе Флобера отсутствует подробное портретное описание героини, он дается штрихами, отдельными деталями, что придает внешности Эммы особую выразительность, делает ее запоминающейся: у госпожи Бовари тонкий пробор и темные, эбеновые волосы. Эти же детали портрета подчеркнуты Набоковым во внешности Марты. Как и Эмма Бовари, Марта наделена привлекательной внешностью (у нее «мадоннообразный профиль») и телесной прелестью. У Марты, как и у Эммы, по словам Набокова, «пошлое и мещанское прикрито прелестью, обаянием, красотой, юркой сообразительностью, страстью к идеализации, проблесками нежности и чуткости — и еще тем, что ее короткая птичья жизнь кончается настоящей трагедией» [Набоков: 198–199].

Впервые встретив Марту, юный провинциал Франц видит в ней «чудесную большеглазую» спутницу пожилого господина

с желтыми усами. Он воспринимает ее как Даму, Мадонну. Однако в образе очаровательной героини Набоков подчеркивает присущую ей буржуазность, что также характеризует образы Марты и Эммы Бовари. Набоков объясняет слово “bourgeois” нетрадиционно, связывая его семантику не с социальными, политэкономическими аспектами, а с индивидуальной сосредоточенностью на материальной стороне жизни и с верой в расхожие ценности. Буржуазность Эммы (такова же и Марта) объясняется «содержанием головы, а не кошелька» [Набоков: 185].

Образ Марты, на первый взгляд, содержащий характерные черты аллюзивного образа Дамы, трансформируется. Первоначально Франц видит Марту «сквозь увлекательный туман», сквозь «несознательную игру мысли» (139). Затем в восприятии Франца образ Дамы палимпсестно накладывается на воображаемую картинку с лицом «одной из тех лихих столичных красавиц, которые встречаются главным образом на ликерных и папиросных рекламах» (139). В месмерическом состоянии между сном и явью Франц «оголил плечи даме <...> и только тогда образ ожил: гологрудая дама подняла к пунцовым губам рюмку, покачивая ажурной ногой, с которой спадала красная туфелька без задника» (139). В описании сквозит очевидная ирония по поводу образа Дамы, утратившего возвышенно-романтический пафос, присущий ему в провансальской рыцарской поэзии. Выразительные детали — пунцовые губы и красная туфелька — будут фигурировать в описании интимных встреч Марты и Франца на протяжении всего романа, закрепляя в восприятии читателя анонсированный рекламный стереотип.

Поэтика игры поддерживается рядом художественных приемов, в числе которых персонификация, семиотический код (зеркало, дающее овнешненное беспристрастное отражение), зооморфизация персонажей. Набоков акцентирует в своих героях их страсть к манипулированию и жестокость. В этой связи главные образы романа приобретают зооморфные черты. О Франце говорится, что он «лошадиным движением губ» прикасается к пряди Марты. В конце произведения в лаконичной характеристике возможного сценария его будущей

жизни в столице использован сказочный код: ему представляется кошмар «долгого житья-бытья с нарумяненной пучеглазой старухой» в состоянии «неотвязного ежечасного страха» (302). Марта же сравнивается с большой белой жабой. Семантика образа жабы, которая, «согласно европейским суевериям, — спутница ведьм, напоминающая о смерти и мучениях грешников», создает символический план романа. Средневековые европейцы связывали жабу «с тьмой и злом, жадностью и похотью». Символичен и белый цвет, который, подчеркивая уникальность этой особи, привносит в данный образ «некоторые негативные значения — страх, трусость, капитуляцию, холодность, пустоту и бледность смерти» [Тресиддер: 95].

Набоков избегает развернутого психологического описания своих героев, поскольку, в отличие от персонажей классического реалистического романа, они не способны к внутреннему развитию. Они живут в механистической часовой вселенной, задаваемой в самом начале романа символическим описанием «огромной, черной стрелы часов», от «тугого толчка» которой «тронется весь мир» (131). В этой вселенной практически все персонажи романа затронуты процессом «обмертвления», трансформируясь в конце произведения в своих механических двойников: кукол, манекенов, марионеток, восковых фигур криминального музея. В этом же ряду оказывается и загадочная жена старичка-хозяина Франца, фокусника Менетекельфареса: «...его же, Фаресова, жена, тихая старушка в наколке (а для посвященных — мужчина, пожилой его сожитель, учитель математики, умерший семь лет тому)» (277), а также движущиеся манекены-роботы американского изобретателя — однообразные, лишённые души, «долголягая кукла — негр во фраке» (156), сопровождающая Марту.

Для романа характерна взаимообратимость персонажей и их кукольных двойников (к примеру, Франц и манекен в витрине). Процесс «обмертвления» главных действующих лиц сопровождается нарастанием механистичности в их облике и человеческих отношениях, что определяет «одну из магистральных линий художественного сознания XX века»,

поднимающего «проблему кукольности человеческих отношений, основанных на взаимозависимости “марионетка / кукловод”» [Куприянова: 164]. Такой марионеткой в руках Марты, как отмечено выше, становится Франц.

Персонажи романа Набокова постоянно перемещаются из художественно условного живого, действительного мира в механический мир человеческих подобиий. Пространственная организация произведения приобретает черты своеобразного онейрического пространства, для которого характерен принцип «неслиянности / нераздельности» (М. М. Бахтин) условно-реального и сконструированного художественным воображением писателя пространства. Этому способствует особая роль кукольности персонажей, зеркала, зооморфизма и антропоморфизма, создающих своеобразный промежуточный мир человеческих подобиий.

Роман Набокова пронизан иронией, перерастающей в финальной сцене в гротеск. Если роман Флобера завершает смерть героини под фривольную песенку Слепца, то у Набокова кончина Марты озарена ее прекраснейшей улыбкой. Финальная сцена вносит в набокровский роман не просто иронию, но глубинный, скрытый от поверхностного взора гротеск, пронизывающий весь роман и в особенности описание последних часов жизни лже-героини. Ее улыбка скрывает криминальную подоснову и одновременно создает эстетизацию «смертной игры». Драйер искренне скорбит о Марте, тогда как вернувшегося в гостиницу Франца душит смех.

Таким образом, характер игры в XX веке демонстрирует принципиальные изменения: она утрачивает признаки карнавального равновесия, открывая путь разработке эстетики жестокости. «Эстетизируясь, игра принимает на себя и изобразительные функции: характерологическую, сюжетообразующую, структурирующую. Она организует движение текстовых массивов и пластов внутри произведения» [Исаев, Владимирова: 46]. Игра в романе многообразна и вариативна. Она антологична (жизнь как игра возможностей). Сочетаясь с агональными разновидностями, она выступает в характерологической функции. Взаимодействуя с аллюзиями на роман Флобера и сказку Андерсена, игра включается в систему художественно-изобразительных

средств вторичной художественной условности, дополняемой разнообразием кодов и приемов, таких как зооморфизм персонажей, их кукольность.

«Игра в устранение Драйера» определяет фабульно-сюжетную основу произведения, развитие его сюжета, создавая взаимообратимость условно-художественного мира реальных персонажей и механического мира человеческих подобиий.

Примечания

- ¹ Набоков В. Король, дама, валет // Набоков В. Собр. соч.: в 5 т. / сост. Н. Артеменко-Толстой. СПб.: Симпозиум, 1999. Т. 2. С. 224. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- ² Андерсен Ханс Кристиан. Короли, дамы и валеты // Андерсен Х.-К. Сказки. Истории. М.: Худож. лит., 1973. С. 405. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием слова *Андерсен* и указанием страницы в круглых скобках.

Список литературы

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1989 — 616 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Худож. лит., 1965. — 527 с.
3. Владимирова Н. От типа к стереотипу (проза Владимира Набокова) // *Studia Rossica Posnaniensia*. — Poznan, 2002. — *Zeszyt XXX*. — S. 24–31.
4. Деррида Ж. Письмо и различие / пер. с фр. А. Гараджи, В. Лапицкого и С. Фокина. — СПб.: Академический проект, 2000. — 432 с.
5. Исаев С. Г., Владимирова Н. Г. Актуальная поэтика: смена художественной парадигмы. — Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2017. — 482 с.
6. Куприянова Е. С. Литературные сказки Оскара Уайльда и сказочно-мифологическая поэтика романа «Портрет Дориана Грея». — Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2007. — 300 с.
7. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. — М.: Языки русской культуры, 1996. — 464 с.
8. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. — М.: Независимая газета, 1998. — 512 с.
9. Тресиддер Д. Словарь символов. — М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. — 448 с.
10. Хасин Г. Театр личной тайны. Русские романы В. Набокова. — М.; СПб.: Летний сад, 2001. — 188 с.
11. Харгрейв К. История игральных карт / пер. с англ. Белоусова С. А. — М.: Центрполиграф, 2016. — 447 с. [Электронный ресурс]. — URL: <https://>

sundukistorii.blogspot.com/2016/03/blog-post_19.html (20.12.2018).

12. Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры. — М.: Прогресс-Традиция, 1997. — 416 с.
13. Эпштейн М. Н. Философия возможного. — СПб.: Алетейя, 2001. — 334 с.
14. Эпштейн М. Н. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. — М.: Новое литературное обозрение, 2004. — 864 с.

Информация об авторах: *Наталья Георгиевна Владимирова* — доктор филологических наук, профессор, профессор Института гуманитарных наук Балтийского федерального университета имени Иммануила Канта. *Екатерина Сергеевна Куприянова* — доктор филологических наук, профессор, профессор Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. *Иоанна Мянновская* — доктор филологических наук, профессор Университета имени Казимира Великого.

Дата поступления в редакцию: 10.01.2019

Дата публикации: 29.03.2019

Natalija G. Vladimirova

(Kaliningrad, Russian Federation)

natvl_942@mail.ru

Ekaterina S. Kupriyanova

(Novgorod the Great, Russian Federation)

ek-kupr@mail.ru

Joanna Mianowska

(Bydgoszcz, Poland)

miano@wp.pl

Allusions and Play in the Novel by Vladimir Nabokov “The King, Queen, Jack”

Abstract. This article examines the diversity and variability of the game, as well as the allusions of Anderson and Flaubert (the novel “Mrs. Bovary”), which play a defining role in the poetics of the novel. It is established that being the forms of a secondary artistic conventionality, they led to the rejection by the author of a logocentric principle and correspondence of literature and life, as Nabokov repeatedly stated emphasizing their non-equivalence. The novel “the King, the Lady, the Jack”, the least studied from this point of view of the so-called “Russian” novels is chosen for research. As a result of the study the game is profiled and systematized, its ontological and agonistic varieties are identified, a poetological role of the game in meaning-making and plot creation is assessed as well as transitions from the real artistic world to the interim world of human semblance (the process of “necrosis” of the main characters, turns them into

puppets, mannequins, wax figures in a shop window and Museum of criminology). The interaction of the game with intertextuality is established, which contributes to the creation of a new principle of spatial organization of the work — the creation of a special oneric space.

Keywords: Nabokov, Flaubert, Anderson, poetics of game, allusions, image, mirror, puppets, mannequins, wax figures

References

1. Bart R. *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected Works. Semiotics. Poetics]. Moscow, Progress Publ., 1989. 616 p. (In Russ.)
2. Bakhtin M. M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa* [Francois Rabelais' Oeuvre and Popular Culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1965. 527 p. (In Russ.)
3. Vladimirova N. From Type to Stereotype (Prose of Vladimir Nabokov). In: *Studia Rossica Posnaniensia*. Poznan, 2002, issue 30, pp. 24–31. (In Russ.)
4. Derrida J. *Pis'mo i razlichie* [Writing and Difference]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2000. 432 p. (In Russ.)
5. Isaev S. G., Vladimirova N. G. *Aktual'naya poetika: smena khudozhestvennoy paradigmy* [Current Poetics: a Change of an Artistic Paradigm]. Novgorod the Great, The Yaroslav-the-Wise Novgorod State University Publ., 2017. 482 p. (In Russ.)
6. Kupriyanova E. S. *Literaturnye skazki Oskara Uayl'da i skazochno-mifologicheskaya poetika romana «Portret Doriana Greya»* [Literary Tales of Oscar Wilde and Fairy-Mythological Poetics of the Novel "The Picture of Dorian Gray"]. Novgorod the Great, The Yaroslav-the-Wise Novgorod State University Publ., 2007. 300 p. (In Russ.)
7. Lotman Yu. M. *Vnutri myslyashchikh mirov* [Inside of Thinking Worlds]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1996. 464 p. (In Russ.)
8. Nabokov V. *Leksii po zarubezhnoy literature* [Lectures on Foreign Literature]. Moscow, Nezavisimaya gazeta Publ., 1998. 512 p. (In Russ.)
9. Tresidder D. *Slovar' simvolov* [A Dictionary of Symbols]. Moscow, FAIR-PRESS Publ., 1999. 448 p. (In Russ.)
10. Khasin G. *Teatr lichnoy tayny. Russkie romany V. Nabokova* [The Theatre of Personal Secrets. Russian Novels of Vladimir Nabokov]. Moscow, St. Petersburg, Letniy sad Publ., 2001. 188 p. (In Russ.)
11. Hargrave K. *Istoriya igral'nykh kart* [The History of Playing Cards]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2016. 447 p. Available at: https://sundukistorii.blogspot.com/2016/03/blog-post_19.html (accessed on December 20, 2018).
12. Huizinga J. *Homo Ludens. Stat'i po istorii kul'tury* [Homo Ludens. Articles on the History of Culture]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 1997. 416 p. (In Russ.)
13. Epstein M. N. *Filosofiya vozmozhnogo* [The Philosophy of Possibility]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2001. 334 p. (In Russ.)
14. Epstein M. N. *Znak probela: O budushchem gumanitarnykh nauk* [A Space

Character: on the Future of the Humanities]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2004. 864 p. (In Russ.)

Information about the author: *Vladimirova Natalija G.* — Doctor of Philology, Professor, Professor at the Institute of Humanities Research, Immanuel Kant Baltic Federal University. *Kupriyanova Ekaterina S.* — Doctor of Philology, Professor, Professor at The Yaroslav-the-Wise Novgorod state University. *Joanna Mianowska* — Doctor of Philology, Professor at the Institute of Applied Linguistics and Neophilology Kazimierz Wielki University.

Received: January 10, 2019

Date of publication: March 29, 2019

DOI 10.15393/j9.art.2019.5721

УДК 821.161.1.09“19”-31

Владимир Вячеславович Шадурский*(Великий Новгород, Российская Федерация)*

shadvlad@mail.ru

Поэтика образа Нила Сорского в произведениях Марка Алданова

Аннотация. В статье анализируется образ Нила Сорского в творчестве Марка Алданова. В романе Алданова «Бред» осмысляются некоторые аспекты «Предания» и «Устава скитской жизни» Преподобного. Алданову импонирует отношение старца к человеку, снисходительность и понимание причин греховности. Персонажи романа «Бред» соотносят свои представления о вере, о свободе, о вреде уныния с духовным завещанием Нила Сорского. В романе сопоставляются события конца XV и XX вв., средневековое ощущение конца света соотносится с современным автору предчувствием атомной войны. В XV в. точка зрения стригольников изменила гармоничное представление о мире средневекового человека — в XX в., в разгар «холодной войны», персонажи Алданова пытаются найти утешение и спасение в учении Нила Сорского. Включение в повествование рефлексии об учении старца и ереси стригольников существенно расширяет хронотоп романа «Бред», насыщает исторической и общекультурной событийностью. Алданов создает героев, преодолевающих трагический пафос бытия благодаря следованию этическим принципам старца. Писатель представляет учение Нила Сорского как современное, актуальное, считая его важной частью духовной культуры человека, пережившего катаклизмы революций и мировых войн.

Ключевые слова: Нил Сорский, Марк Алданов, литература русского зарубежья, рецепция, образ, мотив, хронотоп, политический роман

Для представителей русского зарубежья — религиозных философов, историков церкви, знатоков древнерусской книжности, объединенных высоким отношением к духовным традициям России, — обращение к учению подвижников православной церкви было естественным. В частности, В. В. Зеньковский, Г. П. Федотов, И. К. Смолич писали о деятельности одного из подвижников — Нила Сорского. По словам Г. П. Федотова, «в Ниле Сорском <...> обрело свой голос безмолвное пустынножительство русского Севера. Он завершает собой весь великий XV век русской святости.

Единственный из древних наших святых, он писал о духовной жизни и в произведениях своих оставил полное и точное руководство духовного пути» [Федотов, 1990: 166].

По мнению И. К. Смолича, Нил Сорский «развил и обосновал идею скитского житья, явился основателем русского старчества» [Смолич: 60] и только ему «дано русским православным народом имя “великого старца”» [Смолич: 69].

Сохранение преемственности традиций древнерусской книжности у писателей русского зарубежья осуществлялось по-разному.

Усиление интереса к православию для представителей старшего поколения эмиграции, оказавшихся в ранге «классиков» — А. М. Ремизова, И. С. Шмелева, Б. К. Зайцева — способствовало поиску новых тем и героев. Эти писатели все чаще обращались к именам русских святых, прославленных праведников, к летописям, сказаниям, апокрифам.

Среди писателей русского зарубежья М. А. Алданов (1886–1957) был известен как исторический романист, признавался «занимательным беллетристом, но никак не “классиком”» [Рогачевская: 106].

Рецепция древнерусской литературы в творчестве масона Алданова кажется совершенно неестественной и неуместной, несмотря на присутствие в произведениях писателя цитат из сочинений Нила Сорского и протопопы Аввакума. Однако исследователи пока к этому вопросу не обращались. Диссертации, посвященные творчеству Алданова, касаются преимущественно теоретических аспектов¹, а монографии и учебные пособия последнего десятилетия сведений о рецепции средневековой литературы в творчестве писателя не содержат².

Одно из очевидных обращений Алданова к наследию Нила Сорского обнаруживается в неопубликованной при жизни писателя статье «Введение в антологию “Сто лет русской художественной прозы”» (1943). В этой работе дается общая характеристика русской литературы, но внимание уделяется как стереотипам, предвзятым мнениям («говорят, что русская литература»³), так и элементам поэтики и даже конкретным цитатам. Говоря о русской литературе XIX в., Алданов обозначает ее специфические черты. Он сопоставляет пути развития

прозы в России и на Западе, находя истоки оригинальности творчества А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского в особом потенциале предшествовавшей им традиции — средневековых сочинениях, у «старых русских писателей» (1996, 166). По его мнению, у русской литературы был «огромный заряд “духовности”, уходящий далеко в глубину веков» (1996, 166). В качестве примеров, «заряжающих» своей энергией, Алданов приводит слова из «Поучения Владимира Мономаха», «Устава о скитской жизни» Нила Сорского, «Жития протопопы Аввакума». Впрочем, из сочинения Нила Сорского цитируются всего два фрагмента, но зато автор статьи выбрал те, в содержании которых проявлены заботливое сочувствие к человеку, искреннее сострадание, деликатная мудрость.

Алданов цитирует второй отдел «Устава...», а в нем, практически дословно, «Третий помысл — сребролюбия», направленный против страсти обогащения. Однако в алдановском воспроизведении текста Нила Сорского осуществлены незначительные замены некоторых слов (см. сравнительную таблицу).

Отрывок из статьи Алданова	Отрывок из Устава, изд. 1912 г. ⁴
«...Нил Сорский учил: “Не токмо же злата и сребра и имений ошачитися (избегать) подобает нам, но — и всяких вещей, <i>кроме нужных</i> потребности... Истинное же <i>одоление</i> сребролюбия и вещьлюбия — не точию не имети имения, но не желати то стяжавати” (курсив мой. — В. III.) (1996, 166).	«Не токмо же злата и сребра, имѣніи подобаетъ ошачитися намъ, но и всякихъ вещей, <i>развъ нужныа</i> потребности... Истинное же <i>отдаленіе</i> сребролюбѣ и вещьлюбѣ не точию не имѣти имѣніа, но ни желати то стяжати» ⁵ (курсив мой. — В. III.).

Это при том, что Алданов, используя исторические детали и чужие слова, был педантичным. Отмечая его точность в передаче любого факта, тем более исторического, А. А. Кизеветтер писал: «Здесь под каждой исторической картиной и под каждым историческим силуэтом вы смело можете пометить: “с подлинным верно”. Вы можете быть совершенно

уверены в том, что здесь тщательно обоснована на исторических данных каждая сама́лейшая деталь» [Кизеветтер: 477]. И. С. Грабовски тоже высоко оценивала художественный принцип Алданова не изменять исторические факты: «Aldanov could not “invent”; everything he portrayed in his works had to have a firm basis in reality»¹⁾ [Grabowski: 3]. Стилю Алданова не свойственна литературная игра, поэтому допущенные им неточности, скорее всего, вызваны ошибками памяти или отсутствием возможности свериться с каноническим текстом. В анализируемом фрагменте Устава греховным признается не столько богатство, сколько вождение его. Неслучайно семантика глагола «стяжать» (*церк.* «стяжавати») актуализировалась в названии сторонников старца — «нестяжатели».

Героиню алдановского романа «Бред» (1954–1955) Наташу, которая читает книги о нестяжателях, отличает отсутствие желания приобретать, добывать, умение довольствоваться малым, жить духовным. Человек слаб, быть «нестяжателем» ему нелегко. Та же Наташа, человек особенной нравственной чистоты, испытывает неловкость из-за своей бедности: «Все ее вещи были дешевенькие. Только французские духи были очень дорогие: подарок Шелля»⁶.

Сам Алданов являлся выходцем из состоятельной семьи. Но в эмиграции финансовый вопрос оказался для него острым: «Печатаюсь, перевожусь, а между тем, только-только свожу концы с концами» (цит. по: [Суражский]). О «стесненном материальном положении» Алданова [Вишняк: 92], зависимости от гонорара после каждой литературной публикации было известно многим современникам. Е. Рогачевская писала, что «платили ему по более чем умеренным расценкам», «по нижней ставке» [Рогачевская: 106, 107]. При всем этом Алданов, признавая наиболее важными духовные ценности, помогал деньгами друзьям.

Стоит заметить, что в тексте «Введения в антологию...» цитата из сочинения преподобного Нила приводится сразу за цитатой из «Поучения Владимира Мономаха», напоминавшего о необходимости соблюдения чести. Алданов, правда,

¹⁾ «Алданов ничего не изобретал; все, что он изображал, имело непосредственную основу в реальности» (перев. с англ. мой. — В. III.).

несколько неточно цитирует этот фрагмент Поучения: «...Владимир Мономах, говоря о войнах, призывал русских воинов во время походов не “пакости деяти ни своим, ни чюжим, ни в селех, ни в житех, да не кляти вас начнут”» (1996, 166). Алданов мог допустить опечатку в машинописи, воспроизводя фразу «не дайте пакости деяти»⁷, но смысл изречения Владимира Мономаха сохранился.

Для писателя особенно важен этот порядок высказываний учителей нравственности, понимающих слабости, но заботящихся о достоинстве человека.

В алдановской статье цитируется еще один отрывок из третьего отдела Устава — размышлений Нила Сорского «О памяти смертной и Страшном суде».

Отрывок из статьи Алданова	Отрывок из Устава, изд. 1912 г.
«Дым есть житие сие... Се бо зрим в гробы и видим <i>нашу</i> красоту безобразну и <i>без славы</i>... Зряще кости <i>обнаженны</i>, речем в себе: кто есть царь или нищ, славный или неславный? Где красота и наслаждение мира сего? Не все ли есть злообразие и смрад? И се <i>вся честная</i> и вожденная мира сего отнюдь в непотребстве быша и яко цвет увядшее — отпадоша, и яко синь мимогрядет: тако <i>разрушится</i> все человеческое» (курсив мой. — В. III.) (1996, 166).	«Дымъ есть житіе се <...>. Се бо зримъ <i>во</i> гробы и видимъ <i>созданную нашу</i> красоту безобразну и <i>безславну</i> <...> зряще кости <i>обнажены</i>, речем в себе: кто есть царь или нищъ, славный или неславный? Гдѣ красота и наслажденіа мира сего? Не все ли есть злообразие и смрадъ? И се <i>всечестная</i> и въжденѣннаа мира сего отнудъ, в непотребство быша и яко цвѣтъ отпадоша увядше, и яко сѣнь мимо грядетъ, тако <i>раздрушїся</i> все человѣческое» (курсив мой. — В. III.) (1912, 65–66).

Алданов заостряет внимание на провидческих способностях старца. Нил Сорский обладает особым духовным даром — видением событий и ситуаций со стороны, из будущего, видением отстраненным и объективным, потому он «несколько опередил свое время — и не только свое» (1996, 166).

По словам архимандрита Иустина (Полянского), бывшего с 1875 г. ректором Костромской духовной семинарии, «преимущественным предметом наставлений преподобного Нила служит сокровенная духовная жизнь. Но верно ли у нас думают, что сокровенная духовная жизнь относится только

к отшельникам, скитникам? Нет и нет: это дело, необходимое и для всех — не только иноков, но и мирян православных, потому что все мы — в Крещении — умерли для жизни плотской и греховной, возродились в жизнь духовную, святую» [Иустин: 4].

Вопросами духовной жизни был обеспокоен и Алданов. Даже его принадлежность к масонству была, по словам М. Уральского, «не модной забавой или формой “полезного” общения, а духовным выбором» [Уральский]. Для Алданова, пусть и неверующего, жизненно важными могли оказаться сочинения Нила Сорского, проницательно оценивавшего человеческие слабости и проявлявшего деликатную снисходительность к естественной порочности человека.

Одним из комментаторов алдановского трактата «Ульмская ночь» удачно определена формула, которая помогает прояснить не сам факт цитирования чьих-либо сочинений, а некое сверхзначение цитируемого: «Алданов не пытается уточнить, о чем думал Декарт в ульмскую ночь. Он вообще старается понять не то, что *сказал* Декарт, но то, что *сказалось* им» [Федякин: 7]. Хотя написано это о Декарте, в отношении Нила Сорского можно произнести то же самое: Алданову важно понять символическое значение жизни старца, то, как его деяния и слова преобразовали или могли преобразовать мир. Пусть «свет жизни» Нила Сорского остался только в литературе и истории монашества, — это благодатный неугасимый свет, необходимый человеку в ситуации экзистенциального выбора. Обращение эмигранта Алданова к древнерусской литературе в 1940-е гг. обостряет его чувство оторванности от корней отечества, поиск самосознания.

Размышления Алданова о судьбе и счастье человека, о его предназначении, о духовных основах жизни проявляются в каждом произведении: «Aldanov does not believe in the immortality of soul and he rejects the doctrine of compensation in after-life. Consequently, he believes that, to achieve happiness, man has to be able to achieve it here on earth»²⁾ [Grabowski: 72].

²⁾ «Алданов не верит в бессмертие души и отвергает идею воздаяния в загробной жизни. Следовательно, он считает, что человек обладает возможностью достигнуть счастья здесь, на земле» (перев. с англ. мой. — В. Ш.).

Таким, не скорбящим и унижающим, а окрыляющим человека, наполняющим его жизнерадостностью оказывается учение Нила Сорского. Но сам факт цитирования Алдановым фрагментов Устава свидетельствует о присущей творчеству писателя духовной напряженности, о личных терзаниях, о той борьбе, которую Алданов вел внутри себя. Более того, устойчивость алдановского внимания к идеям автора Устава, как и в целом интерес к деятельности старца, подтверждается тем, что в 1950-е гг., работая над романом «Бред», писатель обращается не только к трудам преподобного Нила, но создает вымышленного героя — его родственника, унаследовавшего мирскую фамилию старца — Майков (Нил Сорский «происходил из боярского рода Майковых» [Замалеев: 84]) и избретшего средство продления человеческой жизни. Однако если общество XV в. не стало жить по принципам, изложенным в «помыслах» Нила Сорского, заботившегося о спасении человеческой души, то общество XX в. оказалось не готово к принятию чудесного средства, продлевающего жизнь плоти, от профессора Николая Аркадьевича Майкова.

В романе «Бред», в полном виде опубликованном на английском языке в 1957 г. под заглавием «Nightmare and Dawn», подтекст древнерусской словесности и, в частности, сочинений Нила Сорского используется автором как средство характеристики персонажей и как способ увеличения длительности художественного времени. Н. Н. Горбачева, анализируя романы Алданова, объясняла такое «взаимное “вращение”» текстов о прошлом и настоящем» [Горбачева: 135] не интертекстуальной игрой, а тем, что «двойственная сущность и подлинное значение любого исторического феномена могут быть поняты только “в перспективе вечности”». «Историческое событие, — писала исследовательница, — “иррадирует” в будущее не на год и не на десятилетия, но на века. Для Алданова век XX является не столько следствием, сколько “иссяканием энергии” предшествующих эпох» [Горбачева: 136]. Неудивительно, что «Бред», один из последних романов писателя, воспринимается ею как роман-катастрофа, в нем «больной XX век знаменует собой начало заката человеческой эры» [Горбачева: 136]. Таким образом, расширение границ хронотопа алдановского

романа — это не обычный стилистический прием, а тенденция, связанная с пессимистическим мировидением Алданова. Но пессимизм Алданова не означает осознания мрачного и беспросветного бытия, «исторический пессимизм Алданова глубже толстовского» [Карпович: 287]. Это своеобразное предчувствие трагического исхода человеческого бытия, уничтожения как пространства, так и времени. Отмечая скепсис и пессимизм писателя, М. М. Карпович выразился так: «Алданов — гуманист, не верящий в прогресс. И это придает его мироощущению трагический характер» [Карпович: 287]. И. С. Грабовски тоже указала эту неизбежную зависимость творчества Алданова от пессимистического восприятия жизни: «The obsession with death is the most oppressive part of Aldanov's philosophy»³⁾ [Grabowski: 85]. Главный герой романа «Бред», разведчик Шелль, сохраняет эту инерцию пессимизма, хотя неожиданно возникшая любовь заставляет его на время усомниться во власти лжи и смерти.

Имя Нила Сорского возникает в эпизодах изображения бреда Шелля. Шелль — один из самых важных персонажей для всего романного творчества Алданова. Он напоминает вымышленного протагониста алдановской тетралогии «Мыслитель» — Штааля. Если Штааль помогает начать автору историческую романистику, то Шелль — завершить концептуальное очерчивание судеб истории в злободневном политическом романе.

Роман «Бред» полон сцен, в которых изображаются видения Шелля и его путешествия в разных временах и пространствах, их герой называет «привычным бредом». В бред он погружается после приема галлюциногенного снадобья и всякий раз перевоплощается в графа Сен-Жермена. День, проходящий в ясном сознании, мучителен для Шелля. Тем не менее, он обдумывает возможность выполнения задания для американской разведки, осознавая, что предложенный план тайного вывоза из СССР ученого Майкова смертельно опасен. Американской разведке Майков важен как изобретатель

³⁾ «Навязчивая мысль о смерти составляет наиболее тяжелую часть алдановской философии. Ее тень беспрестанно ужасает настоящее» (перев. с англ. мой. — В. III.).

средства для продления жизни. Но Шелль узнает и другие ценные, неожиданные для него подробности: Майков является родственником Нила Сорского и когда-то до Второй мировой войны был знаком с Наташей. Судя по алдановскому повествованию, персонаж Николай Аркадьевич Майков не только сохранил фамилию своего далекого «предка», но и прекрасно знал о его духовной деятельности. Такую информацию о Наташе читатель узнает от повествователя: «Это она слышала до войны от Николая Майкова. “Он ведь из семьи Нила и все это знает”» (471). Не случайно, наверное, что сама Наташа читает книги именно о времени жизни Нила Сорского и его деяниях. Шелль у Алданова — начитанный персонаж, он постоянно цитирует авторов на разных языках и вообще демонстрирует высокий уровень эрудиции и образованности. Возможно, те же книги о Ниле Сорском, что и Наташа, читал Шелль. Не случайно при общении с ней он вспоминает старца и даже в бреду произносит его слова. Имя преподобного Нила упомянуто и в кульминационной сцене бреда — в воображаемой беседе Сен-Жермена с Николаем Майковым. Руководствуясь содержанием этой «беседы», Шелль принимает решение не ехать в СССР и оставить Николая Майкова в покое.

Художественное время романа из-за видений Шелля усложняется, в нем перемешиваются приметы XVIII и XX вв., а в психологической атмосфере совмещаются искренние побуждения и корыстные интересы героев.

Упоминания Нила Сорского и его трудов встречаются в эпизодах, связанных с другим главным персонажем, — Наташей. Она, русская по происхождению, в 1941 г. была вывезена в Германию. После освобождения из концлагеря Наташа училась в Белградском университете и писала исследовательские работы. Она много читала, изучала историю, в частности, «писания нестяжателей», фокусируя свое внимание на Ниле Сорском. И этот интерес героини тоже относит читателя к событиям конца XV в. Увлечение Наташи средневековыми книгами на религиозные и монашеские темы удивляет Шелля:

«Были истории русской церкви митрополита Макария и Голубинского <...>. Было “Сказание о новоставшей ереси”, — Иосифа Волоцкого она не любила, но это тоже был полезнейший труд для первой диссертации. <...> Основная ее диссертация была “О первых проявлениях русского социализма в писаниях нестяжателей”» (467).

Вторая диссертация, которую Наташа писала «по заданию» Белградского университета, была посвящена Ленину. Находясь на острове Капри, она хотела описать период жизни, проведенный Лениным в гостях у Максима Горького. Очевидно, что попасть на этот остров Наташа смогла только по инициативе своего возлюбленного. С пребыванием героев на Капри связана актуализация и другого исторического времени — периода правления императора Тиберия. Автор романа сопоставляет события разных времен: жизнь жестокого тирана Тиберия на острове (начало I в. н. э.) соотносится с недолгим пребыванием здесь Ленина (начало XX в.), что усиливает политический контекст романа. Это сопоставление — окончание царствования римского тирана и первые ростки агрессивной теории будущего российского тирана — создают нелицеприятную аналогию преемственности деспотичной власти в разные эпохи. Ленин на райском острове Капри словно подхватил эстафетную палочку Тиберия и, проделав кровавый путь, передал ее более жестокому и более коварному, нежели Тиберию, правителю новой Советской империи — Сталину.

Постараемся понять, чем, кроме как университетскими задачами, мог быть предопределен исследовательский выбор Наташи, читающей «сводную книгу о стригольниках, жидовствующих, нестяжателях и иосифлянах» (471). О причинах усиления ее интереса к религии, истории монашества Алданов сообщает:

«О том, есть ли вечная жизнь, Наташа сама думала часто, особенно с тех пор, как стала кашлять. К тому, что историк называл рационализмом стригольников и жидовствующих, у нее симпатий не было» (471).

Однако по тексту романа невозможно определить, чью именно «сводную книгу» читает Наташа. Труды известных

историков (Н. М. Карамзина, С. М. Соловьева и др.) в повествовании Алданова не упоминаются. А потому соловьевская фраза о ереси, пришедшей в Новгород из Киева, названной им «смесью иудейства с христианским рационализмом» [Соловьев: 185], не становится предметом осмысления Наташи. Но чтение этой «сводной» книги отразилось на ее эмоциональных предпочтениях — Наташа не приняла «безутешности» учения стригольников и жидовствующих:

«Не могла понять, *что* эти люди предлагали, какое утешение, и зачем писать безутешные, безотрадные книги: “На что тогда их Аристотель и их звездозакония?..”» (471).

Человеческие качества, особенности воспитания и образования преподобного Нила привлекли внимание Наташи. Кроме духовного делания, Нил Сорский отличался и другими достоинствами, которые были небезызвестны автору «Бреда». Как отмечает Е. В. Романенко, «привычка к постоянному “книжному учению”, точность и аккуратность в любом деле — эти яркие черты преподобного Нила были выработаны им, видимо, еще в годы дьяческой службы» [Романенко: 7].

В круг чтения Наташи попал труд Е. Е. Голубинского «История русской церкви», изданный в полном объеме в 1900-е гг. Отметим, что Голубинский, представитель так называемого критического направления церковной историографии, высказался в поддержку позиции Нила Сорского по вопросу устройства религиозного быта. Вероятно, проникнувшись учением Нила Сорского о монастырской жизни, в тяжелые минуты героиня думает о своем спасении в монастыре. В одном из эпизодов романа, едва допустив мысль о возможном предательстве возлюбленного, она переживает сильный стресс. Считая свою жизнь обреченной, героиня мысленно направляет себя в обитель — для покаяния:

«Наташа вдруг почувствовала сердечную боль. <...> У нее вдруг полились из глаз слезы. Уже через час после того она и понять не могла, что такое с ней случилось. Но теперь самые странные, самые неожиданные мысли вдруг ею овладели. “Неужто ошибка? Неужто все было ошибкой! <...> что же теперь делать? Уйти в монастырь! <...>”» (644).

Однако она нашла причины отговорить себя от ухода: «В какой монастырь! Нет тут православных монастырей... И я люблю его...» (644).

Еще одним возможным предметом чтения Наташи мог стать историко-литературный очерк А. С. Архангельского [Архангельский]. Е. В. Романенко называет эту работу первым основополагающим трудом об эпохе и взглядах Нила Сорского:

«Для “лучшей” части еретичества, по мнению Архангельского, были характерны критика внешней обрядности, стремление к внутреннему совершенствованию, большая духовность; этим они оказались близки к Нилу Сорскому, который “внешнеобрядовой религиозности и искусственным приемам монашеского аскетизма противопоставлял евангельскую почву “духа и истины” и требовал внутреннего “умного” самосовершенствования”» [Романенко: 276].

Другая особенность учения Нила Сорского, к которой мог быть расположен Алданов, — это вера в лучшее, вера в силу любви, умение утешать. Именно поэтому морально больному, порочному Шеллю противопоставляется спасающая его и приподнимающая над суровой реальностью «тургеневская девушка» Наташа. Она умеет прощать, быть снисходительной: «Во-первых, я всех люблю... <...>. А во-вторых, он хороший человек, хоть с недостатками, как все мы» (648). О значительной разнице душ Наташи и Шелля читатель узнает только из внутренних монологов героя. Среди классиков она особенно выделяет Тургенева, которого не любит Шелль: «Вот у них у всех, у Толстого, у Тургенева, у Чехова, есть и жестокое, но преобладает доброе» (660). Она ценит Нила Сорского больше всех иных духовных наставников, мысленно называя его по имени, обращаясь к нему ласково, как к родному и близкому человеку, как к надежному отцу: «...она нежно любила нестяжателей, особенно Нила, который ушел на реку Сору от злообразия мира» (471).

И как религиозная личность, и как духовный писатель Нил Сорский, безусловно, был для Алданова учителем жизни. Преподобный «умной» молитвой достигает того, чего не может ни один герой Алданова, не может, к своей горечи, и сам автор — «любовь преподобного Нила исключает осуждение,

хотя бы вытекающее из ревности о добродетели» [Федотов: 173]. Достигнуть молчания ума, его сосредоточенности в глубину сердечную — задачи в художественном мире алдановских произведений почти не выполнимые. Одной героине романа — Наташе — удастся их выполнить: она обретает божественную радость, преодолевая думы о смерти. Но не узнает этой радости ее возлюбленный — Шелль:

«Вспоминал самое страшное, самое постыдное в своей страшной и постыдной жизни. “Изменилась душа? Это бывает не чаще, чем меняется пол!” — подумал он и, как с ним бывало прежде, почувствовал, что душа его пуста, пуста, совершенно пуста» (665).

Шелль фатально отравлен знанием человеческих страстей, тайных душевных механизмов, ему невозможно вытеснить все это из души, но ему повезло встретить Наташу, которая своей одухотворенностью развила в нем способность к самоочищению:

«Главное для человека — приложиться к чему-нибудь, к семье, к службе, к карьере. Теперь приложился, и слава Богу... Вся моя жизнь была бред <...>, всё бред. И то, что в мире происходит, тоже бред, как только они не замечают? И какой скучный» (653).

В финале романа Шелль становится более снисходительным к людям: «“Сама Наташа — ангел. Полковник № 1 просто хороший человек, советский полковник тоже недурной, хоть полоумный...”» (664). Снисходительным (правда, на время) становится и еще один герой алдановского «Бреда» — полковник № 2 — советский разведчик. Разумеется, если изменение Шелля можно связать с воздействием на него молодой одухотворенной жены, то перемены в полковнике не могут быть объяснены ни влиянием любимой женщины, ни религией, ни учением Нила Сорского, а только достигнутым успехом и принятым решением оставить службу. Но в том-то и дело, что, когда вместо успеха — провал, а вместо вожденной генеральской пенсии грозит служебное наказание, снисходительность униженного полковника может легко превратиться в грубость, ведь у него нет той одухотворенности, которая свойственна Нилу Сорскому.

Но мягкость, снисходительность Нила Сорского не означают отсутствие внутреннего стержня⁸. И кроткая любовь Нила не исключает мужественной борьбы за истину. О сильной воле, необходимой, чтобы отстоять душу в духовной борьбе, говорится в Уставе:

«Нестъ убо добре еже всем человеком хотети угодно быти. Еже хоцещи убо избери: или о истине пещися и умерети ее ради, да жив будещи во веки, или яже суть на сласть человеком творити и любим быти ими, Богом же ненавидимым быти» [Предание и Устав: 173].

Такая готовность к отстаиванию истины обрекала Нила и его учеников на скорбный путь. Но этот путь не стал причиной уныния. И Наташа, словно избегая признания горестей жизни, в финале романа читает «Шестый помысел уныния» Нила Сорского:

«Лют сей дух и тяжчайши есть, съпряжен сущь и споспевающи духу скорбному, — читала об унынии Наташа. — В безмолвии сущем сия рать зелне належит. Егда волны оны жестокия въстанут на душу, не мнит человек в той час избавление от сих приати когда... Яко же бо и той злолютный час не мнит человек, яко претерпеть ему в подвизе жительства благаго, но вся благаа мерзостна показует ему враг...» (667).

В сочинении Нила Сорского «О восьми главных страстях и победе над ними» в части «VI. Против духа уныния» сказано:

«Лют сей дух — дух уныния; а совокупляясь с духом скорби и чрез него подкрепляясь, он становится лютее и тягостнее. Он нападает с наибольшею силою против живущих в безмолвии. Когда воздвигнутся на душу жестокие волны уныния, человек теряет надежду видеть конец их <...>. Как в злолютый оный час человеку представляется невозможным пребывать долее в своем месте, в своем устроении и деле, враг все, даже самое доброе показывает ему в виде отвратительном...»⁹.

Наташа, читая этот фрагмент и вспомнив о своей болезни, пришла к выводу:

«Как верно, как хорошо! Так и буду жить, не поддаваясь, и не будет злолютного часа...» (667).

В романе Наташа пишет исследование о стригольниках и нестяжателях, но учение старца настолько проникает в ее впечатлительную натуру, что заряжает ее энергией, придает воодушевленное настроение, определяет благожелательное поведение. Об этом свидетельствует внутренний монолог Наташи:

«О чем я думала? Да, что я теперь для себя ничего не могу желать и не желаю: лишь бы всё было так, как теперь, только совсем выздороветь, больше ничего. И людям, всем людям, желаю того же: чтобы никто не знал нужды, чтобы не было неизлечимо больных, чтобы никто из-под кнута не работал на подземных заводах, чтобы везде были сады и вот такие дома отдыха, книги, добрый труд и, главное, чтобы у каждого был любимый, нежно любимый человек, как у меня. Это и будет жителство благое...» (667).

От исследовательского интереса к наследию Нила Сорского Наташа приходит к вселенскому желанию добра, счастья и любви, а испытание ее любви — это чувство к весьма противоречивому Евгению Шеллю, который неожиданно для самого себя меняется в лучшую сторону.

В отличие от всех персонажей алдановской прозы образ Наташи — это образ человека верующего и совершающего добрые поступки. Один из ее внутренних монологов говорит о твердости духа, помогающего ей преодолевать страдания, сомнения в людях, переживать «припадки»: «Ничего хуже прошлого случиться не может. Бог меня не забудет и все мне зачтет!» (456). Наташа уже видела опустошающий ужас мировой войны, но у нее сохранились силы верить в лучшее, силы любить, создать семью, желать новой счастливой одухотворенной жизни.

Как добросовестный исследователь, выполняя учебные задачи, она читает труды историков русской церкви и монашества. До войны она только слышала от Николая Майкова, что «к восьми главным человеческим порокам Нил Сорский причислял печаль и уныние» (471). Теперь же сочинения подобного Наташа открывает и тогда, когда решает укрепить свою жизнерадостность. В алдановском повествовании сочинения Нила Сорского «Предание» и «Устав скитской жизни» упоминаются как части одного издания: «Так и теперь

Наташа прочла несколько страниц из книги, остановилась на цитатах из “Предания и устава”, и ей стало еще радостней» (471). Книгу героиня читает не от тоски, а в предвосхищении радости.

Таким образом, обращение автора к учению еретиков расширяет хронотоп романа, связывая последствия распространения еретической точки зрения, к которым пришло общество половину тысячелетия назад, с катастрофичным характером жизни человека в середине двадцатого столетия. Во многом учение стригольников выступило разрушителем гармонии средневекового верующего человека, оказалось попыткой персонализации, отделения личности от целого.

Такой «безутешностью» было наделено и все мировидение Марка Алданова. Оно объясняется не столько эмигрантским феноменом, сколько состоянием настрадавшегося в XX в. гражданина России — обманутого обстоятельствами и подавленного ужасом исторических событий. «Aldanov is overwhelmed by a constant horror of death which to him becomes the embodiment of the infinite evil existing in this world»⁴⁾ [Grabowski: 85]. Образы его мрачных персонажей (Ламор в тетралогии «Мыслитель», Браун в трилогии «Ключ» — «Бегство» — «Пещера») — это образы людей, зачастую не нашедших поддержки, разочарованных в религии, в возможности нравственного усовершенствования. Вот и главный герой «Бреда» — шпион Евгений Карлович Шелль, человек, вынужденный жить в постоянной лжи, с «острой неврастенией» (644).

В подтексте романа остаются и скрытые от посторонних поступки Шелля, человека азартного, любящего острые ощущения и, возможно, способного на убийство, ведь не случайно Наташе до свадьбы казалось, что он мог быть «страшным» и вызывать «безотчетную тревогу» (463). Душа Шелля — это душа разочарованного интеллектуала. Полковник американской разведки, предлагающий работу Шеллю, весело замечает: «В старых романах о вас было бы, верно, сказано, что вы “человек с опустошенной душой”» (417). Душа Шелля наполнена ложью. Даже в отношении к женщинам, до встречи

⁴⁾ «Алданова потрясает постоянный ужас смерти, который для него становится воплощением огромного зла, существующего в мире» (перев. с англ. мой. — В. III.).

с Наташей, Шелль пользовался услугами легкодоступных красоток (две недели он был «влюблен» в Эдду) и воспринимал себя всего лишь любовником, более того, свою поездку на Капри обосновывал желанием соблазнить Наташу. Он, человек необыкновенных способностей, ума, прозорливости, точных и справедливых оценок, настолько долго являлся агентом нескольких разведок, настолько далеко запрятал историю своего происхождения, свое настоящее имя, настоящие чувства и мысли, так долго говорил на нескольких европейских языках, что даже боится признаться себе, что он русский и родом из Петербурга. Но именно ангельски чистой Наташе, подавить душу которой оказались не властны ни большевики, ни нацисты, ни страдания, связанные с ними, — такой Наташе, которую он встретил впервые в жизни, Шелль боится открыть даже самую малую часть себя. Наташа боится допустить мысль о возможном обмане: «Правда лишь то, что он никогда о себе не говорит» (472). Он слишком ценит свободу и возможность сохранить личность от чужого взгляда, от чужого влияния. Не случайно Шелль так любит отмечать тлетворное, на его взгляд, воздействие Достоевского на читателей: замороженные, они попадают во власть его идей и образов. Ф. М. Достоевский — один из духовных ориентиров человечества, но алдановский герой относится к автору «Идиота» свысока по причине особой заразительности и влияния его творчества. Эту черту персонажа Н. Н. Горбачева называет «патовой», не дающей возможности сделать ход, ведущий в будущее: «Отказ XX века от культурных ценностей и нравственных ориентиров прошлого обозначен также в отчетливом пародировании классического сюжета (игра на “снижение” в проблемы и сюжетные положения “Преступления и наказания” Ф. Достоевского)» [Горбачева: 137].

Согласно Алданову, бред, который создает человечество в двадцатом столетии, оказывается непреодолимым; спасительного пути, очищающего сознание человека и возвращающего его к разумной трезвости, не обнаруживается. Рационализм ереси XV в. ничего, кроме безотрадности существования, не несет, рационализм XX в. оказывается способен довести цивилизацию до самоуничтожения ядерным оружием. Именно потому так важен подтекст романа, формируемый

отсылками ко времени жизни Нила Сорского: позиция старца, которого так любит Наташа, выглядит спасительной, его «созерцательное настроение» [Смолич: 60] по своему характеру жизнеутверждающее, и через это настроение героя романа обретает противодействие печали и унынию.

Таким образом, аллюзии на сочинения Нила Сорского и его эпоху, проявление в тексте романа еще более древней истории — правления Тиберия — дают возможность Алданову существенно расширить контекст прошлого, каким бы трагичным и мрачным оно ни было. Но культурный контекст современности, напротив, сужается и мельчает.

Среди иных причин, побудивших Алданова обратиться к наследию Нила Сорского, могло быть особое отношение старца к свободе и проблеме власти. Алданов из-за желания быть свободным эмигрировал и впоследствии анализировал творчество писателей старшего поколения с точки зрения их отношения к свободе; по степени независимости мысли и поведения он выделял только А. И. Герцена и Л. Н. Толстого. По Алданову, отношение к свободе русские писатели могли формировать и под воздействием такой свободолюбивой и тем самым совершенно не характерной для средних веков позиции Нила Сорского:

«Через все воззрения Нила Сорского проходит одна общая идея — идея свободы. <...> В воззрениях Нила открываются для русской мысли начала живой деятельности, начала более свободного и разумного развития русского народа» [Жмакин: 33].

Этот особый в отношении к свободе высокий статус Нила Сорского отмечают разные исследователи: преподобный Нил был «предшественником вольнолюбивого течения русской интеллигенции» [Бердяев: 11]; «от всей его личности веет необычайной духовной свободой» [Смолич: 60]; «все направление, идущее от Нила Сорского <...> свободно от <...> церковно-государственной идеологии...» [Зеньковский: 52]. Интуитивно и сам Алданов, и его герои тянутся к подобному пониманию свободы, однако глубокого постижения учения Нила Сорского у них не происходит, остается только эстетика чувства, вера не обретается.

Алданову всегда были интересны яркие, неординарные для своего времени личности, с независимыми суждениями и даже не вполне понятными поступками. И персонаж «Бреда», Шелль, — тоже образ человека оригинального, который называет себя «разведчиком-психологом» (416), изучающим личность человека. Шелль в первую очередь представлен читателю как скептик по отношению к модному в Европе экзистенциализму (идеями его якобы увлечена любовница Шелля — Эдда), во вторую — как непримиримый антибольшевик; можно только догадываться, при каких обстоятельствах он покинул Россию, если его брат оказался в подвале Лубянки, в «Корабле смерти». Шеллю открывается духовная связь, возникшая через половину тысячелетия: связь между деятельностью Нила Сорского и делами его родственника — советского ученого Майкова. Майков изобретает средство для продолжения жизни вопреки всем обстоятельствам, но в условиях внутренней свободы, той духовной свободы, в которой пребывал когда-то его давний родственник — Нил Сорский.

Сюжетные линии других героев оканчиваются печально и даже трагично. На этом фоне мечты Шелля и Наташи, пусть ненадолго, но выглядят исполнимыми, их воплощение страдано и одухотворено:

«Нет, все это не так, Петр Ильич, — мысленно отвечал он Чайковскому. — Через все авантюры прошел граф Сен-Жермен и попал в тихую пристань... Вы ошибаетесь, Петр Ильич, есть в жизни радости, и большие, и малые. Быть может, есть даже счастье» (668).

Вера Нила Сорского дает этим алдановским персонажам силы бороться с унынием, а победа в такой борьбе делает их целостными, убедительными.

Главные герои у Алданова, причем как вымышленные (Ламор, Браун, Лейден, Штааль), так и исторические (Байрон, Ломоносов, Суворов), зачастую ощущают свое одиночество. Но оно не возводится в культ, персонаж его не лелеет, напротив, он ищет средства, чтобы избыть уныние, но часто не находит этих средств. В целом в творчестве Алданова сильно выразились симптомы болезни умного, совестливого, доброго человека, который расположен к традиции, но не находит

опоры в религии, ощущает катастрофу будущего. В возможности преодолеть уныние с помощью сокровенного слова Нила Сорского и есть та скрытая искра, которая способна вызвать горение души.

Алданов писал роман «Бред» в то время, когда человечество с ужасом ожидало новой мировой войны — атомной, способной вмиг уничтожить сотни тысяч человек. Изобретение атомной бомбы и применение ядерного оружия в Японии глубоко потрясли писателя. Мысли о последней войне человечества, которая может начаться в любой момент, не покидали его со времени бомбардировки японских городов. Это запечатлено во многих письмах. Так, Алданов пишет Я. Г. Фрумину 10 августа 1945 г.: «События меня потрясли. Я совершенно растерян атомной бомбой»¹⁰; «Об атомной бомбе. Кстати, она потрясла больше, чем война и революция 1917 года»¹¹. Позднее этот период истории назовут началом «холодной войны». Почти 5 лет спустя, уже находясь во Франции, Алданов в письмах снова проявляет свою одержимость ужасом возможной войны. Так, 15 июля 1950 г. он пишет Погребецким: «Если войны не будет <...>. Если же война будет...»¹²; 4 декабря 1950 г. — А. И. Погребецкому: «Если война начнется до 12 января (такая возможность не исключается), то все пароходы или места на них будут немедленно реквизированы, и мы тогда окажемся в западне»¹³.

В романе Алданова смысл сочинений Нила Сорского предельно актуализируется, но воспринимается его персонажами по-разному. Наташа интуитивно ощущает внутреннюю потребность в учении старца, чье слово приобретает спасительный характер, убеждая ее в необходимости веры. Шелль, напротив, относится к вере и исследовательскому интересу Наташи как к признакам ее чудаковатой, но милой русской натуры; все это его не отталкивает, но заставляет задуматься, остановиться на грани безысходного отчаяния.

Духовные искания героев Алданова внешне схожи с религиозным чувством, но на мировоззренческом уровне самого автора эти метания души отвергаются, разум и память не позволяют достичь жизнерадостности, остается ощущение оставленного, брошенного человека — весьма трагичное

состояние и для нашего времени. Алданову импонирует отношение Нила Сорского к человеку, снисходительность и понимание причин греховности. Персонажи писателя пытаются найти утешение в учении старца, найти способы обретения спасительной целостности.

Благодаря включению в повествование рефлексии о сочинениях и подвижнической деятельности Нила Сорского хромотоп романа «Бред» существенно расширяется и сам текст Алданова приобретает черты, обогащающие жанр политического романа историческими и провиденциальными, эсхатологическими мотивами. Это обстоятельство дает повод не согласиться с И. С. Грабовски, назвавшей роман «Бред» «probably the weakest work by Aldanov»⁵⁾ [Grabowski: 26]. В романе Алданов не изменяет принципам добросовестного исторического романиста, но вместе с тем сохраняет статус вдумчивого аналитика общества, который в художественных образах запечатлевает психологию современников. Более того, он становится публицистом, выражающим злободневную обеспокоенность судьбой человечества, философом, осмысляющим трагичные следствия человеческого прогресса. Писатель обратил внимание на изменение сознания и сдвиги в поведении общества разных эпох — средневековья и современного ему XX в. События русской революции 1917 г., по поводу которых традиционно рефлексировал писатель, ушли из центра повествования и выступили подспудно, но по-прежнему оставались основой российских и мировых трагедий.

В романе «Бред» автор создал не образ исторического героя, как это он часто делал в своих предыдущих романах, но показал, как идеи и слова подвижника воспринимаются современниками. Герои романа (Николай Майков, Наташа) приближаются в своих нравственных устремлениях к Нилу Сорскому, преодолевают трагический пафос бытия.

Писания преподобного Нила, цитируемые в различных текстах Алданова, создают духовную альтернативу событиям современной цивилизации, несут в себе «заряд духовности» и добра.

⁵⁾ «Возможно, слабейшим произведением Алданова» (перев. с англ. мой. — В. Ш.).

Примечания

- ¹ См., напр., диссертацию Ю. А. Орловой [Орлова] и С. К. Пестерева [Пестерев].
- ² См., напр.: [Макрушина], [Лагашина], [Бобко], [Шадурский].
- ³ Алданов М. А. Вековой заряд духовности. Две неопубликованные статьи о русской литературе («Введение в антологию “Сто лет русской художественной прозы”» и «Современная русская литература») / вступ., подгот. текстов и публ. А. Чернышева // Октябрь. 1996. № 12. С. 166. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием года издания и страницы в круглых скобках.
- ⁴ Предание и Устав. [Соч.] Нила Сорского / вступ. ст. М. С. Боровковой-Майковой. СПб.: Тип. М. А. Александрова, 1912. [4], XL, 92, XXXI с. [Электронный ресурс]. URL: <https://dlib.rsl.ru/01003794187> (16.03.2018).
- ⁵ Там же. С. 47.
- ⁶ Алданов М. А. Повесть о смерти. Бред. М.: Гудьял-Пресс, 1999. С. 467. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- ⁷ Поучение Владимира Мономаха // Изборник (Сборник произведений литературы Древней Руси). М.: Худож. лит., 1969. С. 154.
- ⁸ Так, в романе другого писателя-эмигранта начала XX в. И. Ф. Наживина «Кремль» Нил Сорский представлен очень предусмотрительным знатоком человеческих душ и принципиальным «сердцеведом»: «И не должны мы давать сбивать себя с пути нашим же мыслям, а в особенности беспокойному сердцу нашему. Большинство людей не чует сердцем пустоты мира сего. Они радуются преходящими радостями его» (Наживин И. Ф. Собр. соч.: в 3 т. М.: Терра, 1995. Т. 3. С. 207).
- ⁹ Нил Сорский. О восьми главных страстях и победе над ними [Электронный ресурс]. URL: <https://lib.pravmir.ru/library/readbook/2346> (16.03.2018).
- ¹⁰ «Они служили своим идеям, и служили им с честью...»: (Из политической переписки М. Алданова) / подгот. текстов, примеч. и публ. А. Чернышева // Октябрь. 1996. № 6. С. 129.
- ¹¹ Там же. С. 129.
- ¹² М. А. Алданов — Погребецким, 15.07.1950 («...Интерес к вам есть...») (неосуществленные проекты поездки М. А. Алданова в Израиль и его издания на иврите) / публ. А. А. Чернышева; вступ. заметка и коммент. В. Хазана // Архив еврейской истории / гл. ред. О. В. Будницкий. М.: Российская политическая энциклопедия, 2011. Т. 6. С. 247.
- ¹³ Там же. С. 259.

Список литературы

1. Архангельский А. С. Нил Сорский и Вассиан Патрикеев: Их литературные труды и идеи в Древней Руси. — СПб.: Тип. И. Вошинского, 1882. — Ч. 1. — 320 с.
2. Бердяев Н. А. Русская идея. — Париж: YMCA-PRESS, 1971. — 258 с.

3. Бобко Е. И. Традиции Л. Н. Толстого в исторической романистике М. А. Алданова. — Саратов, 2011. — 180 с.
4. Боровкова-Майкова М. С. Нил Сорский // История русской литературы: в 10 т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1945. — Т. II. — Ч. 1. — С. 317–322 [Электронный ресурс]. — URL: <http://feb-web.ru/feb/irl/default.asp?feb/irl/il0/il0.html> (22.10.2018).
5. Вишняк М. В. «Современные записки»: Воспоминания редактора. Блумингтон: Индианский университет, 1957. — 336 с. [Электронный ресурс]. — URL: https://imwerden.de/pdf/vishnyak_sovremennye_zapiski_1957_text.pdf. (22.10.2018).
6. Горбачева Н. Н. XX век в прозе М. Алданова: постановка проблемы // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. — Тюмень, 1997. — Вып. 3. — С. 134–138.
7. Жмакин В. Митрополит Даниил и его сочинения. Часть I // Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете. — 1881. — Январь-Март. — Кн. 1. — С. 25–80.
8. Замалеев А. Ф. Интуиции русского ума: Статьи. Выступления. Заметки. — СПб.: Университетская книга, 2011. — 216 с.
9. Зеньковский В. В. История русской философии. — М.: Академический Проект, Раритет, 2001. — 880 с.
10. Иустин, архимандрит. Вместо предисловия // Преподобный Нил Сорский. Устав о скитской жизни. — [Сергиев Посад]: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1991. — С. 3–4.
11. Карпович М. М. [Рец. на кн.:] Алданов М. Истоки. — Париж: YMCA-Press, 1950. — Т. 1–2 // Новый журнал. — 1950. — Кн. 24. — С. 286–288.
12. Кизеветтер А. А. Алданов. «Чертов мост» [Рец. на кн.:] Алданов М. Чертов мост. — Берлин: Слово, 1925 // Современные записки. — 1926. — № 28. — С. 476–479.
13. Лагашина Олеся. Марк Алданов и Лев Толстой: К проблеме рецепции. — Таллинн: TLÜ Kirjastus, 2010. — 266 с.
14. Макрушина И. В. Из прозы русской эмиграции: Марк Алданов. — Стерлитамак: Стерлитамакская гос. пед. акад., 2007. — 143 с.
15. Орлова Ю. А. Историко-философская повесть М. А. Алданова: проблематика, образная система, мотивные ряды: дис. ... канд. филол. наук. 10.01.01. — Владивосток, 2015. — 217 с.
16. Пестерев С. К. Способы создания образа человека в малой прозе М. А. Алданова: дис. ... канд. филол. наук. 10.01.01. — Томск, 2017. — 261 с.
17. Преподобный Нил Сорский. Устав о скитской жизни. — [Сергиев Посад]: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1991. — 80 с.
18. Прохоров Г. М. Преподобный Нил Сорский и его место в истории русской духовности // Преподобные Нил Сорский и Иннокентий Комельский. Сочинения / изд. подгот. Г. М. Прохоров. — СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2005. — С. 5–42 [Электронный ресурс]. — URL: <http://predanie.ru/prohorov-gelian-mihaylovich/book/97568-prepodobnye-nil-sorskiy-i-innokentiy-komelskiy-sochineniya> (16.03.2018).

19. Рогачевская Е. Марк Алданов в журнале «Современные записки»: финансовые и творческие аспекты сотрудничества // Вокруг редакционного архива «Современных записок» (Париж, 1920–1940): сборник статей и материалов / под ред. Олега Коростелева и Манфреда Шрубы. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. — С. 104–119.
20. Романенко Е. В. Нил Сорский и традиции русского монашества. — М.: Памятники исторической мысли, 2003. — 255 с.
21. Смолич И. К. Великий старец Нил Сорский // Путь. — 1929. — № 19. — Ноябрь. — С. 57–69.
22. Соловьев С. М. История России с древнейших времен: в 15-ти кн. (29 т.). — М.: Соцэкгиз. — 1960. — Кн. 3. — (Т. 5–6). — 815 с.
23. Суражский Н. (Брешко-Брешковский Н. Н.). Четыре звена Марка Алданова (От нашего парижского корреспондента) // Для Вас. — 1934. — № 39 (22 сент.) — С. 3–4 [Электронный ресурс]. — URL: http://www.russianresources.lt/archive/Bresko/Bresko_22.html (10.10.2018).
24. Уральский М. Молодой Алданов // Новый журнал. — 2018. — № 292 [Электронный ресурс]. — URL: <http://magazines.russ.ru/nj/2018/292/molodoj-aldanov.html> (22.10.2018).
25. Федотов Г. П. Святые Древней Руси. — М.: Московский рабочий, 1990. — 268 с.
26. Федякин С. Комментарий к Алданову. Знаменитый писатель — и «маленький человек» // Независимая газета. — 1996. — 24 авг. — С. 7.
27. Шадурский В. В. Марк Алданов — комментатор русской классики. — Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2016. — 111 с.
28. Grabowski Y. S. The Makers and Making of History in the Works of Mark Aldanov. — Toronto: University of Toronto, Department of Slavic Languages and Literatures, 1969. — 405 p.

Информация об авторе: *Владимир Вячеславович Шадурский* — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого.

Дата поступления в редакцию: 25.10.2018

Дата публикации: 29.03.2019

Vladimir V. Shadursky

(Novgorod the Great, Russian Federation)

shadvlad@mail.ru

The Poetics of the Image of Nil Sorsky in the Works of Mark Aldanov

Abstract. This article studies the image of Nil Sorsky's teaching in the works of Mark Aldanov. Some aspects of Nil Sorsky's "Tradition" and "The Monastic Statutes of Life in a Skit" become clear in his novel "Delirium". Aldanov is impressed by Nil Sorsky's conception of Man, his understanding of the reasons for man's sinfulness and his forbearing attitude toward a fallen man. The characters in the novel "Delirium" correlate their ideas about faith, freedom, and the dangers of despondency with the spiritual testament of Nil Sorsky. In the novel "Delirium" events from the end of the fifteenth century are juxtaposed to those of the twentieth century, and the medieval perception of a coming Armageddon is correlated with Aldanov's premonition of a new atomic war. In the fifteenth century the Weltanschauung of the strigolniki played havoc with the medieval man's harmonic conception of the world. In the midst of the Cold War Aldanov's characters seek consolation in Sorsky's teaching. Thanks to the inclusion of reflections on the Weltanschauung of the strigolniki in the narrative, the chronotope of the novel "Delirium" is significantly broadened, saturated with historical and cultural eventfulness. Aldanov creates heroes who overcome the tragic pathos of being due to the ethical principles of Nil Sorsky. The perception of the writings of Saint Nil for the first time in Aldanov's works leads to the emergence of the theme of spiritual transformation. Aldanov presents the teaching of Nil Sorsky as a modern, relevant, considering it an important basis of the spiritual culture of a person who survived the cataclysms of revolutions and world wars.

Keywords: Nil Sorsky, Mark Aldanov, Russian Foreign Literature, perception, image, motif, chronotope, political novel

References

1. Arkhangel'skiy A. S. *Nil Sorskiy i Vassian Patrikeev: Ikh literaturnye trudy i idei v Drevney Rusi* [Nil Sorsky and Vassian Patrikeyev: Their Literary Works and Ideas in Ancient Russia]. St. Petersburg, Tipografiya I. Voshchinskogo Publ., 1882, part 1. 320 p. (In Russ.)
2. Berdyaev N. A. *Russkaya ideya* [The Russian Idea]. Paris, YMCA-PRESS Publ., 1971. 258 p. (In Russ.)
3. Bobko E. I. *Traditsii L. N. Tolstogo v istoricheskoy romanistike M. A. Aldanova* [The Traditions of L. N. Tolstoy in the Historical Romance Studies of M. A. Aldanov]. Saratov, 2011. 180 p. (In Russ.)
4. Borovkova-Maykova M. S. Nil Sorsky. In: *Istoriya russkoy literatury: v 10 to-makh* [History of the Russian Literature: in 10 Vols]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1945, vol. 2, part 1, pp. 317–322.

- Available at: <http://feb-web.ru/feb/irl/default.asp?feb/irl/il0/il0.html> (accessed on October 22, 2018). (In Russ.)
5. Vishnyak M. V. «Sovremennye zapiski»: *Vospominaniya redaktora* ["Sovremennye zapiski": *Editor's Memoirs*]. Bloomington, Indiana University Publ., 1957. 336 p. Available at: https://imwerden.de/pdf/vishnyak_sovremennye_zapiski_1957_text.pdf. (accessed on October 22, 2018). (In Russ.)
 6. Gorbacheva N. N. The 20th Century in M. Aldanov's Prose: Statement of the Problem. In: *Khudozhestvennaya literatura, kritika i publitsistika v sisteme dukhovnoy kul'tury* [Fiction, Criticism and Journalism in the System of Spiritual Culture]. Tyumen, 1997, issue 3, pp. 134–138. (In Russ.)
 7. Zhmakin V. Metropolitan Daniel and His Writings. Part 1. In: *Chteniya v Obshchestve istorii i drevnostey rossiyskikh pri Moskovskom universitete* [Readings in the Society of Russian History and Antiquities at Moscow University]. 1881, January–March, book 1, pp. 25–80. (In Russ.)
 8. Zamaleev A. F. *Intuitsii russkogo uma: Stat'i. Vystupleniya. Zametki* [Intuitions of the Russian Mind: Articles. Speeches. Notes]. St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 2011. 216 p. (In Russ.)
 9. Zen'kovskiy V. V. *Istoriya russkoy filosofii* [A History of Russian Philosophy]. Akademicheskiiy Proekt, Raritet Publ., 2001, 880 p. (In Russ.)
 10. Iustin, Archimandrite. Instead of the Preface. In: *Prepodobnyy Nil Sorskiy. Ustav o skitskoy zhizni* [The Monk Nil Sorsky. The Statue of the Monasterial Life]. Sergiyev Posad, The Holy Trinity-St. Sergius Lavra Publ., 1991, pp. 3–4. (In Russ.)
 11. Karpovich M. M. Book Review: Aldanov M. Origins. Paris, YMCA-Press Publ., 1950, vol. 1–2. In: *Novyy zhurnal* [The New Review], 1950, book 24, pp. 286–288. (In Russ.)
 12. Kizevetter A. A. Aldanov M. "Devil's Bridge". Book Review: Aldanov M. Devil's Bridge. Berlin, Slovo Publ., 1925. In: *Sovremennye zapiski*, 1926, no. 28, pp. 476–479. (In Russ.)
 13. Lagashina Olesya. *Mark Aldanov i Lev Tolstoy: K probleme retseptsii* [Mark Aldanov and Leo Tolstoy: to the Problem of Reception]. Tallinn, TLÜ Kirjastus Publ., 2010. 266 p. (In Russ.)
 14. Makrushina I. V. *Iz prozy russkoy emigratsii: Mark Aldanov* [From the Prose of Russian Emigration: Mark Aldanov]. Sterlitamak, Sterlitamak State Pedagogical Academy Publ., 2007. 143 p. (In Russ.)
 15. Orlova Yu. A. *Istoriosofskaya povest' M. A. Aldanova: problematika, obraznaya sistema, motivnye ryady: dis. ... kand. filol. nauk* [The Historiosophical Tale of M. A. Aldanov: Problems, Image System, Motif Series. PhD. philol. sci. diss.]. Vladivostok, 2015. 217 p. (In Russ.)
 16. Pesterev S. K. *Sposoby sozdaniya obraza cheloveka v maloy proze M. A. Aldanova: dis. ... kand. filol. nauk* [The Ways of Creation of an Image of the Person in the Small Prose of M. A. Aldanov. PhD. philol. sci. diss.]. Tomsk, 2017. 261 p. (In Russ.)
 17. The Monk Nil Sorsky. *Ustav o skitskoy zhizni* [The Statue of the Monasterial Life]. Sergiyev Posad, The Holy Trinity-St. Sergius Lavra Publ., 1991. 80 p. (In Russ.)

18. Prokhorov G. M. The Monk Nil Sorsky and His Place in the History of Russian Spirituality. In: *Prepodobnye Nil Sorskiy i Innokentiy Komel'skiy. Sochineniya* [*The Monks Nil Sorsky and Innokentiy Komelsky. Writings*]. St. Petersburg, Oleg Abyshko Publ., 2005, pp. 5–42. Available at: <http://predanie.ru/prohorov-gelian-mihaylovich/book/97568-prepodobnye-nil-sorskiy-i-innokentiy-komelskiy-sochineniya> (accessed on March 16, 2018). (In Russ.)
19. Rogachevskaya E. Mark Aldanov in the Journal “Sovremennye zapiski”: Financial and Creative Aspects of Cooperation. In: *Vokrug redaktsionnogo arkhiva «Sovremennykh zapisok» (Parizh, 1920–1940): Sbornik statey i materialov* [*On the Editorial Archive of “Sovremennye zapiski” (Paris, 1920–1940): The Collection of Articles and Materials*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2010, pp. 104–119. (In Russ.)
20. Romanenko E. V. *Nil Sorskiy i traditsii russkogo monashestva* [*Nil Sorsky and Traditions of Russian Monasticism*]. Moscow, Pamyatniki istoricheskoy mysli Publ., 2003. 255 p. (In Russ.)
21. Smolich I. K. Great Elder Nil Sorsky. In: *Put'*, 1929, no. 19, pp. 57–69. (In Russ.)
22. Solovyov S. M. *Istoriya Rossii s drevneyshikh vremen: v 15 knigakh (29 tomakh)*. [*History of Russia Since Ancient Times: in 15 Books (29 Vols)*]. Moscow, Sotsekgiz Publ., 1960, book 3, vol. 5–6. 815 p. (In Russ.)
23. Surazhskiy N. (Breshko-Breshkovskiy N. N.). Four Links of Mark Aldanov (According to Our Paris Correspondent). In: *Dlya Vas*, 1934, no. 39, 22 September, pp. 3–4. Available at: http://www.russianresources.lt/archive/Breshko/Bresko_22.html (accessed on October 10, 2018). (In Russ.)
24. Ural'skiy M. Young Aldanov. In: *Novyy zhurnal* [*The New Review*], 2018, no. 292. Available at: <http://magazines.russ.ru/nj/2018/292/molodoj-aldanov.html> (accessed on October 22, 2018). (In Russ.)
25. Fedotov G. P. *Svyatye Drevney Rusi* [*Saints of Ancient Russia*]. Moscow, Moskovskiy rabochiy Publ., 1990. 268 p. (In Russ.)
26. Fedyakin S. A Commentary on Aldanov. The Famous Writer — and the “Little Man”. In: *Nezavisimaya gazeta*, 1996, 24 August, p. 7. (In Russ.)
27. Shadurskiy V. V. *Mark Aldanov — kommentator russkoy klassiki* [*Mark Aldanov as a Commentator of the Russian Classics*]. Novgorod the Great, The Yaroslav-the-Wise Novgorod State University Publ., 2016. 111 p. (In Russ.)
28. Grabowski Y. S. *The Makers and Making of History in the Works of Mark Aldanov*. Toronto, University of Toronto Publ., Department of Slavic Languages and Literatures Publ., 1969. 405 p. (In English)

Information about the author: *Shadursky Vladimir V.* — PhD. in Philology, Associate Professor at the Department of the Russian and Foreign Literature of The Yaroslav-the-Wise Novgorod State University.

Received: October 25, 2018

Date of publication: March 29, 2019

DOI 10.15393/j9.art.2019.5701

УДК 821.161.1.09

Иван Сергеевич Леонов

(Москва, Российская Федерация)

mamif.lis@rambler.ru

Жанр проповеди в поэтике книги архимандрита Тихона (Шевкунова) «“Несвятые святые” и другие рассказы»

Аннотация. Статья посвящена особенностям жанра проповеди в книге архимандрита Тихона (Шевкунова) «“Несвятые святые” и другие рассказы». Предметом исследования являются проповеди как самого повествователя, так и фрагменты проповедей авторитетных священнослужителей XX–XXI веков. Они сочетают традиционные черты и жанровые новации: параллельное обращение к священному тексту и событиям современности, детализацию, создание психологических характеристик, эмоциональную напряженность, соединение тринитарной формулы и авторской оценки. Отмечено, что в ряде глав автор произвел замену текста проповеди на масштабное нравственно-назидательное приложение, развернутое изображение эпизодов повседневной жизни, перенес события из сакрального в бытовой локус. В ходе анализа «молчаливой проповеди» выявляется редукция ее основных жанровых элементов, отсутствие прямого обращения к священному тексту, повышенное внимание к личности проповедника и сущности его миссионерского призвания. Таким образом, все повествование рассматривается как целостная проповедь о встрече человека со своим Создателем.

Ключевые слова: православная словесность, литература, архимандрит Тихон (Шевкунов), «“Несвятые святые” и другие рассказы», проповедь, Священное Писание, жанр

Книга архимандрита (в настоящее время — митрополита) Тихона (Шевкунова) «“Несвятые святые” и другие рассказы», вышедшая из печати в 2011 г., вызвала значительный интерес у читателей и исследователей-литературоведов. Один из дискуссионных вопросов связан с выявлением жанровой природы произведения, которая представляется неоднородной. О. Н. Скляров отмечает, что в «Несвятых святых» сочетаются элементы мемуарно-биографического повествования, романа воспитания, церковно-исторической хроники, жизнеописания, притчи, легенды и т. д. [Скляров]. Н. В. Пращерук рассматривает произведение

с точки зрения влияния на него древних «учительных книг», чья традиция отражена «золотой россыпью мудрых мыслей и замечательных афоризмов, которые принадлежат как героям, так и самому повествователю» [Пращерук: 24]. По мнению Д. М. Рогозина, книга «Несвятые святые» принадлежит к редкому для православной литературы, но популярному в среде светских авторов жанру — «бытописанию православного монастыря и жизнеописанию российского священства, представленному в биографическом повествовании» [Рогозин: 171].

В научной литературе вопрос о принадлежности данного произведения к жанру проповеди поставлен Е. А. Федоровой (науч. рук.) и Л. Н. Голубевой [Голубева: 125], однако он требует дальнейшего изучения. В широком смысле все произведение при его жанровом и стилевом многообразии представляет собой развернутую проповедь, посвященную поиску пути к обретению духовного спасения и встрече человека с Творцом. Замысел «Несвятых святых» раскрывается в следующих размышлениях автора:

«Один подвижник как-то сказал, что всякий православный христианин может поведать свое Евангелие, свою Радостную Весть о встрече с Богом. Конечно, никто не сравнивает такие свидетельства с книгами апостолов, своими глазами видевших Сына Божия, жившего на земле. И все же мы, хоть и немощные, грешные, но Его ученики, и нет на свете ничего более прекрасного, чем созерцание поразительных действий Промысла Спасителя о нашем мире»¹.

При анализе проповеди как жанра в ракурс нашего исследования попадают как проповеди самого повествователя, так и фрагменты проповедей иных персонажей книги, являющихся обладателями священного сана. Возникает потребность рассмотреть их функции и способы воплощения.

Следует уточнить, что под проповедью понимается «поучение, речь, духовное слово, наставление священника пастве, в церкви, либо народно, в ином месте»². Кроме того, важными жанрообразующими признаками проповеди являются нравственные выводы и наличие традиционной тринитарной формулы: «Во имя Отца и Сына и Святаго Духа! Аминь».

Структура проповеди включает вступление, изложение основной темы и нравственное приложение, которое должно стимулировать слушателей к формулировке выводов, а также заключение.

На сегодняшний день жанр проповеди достаточно хорошо изучен с точки зрения лингвистики [Агеева], [Белкина], [Нестеров], [Звездин], [Истомина], [Ицкович, 2006, 2007], [Крылова], [Бурцев], методики преподавания филологических дисциплин [Шубина]. Отдельные исследования посвящены стилистическим особенностям проповедей ведущих представителей церковного красноречия [Сибирева], а также содержат практическое руководство по подготовке текстов данного жанра [Брага]. Особого внимания заслуживают работы, посвященные проповеди как жанру церковной словесности, ее генезису, риторике и поэтике [Амвросий], [Антоний], [Гроссу], [Волкова].

Становление и эволюция проповеди — предмет изучения архиепископа Антония (Вадковского), который исследовал три периода развития жанра: а) время апостолов и святителя Василия Великого; б) древнеболгарский период, связанный с личностью и служением епископа Константина; в) древнерусский этап. Обращение к генезису жанра позволило выявить зародившиеся в византийской традиции его особенности: появление драматического элемента, склонность к диалогичности, наличие развернутой сюжетной составляющей, включение в тексты внутренних размышлений (в отдельных случаях — сомнений, переживаний) участников библейских событий, появление их портретных характеристик (см.: [Волкова]). Специфике импровизированной проповеди и особенностям подготовки к ней посвящены работы архиепископа Антония (Ключарева) [Антоний] и В. В. Буреги [Бурега].

При анализе произведения арх. Тихона (Шевкунова) «Несвятые святые» с точки зрения наличия в нем элементов проповеди нами рассматриваются фрагменты из книг Священного Писания, используемые автором при описании богослужений и требующие толкования и донесения до слушающих особого нравственного вывода («священный текст»). Как правило, это не дословное цитирование Библии, а пересказ. Чтобы донести

ценностную составляющую отрывков из Евангелия, проповедник дает характеристику основных качеств библейских персонажей, оценку их поступков, приводит примеры событий из окружающей действительности, хорошо знакомые прихожанам, многие из которых были их свидетелями или участниками.

Подобный подход соотносится с идеями Т. В. Ицкович, которая выделяет в проповеди предметно-сакральную и профанную темы: первая связана с событиями, отраженными в корпусе книг Священного Писания, реализация второй «происходит в тексте проповеди в тех случаях, когда автору необходимо обратить внимание слушателей на современную действительность» [Ицкович, 2007: 10].

Проповеди в произведении представлены в нескольких аспектах. В нем обнаруживается образец завершенной проповеди, занимающий всю главу «Проповедь в воскресенье 23-е по Пятидесятницу 6/19 ноября 1995 г.». Повествователь указывает точную дату ее произнесения, что вводит читателя в календарный и литургический контексты, обращает к прочтенному за богослужением евангельскому фрагменту об исцелении Христом неизлечимо больной женщины (Мк. 5:25–34).

В этой проповеди сочетаются как традиционные, так и собственно авторские признаки жанра. К традиционным можно отнести наличие формулы «Во имя Отца и Сына и Святаго Духа! Аминь». Структура проповеди содержит две неравные части, первая посвящена пересказу одного из библейских событий («священный текст»), а другая интерпретирует эпизод из недавнего прошлого, хорошо знакомый многим слушателям. При этом обращает на себя внимание явная асимметрия, при которой события настоящего времени анализируются более развернуто.

Евангельский текст и история из жизни монастыря объединены общей идеей: истинная вера способна творить чудеса. Пересказывая библейский сюжет, священник употребляет нестандартное для церковного поучения выражение, ставящее чудо Христа в особое, не имеющее прецедентов положение: «Произошло это исцеление как-то странно...» (271). Слова

Спасителя: «Велика вера твоя! Иди с миром» (272) — и комментарий к ним проповедника, объяснявшего необходимость борьбы с ложным стыдом, представляют собой особый тезис-переход, указывающий на ценностно-смысловую связь между двумя частями проповеди.

Далее священнослужитель переходит к событиям недавнего прошлого, призывая собравшихся вспомнить встречу престольного праздника, в ходе которого в монастырь на время была перенесена почитаемая икона Владимирской Божией Матери. В проповеди имеются указания на праздничные локусы, отмечены масштабность события («В крестном ходе, начавшемся в Кремле и завершившемся здесь, в Сретенском монастыре, участвовали более тридцати тысяч человек» — 272) и временной контекст («Был уже третий час ночи...» — 273). Автор использует детали, призванные показать неординарность празднуемого события, особый духовный настрой верующих, их склонность к преодолению неудобств ради поклонения святыне:

«Лил сентябрьский дождь. Святейший Патриарх и сонм духовенства в насквозь мокрых облачениях медленно шли вслед за иконой, а люди стояли вдоль улиц и, когда великую святыню проносили мимо них, опускались на колени — в лужи, на мокрый асфальт — никто не глядел куда» (272).

Заявленный в данном фрагменте драматизм усиливается при описании поведения милицейского начальника, решившего побороть ложный стыд и прилюдно приложиться к чудотворному образу. Возникновению особого эмоционального накала здесь способствуют следующие художественные приемы: создание атмосферы ночного полупустого храма, использование мотива «последней возможности» («Вот сейчас — единственный шанс в вашей жизни, когда в такой день и в таком месте вы можете подойти к великой иконе...» — 274), детализированное изображение психологического состояния генерала, решившегося приложиться к образу («с лицом, мгновенно покрасневшим, как советский флаг», «сердито крикнул», «неумело положил перед ней <иконой> три поклона», «громко чмокнул», «стал что-то усердно шептать» — 275).

В проповеди возникает мотив исцеления, чуда, совершенного по вере просившего, объединяющий евангельское событие и эпизод из жизни современной автору Москвы («священный текст» и «событие»), тем самым подчеркивается их вневременной и внепространственный характер. Образы библейской женщины и сестры генерала представлены параллельно, за тем лишь исключением, что первая получает исцеление по собственной вере, а вторая — по вере своего брата, преодолевшего страх и свидетельствовавшего о ней перед своими сослуживцами и подчиненными.

В финале проповеди священник приводит слова апостола Павла, который «обнаружил важнейший, основополагающий закон нашего мира. И сформулировал его так: “Господь Иисус Христос вчера и сегодня и во веки — Тот же!”» (277). Этим раскрывается глубинный смысл как самого события, так и его надвременной характер.

В заключительной фразе проповеди присутствует только один элемент тринитарной формулы — «Аминь», — который является фрагментом реплики, выходящей за пределы жанрового канона и свидетельствующей об особом эмоциональном состоянии проповедника: «Что можно к этому добавить? Только одно, древнее и радостное: аминь!» (277).

Параллельное изображение событий, разделенных двухтысячелетним историческим периодом, детализация, создание психологических портретных характеристик, эмоциональная напряженность, сочетание этикетных формул и авторской оценки — все это является гармоничным соединением традиционных и новаторских признаков проповеди в тексте произведения «Несвятые святы».

Обратимся к главе «Слово на литургии на монашеском постриге в Сретенском монастыре». В ней представлена проповедь, в которую кратко включен «Священный текст», связанный с эпизодом благословения детей Спасителем. Основное внимание повествователя сосредоточено на только что совершенном монашеском постриге — событии, выходящем за рамки проповеди.

Связующим элементом между «священным текстом» и описываемым событием (постригом) является образ стоящего

перед Спасителем ребенка, который символизирует новопостриженного монаха: «Всякий монах после пострижения — перед Господом как ребенок, безгрешный, перед которым открывается новая жизнь» (429). Образ ребенка соотнесен повествователем с образом Игнатия Богоносца, в детстве, согласно Преданию, благословленного Христом и впоследствии «претерпевшего мученичество за Христа и оставшегося верным Ему» (429).

В этой главе переход от самой проповеди к событию, связанному с ее содержанием, но выходящему за ее границы, довольно резкий. За финальной частью тринитарной формулы «Аминь!» (при этом ее начало «Во имя Отца...» опущено) следует «*post scriptum*», в рамках которого предельно кратко и сдержанно говорится об уходе монаха из обители. Затем описаны горькие размышления наместника о судьбе отказавшегося от выполнения обетов монаха, которые касаются трагизма произошедшего, признания жестокости церковных канонов по отношению к «бывшим» инокам, выражают надежду на милосердие Божие («Конечно, Господь милостив, и для всех есть покаяние...» — 431). Священнослужитель, объясняя духовный смысл произошедшего в обители, проводит аналогию с реальной жизненной ситуацией, выраженной в поэтических строках:

*«Я — сын монаха, плод греха.
Я — нарушение обета.
И Богом проклят я за это:
К чему ни прикоснусь — труха»* (431).

Это личный опыт профессора философского факультета МГУ Арсения Чанышева, сына монаха, оставившего монастырь.

В ряде глав книги «Несвятые святые» происходит замена собственно текста проповеди: он вытесняется масштабным нравственно-назидательным приложением. Иначе говоря, основной акцент делается на описываемом событии (согласно терминологии Т. В. Ицкович — профанной теме), а «священный текст» остается на подсознательном уровне без упоминания конкретных эпизодов из Библии (речь идет об уверенности в мудрости Промысла Создателя, силе молитвы и т. д.). Наряду с этим меняется локус, уходит на второй план сакрально-литургическое пространство православного

храма, в котором, согласно традиции, произносится проповедь.

Подобный пример можно обнаружить в главе «О том, как мы покупали комбайны». На первый взгляд, проповедь здесь не представлена. Повествователь излагает детективную историю о поиске бухгалтера-авантюриста, ограбившего монастырскую кассу и скрывшегося за границей. Глава состоит из цепочки эпизодов, которые могут быть восприняты как случайные совпадения. Однако, по мысли автора, они являются свидетельством Промысла Божьего и происходят чудесным образом по молитвам братии монастыря. Описанные события (наказание преступника и возвращение денег в обитель), произошедшие вопреки логике и законам юриспруденции, воспринимаются повествователем как живое присутствие Бога в повседневной жизни. Эта история формирует замысел и основное содержание будущей проповеди:

«На праздничной литургии мне не надо было думать о теме проповеди. Я поведал прихожанам случившуюся историю и торжественно показал всему храму привезенную утром коробку <с деньгами>» (539).

Сюжетом некоторых глав книги становятся жизнеописания выдающихся монахов, чаще всего являющихся насельниками Псково-Печерского монастыря. Автор приводит отдельные реплики или фрагменты проповедей архимандрита Алипия (Воронова), отца Иоанна (Крестьянкина) и других священнослужителей. Обращение к конкретным эпизодам, кратким сюжетам, поучительным мыслям старцев тесно связано с определенной духовной доминантой каждого из них. В этом смысле проповедь становится формой биографического повествования.

Так, при описании биографии отца Алипия (Воронова), наместника монастыря, он предстает в образе «духовного монаха-воина». При этом автор наряду с иноческим именем священника использует его мирское имя — Иван, рассказывая о фронтовом прошлом героя. Убедительно звучат слова архимандрита, воспринимающего свое служение в церкви как продолжение военного подвига: «Побеждает тот, кто переходит в наступление» (193).

В проповедях отца Алипия возникают мотивы любви и веры как главного оружия, характеризующего его как духовного воина:

«Смотрите на мир только сквозь призму любви, и все ваши проблемы уйдут: внутри себя вы увидите Царствие Божие, в человеке — икону, в земной красоте — тень райской жизни. Вы возразите, что любить врагов невозможно. Вспомните, что Иисус Христос сказал нам: “Все, что сделали вы людям, то сделали Мне”» (205).

В этой главе наблюдается четкое выделение «священного текста», на первый взгляд, недостаточно соотносящегося с событийной стороной повествования. Однако если воспринимать данный фрагмент проповеди как неотъемлемую часть повествования о жизни «Великого наместника» и о судьбе возглавляемого им монастыря в определенную историческую эпоху, о ежедневной борьбе с представителями власти, желающими закрыть обитель и прервать в ней монашескую жизнь, то «священный текст» о любви к врагам приобретает конкретный смысл:

«Спустя месяцы, а порой и годы вчерашние враги возвращались к отцу Алипию уже не ради притеснения монастыря, а чтобы увидеть в Великом Наместнике <...> мудрого пастыря и духовника» (207).

В главе «Отец Иоанн», рассказывающей о судьбе проповедника, архимандрита Иоанна (Крестьянкина), на долю которого выпало множество испытаний (тюрьма, скитания по приходам, осуждение со стороны других священников), обнаруживаются косвенные отсылки к «священному тексту». Повествователь акцентирует внимание читателей на мыслях монаха о христианском отношении к врагам:

«Нам дана от Господа заповедь любви к людям, к нашим ближним. Но любят они нас или нет — нам об этом нечего беспокоиться! Надо лишь о том заботиться, чтобы нам их полюбить» (65).

Здесь проповедник лишь упоминает заповедь, хорошо знакомую адресатам поучения, избегая точного цитирования. При этом повествователь упоминает год и место произнесения

проповеди: Михайловский собор Псково-Печерского монастыря, 1987 год.

В книге «Несвятые святые» изображается и так называемая «молчаливая проповедь», которая тесно связана с личностью иеромонаха Рафаила (Огородникова). В главах, посвященных жизнеописанию священнослужителя, он чаще всего показан вне богослужебного контекста: в бытовой обстановке, дома, во время путешествий. Снятие сакральности, акцент на житейских проблемах находит отражение и в названиях глав: «Приходской дом в Лосицах и его обитатели», «Как отец Рафаил пил чай» и т. д. Более того, автор акцентирует внимание на отсутствии у иеромонаха дара красноречия, что в определенной степени противоречит образу миссионера и проповедника:

«При этом, правду сказать, отец Рафаил даже проповеди не умел как следует составить. В лучшем случае: “Э-ээ... М-эээ... Братья, сестры, того... С праздником, православные!”» (600).

На первый взгляд, ориентация на «священный текст» при описании «молчаливой проповеди» отца Рафаила полностью утрачивается. Кратко автор представляет и событийный ряд, чаще всего избегает пересказа бесед отца Рафаила со своими гостями, лишь в отдельных случаях включает в текст реплики и отдельные фрагменты диалога. Основное внимание повествователя концентрируется на итогах «молчаливой проповеди», после которой «все, с кем он пил чай, становились православными христианами»:

«Не знаю ни одного человека, кто, познакомившись с отцом Рафаилом, после этого самым решительным образом не возродился бы к духовной жизни» (600).

Таким образом, книга архимандрита Тихона (Шевкунова) «Несвятые святые» и другие рассказы» представляет собой развернутую проповедь, посвященную поиску и обретению пути к духовному спасению, встрече человека с Творцом.

Книга «Несвятые святые» содержит как проповеди самого повествователя, так и фрагменты поучений авторитетных служителей Церкви XX–XXI вв. Проповедь может обладать целостным и завершенным характером, ее содержание, как

правило, связано с толкованием эпизода Священной истории, смысла праздника или знакового события из жизни монастыря (постриг). При этом наблюдается сочетание традиционных жанровых черт и элементов новаторства, к которым относится акцентирование внимания читателей на событиях повседневности, детализация, создание психологических и портретных характеристик, соединение тринитарной формулы и авторской оценки, эмоциональность, драматизм. Избранные реплики пастырей характеризуют их авторов как носителей глубокой веры, способствуют формированию образов пастыря-воина или пастыря-исповедника.

В произведении представлен особый феномен — «молчаливая проповедь», в которой отсутствует прямое обращение к «священному тексту», а основные жанровые элементы подвергаются редукции. На первый план в данной разновидности жанра выходит личности священнослужителя, его опыт проповеднической миссии — поучительная встреча изначально далекого от Бога и Церкви человека с Создателем и примирение с Ним.

Примечания

- ¹ Тихон (Шевкунов), архимандрит. «Несвятые святые» и другие рассказы. М.: Изд-во Сретенского монастыря; Олма медиа групп, 2012. С. 636. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- ² Даль В. И. Толковый словарь живаго великорускаго языка [Электронный ресурс]. URL: <http://slovardalja.net/word.php?wordid=34480> (10.01.19).

Список литературы

1. Агеева Г. А. Религиозная проповедь как специфический вид языковой коммуникации: На материале современных немецкоязычных проповедей: дис. ... канд. филол. наук. — Иркутск, 1998. — 183 с.
2. Амвросий (Ключарев), архиепископ. Искусство проповеди. — М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2006. — 176 с.
3. Антоний (Вадковский), архиепископ. Из истории христианской проповеди. Очерки и исследования. — СПб., 1895. — 401 с.
4. Белкина Ю. А., Нестеров Д. А. Сравнительный анализ жанра проповеди различных христианских конфессий // Азимут научных исследований: педагогика и психология. — 2014. — № 4 (9). — С. 12–13.
5. Брага Дж. Как подготовить библейскую проповедь. — СПб.: Библия для всех, 1995. — 204 с.

6. Бурега В. В. Проповедническая импровизация: теоретические подходы и практические советы [Электронный ресурс]. — URL: <https://omiliya.org/article/propovednicheskaya-improvizatsiya-teoreticheskie-podkhody-i-prakticheskie-sovety.html> (10.01.19).
7. Бурцев В. А. Дискурс русской православной проповеди: способы производства высказываний: дис. ... д-ра филол. наук. — Елец, 2012. — 447 с.
8. Волкова А. Г. Жанр византийской проповеди: богословие и поэтика (на материале проповеди Андрея Критского на Благовещение) // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. — 2014. — № 3. — С. 14–18.
9. Голубева Л. Д. Жанр проповеди в сборнике «Несвятые святые» и другие рассказы» архимандрита Тихона Шевкунова // Художественный текст глазами молодых. Материалы международной научно-практической конференции. Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова. — Ярославль. — 2017. — С. 125–127.
10. Гроссу Н. С. Исторические типы церковной проповеди. — Киев, 1910. — 38 с.
11. Звездин Д. А. Православная проповедь как жанр церковно-религиозного стиля современного русского литературного языка: дис. ... канд. филол. наук. — Челябинск, 2012. — 201 с.
12. Истомина И. А. Современная православная проповедь: стилистическая и прагматическая специфика: дис. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург, 2013. — 281 с.
13. Ицкович Т. В. О композиционно-тематическом развертывании церковной проповеди // Известия Уральского государственного университета. Серия 2. Гуманитарные науки. — 2006. — Вып. 11. — № 41. — С. 163–175.
14. Ицкович Т. В. Православная проповедь как тип текста: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург, 2007. — 24 с.
15. Крылова И. А. Современная православная проповедь в функционально-стилистическом аспекте: дис. ... канд. филол. наук. — СПб., 2005. — 227 с.
16. Пращерук Н. В. Современная духовная проза: традиции, смыслы, поэтика. — Екатеринбург, 2018. — 110 с.
17. Рогозин Д. М. Книга о монашестве как светский феномен // Социологический журнал. — 2012. — № 2. — С. 170–174.
18. Сибирева М. В. Проповедь митрополита Филарета (Дроздова) в русской литературе: проблемы жанра и стиля: дис. ... канд. филол. наук. 10.01.01. — М., 2008. — 240 с.
19. Склиаров О. Н. «Несвятые святые» и другие рассказы» арх. Тихона (Шевкунова): Повествователь. Адресат. Система персонажей. Нарративные стратегии // Журнал Narratorium. — 2017. — № 1 (10) [Электронный ресурс]. — URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2637255> (05.11.2018).
20. Тихон (Шевкунов), архимандрит. «Несвятые святые» и другие рассказы. — М.: Изд-во Сретенского монастыря; Олма медиа групп, 2012. — 640 с.
21. Футкардзе Н. Д. Общие характеристики церковной проповеди как

жанра религиозного дискурса // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. — 2010. — № 1. — С. 141–146.

22. Шубина Т. А. Современная православная миссионерская проповедь: методика обучения жанру в высших духовных учебных заведениях: дис. ... канд. пед. наук. — М., 2008. — 259 с.

Информация об авторе: *Леонов Иван Сергеевич* — кандидат филологических наук, доцент ФГБОУ ВО «Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина».

Дата поступления в редакцию: 12.01.2019

Дата публикации: 29.03.2019

Ivan S. Leonov

(Moscow, Russian Federation)

mamif.lis@rambler.ru

The Genre of Preaching in the Poetics of the Book «“Unholy Saints” and Other Stories» by Archimandrite Tikhon (Shevkunov)

Abstract. The article is devoted to the peculiarities of the genre of preaching in the book of Archimandrite Tikhon (Shevkunov) «“Unholy saints” and other stories». Both the narrator’s sermons and the fragments of the sermons of authoritative priests of the 20th–21st centuries are exposed to the study which revealed that the sermons contain traditional genre features as well as some elements of innovation: a parallel appeal to the sacred text and the events of our time, specification, the creation of psychological characteristics, emotional tension, the combination of Trinitarian formulas and the author’s assessment. In a number of chapters of the work there is a replacement of the text of the sermon with the large-scale predicatory content, a more detailed representation of episodes of everyday life, the transfer of events from the sacred to the household locus. The analysis of the phenomenon of a “silent sermon” reveals the reduction of its main genre elements, the absence of a direct reference to the sacred text, a particular attention to the personality of the preacher and the essence of his missionary vocation. Thus, the narrative is regarded as a comprehensive sermon about the meeting of man with his Creator.

Keywords: Orthodox fiction, Archimandrite Tikhon (Shevkunov), «“Unholy saints” and other stories», sermon, sacred text, the Scripture, genre

References

1. Ageeva G. A. *Religioznaya propoved' kak spetsificheskiy vid yazykovoy kommunikatsii: Na materiale sovremennykh nemetskoyazychnykh propovedey: dis. ... kand. filol. nauk* [A Religious Sermon as a Specific Type of the Linguistic Communication: on the Material of Modern German-speaking Sermons.

- PhD. philol. sci. diss.*]. Irkutsk, 1998. 183 p. (In Russ.)
2. Amvrosiy (Klyucharev), Archbishop. *Iskusstvo propovedi* [The Art of Preaching]. Moscow, Sretenskiy monastyr' Publ., 2006. 176 p. (In Russ.)
 3. Antoniy (Vadkovskiy), Archbishop. *Iz istorii khristianskoy propovedi. Ocherki i issledovaniya* [From the History of a Christian Sermon. Essays and Researches]. St. Petersburg, 1895. 401 p. (In Russ.)
 4. Belkina Yu. A., Nesterov D. A. A Comparative Analysis of the Genre of Sermon of Various Christian Confessions. In: *Azimut nauchnykh issledovaniy: pedagogika i psikhologiya* ["ASR: Pedagogy and Psychology"], 2014, no. 4 (9), pp. 12–13. (In Russ.)
 5. Braga G. *Kak podgotovit' bibleyskuyu propoved'* [How to Prepare a Biblical Sermon]. St. Petersburg, Bibliya dlya vsekh Publ., 1995. 204 p. (In Russ.)
 6. Burega V. V. *Propovednicheskaya improvizatsiya: teoreticheskie podkhody i prakticheskie sovery* [Evangelical Improvisation: Theoretical Approaches and Practical Suggestions]. Available at: <https://omiliya.org/article/propovednicheskaya-improvizatsiya-teoreticheskiepodkhody-i-prakticheskie-sovery.html> (accessed on January 10, 2019). (In Russ.)
 7. Burtsev V. A. *Diskurs russkoy pravoslavnoy propovedi: sposoby proizvodstva vyskazyvaniy: dis. ... d-ra filol. nauk* [A Discourse of the Russian Orthodox Sermon: Methods of Production of Statements. PhD. philol. sci. diss.]. Yelets, 2012. 447 p. (In Russ.)
 8. Volkova A. G. A Genre of the Byzantine Sermon: Theology and Poetics (on the Materials of the Sermon of Andrew of Crete on the Annunciation Day). In: *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika* [Proceedings of Voronezh State University. Series: Philology. Journalism], 2014, no. 3, pp. 14–18. (In Russ.)
 9. Golubeva L. D. A Genre of Sermon in the Collection «Unholy Saints» and Other Stories» by Archimandrite Tikhon Shevkunov. In: *Khudozhestvennyy tekst glazami molodykh. Materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [An Artistic Text Through the Eyes of Young People. Materials of the International Scientific-Practical Conference]. Yaroslavl, 2017, pp. 125–127. (In Russ.)
 10. Grossu N. S. *Istoricheskie tipy tserkovnoy propovedi* [Historical Types of the Church Sermon]. Kiev, 1910. 38 p. (In Russ.)
 11. Zvezdin D. A. *Pravoslavnaya propoved' kak zhanr tserkovno-religioznogo stilya sovremennogo russkogo literaturnogo yazyka: dis. ... kand. filol. nauk* [An Orthodox Sermon as a Genre of a Church-Religious Style of Modern Russian Literary Language. PhD. philol. sci. diss.]. Chelyabinsk, 2012. 201 p. (In Russ.)
 12. Istomina I. A. *Sovremennaya pravoslavnaya propoved': stilisticheskaya i pragmaticheskaya spetsifika: dis. ... kand. filol. nauk* [A Modern Orthodox Sermon: Stylistic and Pragmatic Specifics. PhD. philol. sci. diss.]. Yekaterinburg, 2013. 281 p. (In Russ.)
 13. Itskovich T. V. About a Compositional and Thematic Development of the Church Sermon. In: *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2. Gumanitarnye nauki* [Izvestia. Ural Federal University Journal.

- Series 2. Humanities and Arts*], 2006, issue 11, no. 41, pp. 163–175. (In Russ.)
14. Itskovich T. V. *Pravoslavnaya propoved' kak tip teksta: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [An Orthodox Sermon as a Type of Text. PhD. philol. sci. diss. abstract]. Yekaterinburg, 2007. 24 p. (In Russ.)
 15. Krylova I. A. *Sovremennaya pravoslavnaya propoved' v funktsional'no-stilisticheskom aspekte: dis. ... kand. filol. nauk* [A Modern Orthodox Sermon in a Functional and Stylistic Aspect. PhD. philol. sci. diss.]. St. Petersburg, 2005. 227 p. (In Russ.)
 16. Prashcheruk N. V. *Sovremennaya dukhovnaya proza: traditsii, smysly, poetika* [Modern Spiritual Prose: Traditions, Meanings, Poetics]. Yekaterinburg, 2018. 110 p. (In Russ.)
 17. Rogozin D. M. The Book About Monasticism as a Secular Phenomenon. In: *Sotsiologicheskii zhurnal*, 2012, no. 2, pp. 170–174. (In Russ.)
 18. Sibireva M. V. *Propoved' mitropolita Filareta (Drozdova) v russkoy literature: problemy zhanra i stilya: dis. ... kand. filol. nauk* [A Sermon of Metropolitan Philaret (Drozdov) in Russian Literature: Problems of Genre and Style. PhD. philol. sci. diss.]. Moscow, 2008. 240 p. (In Russ.)
 19. Sklyarov O. N. «“Unholy Saints” and Other Stories» of arch. Tikhon (Shevkunov): Narrator. Addressee. Character System. Narrative Strategies. In: *Zhurnal Narratorium*, 2017, no. 1 (10). Available at: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2637255>. (accessed on November 5, 2018). (In Russ.)
 20. Tikhon (Shevkunov), Archimandrite. «*Nesvyatyte svyatyte*» i drugie rasskazy [“Unholy Saints” and Other Stories]. Moscow, Sretenskiy monastyr' Publ., Olma media grupp Publ., 2012. 640 p. (In Russ.)
 21. Futkaradze N. D. General Characteristics of Church Sermon as a Genre of a Religious Discourse. In: *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina* [Bulletin of Leningrad State University Named After A. S. Pushkin], 2010, no. 1, pp. 141–146. (In Russ.)
 22. Shubina T. A. *Sovremennaya pravoslavnaya missionerskaya propoved': metodika obucheniya zhanru v vysshikh dukhovnykh uchebnykh zavedeniyakh: dis. ... kand. ped. nauk* [A Modern Orthodox Missionary Sermon: Methods of Teaching of the Genre in Higher Spiritual Educational Institutions. PhD. pedagog. sci. diss.]. Moscow, 2008. 259 p. (In Russ.)

Information about the author: Leonov Ivan S. — PhD in Philology, Associate Professor of Pushkin State Russian Language Institute.

Received: January 12, 2019

Date of publication: March 29, 2019

Научный журнал

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

2019

Том 17

№ 1

Свидетельство о регистрации СМИ
ЭЛ № ФС 77–61851 от 18.05.2015

Редакторы: *И. С. Андрианова,*
О. А. Сосновская, Л. В. Алексеева, Е. Н. Вяль
Компьютерная верстка: *В. С. Зинкова, Е. Н. Вяль*
Перевод: *О. А. Устюгова*
Зав. редакцией *И. С. Андрианова*

Подписано в печать 28.03.2019. Уч.-изд. л. 11.

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

185910, Российская Федерация
Петрозаводск, ПетрГУ
Тел. +7 (8142) 719 603
E-mail: poetica@post.com
Сайт журнала в интернете: <http://poetica.pro>