



ПРОБЛЕМЫ
ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

2019

ТОМ 17

№ 4

ISSN 1026-9479
e-ISSN 2411-4642

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

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

2019

Том 17

№ 4

Заместитель главного редактора
д-р филол. наук, проф. А. В. Пигин

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
[PROBLEMY ISTORICHESKOI POETIKI]**

2019

Vol. 17

no. 4

Deputy Editor

Alexander V. Pigin, 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
Web-site: <http://poetica.pro>

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

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

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

Бенами БАРРОС ГАРСИА
PhD
(Гранада, Испания)

Джузеппе ГИНИ
PhD
(Урбино, Италия)

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

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

Таня ПОПОВИЧ
Ph.D
(Белград, Сербия)

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

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

Кейт ХОЛЛЭНД
PhD
(Торонто, Канада)

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

EDITORIAL BOARD:

Alexander PIGIN
PhD, Professor
(Saint Petersburg, Petrozavodsk)

Valentina GABDULLINA
PhD, Professor
(Barnaul)

Benamí BARROS GARCÍA
PhD
(Granada, Spain)

Giuseppe GHINI
PhD, Professor
(Urbino, Italy)

Ivan ESAULOV
PhD, Professor
(Moscow)

Andrey KUNILSKY
PhD
(Petrozavodsk)

Tanja POPOVIĆ
PhD, Professor
(Belgrad, Serbia)

Natalia TARASOVA
PhD
(Saint Petersburg)

Josip UŽAREVIĆ
PhD, Professor
(Zagreb, Croatia)

Kate HOLLAND
PhD
(Toronto, Canada)

ZHOU Qichao
Professor
(Beijing, China)

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

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

Web of Science (Emerging Sources Citation Index); **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

Л. В. Соколова (Санкт-Петербург). Каким «рукавом» утирала Ярославна кровавые раны Игоря (к вопросу о поэтике «Слова о полку Игореве»)	7
А. В. Пигин (Санкт-Петербург). Древнерусская Повесть о Христовом крестнике: проблема жанра	42
И. А. Виноградов (Москва). Эсхатология комедии Н. В. Гоголя «Ревизор»	68
И. А. Киселева (Москва). О смысловой цельности дефинитивного текста поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» (1839)	91
В. А. Викторovich (Коломна). «Медный всадник» в творчестве Ф. М. Достоевского	107
А. Кавацца (Урбино). Ф. М. Достоевский И А. С. Хомяков: сравнение на расстоянии	123
Т. В. Федосеева (Рязань). Поэтология и аксиология Я. П. Полонского 1860–1880-х годов	149
А. В. Гулин (Москва). «Тень Пугачевщины» в «Воине и мире» Л. Н. Толстого	173
Е. А. Масолова (Новосибирск). Ахроматические колоративы в поздней художественной прозе Л. Толстого: семантика и функции	193
О. А. Бердникова (Воронеж). Поэтика адресованных жанров в творчестве И. А. Бунина	215
А. Г. Гачева (Москва). Софийная тема в художественно-философском наследии Валериана Муравьева: от мистерии «София и Китоврас» к роману «Остров Буян»	242
Л. Г. Дорофеева (Калининград), Т. В. Ларионова (Москва). Характерологическая функция литургического текста в романе И. С. Шмелева «Пути небесные»	273
И. А. Спиридонова (Петрозаводск). Мотивы ярости и зверя в рассказе А. Платонова «Одухотворенные люди»	301
Д. Б. Терешкина (Великий Новгород). «Не зная, куда мы идем, и забыв, откуда мы вышли»: русские в рассказе Гайто Газданова «Панихида»	326
Н. В. Пращерук (Екатеринбург). Диалог с Ф. М. Достоевским в романе Е. Р. Домбровской «Путь открылся... Чехов. Духовные странствия Тимофея диакона»	345

L. V. Sokolova (<i>Saint Petersburg</i>). What “Sleeve” Did Yaroslavna Wipe Clean Igor’s Bleeding Wounds with (On the Study of the Poetics of the Tale of Igor’s Campaign)	7
A. V. Pigin (<i>Saint Petersburg</i>). The Old Russian Tale of Christ’s Godson: the Problem of Genre	42
I. A. Vinogradov (<i>Moscow</i>). Eschatology of the Comedy “The Government Inspector” by N. V. Gogol	68
I. A. Kiseleva (<i>Moscow</i>). On the Semantic Integrity of the Definitive Text of the Poem “Demon” by M. Yu. Lermontov (1839)	91
V. A. Viktorovich (<i>Kolomna</i>). “The Bronze Horseman” in the Works of F. M. Dostoevsky	107
A. Cavazza (<i>Urbino</i>). F. M. Dostoevsky and A. S. Khomyakov: Comparison at a Distance	123
T. V. Fedoseeva (<i>Ryazan</i>). Poetology and Axiology of Yakov Polonsky in the 1860s–1880s	149
A. V. Gulin (<i>Moscow</i>). The “Ghost of Pugachov” in the “War and Peace” of Leo Tolstoy	173
E. A. Masolova (<i>Novosibirsk</i>). Achromatic Coloratives in Leo Tolstoy’s Late Artistic Prose: Semantics and Functions	193
O. A. Berdnikova (<i>Voronezh</i>). The Poetics of the Addressed Genres in the Works of I. A. Bunin	215
A. G. Gacheva (<i>Moscow</i>). A Sophianic Theme in the Artistic and Philosophical Heritage of Valerian Muravyov: from the Mysteries of “Sophia and the Centaur” to the Novel “The Island of Buyan”	242
L. G. Dorofeeva (<i>Kaliningrad</i>), T. V. Larionova (<i>Moscow</i>). A Characterological Function of the Liturgical Text in the Novel “The Ways of Heaven” by I. Shmelev	273
I. A. Spiridonova (<i>Petrozavodsk</i>). The Motifs of Rage and Beast in Andrey Platonov’s Story “Odukhotvorennye lyudi” (“Inspired People”)	301
D. B. Tereshkina (<i>Novgorod the Great</i>). “In Ignorance of where We Head for and in Disregard of where We Come from”: the Russians in the Story “The Requiem” by Gaito Gazdanov	326
N. V. Prashcheruk (<i>Yekaterinburg</i>). The Dialogue with Dostoevsky in the Novel by E. R. Dombrovskaya “The Way is Open... Chekhov. Spiritual Wanderings of Timofei the Deacon”	345

DOI 10.15393/j9.art.2019.6602

УДК 821.161.1.09

Л. В. Соколова

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом),
Российская академия наук
(Санкт-Петербург, Российская Федерация)*

liiso@mail.ru

Каким «рукавом» утирала Ярославна кровавые раны Игоря (к вопросу о поэтике «Слова о полку Игореве»)

Аннотация. В «Слове о полку Игореве» до сих пор остаются «темные места», не получившие убедительного истолкования. Но и казавшиеся ясными чтения порой получают новое объяснение. Статья ставит целью уточнить значение выражения «бебрянь рукавъ», читающееся во фрагменте Плач Ярославны. После работ Н. А. Мещерского считалось установленным, что «бебрянь» означает в «Слове» 'изготовленный из виссона или шелка'; тем не менее относительно недавно эта точка зрения подверглась сомнению, как, впрочем, и сам факт наличия в авторском тексте «Слова о полку Игореве» определения «бебрянь». Необходимо выяснить, насколько обосновано это сомнение. Значение слова «рукавъ» не вызывало у исследователей сомнений; считалось, что имеется в виду рукав женской одежды. Чтобы соотнести это значение с контекстом, в котором употреблено слово, исследователи вынуждены были предположить, что речь идет о длинном рукаве рубахи-долгорукавки, которым Ярославна «утирает» кровавые раны Игоря. Однако есть основания сомневаться в том, что имеется в виду именно рукав, а не другой предмет женского костюма. Понять значение выражения «бебрянь рукавъ» помогают работы по истории византийского и древнерусского костюма, анализ выражения «берчат рукав», встречающегося в былинах, и сербские юнацкие песни, в которых героини, подобно Ярославне, утирают и перевязывают воинам раны.

Ключевые слова: «Слово о полку Игореве», Плач Ярославны, бебрянь рукавъ, берчат рукав, былины, сербские юнацкие песни, виссон, шелк, византийское платье-футляр, княжеская одежда на Руси в XI–XII вв., рубаха-долгорукавка, поэтика

Об авторе: Соколова Лидия Викторовна — кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом), Российская академия наук (наб. Макарова, 4, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199034)

Дата поступления: 30.05.2019

Дата публикации: 18.10.2019

Для цитирования: Соколова Л. В. Каким «рукавом» утирала Ярославна кровавые раны Игоря (к вопросу о поэтике «Слова о полку Игореве») // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 4. — С. 7–41. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6602

До недавнего времени существовало две трактовки слова *бѣбрянь* в выражении «Слова о полку Игореве» «омочю бѣбрянь рукавъ въ Каялѣ рѣцѣ, утру князю кровавыя его раны на жестоцѣмъ его тѣлѣ». Первоначально исследователи «Слова» считали, что прилагательное *бѣбрянь* образовано от слова *бобръ* / *бѣбрь* и означает ‘изготовленный из шкурки бобра’, полагая при этом, что речь идет о рукаве женской одежды, отороченном мехом бобра. В 1950-е гг. вышли статьи Н. А. Мещерского [Мещерский, 1956, 1958b, 1958c], который на основании переводных древнерусских памятников XI–XII вв. выяснил, что прилагательное *бѣбрянь* образовано от существительного *бѣбрь*, которое могло выступать также как название драгоценной ткани: виссонной¹ или шелковой.

В древнерусском переводе «Истории Иудейской войны» Иосифа Флавия, осуществленном не позднее XII в., словом *в бѣбрянях* (*бѣбрьнах*, *бѣбрьнах*) передано греческое слово *σπρίδος* — ‘шелковый’ («Стоаху же без оружия въ ризах *бѣбрянях*, вѣнчани дафины») [Мещерский, 1958a: 445]. В опубликованном Н. А. Мещерским списке ошибочно — *в багряных*.

Существительные *бѣбрь* и *бѣберъ* встречаются в древнеславянском переводе «Повести об Акире Премудром», осуществленном не позднее XI в., вероятно, с сирийского оригинала: «...и прияхъ сестричица своего Анадана въ сына мѣсто. И младъ бѣ, и дахъ одоити ѱ, воскормих ѱ медомъ и виномъ, и *одѣхъ ѱ и бѣбромъ и брачиномъ*»². Слова, соответствующие лексеме *бѣбрянь*, в иноязычных версиях данной повести отметил А. Д. Григорьев: в сирийской — «тонкое полотно» («и одевал его в тонкое полотно и пурпур»), в арабской — «шелк», в армянской — «виссон»³. Поскольку один из исследователей «Слова» выразил сомнение в том, что А. Д. Григорьев верно указал параллельные места в иноязычных версиях «Повести об Акире» [Лемешкин], я обратилась к исследователю восточных версий этого памятника В. М. Лурье с вопросом, какое

словосочетание в сирийском, армянском и арабском текстах соответствует словосочетанию древнерусского перевода Повести «*одѣхъ ѿ бѣбромъ и брачиномъ*». Воспроизвожу с благодарностью его ответ:

«Славянская и армянская версии восходят к таким сирийским редакциям, которые существенно древнее сохранившихся только на сирийском.

В сирийском:

ܩܘܨܘܢܐ ܘܩܘܨܘܢܐ ܩܘܨܘܢܐ

“виссоном и пурпуром” (одевал его). Виссон — это тот самый семитский термин, из которого греческое βύσσος. “Тонкое полотно” у А. Д. Григорьева — это, видимо, от *fine linen*, как часто переводят на английский “виссон”, и как это в переводе Конибера⁴.

Армянская версия: բեհեզու եւ ծիրանի իւ = “виссоном и пурпуром” (одевал его); բեհեզ = виссон, может быть муслин, но греческое соответствие — виссон; ծիրանի = пурпур или одежда из пурпура.

Арабская версия сильно модифицирует текст; от нее зависит тот сирийский, который переводил Ф. Но (F. Nau)⁵. В арабской и зависимых от нее (на новоассирийских диалектах) вместо виссона появляется шелк. В арабском:

والكسوة الحريرة والارجوان والقرمز

“одежды шелковые, и пурпур, и кармин” (кармин — нечто красное, “кармаз”).

Большинство исследователей полагают, что древнеславянский перевод «Повести об Акире» был осуществлен с сирийского, А. А. Мартиросян доказывал близость славянского текста к армянской версии Повести⁶. И в том и в другом случае словом *бѣбрь* славянский (вероятно, болгарский) переводчик передал слово *виссон* сирийского оригинала, созданного, по мнению исследователей, в V в. (см., напр.: [Lourié]).

На основании приведенных Н. А. Мещерским примеров слова *бѣбрь* и *бѣбрь* (*беберь*) в значении *шелковая ткань* приведены в «Словаре-справочнике “Слова о полку Игореве”»⁷

и в «Словаре русского языка XI–XVII вв.»⁸, а также в «Русском этимологическом словаре» А. Е. Аникина⁹.

А. А. Пичхадзе отметила, что «прилагательное с суффиксом **-ан-** от названия бобра, кроме “Истории <Иудейской войны>”, отмечено только в “Слове о полку Игореве”: **бобръанъ**; во всех славянских языках распространены исключительно производные с суффиксом **-ов**. <...> Названия мехов в славянских языках обычно образуются при помощи притяжательных суффиксов; нетривиальное образование с суффиксом **-ан-**, по-видимому, объясняется тем, что и в “Истории Иудейской войны”, и в “Слове о полку Игореве” речь идет не о мехе, а о названии дорогой ткани». А. А. Пичхадзе со ссылкой на Н. А. Мещерского отметила, что «перенос названия меха на ткань мог произойти в древнерусском языке под влиянием хазарского слова *хаз*, обозначающего дорогой мех и шелковую материю» [Пичхадзе: 29] (ср. выражение «шелковистый мех»).

Слово *бобръанъ* означает в «Слове о полку Игореве», по всей вероятности, именно *шелковый*. После того, как византийскому императору Юстиниану I удалось в середине VI в. (550 г.) заполучить сырье и способ изготовления китайского шелка, производство крайне дорогого виссона¹⁰ в Европе пошло на убыль. Однако и шелк был дорогим. Изготовление шелковых тканей и пурпурового красителя стало в Византии государственной монополией. В производстве шелка в Византии весь процесс (от покупки сырья до продажи продукции) был закреплен за отдельными корпорациями, с каждой операции государство получало пошлину, и готовая шелковая ткань стоила в несколько раз дороже израсходованного на ее изготовление сырья (метаксы), которое покупалось буквально по цене золота [Литаврин: 39].

Итак, Ярославна использует для исцеления ран Игоря *шелковый рукав*.

Чтобы понять, могла ли Ярославна *рукавом своей одежды*, омочив его в реке Каяле, утирать раны Игоря, необходимо выяснить, какой была одежда русских княгинь в XI–XII вв.

Со времен Крещения Руси русские князья начинают перенимать византийскую одежду. Культура Византии находилась, как известно, под сильнейшим влиянием христианской религии. В Византийской империи тело тщательно прячется под одежды.

У туники, закрывающей тело от шеи до пят, появились *длинные рукава, узкие в запястьях*, которые украшались и стягивались *пóручами (нарукавниками)*. Верхней одеждой служила мантия; она застегивалась на правом плече фибулой или пряжкой¹¹. Важно отметить, что «императоры облачались в парадные костюмы не только в торжественных случаях, они ходили в них всегда» [Комиссаржевский: 92].



Илл. 1. Византийская императрица Феодора со свитой.
Фрагмент мозаики в базилике Сан-Витале в Равенне (Италия).
527–548 гг.¹²

На мозаичном изображении византийского императора Юстиниана I со свитой, сохранившемся в Равенне в базилике Сан-Витале, он предстает в пурпурной мантии, под которой — белая туника, доходящая до колен и украшенная у подола золотым кантом, *рукава ее заканчиваются золотыми перехватами (нарукавниками)*. На другом мозаичном изображении, находящемся в той же церкви Сан-Витале, представлена жена

императора Юстиниана I Феодора со свитой. Костюм императрицы подобен одеянию императора, но еще более роскошный. Длинная белая шелковая туника богато отделана по низу и боковым разрезам золотым и цветным шелковым шитьем. Ее рукава заканчиваются золотыми перехватами (нарукавниками). Пурпурная тяжелая мантия, скрывающая фигуру императрицы, украшена по подолу широким золотым вышитым кантом. Плечи и грудь украшает круглая «диадима» (с сер. VI в. становится символом царской власти) из драгоценных камней с небольшими жемчужными подвесками (Илл. 1).

На изображениях XII в. императрицы облачены в узкую, доходящую теперь только до колен узорчатую стóлу (верхнюю тунику). Она шилась с полудлинными широкими рукавами и украшалась дорогими кантами. Из-под широких рукавов стóлы видны узкие рукава нижней туники, которые украшались и стягивались золотой обшивкой (нарукавниками, поручами) (см.: [Комиссаржевский: 92–93]).

Поручи были символической деталью одежды. Появившись сначала как предмет облачения византийских царей, они были пожалованы ими в XI–XII вв. вместе с саккосом патриархам столичного Константинопольского престола. Блаженный Симеон, архиепископ Солунский (XII в.), пишет о поручах как о необходимой принадлежности священнического и епископского облачения. Поручи как внешний по отношению к рукавам предмет являли наглядным образом свидетельство того, что не самому священнослужителю принадлежит сила и мудрость в совершении таинств и служб, а дается ему извне, от Бога¹³.

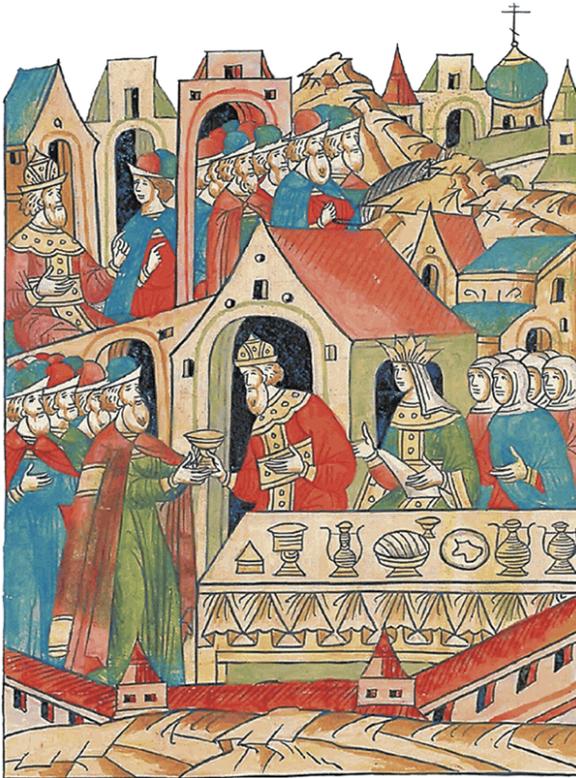
Со времен Крещения Руси короткополые варяжские костюмы начинают уступать место длиннополым византийским. Князь и княгиня одеваются теперь в длинные, узкие подпоясанные туники с узкими у кисти рукавами, в пурпуровые, очень часто затканые золотом плащи, которые застегиваются пряжкой спереди или на правом плече. На миниатюре «Семейство Святослава» в Изборнике Святослава 1073 г. (л. 1 об.) княгиня изображена в оранжевой (красно-желтого

цвета) рубашке с желтым круглым, лежащим на плечах большим воротником (оплечье), довольно широкие рукава ее верхней рубашки (сто́лы), повязанной золотым поясом с синим узором, кончаются скошенным раструбом, *из-под них видны узкие рукава нижней рубашки; они кончаются широкими, облегающими руку золотыми нарукавниками* (см.: [Комиссаржевский: 285–287], [Лихачева: 291–292], [Жабрева: 85–122]). Изображения русских князей и княгинь в Трирской псалтири (XI в.) и Чудовской псалтири (XII–XIII вв.) также свидетельствуют о византийском типе их одежд (см.: [Кондаков: 15–16], [Жабрева: 118–121]).

Представления об одежде русских князей и княгинь домонгольского периода дают и мозаичные изображения. Византийского типа женский костюм мы видим на знаменитой фреске XI в. Софийского собора в Киеве, изображающей семью князя Ярослава Мудрого: его самого, княгиню Ингигерду-Ирину и их детей. По мнению В. Н. Лазарева, фреска свидетельствует, что одежды киевской знати XI в. были богатыми и разнообразными, хотя и более простыми, чем византийские. *Рукава туники на изображениях князя и княгини узкие в запястьях и кончаются золотыми нарукавниками* (см.: [Лазарев: 27–54], [Жабрева: 103–109]). Византийского типа костюм изображен и на портрете новгородского князя Ярослава Владимировича на фреске в построенной им Спасо-Нередицкой церкви (1198 г.). Костюм Ярослава Владимировича более узкий и короткий, чем платья князей более раннего времени, но *рукава по-прежнему доходят до запястья и заканчиваются нарукавниками* (см.: [Жабрева: 110–111]). В той же Спасо-Нередицкой церкви находились изображения великомученицы Екатерины и святой Христины, которые могут служить материалом для изучения женских костюмов XII в. Обе мученицы представлены в нарядных одеждах, соответствующих костюму знати. Интересующие нас рукава их одежды *доходят до запястья и заканчиваются нарукавниками* (см.: [Жабрева: 111–112]).

На миниатюрах Лицевого летописного свода XVI в. немало изображений княгинь, представленных в «византийских»

платях, чаще всего окрашенных красным или зеленым цветом (Илл. 2). «Иногда княгини нарисованы в рост (Т. 6, л. 374 об.), иногда до пояса, как, например, в сценах родин, где они представляются возлежащими на ложе с овальной подушкой в изголовье, в полном облачении, деликатно прикрытыми до пояса покрывалом (Т. 6, лл. 30 об., 45 об., 160 об., 163 об., 270 и др.), или в сценах путешествия в возках (Т. 6, л. 88 об., 95)» [Жабрева: 215]¹⁴.



Илл. 2. Миниатюра Лицевого летописного свода XVI в. Иллюстрация к рассказу о заключении брака княжны Елены Ивановны с Александром Литовским (1496 г.)¹⁵.

Итак, для княжеской одежды домонгольского периода и более позднего времени характерны рукава, заканчивающиеся

на запястьях золотыми нарукавниками (зарукавьями) из дорогой ткани, часто вышитыми, которые надевали на рукава мужской и женской княжеской рубахи. Не случайно нарукавники у князей и княгинь были золотыми, золото наряду с пурпуром являлось символом императорской власти в Византии и княжеской власти на Руси (см.: [Аверинцев: 43–52], [Каждан: 105], [Соколова: 229–232]).

Можно ли рукавами, заканчивающимися на запястьях золотыми нарукавниками, утирать кровавые раны? Понятно, что нет.

Д. С. Лихачев, комментируя рассматриваемый фрагмент, попытался объяснить его так: «Рукава верхней одежды знати в древней Руси делались длинными. Их обычно поднимали кверху, перехватывая запястьями. В ряде церемониальных положений их спускали книзу (стояли “спустя рукава”). Такой длинный рукав легко можно было омочить в воде, чтобы *утирать им раны, как платком*» (курсив мой. — Л. С.) [Лихачев, 1950: 461]. Не совсем понятно, рукава какой одежды имеет в виду Д. С. Лихачев. Поскольку он упоминает, что длинные рукава верхней (?) одежды знати «перехватывали запястьями», вероятно, он имеет в виду рукава рубах-долгорукавок, которые перехватывались браслетами-наручами, а не длинные свисающие или завязанные на спине рукава опашня, появившегося в одежде знати позднее, в середине XIV в. И. Лемешкин уже прямо пишет, что Ярославна утирала раны Игоря длинным (до 2 м) рукавом рубахи-долгорукавки. Указав на то, что рукавом, пришитым к пройме, даже длинным, неудобно обрабатывать раны, И. Лемешкин предположил, что Ярославна воспользовалась рукавом своей одежды, пришитым на живую нитку и сорванным с плеча. Он предлагает такой объяснительный перевод рассматриваемого фрагмента: «Полечу кукушкой по Дунаю, омочу [сорванный с плеча длинный, съемный, накладной, пришитый на живую нитку] рукав в Каяле реке и [как полотенцем] утру князю кровавые раны» (курсив мой. — Л. С.) [Лемешкин: 57–61]¹⁶.

Крайне трудно, однако, представить себе такую картину: длинный (от 2 до 4 м) рукав из тонкой льняной ткани или (как в «Слове») из дорогого натурального шелка, пришитый на живую нитку, при необходимости срывали с плеча и пользовались

им как платком-полотенцем, в том числе обрабатывали и перевязывали им кровавые раны! Кроме того, нет никаких свидетельств того, что рукава в рубахах-долгорукавках были съемными. В народных рубахах-долгорукавках XIX в. рукав втачной или цельнокроеный.

Вряд ли вообще можно говорить по отношению к одежде княгини Ярославны о рубахе-долгорукавке, которая к тому же была в Древней Руси не повседневной, а *ритуальной* одеждой для особых случаев.

Гравировка на серебряных браслетах XII и XIII вв. изображает девушек, исполняющих ритуальные танцы на русальной неделе в рубахах-долгорукавках, размахивающих длинными рукавами (о браслетах-наручах и изображениях на них см.: [Рыбаков: 714, 716]). Сцена ритуального (русальского?) танца в рубахе-долгорукавке изображена и в Радзивилловской летописи (Илл. 3).



Илл. 3. «Игрища и плясания бесовския» в Радзивилловской летописи (~XIII в., списки XV в.)¹⁷.

Ритуальной одеждой были и свадебные рубахи-долгорукавки народного костюма, которые назывались «убивальницами», «плакальнями» или «махавками», так как уезжавшая под венец невеста, прощаясь с родными, причитала («убивалась») и размахивала длинными рукавами [Тазихина: 133]. «В свадебной и праздничной одежде с XVII столетия до конца

XIX века встречались рубахи-долгорукавки, имевшие рукава *до двух метров длиной* <...> (Вологодская, Олонецкая, Архангельская, Московская губернии). При ношении такой рукав собирался горизонтальными складками, либо имел специальные прорези — «окошки» для продевания рук. Делались подобные рубахи из льняного полотна, а более дорогие — из шелковых фабричных тканей и парчи» (курсив мой. — Л. С.) (см. Илл. 4)¹⁸. Г. С. Маслова пишет о наличии в музейных коллекциях «рубах-долгорукавок, сшитых из штофных и золотых тканей. Они встречаются в коллекциях из Архангельской, Олонецкой, Вологодской и Новгородской губерний». Автор предполагает, что они также употреблялись в качестве свадебной одежды, отмечая, однако, что никаких указаний на этот счет в коллекционных описях не имеется [Маслова: 210 (прим. 43)].



Илл. 4. Рубаха-долгорукавка. Тверская губерния. XIX в.¹⁹

У нас нет никаких оснований полагать, что Ярославна была одета в *ритуальную* рубаху-долгорукавку с длинными (до 2,5 метров и более) рукавами. Напомню, что византийские императоры парадную одежду носили всегда. А русские княгини часто изображались даже на родильном ложе в княжеской «византийской» одежде с короной на голове²⁰. Следует учесть и такую особенность поэтики древнерусской литературы, в том числе «Слова о полку Игореве», как церемониальность, этикетность, отмеченную Д. С. Лихачевым²¹. Как и в летописи, князья в «Слове» изображаются в церемониальных положениях: «вступают в золотое стремя» (отправляются в поход), поднимают или, напротив, «повергают» стяг (что символизировало выступление в поход или поражение в бою). Предметы, принадлежащие князьям, характеризуются как золотые: злат стремя, злато седло, златой шелом, злаченные стрелы, злато ожерелье, злат стол, златокованный стол, златоверхий терем, злато слово²² (золото символизировало княжескую власть на Руси). В связи с этой особенностью поэтики «Слова» княгиня непременно должна была представляться его автору облаченной в княжескую одежду, с рукавами, заканчивающимися на запястьях золотыми нарукавниками. Рукав же такого княжеского платья совсем не подходил для обработки кровавых ран.

Понять, что может означать слово *рукавь* в Плаче Ярославны, помогают былины. Обратимся к двум былинам, которые привлекал в своей статье И. Лемешкин.

В былине «Добрыня Никитич и Алеша Попович» (далее — «Добрыня и Алеша»), в той ее части, которая получила условное название «Плач Добрыни», последний, жалуясь на свою долю, говорит матери: «Ты зачем меня Добрынюшку несчастного спородила? / Породила государыни бы родна матушка / Ты бы беленьким, горячим меня камешком, / *Завернула государыни да родна матушка / В тонкольняный было белый во рукавчикек <...>* / И спустила государыня да родна матушка / Меня в Черное бы море, во турецкое»²³. В разных записях этой былины только в одном случае используется слово *рукав*, в других же записях — уменьши-

тельная форма этого слова (деминутив): *рукавчикек, рукавичек, рукавчик, рукавицы, рукавные*.

И. Лемешкин приводит следующие варианты: *завернула... в тонкольняный было белый во рукавчикек* (Гильф. № 149), *завернула в тонкой в льняной во рукавичек* (Рыбн. № 27²⁴), *вертела бы в рукавицы во рукавные* (Рыбн. № 155), *обвертела тонким беленьким рукавчиком* (Гильф. № 5), *завернула бы в рукавчик в полотняный бы* (Аст. № 101²⁵), *завертела бы во тонкой беленькой рукавчикек* (Гильф. № 80), *свертела бы камень в травцят рукав* (Аст. № 180), *завернула бы Добрыню в тонко белое полотнище* (Гильф. № 38), *завернула бы этот камешок в полотнушко* (Гильф. № 168), *завернула бы во бело полотёнышко* (Рыбн. № 42), *завертела во тонко полотёнышко* (Гильф. № 206), *завернула во белу камку (шелковая узорчатая ткань. — Л. С.)* (Аст. 168), *завернула бы этот камень в круцату камку* (Аст. № 178), *завернула бы в камочки во крушатые* (Гильф. № 23) и т. д. [Лемешкин: 52].

Как видим, слова *рукавчикек, рукавичек, рукавчик, рукав* заменяемы в других записях былины словами *полотнище, полотнушко, полотёнышко*. Слово *рукав* заменяемо на слово *полотёнышко* в одном и том же контексте и в былине о Михаиле Потыке, ср.: «И Лебедь Белая снимает с правой руки *берчатъ рукавъ* и завиваетъ Михайлу очи ясные...» [Евгеньева: 490]; «Отвернула де Овдотьюшка Михайлушка, / Обвертела да ёго буйну да головушку / Ишше тем жо *полотёнышком* она беленьким» (курсив мой. — Л. С.)²⁶.

Слова *полотно, полотнище, полотнушко, полотёнышко*, согласно словарям, означают ‘изделие из льняной ткани, кусок льняной ткани различного назначения’, ‘полотенце’, ‘платок’ (СлРЯ XI–XVII вв., 16; 246; СлРНГ, 29; 123–124²⁷; Лексика былины: 100²⁸). В Словаре лексики былины слово *полотнище* с примером из «Добрыни и Алеши» («Завертела бы [Офимья Александровна] Добрыню в тонко белое *полотнище*») определяется как ‘Платок. Кусок холста’; слово *полотнушко* с примером из той же былины другой записи («Завернула бы этот камешок в *полотнушко*, / Спустила б этот камешок в синё морё») также определяется как ‘платок’ (Лексика былины: 100).

В этом же значении употреблено и слово *полотёнышко*, читающееся в том же контексте былины: «завернула бы во бело *полотёнышко*» (Рыбн. № 42), «завертела во *тонко полотёнышко*» (Гильф. № 206). В другом контексте былины о Добрыне слово *полотёнышко* имеет значение 'полотенце': «По утру ставал ен ранёшенько, / Умывался водою сам белёшенько, / Утирался полотёнышком сушохонько» (СлРНГ, 29; 124). Слово *полотно* в СлРНГ во втором значении определяется как 'полотенце' («Умывается Добрынюшка белёшенько, / Утирался в тонко бело *полотно*»), а в третьем значении — как 'платок' («Машет милый *полотном*») (СлРНГ, 29; 123).

Следует обратить внимание на то, что *рукавчик / рукавичек / рукавец* и *полотнище / полотнушко / полотёнышко* имеют одинаковые эпитеты: *тонким беленьким* рукавчиком, *во тонкой беленькой* рукавичек, *в тонко белое* полотнище, *во бело* полотёнышко, *во тонко* полотёнышко. Рукавец и рукавчик — *полотняные*. Г. С. Маслова, описывая народную одежду XIX — начала XX в., сообщает, что свадебное полотенце-рушник в вологодских причитаниях называется «*тонко бело полотенеcko*, хитро-мудро рукодельнице» (курсив мой. — Л. С.) [Маслова: 80].

Есть основание думать, что речь идет об одном и том же предмете и что уменьшительные слова *рукавец, рукавчик, рукавичек* и т. п. в Плаче Добрыни обозначают не рукав, а тоже (как *полотно, полотнище, полотёнышко*) *платок, носимый на руке*, т. е. ручной платок. Подтверждается это косвенно и выражением «*во рукавцы во рукавные*», которое указывает на *рукавцы* как нечто относящееся к рукаву, но не сам рукав, а именно рукавный рукавец, т. е. носимый на руке, на рукаве льняной платок.

В былине «Добрыня и Алеша» слово *рукавец* встречается и в другом контексте: «Ена горькими слезами да обливается, Полотняным *рукавцем* поотирается» (Лексика былины: 103). Слово *рукавец* встречается и в белорусском фольклоре. В белорусском свадебном причитании мать невесты, обращаясь к матери жениха, поет: «...Кабъ ня ўцирала дробныхъ слизоцёкъ *рукаўцомъ*...»²⁹. *Рукавецъ* здесь тоже означает ручной платок, которым «утирают» слезы.

Этот ручной платок можно было *снять с руки*, им можно было *завязать глаза*, *«обвертеть» «буйну голову»* (былина о Михаиле Потыке), в него можно было *завернуть* (*завертеть*) *камешек*, им можно было *утереться* (былина о Добрыне и Алеше).

В былинах встречаются и слова *плат*, *платок*, причем с определением «шелковый»: «А й приходит ко Добрыне родна матушка, Подает Добрыне свой шелковый *плат*»; «Шелковым *платком* князь утирается» (Лексика былины: 98). Авторы Словаря лексики былины в словарной статье «платок» отмечают варианты действий с платком в былинах: *завязать платками*, *перевертеть платком*, *перевязать платком* (sic!), *повязать платками*, *махнуть платком*, *утираться платком* и т. п. (см.: Лексика былины: 98).



Илл. 5. Невеста накануне свадьбы с «горевым платком» в руке. Фрагмент экспозиции в Российском этнографическом музее (СПб). Фото Л. В. Соколовой. 2019.

Вероятно, речь идет о ручном платке удлиненной формы, платке-полотенце. В Российском этнографическом музее в Санкт-Петербурге на выставке народного костюма воспроизведена сцена из свадебного ритуала мордвы: мать и родственница невесты укладывают в «кадку» приданое, а невеста сидит на лавке с «горевым платком» в руке. Она должна причитать, оплакивая свою девичью жизнь. Этот «горевой платок» выглядит как короткое полотенце из белого льна, по краям украшенное каймой и бахромой (см. *Илл. 5*). Обычай свадебных причитаний у мордвы воспринят от русских, — поясняет табличка. Не беремся судить, насколько это верно. Но достоверно известно, что у русских тоже был обычай причитаний невесты перед свадьбой. Платок невесты олицетворял горе, печаль. По одним сообщениям, невеста бросала свой платок «со слезами» по дороге в церковь, по другим свидетельствам, «платок-ревун», с которым невеста плакала и причитала, она оставляла в родительском доме, забрасывала его на полати, причитая: «Останьтесь, страсти и ужасты, у родимого батюшки, у родимой матушки» [Маслова: 79].

В данном случае нам важно, что ручной платок вплоть до XIX–XX вв. в народной среде русских и соседних с ними народов мог иметь форму небольшого узкого полотенца, носимого на рукаве или за поясом, а также на шее. В деревне дни сенокоса, окончания жатвы, первого выгона скота считались праздничными, и крестьянки наряжались в специальные рубахи с богато украшенными подолами, называвшиеся «покосными», «сенокосными», «пожнивными», «жальными». Носили их с большим напуском над опояской — узким ярким пояском, *под который подтыкали холицовый платок или полотенце для вытирания пота*³⁰.

Полотенце и ручной платок, так схожие между собой, и в более позднее время назывались в живом великорусском языке одним словом, образованным уже не от слова *рукав*, а от слова *рука*. Согласно Словарю В. И. Даля, слово *ручник* (ср. белорус. *ручник* и укр. *рушник*) означало не только «утиральник, полотенце», но и «носовой платок, ручной, карманный» (нижегор.). Рукотирный плат (ср. рукотёр, рукотирник) — это «утиральник, полотенце или ширинка, ручник»³¹.

Наряду с уменьшительными словами *рукавчичек, рукавчичек, рукавичек, рукавичек, рукавчик, рукавец, рукавцы рукавные* в том же контексте в Плаче Добрыни используется слово *рукав*: «и свертела бы камень в травцят *рукав*» (травчатый — узорчатый, вытканый с рисунком в виде травинок, листочков, цветков). Именно *узорчатый рукав* (берчатъ рукавъ) *снимает с руки* и Лебедь Белая в былине о Михаиле Потыке. Без сомнения, и *рукав* в данном контексте означает кусок белого тонкого льняного полотна, ручной платок-полотенце. Контекст помогал человеку русского средневековья, а также носителям былинной традиции и их слушателям в новое время безошибочно узнавать то конкретное значение, которое вкладывалось в каждом конкретном случае в слово *рукав*. Слово *рукавъ* многозначное (см.: СлРНГ, 29; 245–246), помимо прочего, оно, наряду со словом *рукавокъ*, означало женскую муфту (СлРЯ XI–XVII вв., 22; 244, 246).

В записях былин А. Ф. Гильфердинга, сделанных в одном (Онежском) регионе и в один год (летом 1871 г.), читается как «обвертела тонким беленьким *рукавчиком*» (Гильф. № 5), «завертела бы во *тонкой беленькой рукавчичек*» (Гильф. № 80), — так и «завертела бы Добрыню в *тонко белое полотнище*» (Гильф. № 38), «завернула бы этот камешок в *полотнушко*» (Гильф. № 168), «завертела во *тонко полотёнышко*» (Гильф. № 206). Мы видим здесь яркий пример того, как в одних записях былины сохраняется архаическое слово «рукав, рукавчик» и т. п., а в других записях былины того же времени этот архаический термин замещается на более понятное «полотно», «полотёнышко» и т. п. Интересно в связи с этим наблюдение Ю. А. Новикова, описавшего закон синонимической замены для былин. Фольклорная традиция в некоторых случаях проясняет архаизмы, создавая в одном и том же тексте в одном эпизоде стихи одного и того же содержания: «Это-то Добрынюшке словечушко во гнев пришло, / Во гнев пришло и во прет пришло» [Новиков: 82–85]. (Прийти во прет (Олонецк.) — не понравиться кому-либо, вызвать неприятные ощущения у кого-либо³².)

Отметим, что М. А. Бобунова и А. Т. Хроленко, выявившие на основании былин у слов *полотно, полотнище, полотёнышко* значение «платок, полотенце», не отметили этого же значения у слов *рукавчик, рукавец*, которые встречаются в том же

контексте былин; вероятно, они приняли эти слова за обозначение рукава одежды. Цитата из былины со словом *рукавичик* приведена к слову *рукав*: «Обвертела бы мою да буйну голову, Обвертела тонким беленьким *рукавичком*» (Лексика былины: 103). Отдельной статьей дано слово *рукавец* с примером из былины «Добрыня и Алеша» («Ена горькими слезами да обливается, Полотняным *рукавцем* поотирается»), значение его приводится по СлРЯ XI–XVII вв. («Предмет одежды или украшение, носимое на руке») (Лексика былины: 103). Это значение иллюстрируется в СлРЯ XI–XVII вв. следующим примером из «Повестей и басен о царе Соломоне» (Лож. и отреч. кн., 67. XVII в.): «И рече слуга: государь Поръ, вели сдѣлать золотые рукавцы и самоцвѣтные камене вели у рукавцовъ придѣлать» (СлРЯ XI–XVII вв., 22; 244). Здесь слово *рукавцы* означает расшитые, украшенные драгоценностями нарукавники у старинного женского и мужского платья, которыми нельзя утирать слезы. Таким образом, слово *рукавец* в былине означает, по мнению составителей Словаря лексики былины, «предмет одежды», т. е. рукав³³.

У составителей «Словаря русских народных говоров» значение слова «рукавичек» (приведен пример из «Добрыни и Алеши»: «...завернула государыня да родна матушка / В тонкольняный было белый во рукавичек») все же вызвало вопрос, и указанное ими значение — «рукав» — дано со знаком вопроса: «Фольк. Ласк. Рукав [?]» (СлРНГ, 35; 247).

По всей вероятности, и слово *рукавочек* из песни, записанной в Воронежской губернии в 1912 г., означает 'ручной платочек', а не рукав, как отмечено в СлРНГ, ср.: «Скину (т. е. вскину?) рукавочек, размахну дымочек. / Ой, люли, люли, дуброва горела» (СлРНГ, 35; 247).

История возникновения ручного (личного, носового) платка начинается в древние времена.

Первые сведения о появлении ручного платка *из ткани* относятся к III в. до н. э. Им пользовались греческие аристократы и римские патриции. Знатные горожане *носили на шее, плече или запястье* надушенный кусок материи, предназначенный для вытирания лица или пальцев рук после принятия пищи. В Римской империи он назывался по-разному: *sudarium* (платок для вытирания пота, который носили, как теперь

полотенце, вокруг шеи)³⁴, *orarium* (платок для рта)³⁵, *linteum*. У христианского писателя Арнобия (III в.) в перечислении предметов обихода встречается слово *муқциниум*, которое, по мнению С. Иванова, означало «тряпицу для носа» [Иванов: 156]. В Древнем Риме были также ритуальные платки — *манпы*, которые служили символом высокой должности сановника, ими давали «отмашку», которая служила сигналом к началу казни или состязания гладиаторов [Иванов: 156].



Илл. 6. Богоматерь с младенцем, Иоанн II Комнин и императрица Ирина. Мозаика Св. Софии, Константинополь, XII в.³⁶

В Византии ручные платки были двух типов: носовые платки для гигиенических целей и декоративные платочки. Легкий и воздушный платок из шелка был символом чести и знатности. Его носили дамы, закрепляя на левом плече или локте. Слова, обозначающие ручной платок, зафиксированы в византийских летописях XIII в.: *риномактрон* (от *ρίς*, *ρίνός* — нос) и *миксомандилон* [Иванов: 156]. На мозаике VI в. из храма Сан-Витале в Равенне одна из придворных дам в свите императрицы Феодоры держит платок с бахромой. Подобные платки прямоугольной формы в Византии шились из шелка (см. Илл. 1). На мозаике константинопольского собора Святой

Софии в апсиде помещено тронное изображение Богородицы, держащей перед собой на коленях младенца Христа, в левой руке у нее — белый шелковый ручной платок. Мозаика создана в 867 г. На византийских иконах и мозаиках Богоматерь представлена в одежде, типичной для женщин Византии того времени. Близкое к этому мозаичное изображение Богородицы, созданное во второй половине X в., находится в южном вестибюле Святой Софии, здесь она изображена между императорами Константином и Юстинианом. Мозаика XII в., находящаяся в южной галерее Святой Софии, изображает Богоматерь с младенцем между Иоанном II Комнином (1118–1143) и его супругой Ириной (Илл. 6). И здесь Богородица изображена с белым платком в руке.

В Италии в Средние века платок назывался *fazzoletto*. Фаццолетто был декоративным, модным и дорогим элементом костюма, стоящим в целом состоянии. Из Италии платок начинает проникать в другие страны, прежде всего во Францию, где получил название «le mouchoir» (от фр. «la mouche» — ‘муха’). В царствование Филиппа IV Красивого (1285–1314 гг.) в Париже уже шла бойкая торговля платками, она приносила значительную прибыль в королевскую казну. В эпоху Возрождения иметь при себе носовой платок было модно, он стал обязательным аксессуаром одежды. Изготовленные из тончайшего батиста и украшенные сложнейшими вышивками и кружевом платки принято было *носить за рукавом или за поясом*. Они имели различную форму (продолговатую, овальную, круглую) до тех пор, пока в 1784 г. Людовиком XVI не был издан указ о непременно квадратной форме этого предмета: «длина платка должна равняться его ширине»³⁷. Платки имели различные размеры — от большого (45×45) до маленького (18×18), их шили из тонкого полотна, батиста, кисеи³⁸.

Авторы статей об истории носового платка пишут, что достоверных данных о времени его появления на Руси нет, указывая, что в музеях хранятся образцы платков, изготовленных не ранее XVI в. Однако летопись и другие книжные памятники Киевской Руси свидетельствуют о существовании на Руси ручного платка уже в XI–XII вв. В литературных

памятниках периода Киевской Руси платок-полотенце носит название *убрусъ, убрусецъ*. Первоначальное значение слова *убрус*, — как отмечает М. Фасмер, — «утирка», слово образовано от и- и цслав. корня *бръснѣти, брысати* «тереть»³⁹. (Позднее полотенце и ручной платок так и называли в народной речи: «утирник», «короткий утирник».) В Остромировом евангелии словоформой *оуброусть* передано греческое слово *σοῦδάριον* (лат. *sudarium*) — 'платок'. И. И. Срезневский определяет значение слова *убрусъ* как «платок, полотенце» и приводит, в частности, такие примеры из литературных памятников: «Просльзися съ въздыханиемъ великомъ и убрусомъ отирааше лице свое». — *Жит. Кондр. XI в.*; «И рече Ярославъ дружинѣ: знаменаитеся, повивайте себе убрусы голову. — *Новг. I лет. 6524/1016 г.*; «Убруса не привяжи у пояса своего». — *Никон. Панд. сл. 36*; «Убрусъ, на немъ же образ Х(ри)с(то)въ». — *Сказ. Ант. Новг. л. 6*; «Убрусъ личнымъ его на хранение върнымъ посылаашеся». — *Гр. Нис. о Мелет. Мин. чет. февр. 130*; «Иземши изъ убруса ручнаго (sic! — Л. С.) три зерна, да ему». — *Жит. Феод. Сик. 69. Мин. чет. апр. 439*; «Самъ на своемъ лици убро(у) съ положивъ, и отре своего подобия». — *Георг. Ам. (Увар.) л. 146*; «Отъ нота его убрусы ношаху къ немощнымъ, и исцѣляхуса». — *Козм. пресв. о ерес. Ср. также убрусъць* — платок: «Утираю слезы убрусцемъ». — *Ипат. лет. 6677/1169 г.*⁴⁰

Итак, можно констатировать, что былины и древнерусские письменные тексты донесли до нас информацию о существовании уже в Киевской Руси ручного платка-полотенца, который принято было носить за поясом или на рукаве.

В былинах этот платок, как мы установили, мог называться словами *рукав* и (гораздо чаще) образованными от него словами-деминутивами, передающими субъективно-оценочное значение малого размера: *рукавокъ, рукавичекъ, рукавецъ* и т. п. Можем ли мы на основании свидетельства былин полагать, что в литературном произведении XII в. «Слове о полку Игореве» *рукав* так же, как в былинах киевского цикла, означает ручной платок?

По вопросу о том, когда сложились былины, нет единого мнения. Большинство из исследователей — В. Ф. Миллер,

М. Н. Сперанский, А. В. Марков, братья Соколовы и другие — считали, что былины киевского цикла сложились еще в Киевской Руси. Другие же исследователи — М. Е. Халанский, С. К. Шамбинаго, А. В. Позднеев, Е. А. Костюхин — полагали, что былины сложились не ранее XVI–XVII вв. в Московской Руси. Это, в свою очередь, ставит вопрос о возможности привлечения фольклорных текстов вообще и былин в частности к изучению ранних памятников письменности.

Трудно оспорить тот факт, что выделяемые циклы былин (киевский, новгородский и др.) сложились в разные исторические периоды. Собственно, так же, как в разные исторические периоды складывались циклы сербских народных песен [Кравцов: 30–32]. В фольклористике различают три этапа в развитии былин: первый этап — IX–XII вв., второй этап — XIII–XV вв., третий этап — XVI–XVII вв. К киевскому периоду относят возникновение былин о богатырях, таких как Илья Муромец, Добрыня Никитич, Алеша Попович, Михайло Потык. Для этих былин характерен мифологический принцип типизации образов, так как в образах врагов изображались не реальные люди, а какие-то чудовища (Соловей Разбойник, Змей Горыныч, Идолище Поганый и т. п.).

В. П. Адрианова-Перетц считала возможным и необходимым изучать поэтику «Слова о полку Игореве» в связи с поэтикой фольклора [Адрианова-Перетц, 1950: 291–319]. Она подобрала фольклорные параллели к «Слову», установила общие для него и фольклора мотивы, показала близость художественных приемов (образов, символов, метафор, сравнений), фразеологических оборотов и лексики. В «Слове» немало примеров использования автором древнерусской лексики, не встречающейся в литературном языке, но обнаруживаемой в настоящее время в диалектах русского языка. Достаточно вспомнить слова *смага*, *мысь* в значении 'белка-летяга' и др. И возможно, к подобранным В. П. Адриановой-Перетц фольклорным лексическим параллелям к «Слову о полку Игореве» можно будет отнести слово «рукав» в значении 'ручной платок'.

Итак, можно предположить, что в «Слове о полку Игореве» *бебрянъ рукавъ* — это шелковый ручной платок, которым

Ярославна собирается, «омочив» его в «мертвой» воде Каялы, «утереть» Игорю «кровавые раны».

В сербских и болгарских песнях именно при помощи шелковых платков «утирали» и перевязывали (sic!) раны героям. Примеры привел Ф. Я. Прийма [Прийма: 7]⁴¹.

Сербские народные песни

Перевод на русский язык

«А кад вид'ла Хајкуна ђевојка,
она сними свилена јаглука⁴²;
њиме покри Рада по очима
а да друге не виде ђевојке»
(«Мали Радојица»)⁴³.

«Как увидела Хайкуна-девица,
она сняла шелковый платок;
им покрыла очи Раду,
чтоб не видели другие девицы».

Речь в песне идет о том, что Хайкуна пытается скрыть от отца и других турок, что притворяющийся мертвым юнак Радойца жив. Когда он, увидев среди танцующих девиц Хайкуну, подмигнул ей, она прикрыла его глаза платочком.

Сербские народные песни

Перевод на русский язык

«А узима мараме од свиле,
па увеза Драшку ране љуте»
(«Драшко Поповић и Гришац
Осман-ага»)⁴⁴.

«Брала платки шелковые,
перевязала Драшковы люты раны».

«Из крџви га мало извадила,
па га брише свиленим јаглуком,
а љуби га међу очи чарне»
(«Женидба Плетикосе Пав-
ла»)⁴⁵.

«Из крови она его приподняла,
утирает шелковым платочком
и целует его очи черны».

Натуральный шелк использовался для перевязки ран не случайно. Это не только нежная и легкая ткань, она отличается большой гигроскопичностью, *очень хорошо впитывает влагу* (до 30% своего веса), при этом остается на ощупь сухой. Ей свойственна высокая воздухопроницаемость, обеспечивающая телу возможность дышать. Полагают, что натуральный шелк устойчив к бактериям и отлично *помогает процессу регенерации кожи*⁴⁶.

В заключение зададимся вопросом: мог ли автор в одном словосочетании совместить книжное церковнославянское слово (*бебрянѣ*) и слово из народного русского языка, отраженное в былинах (*рукавѣ*).

Ответ на этот вопрос следует искать в поэтике «Слова о полку Игореве». Д. С. Лихачев отмечал, что «художественная система “Слова” вся построена на контрастах. Один из самых острых контрастов, пронизывающих все “Слово”, — это контраст книжных элементов стиля с народно-поэтическими. Элементы книжные и устные, переплетаясь, создают своеобразие и разнообразие стиля этого небольшого, но исключительно богатого по форме и содержанию произведения» [Лихачев, 1967: 20]. Р. О. Якобсон, характеризуя стиль «Слова» как «trobar clus», «ornatus difficilis», отмечал, что «Слово» «изобилует смелыми контрастами», «нарочитым совмещением несродных жанров и источников» (например, *Слово* сочетает разнообразные элементы устной традиции с византийскими книжными мотивами) [Якобсон, 1966: 518], ему свойственна «заведомая разнородность языковых средств» [Якобсон, 1958: 108].

Подведем итоги исследования.

Материалы по истории костюма свидетельствуют о том, что после принятия на Руси христианства русские князья перенимают одежду византийских императоров. В XI–XII вв. верхняя туника (сто́ла) имела расширенные укороченные рукава, из-под которых были видны узкие рукава нижней туники, стянутые у запястья золотыми нарукавниками (поручами). Князья и княгини изображались на миниатюрах и фресках непременно в княжеском облачении. Автор «Слова о полку Игореве» привержен характерной для древнерусской литературы и искусства этикетности и церемониальности при изображении персонажей, поэтому княгиня Ярославна должна была представляться ему одетой согласно своему феодальному статусу — в княжеское «византийское» платье, рукавом которого невозможно было утирать Игорю раны.

Понять, что означает выражение «бебрянѣ рукавѣ» в «Слове о полку Игореве», помогают былины. В былине о Михаиле Потыке выражение *берчат рукав* означает, как мы попытались доказать, ‘узоротканый льняной платок-полотенце’.

В былине «Добрыня Никитич и Алеша Попович» во фрагменте «Плач Добрыни» лексема *рукав* и производные от нее слова-деминутивы (*рукавчик* и др.) также обозначают 'льняной платок-полотенце'. По всей вероятности, и в выражении *бебрянь рукавъ* «Слова о полку Игореве» *рукавъ* имеет значение 'ручной платок'.

Итак, понимание словосочетания *бебрянь рукавъ* в значении *шелковый платок*, на наш взгляд, имеет право на существование. Это косвенно подтверждается сербскими песнями Косовского цикла, в которых героини именно шелковыми платками утирают и перевязывают воинам раны. И, напротив, представляется неприемлемым предположение И. Лемешкина, что раны Игоря Ярославна утирала длинным (до 2 м и более), пришитым на живую нитку рукавом рубахи-долгорукавки, сорвав его с плеча.

Примечания

- ¹ Виссон — тончайшая, нежнейшая ткань древности, белая или золотистая. В нее облачались египетские фараоны, греческие аристократы, римские императоры и патриции, первосвященники древней Иудеи и Византии. Эта драгоценная ткань неоднократно упоминается в античных источниках и в Библии, где «чистый и светлый виссон» служит эмблемой праведности, святости и нравственной чистоты. См.: Виссон // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. СПб.: Тип. И. А. Ефрона, 1892. Т. 6 (11). С. 544; Виссон, лен (linen) // Словарь библейских образов / под ред. Л. Райкена [и др.]; пер. с англ. Б. А. Скороходов, О. А. Рыбаков. СПб.: Библия для всех, 2005. С. 145–146.
- ² Повесть об Акире Премудром / подгот. текста, пер. и коммент. О. В. Творогова // Библиотека литературы Древней Руси. СПб.: Наука, 1999. Т. 3. С. 28.
- ³ См.: Григорьев А. Д. Повесть об Акире Премудром: Исследование и тексты. М.: Имп. ОИДР при Моск. ун-те, 1913. С. 23.
- ⁴ Издание Ф. К. Конибера, о котором идет речь: Conybeare F. C., Harris J. R., Lewis A. S. The Story of Ahikar from the Aramaic, Syriac, Arabic, Armenian, Ethiopic, Old Turkish, Greek and Slavonic Version, 2nd ed. enlarged and corrected, Cambridge, 1913.
- ⁵ Издание Ф. Но, которое упоминает В. М. Лурье: Nau F. Histoire et Sagesse d'Ahikar l'Assyrien (fils d'Anaël, neveu de Tobie). Traduction des versions syriaques avec les principales différences des versions arabes, arménienne, grecque, néosyriaque, slave et roumaine (= Documents pour l'étude de la Bible. Apocryphes de l'Ancien Testament), Paris, 1909.

- ⁶ О разных точках зрения см.: [Творогов: 343–344].
- ⁷ Словарь-справочник «Слова о полку Игореве» / сост. В. Л. Виноградова. М.; Л.: Наука, 1965. Вып. 1. С. 42–43. Далее: Словарь-справочник «Слова».
- ⁸ Словарь русского языка XI–XVII вв. М.: Наука, 1975. Вып. 1. С. 84. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения *СлРЯ XI–XVII вв.* и указанием номера тома и страницы в круглых скобках.
- ⁹ Аникин А. Е. Русский этимологический словарь. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2009. Вып. 3. С. 21.
- ¹⁰ Виссонную ткань производили из биссуса (ср.: «виссон») — белковых нитей моллюска средиземноморской пинны благородной, которыми она закрепляется на камнях под водой (отсюда второе название ткани: «морской шелк»). Одна особь производит 1–2 грамма нити, поэтому, чтобы выработать 200–300 граммов виссона, необходимо отделить от камня и обработать тысячу моллюсков.
- ¹¹ О костюме византийской империи см.: [Комиссаржевский: 86–97], [Мерцалова: 127–154], [Андреева, Богомолов: 29–31].
- ¹² Воспроизводится по изданию: Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 45, табл. 57.
- ¹³ Облачение священника [Электронный ресурс] // Ежедневное интернет-издание «PRAVMIR.RU» «Православие и мир». 2005. 13 декабря. URL: <https://www.pravmir.ru/svyashhennye-oblacheniya> (20.05.19).
- ¹⁴ А. Э. Жабрева указывает номера листов по рукописи Лицевого летописного свода XVI в.: Остермановский первый том (БАН, 31.7.30-1). 802 л., 1552 миниатюры. См. также: Лицевой летописный свод: Факсимильное издание рукописи XVI века в 10 книгах. Кн. 6: Остермановский первый том (в двух частях). Ч. 1. М., 2006. В этом издании, помимо буквенной полистной нумерации, существует постраничная нумерация.
- ¹⁵ Воспроизводится по изданию: Лицевой летописный свод: Факсимильное издание рукописи XVI века в 10 книгах. Кн. 8: Шумиловский том (в 2-х частях). Ч. 2. М., 2006. Л. 514 об. (с. 1026).
- ¹⁶ Предположение И. Лемешкина основано на произвольном допущении, что в авторском тексте «Слова о полку Игореве» вместо *бебрянъ рукавъ* читалось *верчен / берчат рукав*. Анализу этой точки зрения посвящена наша особая статья, находящаяся в печати.
- ¹⁷ Воспроизводится по: Радзивилловская летопись: в 2 т. СПб.; М., 1994. Т. 1: Факсимильное воспроизведение рукописи. Л. 6 об.
- ¹⁸ Русский народный костюм: Из собрания Государственного музея этнографии народов СССР: альбом / авт. текста и сост. Л. Н. Молотова, Н. Н. Соснина; фот. В. А. Стукалова. Л.: Художник РСФСР, 1984. С. 13.
- ¹⁹ Воспроизводится по: Grousman V., Solovieva K., Madlevskaia E. / Грусман В., Соловьева К., Мадлевская Е. Collection Chabelskaya. Une Russie fin de siècle: portraits de femmes en costume traditionnel / Коллекция Шабельской. Россия, конец века: портреты женщин в традиционных костюмах. Paris: Éditions de La Martinière, une marque de La Martinière

Гроуре, 2010. Фото № 60.

- ²⁰ Наряду с миниатюрами, в которых княгиня на родильном ложе изображена в полном княжеском облачении, в Лицевом летописном своде XVI в. имеются миниатюры, изображающие только что родившую княгиню в одной рубашке, свободные рукава которой стянуты у запястья нарукавниками. См.: Лицевой летописный свод: Факсимильное издание рукописи XVI века в 10 книгах. Кн. 6: Остермановский первый том (в двух частях). Ч. 1. М., 2006. Л. 295 (С. 299), л. 635 (с. 639) и др.
- ²¹ «Принадлежность к определенной ступени феодальной лестницы ясно ощутима в характеристиках действующих лиц летописи. Для каждой ступени выработались свои нормы поведения, свой идеал и свой трафарет изображения» [Лихачев, 1970: 26].
- ²² См.: Словарь-справочник «Слова». Вып. 2: Д–Копье. С. 132–137.
- ²³ Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года: в 3 т. 4-е изд. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949–1951. Т. 2. № 149. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения *Гильф.* и указанием номера, под которым опубликована былина.
- ²⁴ Здесь и далее сокращение *Рыбн.* отсылает к изданию: Песни, собранные П. Н. Рыбниковым: в 3 т. / под ред. Б. Н. Путилова. Петрозаводск: Карелия, 1989–1991 гг. Указывается номер, под которым опубликована былина.
- ²⁵ Здесь и далее сокращение *Аст.* отсылает к изданию: Былины Севера: в 2 т. / записи, вступ. ст. и коммент. А. М. Астаховой. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1938–1951. Т. 2: Прионежье, Пинега, Поморье. 848 с. Указывается номер, под которым опубликована былина.
- ²⁶ Беломорские старины и духовные стихи, собранные А. В. Марковым. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. № 152. С. 449 (ср. № 100).
- ²⁷ Словарь русских народных говоров. СПб.: Наука, 1995. Вып. 29. С. 123–124. Здесь и далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения *СлРНГ* и указанием выпуска и страницы в круглых скобках.
- ²⁸ Бобунова М. А., Хроленко А. Т. Словарь языка русского фольклора: Лексика былины. Ч. 2: Мир человека. Курск: Курс. гос. ун-т, 2006. 192 с. Словарь составлен на основании опубликованных А. Ф. Гильфердингом Онежских былин. В ссылках на примеры из былин авторы указывают в скобках: номер тома, номер былины и номер стиха приводимой цитаты. В обязательном порядке указывается исполнитель, место записи былины и название сюжета. Ссылки на это издание приводятся здесь и далее в тексте статьи с использованием сокращения *Лексика былины* и указанием страницы в круглых скобках.
- ²⁹ Шейн П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-западного края. СПб., 1890. Т. 1. Ч. 2. С. 183 (Сб. ОРЯС; т. 31). Этот пример как параллель к Плачу Ярославны привел В. Н. Перетц (см.: [Перетц: 307]).

- ³⁰ Народная художественная культура / под ред. Т. И. Баклановой, Е. Ю. Стрельцовой. М.: МГУКИ, 2000. Раздел 2, гл. 8: [Исенко С. П.] Русский народный костюм. С. 373.
- ³¹ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Русский язык, 1980. Т. 4. С. 113.
- ³² Большой словарь русских поговорок / сост. В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина. М., 2013. С. 532.
- ³³ Отметим, что нарукавник в русских народных говорах называется также словами *рукавник*, *рукавничек*, *рукавятки* (СлРНГ, 35; 247). В этом же значении («пристегнутые или пришитые обшлага рукавов (рубашки, блузки, платья), манжеты») в произведениях И. С. Тургенева и В. М. Гаршина употребляется слово «рукавчик» (Словарь русского языка: в 4 т. М., 1983. Т. 3. С. 739). Ср. это с названиями ручного платка.
- ³⁴ Андреева Р. П. Энциклопедия моды. [Словарь терминов]. СПб.: Литера, 1997. 416 с. Судариум (или сударь), которым, по легенде, покрыли лицо Иисуса Христа после снятия с креста, представляет собой *отрез льняной ткани размером 84×53 см со следами крови и сукровицы*. С VII в. он хранится в соборе Святого Спасителя испанского города Овьедо (Oviedo). См.: Судариум // Византийский словарь: в 2 т. / [сост., общ. ред. К. А. Филатова]. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2011. Т. 2. С. 356; Немыченков В. И. Реликвии истинные и мнимые: О Туринской плащанице (раздел: Сударь из Овьедо) [Электронный ресурс] // Интернет-журнал «Православие. RU». 16.04.2014. URL: <http://www.pravoslavie.ru/69992.html> (20.05.19).
- ³⁵ «Плат Вероники» с нерукотворным изображением лика Иисуса Христа, хранящийся в Манопелло и считающийся многими исследователями подлинным, изготовлен из *виссона и имеет размеры 17×24 см*.
- ³⁶ Воспроизводится по: Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 94, табл. 290.
- ³⁷ На Руси платки, длина которых равнялась ширине (по ширине ткацкого станка, 40 см), назывались ширинками. Декоративные ширинки из дорогих тканей, богато украшенные вышивкой, служили дополнением к княжескому и боярскому костюму XVI–XVII вв. Наряду с ними пользовались «утирниками» из белого тонкого полотна.
- ³⁸ Об истории носового платка см.: [Иванов: 156], [Буланова], [Синельникова: 45]. См. также: Носовой платок // Мир вещей. М.: Мир энциклопедий Аванта+, 2003. С. 364–369 (Современная энциклопедия); Сапрыкина М. История носового платка [Электронный ресурс]. URL: <http://история-вещей.рф/galantereya/istoriya-nosovogo-platka.html> (20.05.2019); История носового платка [Электронный ресурс] // Ярмарка мастеров. 2014. 11 марта. URL: <https://www.livemaster.ru/topic/653145-istoriya-nosovogo-platka?vr=1>; История возникновения носового платка [Электронный ресурс] // Ярмарка мастеров. 2014. 20 мая. URL: <https://www.livemaster.ru/topic/754117-istoriya-vozniknoveniya-nosovogo-platka?vr=1> и др.

- ³⁹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М.: Прогресс, 1987. Т. 4. С. 144. Ср. ст.-слав. оуброусь, болг. убрус «платок, полотенце», сербохорв. ўбрус, словен. ubrûs, чеш. ubrus, слвц., польск. obrus.
- ⁴⁰ Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. СПб.: Имп. Академия наук, 1912. Т. 3. Стб. 1117–1118.
- ⁴¹ Цитаты из сербских песен проверены и уточнены автором статьи. На русский язык цитаты перевела Жанна Леонидовна Левшина, за что выражаем ей благодарность.
- ⁴² Как пояснила Ж. Л. Левшина в письме ко мне со ссылкой на сербских коллег, «яглук» может означать и платок, и платочек, обычно с вышивкой.
- ⁴³ Караџић Вук Стефановић. Српске народне пјесме, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. Друго издање. Београд: Просвета, 1958. Кнь. 3. С. 367. Стихи 91–94.
- ⁴⁴ Там же. Кнь. 4. С. 61. Стихи 99–100.
- ⁴⁵ Там же. Кнь. 3. С. 502. Стихи 113–115.
- ⁴⁶ См., например: Нечаенко Е. Одежка для здоровья: какие ткани полезно носить, а какие — наоборот [Электронный ресурс] // Аргументы и факты. Здоровье. № 15. 08.04.2010. URL: <http://www.aif.ru/health/life/17327> (20.05.2019).

Список литературы

1. Аверинцев С. С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа: Искусство и культура. — М.: Наука, 1973. — С. 43–52.
2. Адрианова-Перетц В. П. «Слово о полку Игореве» и устная народная поэзия // Слово о полку Игореве: сб. исследований и ст. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. — С. 291–319.
3. Адрианова-Перетц В. П. Древнерусская литература и фольклор. — Л.: Наука, 1974. — 172 с.
4. Андреева А. Ю., Богомолов Г. И. История костюма. Эпоха. Стиль. Мода: от Древнего Египта до Модерна. — СПб.: Паритет, 2008. — 120 с.
5. Буланова О. Носовой платок — такая малость... // Эхо недели. — 2009. — 21 ноября. — № 216. — С. 9; № 220. — С. 8.
6. Евгеньева А. П. Два новых текста XVIII в. былины о Михаиле Потыке // Труды Отдела древнерусской литературы. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1957. — Т. 13. — С. 483–496.
7. Жабрева А. Э. Письменные и изобразительные источники по истории русского костюма XI–XVII веков. — СПб.: Изд-во «Петербургское Востоковедение», 2016. — 480 с.
8. Иванов С. Обойтись посредством платка // GEO. — 2007. — № 7. — С. 156–157.
9. Каждан А. П. Византийская культура (X–XII вв.). — 2-е изд., испр. и доп. — СПб.: Алетейя, 2000. — 280 с.

10. Комиссаржевский Ф. История костюма: Уникальные материалы по истории костюма с древнейших времен. — М.: Астрель; АСТ; Люкс, 2005. — 335 с. (1-е изд. — 1910 г.).
11. Кондаков Н. П. Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. — СПб.: Издание Императорской акад. наук, 1906. — 126 с., 6 л. ил.
12. Кравцов Н. Сербские юнацкие песни // Сербский эпос / перев. Н. Берга, Н. Гальковского, Н. Кравцова; ред., исслед., коммент. Н. Кравцова. — М.: Academia, 1933. — С. 7–204.
13. Лазарев В. Н. Групповой портрет семейства Ярослава // Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись: статьи и исследования. — М.: Наука, 1970. — С. 27–54.
14. Лемешкин И. *Бебрянь vs. *верчень /*берчать рукав // Труды Отдела древнерусской литературы. — СПб.: Росток, 2017. — Т. 65. — С. 43–61.
15. Литаврин Г. Г. Как жили византийцы. — М.: Наука, 1974. — 232 с.
16. Лихачев Д. С. Комментарий исторический и географический // Слово о полку Игореве / под ред. чл.-корр. АН СССР В. П. Адриановой-Перетц. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. — С. 375–466.
17. Лихачев Д. С. Слово о походе Игоря Святославича // «Слово о полку Игореве». — Л.: Сов. писатель, 1967. — С. 5–39. (Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд.)
18. Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. — М.: Наука, 1970. — 178 с.
19. Лихачева В. Д. Художественное оформление Изборника Святослава 1073 г. // Византия и Русь. — М.: Наука, 1989. — С. 291–300.
20. Маслова Г. С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX — начала XX в. — М.: Наука, 1984. — 155 с.
21. Мерцалова М. Н. Костюм разных времен и народов: в 4 т. — М.: Академия моды, 1993. — Т. 1. — С. 127–154.
22. Мещерский Н. А. К толкованию лексики «Слова о полку Игореве» // Ученые записки Ленинградского государственного университета им. А. А. Жданова / Филол. фак. Серия филологических наук. — Л., 1956. — № 198. — Вып. 24. — С. 3–9.
23. Мещерский Н. А. История Иудейской войны Иосифа Флавия в древнерусском переводе. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. — 578 с. (а)
24. Мещерский Н. А. К вопросу о заимствованиях из греческого в словарном составе древнерусского языка. (По материалам переводных произведений Киевского периода) // Византийский временник. — М., 1958. — Т. 13. — С. 246–261. (b)
25. Мещерский Н. А. К изучению лексики и фразеологии «Слова о полку Игореве» // Труды Отдела древнерусской литературы. — М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. — Т. 14. — С. 43–48. (c)
26. Новиков Ю. А. Сказитель и былинная традиция. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. — 737 с.

27. Перетц В. Н. Слово о полку Игоревім: Пам'ятка феодальної України-Руси XII віку: Вступ. Текст. Коментар. — У Київі: З друкарні Української Академії Наук, 1926. — IX, 351, [4] с.
28. Пичхадзе А. А. Лексические особенности памятника и вопрос о локализации перевода // «История Иудейской войны» Иосифа Флавия: древнерусский перевод / А. А. Пичхадзе, И. И. Макеева, Г. С. Баранкова, А. А. Уткин. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — Т. 1. — С. 26–39.
29. Прийма Ф. Я. Внимая плачу Ярославны... // Русская литература. — 1985. — № 4. — С. 15–20.
30. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. — М.: Наука, 1987. — 782 с.
31. Синельникова Л. П. «Подарю дружка платочком, гладью шиты уголки...» // Декоративное искусство СССР. — 1978. — № 11 (252). — С. 45–48.
32. Соколова Л. В. Золото // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: в 5 т. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. — Т. 2. — С. 229–232.
33. Тазихина Л. В. Север европейской части РСФСР (Олонецкая, Архангельская, Вологодская, Пермская, Вятская, Петербургская губернии) // Крестьянская одежда населения Европейской России (XIX — начало XX в.). Определитель. — М.: Советская Россия, 1971. — С. 119–163.
34. Творогов О. В. Повесть об Акире Премудром // Словарь книжников и книжности Древней Руси. — Л.: Наука, 1987. — Вып. 1: XI — первая половина XIV в. — С. 343–345.
35. Якобсон Р. О. Изучение «Слова о полку Игореве» в Соединенных Штатах Америки // Труды Отдела древнерусской литературы. — М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. — Т. 14. — С. 101–121.
36. Lourié B. [Лурье В. М.] The Syriac Aḫiqar, Its Slavonic Version, and the Relics of the Three Youths in Babylon [Сирийский «Ахикар», его славянская версия и мощи трех Отроков Вавилонских] // Slovène. — 2013. — № 2. — С. 64–117.
37. Jakobson R. Роль языкознания в экзегезе «Слова о пълку Игоревѣ» // Jakobson R. Selected writings. — Vol. 4: Slavic Epic Studies. The Hague; Paris, 1966. — P. 518–519.

Lidia V. Sokolova

*The Institute of Russian Literature (Pushkinskiy Dom),
The Russian Academy of Sciences
(Saint Petersburg, Russian Federation)*

liiso@mail.ru

What “Sleeve” Did Yaroslavna Wipe Clean Igor’s Bleeding Wounds with (On the Study of the Poetics of the *Tale of Igor’s Campaign*)

Abstract. There still remain some “obscure passages” in the “Tale of Igor’s Campaign” that have no convincing interpretation. However, even those interpretations that seemed quite clear, sometimes need a revision. The article aims at specifying the meaning of the phrase “biebryan sleeve”, present in Yaroslavna’s Lament. Upon completion of the research work by N. A. Meshchersky, it was commonly accepted that “biebryan” means here ‘made of byssus, silk’. Recently, however, this idea as well as the very presence of the word “biebryan” in the original text of the Tale was called into question. It is necessary to find out whether this doubt is well-grounded. The meaning of the word “rukav” (sleeve) did not raise doubts among researchers. It was accepted that it means a sleeve of a female dress. To correlate this meaning with the context the word is used in, researchers had to presume that Yaroslavna wiped clean Igor’s bleeding wounds with a sleeve of a long sleeve shirt. It is arguable, however, that this is exactly a sleeve and not any other part of a female dress. To understand the meaning of the phrase one needs to take into account research works on the history of the Byzantine and Old Russian dress, the phrase “berchat sleeve” found in bylinas, and Serbian songs about warriors (“yunatski”) where female characters “wipe clean” and bandage wounds of heroes.

Keywords: “The Tale of Igor’s Campaign”, Yaroslavna’s Lament, biebryan sleeve, berchat sleeve, bylinas, Serbian songs about warriors (“yunatski”), byssus, silk, Byzantine female dress, Russian aristocratic dress in 11th and 12th centuries, long sleeve shirt, poetics

About the author: *Sokolova Lidia V.* — PhD in Philology, Leading Researcher, The Institute of Russian Literature (Pushkinskiy Dom), The Russian Academy of Sciences (naberezhnaya Makarova 4, Saint Petersburg, 199034, Russian Federation)

Received: May 30, 2019

Date of publication: October 18, 2019

For citation: Sokolova L. V. What “Sleeve” Did Yaroslavna Wipe Clean Igor’s Bleeding Wounds with (On the Study of the Poetics of the *Tale of Igor’s Campaign*). In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 4, pp. 7–41. (In Russ.) DOI: 10.15393/j9.art.2019.6602

References

1. Averintsev S. S. Gold in the System of Symbols of the Early Byzantine Culture. In: *Vizantiya. Yuzhnye slavyane i Drevnyaya Rus'. Zapadnaya Evropa: Iskustvo i kul'tura* [Byzantium. The South Slavs and the Ancient Russia. Western Europe: Art and Culture]. Moscow, Nauka Publ., 1973, pp. 43–52. (In Russ.)
2. Adrianova-Peretts V. P. “The Tale of Igor’s Campaign” and Oral Folk Poetry. In: *Slovo o polku Igoreve: Sbornik issledovaniy i statey* [The Tale of Igor’s Campaign: Collection of Studies and Articles]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1950, pp. 291–319. (In Russ.)
3. Adrianova-Peretts V. P. *Drevnerusskaya literatura i fol'klor* [Old Russian Literature and Folklore]. Leningrad, Nauka Publ., 1974. 172 p. (In Russ.)
4. Andreeva A. Yu., Bogomolov G. I. *Istoriya kostyuma. Epokha. Stil'. Moda: ot Drevnego Egipta do Moderna* [The History of Costume. Era. Style. Fashion: from Ancient Egypt to Modern Style]. St. Petersburg, Paritet Publ., 2008. 120 p. (In Russ.)
5. Bulanova O. A Handkerchief is Such a Small Thing... In: *Ekho nedeli*, 2009, 21 November, no. 216, p. 9; no. 220, p. 8. (In Russ.)
6. Evgen'eva A. P. Two New Texts of the 18th Century. Bylinas About Mikhail Potyk. In: *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1957, vol. 13, pp. 483–496. (In Russ.)
7. Zhabreva A. E. *Pis'mennye i izobrazitel'nye istochniki po istorii russkogo kostyuma XI–XVII vekov* [Written and Visual Sources on the History of Russian Costume of the 11th–17th Centuries]. St. Petersburg, Peterburgskoe Vostokovedenie Publ., 2016. 480 p. (In Russ.)
8. Ivanov S. To Manage with the Help of a Handkerchief. In: *GEO*, 2007, no. 7, pp. 156–157. (In Russ.)
9. Kazhdan A. P. *Vizantiyskaya kul'tura (X–XII vv.)* [The Byzantine Culture (the 10th–12th Centuries)]. St. Petersburg, Aletyya Publ., 2000. 280 p. (In Russ.)
10. Komissarzhevskiy F. *Istoriya kostyuma: Unikal'nye materialy po istorii kostyuma s drevneyshikh vremen* [The History of Costume: Unique Materials on the History of Costume from Ancient Times]. Moscow, Astrel' Publ., AST Publ., Lyuks Publ., 2005. 335 p. (In Russ.)
11. Kondakov N. P. *Izobrazhenie russkoy knyazheskoy sem'i v miniatyurakh XI veka* [The Image of the Russian Princely Family in Miniatures of the 11th Century]. St. Petersburg, Imperatorskaya akademiya nauk Publ., 1906. 126 p. (In Russ.)
12. Kravtsov N. Serbian Unack Songs. In: *Serbskiy epos* [Serbian Epos]. Moscow, Academia Publ., 1933, pp. 7–204. (In Russ.)
13. Lazarev V. N. A Group Portrait of Yaroslav’s Family. In: *Lazarev V. N. Russkaya srednevekovaya zhivopis'* [Lazarev V. N. Russian Medieval Painting]. Moscow, Nauka Publ., 1970, pp. 27–54. (In Russ.)

14. Lemeshkin I. *Bebryan vs. *verchen /*berchat rukav. In: *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature]. St. Petersburg, Rostok Publ., 2017, vol. 65, pp. 43–61. (In Russ.)
15. Litavrin G. G. *Kak zhili vizantiytsy* [How the Byzantines Lived]. Moscow, 1974. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 1999. 256 p. (In Russ.)
16. Likhachev D. S. A Historical and Geographical Commentary. In: *Slovo o polku Igoreve* [The Tale of Igor's Campaign]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1950, pp. 375–466. (In Russ.)
17. Likhachev D. S. The Word About the Campaign of Igor Svyatoslavich. In: «*Slovo o polku Igoreve*» [The Tale of Igor's Campaign]. Leningrad, Sovetskiy pisatel' Publ., 1967, pp. 5–39. (In Russ.)
18. Likhachev D. S. *Chelovek v literature Drevney Rusi* [Man in Ancient Russian Literature]. Moscow, Nauka Publ., 1970. 178 p. (In Russ.)
19. Likhacheva V. D. An Artistic Design of Anthologies of Svatoslav of 1073. In: *Vizantiya i Rus* [Byzantium and Rus]. Moscow, Nauka Publ., 1989, pp. 291–300.
20. Maslova G. S. *Narodnaya odezhda v vostochnoslavyanskikh traditsionnykh obychayakh i obryadakh XIX — nachala XX v.* [Folk Clothing in East Slavic Traditional Customs and Rituals of the 19th — Early 20th Century]. Moscow, Nauka Publ., 1984. 155 p. (In Russ.)
21. Mertsalova M. N. *Kostyum raznykh vremen i narodov: v 4 tomakh* [The Costume of Different Times and Peoples: in 4 Vols]. Moscow, Akademiya mody Publ., 1993, vol. 1, pp. 127–154. (In Russ.)
22. Meshcherskiy N. A. More on the Interpretation of the Vocabulary of “The Tale of Igor's Campaign”. In: *Uchenye zapiski Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. A. Zhdanova* [Scientific Notes of the A. A. Zhdanov Leningrad State University]. Leningrad, 1956, no. 198, issue 24, pp. 3–9. (In Russ.)
23. Meshcherskiy N. A. *Istoriya Iudeyskoy voyny Iosifa Flaviya v drevnerusskom perevode* [The History of the Jewish War of Josephus Flavius in the Old Russian Translation]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1958. 578 p. (In Russ.) (a)
24. Meshcherskiy N. A. On the Question of the Borrowings from Greek in the Vocabulary of the Old Russian Language. (Based on the Translated Works of the Kiev Period). In: *Vizantiyskiy vremennik* [The Byzantine Chronicle]. Moscow, 1958, vol. 13, pp. 246–261. (In Russ.) (b)
25. Meshcherskiy N. A. On the Study of the Vocabulary and Phraseology of “The Tale of Igor's Campaign”. In: *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1958, vol. 14, pp. 43–48. (In Russ.) (c)
26. Novikov Yu. A. *Skazitel' i bylinnaya traditsiya* [The Narrator and the Epic Tradition]. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2000. 737 p. (In Russ.)
27. Peretts V. N. *Slovo o polku Igorevim: Pam'yatka feodal'noi Ukraïni-Rusi XII viku* [The Tale of Igor's Campaign: a Monument to Feudal Ukraine-Russia

- of the 12th Century]. Kiev, Iz tipografii Ukrainiskoy Akademii Nauk Publ., 1926. 351 p. (In Ukrainian)
28. Pichkhadze A. A. The Lexical Peculiarities of a Monument and the Question of the Localization of Translation. In: «*Istoriya Iudeyskoy voyny*» *Iosifa Flaviiya: Drevnerusskiy perevod* [“A History of the Jewish War” by Josephus Flavius: An Old Russian Translation]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul’tury Publ., 2004, vol. 1, pp. 26–39. (In Russ.)
 29. Priyma F. Ya. Listening to Yaroslavna’s Cry... In: *Russkaya literatura*, 1985, no. 4, pp. 15–20. (In Russ.)
 30. Rybakov B. A. *Yazychestvo Drevney Rusi* [Paganism of Ancient Russia]. Moscow, Nauka Publ., 1987. 782 p. (In Russ.)
 31. Sinel’nikova L. P. «I’ll Present to My Friend a Hemstitched Handkerchief...». In: *Dekorativnoe iskusstvo SSSR* [Decorative Art of the USSR], 1978, no. 11 (252), pp. 45–48. (In Russ.)
 32. Sokolova L. V. Gold. In: *Entsiklopediya «Slova o polku Igoreve»: v 5 tomakh* [The Encyclopedia of “The Tale of Igor’s Campaign”: in 5 Vols]. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 1995, vol. 2, pp. 229–232. (In Russ.)
 33. Tazikhina L. V. North of the European Part of the RSFSR (Olonets, Arkhangel’sk, Vologda, Perm, Vyatka, St. Petersburg Provinces). In: *Krest’yanskaya odezhda naseleniya Evropeyskoy Rossii (XIX — nachalo XX v.). Opredelitel’* [Peasant Clothing of the Population of European Russia (the 19th — Early 20th Century). Determinant]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1971, pp. 119–163. (In Russ.)
 34. Tvorogov O. V. Povest’ ob Akire Premudrom. In: *Slovar’ knizhnikov i knizhnosti Drevney Rusi* [The Dictionary of Scribes and Booklore of Ancient Rus’]. Leningrad, Nauka Publ., issue 1, 1987, pp. 343–345. (In Russ.)
 35. Jakobson R. O. Study of “The Tale of Igor’s Campaign” in USA. In: *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1958, vol. 14, pp. 101–121. (In Russ.)
 36. Lourié B. The Syriac Aḥīqar, Its Slavonic Version, and the Relics of the Three Youths in Babylon. In: *Slověne*, 2013, no. 2, pp. 64–117. (In English)
 37. Jakobson R. The Role of Linguistics in Exegesis of “The Tale of Igor’s Campaign”. In: *Jakobson R. Selected Writings*. The Hague, Paris, 1966, vol. 4, pp. 518–519. (In English)

DOI: 10.15393/j9.art.2019.5781

УДК 821.161.1.09“16”

А. В. Пигин

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом),
Российская академия наук
(Санкт-Петербург, Российская Федерация)*

av-pigin@yandex.ru

Древнерусская Повесть о Христовом крестнике: проблема жанра

Аннотация. Повесть о Христовом крестнике — малоизученный памятник русской литературы XVII в., в основе которого лежит международный легендарно-сказочный сюжет о путешествии Божиего крестника на небо, где он становится «заместителем Бога» и вершит суд над грешниками (СУС 800). Текстологический анализ более 30 списков Повести XVII–XIX вв. позволил выделить пять ее редакций. В статье исследуются жанровые особенности этих редакций, устанавливаются связи Повести с агиографией, апокрифической и визионерской литературой, с «душеполезными» повестями из патериков и «Великого Зеркала». Одновременно Повесть может быть истолкована как ранний образец русской «пасхальной повести» (действие происходит на Пасху) и притча. В ней заключен глубокий философский смысл: путь к Богу, Крестному Отцу, возможен только через познание любви к человеку и милосердия как высших ценностей. Для интерпретации Повести привлекается также ее литературное окружение в рукописных сборниках.

Ключевые слова: древнерусская книжность, жанр, пасхальная повесть, притча, сказка, легенда, «бродячие» сюжеты, рукописные сборники

Об авторе: Пигин Александр Валерьевич — доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом), Российская академия наук (наб. Макарова, 4, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199034)

Дата поступления: 11.01.2019

Дата публикации: 18.10.2019

Для цитирования: Пигин А. В. Древнерусская Повесть о Христовом крестнике: проблема жанра // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 4. — С. 42–67. DOI: 10.15393/j9.art.2019.5781

Повесть о Христовом крестнике (или о крестном сыне) — малоизученное произведение русской литературы конца XVII в., посвященное излюбленным в христианской

словесности темам Божиего милосердия, покаяния грешника, «земной» и «небесной» справедливости.

Крестным отцом младенца, сына убогих, но благочестивых родителей, оказывается сам Христос. По достижении крестным сыном отроческого возраста Христос приглашает его к себе в гости, на небеса или в чудесный град. Оставшись на некоторое время один, крестник садится на Божий престол и вершит над людьми суд, сурово наказывая грешников. Но Божий суд отличается от человеческого. Бог упрекает своего крестного сына в немилосердии: «Сыне крестный, немилостиво судиши! Посидел ты на моем престоле четверть часа и погубил ты без покаяния народу на земле три тьмы тысяч человек <...>. Аз, Господь, творец всем человеком... не хочу смерти грешника и ожидаю покаяния» [Народные русские легенды: 158]. Господь отправляет крестника на землю, чтобы тот через покаяние и «скорбное житие» заслужил возвращение на небеса, к своему Крестному. Таково содержание легенды, которая легла в основу Повести, но имела и устное бытование (СУС 800).

Повесть была создана, по-видимому, русским книжником, хотя сюжеты о пребывании человека в гостях у Бога и о «судах» на небе являются международными, «бродячими» (АТУ 800). Она вполне может быть отнесена к числу тех русских книжных нарративов «переходной эпохи», которые, по характеристике В. В. Сиповского, «не отмечены колоритом времени и места» и представляют собой «разработку ходячих сюжетов» или «претворение чужого сказания в русскую сказку» [Русские повести: ХХІХ].

Отсутствие российских реалий в Повести, прямой связи ее содержания с исторической действительностью и является, вероятно, главной причиной того, почему Повесть не привлекала к себе внимания исследователей. Сведения о Повести не вошли в обобщающие труды по истории древнерусской литературы, в библиографии по древнерусской повести [Библиография истории], [Библиография древнерусской повести], в справочник И. У. Будовница [Будовниц] и в академический «Словарь книжников и книжности Древней Руси».

В 1859 г. Повесть с некоторыми сокращениями была опубликована А. Н. Афанасьевым в сборнике «Народные русские

легенды» по рукописи из собрания В. И. Даля [Народные русские легенды: 155–158]. Ученый издал ее в ряду других — устных (русского, немецкого, норвежского и валашского) — вариантов легенды о пребывании человека в гостях у Бога или Богородицы. В 1720-е гг. дед писателя И. А. Гончарова Иван Иванович Гончаров составил «Летописец семьи Гончаровых», в эту рукопись он включил Страсти Христовы и Повесть о Христовом крестнике. В 1996 г. вся рукопись с «Летописцем...», в том числе Повесть, была опубликована Ю. М. Алексеевой; в комментариях к Повести исследовательница указала на сходство некоторых ее мотивов с древнерусскими апокрифами [Гончаровский летописец: 237–268, 339–347, 370–371]. Повесть упоминается также в работах исследователей творчества Л. Н. Толстого, поскольку она послужила главным источником его рассказа «Крестник» (1886). Сюжет «Христов крестник» отмечен в «Словаре-указателе сюжетов и мотивов русской литературы»; в перечень произведений на этот сюжет включена и Повесть, но без указания списков [Словарь-указатель: 75].

Рукописной традиции Повести была посвящена дипломная работа студентки филологического факультета Санкт-Петербургского (в те годы Ленинградского) государственного университета Г. Г. Малютиной (Бабинцевой), ученицы Н. С. Демковой и М. В. Рождественской (защита в 1974 г.). К сожалению, разыскать эту работу не удалось, но некоторые результаты исследования Г. Г. Малютиной были опубликованы в тезисах ее доклада, прочитанного в Новосибирском государственном университете в 1974 г. [Малютина]. На основе 18 изученных списков Повести исследовательница выделила три варианта ее текста. Наиболее пространственный вариант (А) (7 списков) «создан в полном соответствии с житийной традицией, изобилует монологами, длительными и страстными; начинаясь с рассказа о жизни юноши, героя повести, текст завершается описанием смиренного и покаянного конца его» [Малютина: 41]. Вариант АI (10 списков) близок варианту А по изложению сюжета, «но весьма заметно отличается от него стилистически» [Малютина: 40]. Варианты А и АI Г. Г. Малютина объединяет в одну редакцию, поскольку не видит смысловых

расхождений между ними. Вариант Б (1 список) является кратким, хотя «ход событий в нем совершенно не нарушен <...>. Он заканчивается описанием “судов” юноши». Особенности текста этого варианта подводят исследовательницу к выводу, что он составляет отдельную редакцию, поскольку книжник вкладывал в легенду «особый, может быть, демократический смысл; действия героя повести представлялись ему единственно справедливыми» [Малютина: 41]. Исследовательница отметила связи Повести с легендами из «Римских деяний», «Звезды Пресветлой», «Великого Зеркала», Пролога, а также с устным народным творчеством. Небольшой объем тезисов не позволил автору аргументировать свои выводы; в публикации не указаны даже шифры изученных рукописей. После защиты дипломного сочинения исследование продолжено не было, и ни одной специальной работы, посвященной Повести, с тех пор не появилось.

Несмотря на «внеисторический» характер Повести, она представляет большой интерес в целом ряде отношений. В Повести затрагиваются важные социально-философские вопросы, которые в дальнейшем приобретут особую актуальность в русской литературе в XIX–XX вв. Можно ли победить царящую в мире несправедливость насилием (а в некоторых списках Повести крестный сын предстает почти как революционер¹)? Или же греху должны противостоять милосердие и любовь, а социальное зло преодолевается только путем внутреннего духовного преображения человека? (Не случайно Повесть попала в поле зрения Л. Н. Толстого, создавшего на ее основе собственное произведение.) Изучение рукописной традиции Повести позволяет понять, как книжники XVII–XIX вв. решали эти этические проблемы, какие аспекты содержания произведения представляли для них наибольший интерес и как расставлялись акценты в ходе его редактирования. При этом редакторские изменения затрагивали и саму литературную основу произведения: в разных вариантах текста обнаруживаются связи Повести то с одним жанром средневековой литературы, то с другим.

Настоящая статья посвящена проблеме жанрового своеобразия Повести. Однако изучение любого древнерусского сочинения должно начинаться с текстологического анализа его списков. Кратко представлю предварительные результаты исследования рукописной традиции памятника на материале более 30 его списков конца XVII–XIX вв.

Повесть получила распространение как в новообрядческой, так и в старообрядческой среде. Она была известна в различных регионах Севера: в Архангельской, Олонецкой, Вологодской, Псковской губерниях; ее читали в тверской, муромской землях, в Латгалии и т. д. Чаще всего она входила в состав сборников разнообразного литературного содержания, но известны и отдельные рукописи.

Текстологический анализ списков Повести позволил выделить несколько ее редакций (пока воздерживаюсь от определения взаимоотношений между ними).

Первая редакция² (вариант А, по классификации Г. Г. Малутиной) является наиболее объемным текстом: здесь приводится рассказ о благочестивой жизни родителей отрока до его рождения, подробно описано восхождение отрока «в гости» ко Христу по девяти небесам, содержится большой перечень «судов» крестного сына на небе (более 10 в разных списках), в текст включены монологи и диалоги персонажей. Кем на самом деле является его крестный отец, отрок узнает только после возвращения на землю, оказавшись в церкви перед образом Спасителя. Отрок кается в своих согрешениях, пытается вымолить у Бога прощение, ходит «от церкви до церкви по вся дни и нощи»³, а потом покидает город в поисках спасения. От подаренных отроку его крестным отцом чудесных яблочек получают исцеление недужные. Текст заканчивается сообщением о том, что родители отрока приняли постриг и основали обитель во имя Иисуса Христа. Первая редакция представлена двумя вариантами текста, основные отличия которых заключаются в разных перечнях «судов» и в заглавиях: «В лѣто 6409-е бысть сие преславное чюдо на восточной странѣ в единомѣ от великихъ градовъ, в немже бысть христіанство...» (Ульяновский областной краеведческий музей,

УКМ 2814, л. 116–131 об., XVIII в.; ИРЛИ, собр. отд. пост. 24, № 79, л. 21–46 об., XIX в. и др.); «Слышах убо от палестинских кроник от древних отецъ, добродѣтельное и иноческое житие проходяще, сицеву повѣсть» (ОР РГБ, Музейное собр., № 1835, л. 164–190, XVII в. и др.).

Вторая редакция (вариант А1, по классификации Г. Г. Мажутиной) существенно меньше первой редакции по объему, но последовательность событий и общий смысл текста не изменены. Более коротко в этой редакции переданы монологи и диалоги, всего в нескольких предложениях рассказывается о восхождении отрока по небесам, описаны только четыре «суда» (пятый «суд» осуществляется над самим отроком его крестным отцом). В большинстве списков этой редакции местом действия назван некий город Андобург (или Анбур, Антоур и др.) «Венгерской земли», а в заглавии обычно содержится ссылка на Библию (или «Бытие», реже — «Зерцало»): «Выписано из Библии о крестном сыне, како крести Господь младенца». Особенность редакции заключается в усилении мистического, «чудесного» начала: священник удивляется необычному виду восприемника (Христа), во время литургии Христос является к отроку через растворившееся церковное небо; родители не могут поверить рассказу сына о его путешествии к крестному отцу, поскольку он отсутствовал совсем непродолжительное время; ангел Господень запрещает юноше рассказывать об увиденном у Христа и т. д. Несколько иначе во второй редакции повествуется о судьбе юноши после путешествия на небеса: на долгие годы он уходит «в самую далнюю страну» молиться в пустыни Богу о своем прощении, затем ангел по Божиему велению переносит его домой, где он вскоре умирает, причем за душой отрока является сам Христос и переносит ее в рай; жители Андобурга хоронят тело юноши в церкви св. Димитрия (или Маврикия, Макария, Георгия и др.), где от него происходят чудеса исцеления. Вторая редакция представлена несколькими вариантами, в которых появляются новые мотивы. Так, в некоторых списках перечень «судов» юноши дополняется одним добрым делом: отрок наделяет своих родителей богатством,

а они в свою очередь раздают его нищим (ОР РГБ, собр. Ундольского, № 663, л. 65–75, XVIII в. и др.).

Первая и вторая редакции обнаруживают отчетливые связи с агиографическими жанрами. Благочестивая жизнь родителей героя, появление младенца на свет по молитвам к Богу после долгих лет бесплодия матери, воспитание отрока «во всякомъ благомъ наказании и хранении», в смирении и отказе «от всякия злыя вещи» — таковы лишь некоторые использованные в Повести агиографические топосы⁴. Традиционным для житий святых является финал второй редакции: от гроба юноши происходят посмертные чудеса. Рассказ первой редакции об основании родителями отрока монашеской обители сближает этот вариант текста с древнерусскими сказаниями о создании монастыря — отдельным жанром древнерусской письменности, формирование которого относится к XV в. (см.: [Охотина-Линд: 27]). Следует заметить, что использование в вымышленном сюжете житийных топосов (вторая редакция является по сути «житием» несуществующего святого) свидетельствует о процессе «обмирщения» агиографии в XVII в.

Обе редакции, особенно первая, испытали, кроме того, сильное влияние апокрифической и визионерской литературы о путешествии по небесам и о видениях или посещениях рая. Так, о путешествии по небесным сферам к Божиему престолу повествуется в апокрифах «Книга Еноха», «Видение пророка Исайи», «Откровение Варуха». Восхищенный на небо апостол Павел («Видение апостола Павла») видит перед собой весь мир: «И възрѣ(х) от небесѣ на землю, и видѣ(х) ве(сь) ми(р), и бяше ни во что(ж) пре(д) мною, и видѣ(х) сыны челоувѣча, и видѣ(х), яко ни во что(ж) ищезающе...» [Мильков: 535] (ср. в Повести: «И егда сядѣ на престолѣ и позрѣ долу, и открыся ему видѣти яко всю землю от моря и до моря и от рѣкъ до конецъ вселенныя. Видя царствы многия и грады великия, и многия, и малыя, и людие ходяще и ползающе, яко малыя зѣло мушицы»)». Путешественники и визионеры могут получать в раю чудесные дары: старец Агапий принимает от пророка Илии ломоть хлеба («Сказание отца нашего Агапия»),

некий благочестивый пресвитер приносит из райского сада, как и крестник в Повести, три яблока (Житие Евфросина-повара). В списке второй редакции ОР ГИМ, собр. М. И. Соколова, № 15 (XVIII в.) на небо в гости к Богу отправляется душа юноши, а тело его остается на земле — этот мотив также характерен для жанра средневековых видений и фольклорных «обмираний» (см.: [Пигин]).

Но продолжим характеристику редакций. Две рассмотренные редакции получили в рукописной традиции наиболее широкое распространение, все остальные варианты текста известны пока в одном-двух списках.

Третья редакция — самая краткая (2 списка: ОР БАН, Архангельское собр. С. 138, л. 352 об.–354 об., конец XVII в.; ИРЛИ, собр. отд. пост. 24, № 2, л. 52–57, первая четверть XVIII в. — список дефектный, утрачено начало). В списке из Архангельского собрания Повесть имеет заглавие «Бысть сие знамение на восточнѣй странѣ в Вефулии градѣ в лѣто 6409 году». Это заглавие, перечень «судов» юноши, а также некоторые другие мелкие чтения свидетельствуют о генетической связи третьей редакции с одним из двух вариантов первой редакции (с заглавием «В лѣто 6409-е бысть сие преславное чудо...»). Сюжет Повести здесь воспроизводится полно, за исключением финала: в третьей редакции сообщается лишь о возвращении отрока на землю с тремя райскими яблоками, но дальнейшая его судьба не описана. Вероятно, именно этот текст Г. Г. Милютина считала редакцией Б. Более подробно эту редакцию рассмотрим далее.

Четвертая редакция известна пока в одном списке третьей четверти XVIII в. (Вологодский областной краеведческий музей, № 11901, л. 85 об.–98 об.), где имеет следующее заглавие: «Повѣсть о нѣкоемъ убогомъ человекѣ, у него же Спаситель воспрять сына от святыя купѣли». Возможно, этот вариант текста сложился в старообрядческой беспоповской среде: обряд крещения младенца совершается здесь не в церкви, а в доме его родителей, причем священник даже не упоминается. Путь юноши в гости к Богу описывается не как восхождение по девяти небесным сферам, но как смена четырех городов — с железными, серебряными, золотыми и хрустальными воротами. Этот мотив

находит некоторое сходство со сказкой о поисках похищенной матери с посещением героем трех царств — медного, серебряного и золотого (иногда добавляется жемчужное), каждое из которых «лучше» предыдущего [Народные русские сказки: 180–199]. Существенно изменен в этой редакции список «судов» (их 9); с небес юноша приносит не три яблока, как в первой и третьей редакциях, а «некую снедь» и плащаницу, благодаря которой получают исцеление недужные. Заканчивается Повесть сообщением о пострижении юноши в монастыре, в котором он прожил «до старости мастите и скончася о Господе».

Наконец, еще одна редакция представлена двумя списками третьей четверти XIX в., входящими в состав латгальских сборников (ИРЛИ, Латгальское собр., № 228, л. 451 об.–460; № 417, л. 292 об.–300 об.). Сборник Латг.-417 составлен старообрядческим латгальским книжником Л. К. Буцевым, перу которого принадлежат и некоторые другие рукописи в составе Латгальского собрания ИРЛИ (№ 123, 173, 418). Повидимому, эта редакция представляет собой местную — латгальскую — переработку текста XIX в. Повесть имеет здесь заглавие «Выписано из книги Великаго Зѣрцала. Слово от Старчества о нѣкоемъ челоувѣцѣ убоземъ». Ссылки на «Великое Зерцало» и «Старчество» являются ложными, но они могут свидетельствовать об ориентации редактора на определенный тип повествования — краткую «душеполезную» повесть, близкую патериковому рассказу или нравоучительному «прикладу». В этой редакции содержится новый важный мотив: Христос является крестным отцом отрока, но вводится и образ крестной матери — Богородицы. В финале рассказывается о благочестивой жизни отрока и его родителей до самой их смерти, но мотивы строительства монастыря, иноческого пострижения отрока и посмертных чудес от его гроба отсутствуют.

Кроме представленных пяти редакций, встречаются и примеры контаминации вариантов текста, в отдельных списках появляются новые мотивы и подробности.

Итак, редакции и варианты Повести достаточно разнообразны в жанрово-стилистическом отношении: они обнаруживают

связи с древнерусской агиографией, апокрифами, визионерской литературой, со сказками, с «прикладами» из «Великого Зерцала», с патериковым повествованием. Между тем важно определить и «доминантные» жанровые признаки Повести, являющиеся в той или иной степени общими для всех редакций.

Повесть о Христовом крестнике заманчиво представить, прежде всего, как один из ранних образцов русской пасхальной повести. Жанр пасхального рассказа (или пасхальной повести) в русской литературе впервые получил целостное научное описание в статье В. Н. Захарова [Захаров]. По наблюдениям исследователя, формирование этого жанра относится к 1840-м гг., когда А. С. Хомяков перевел на русский язык «Рождественскую песнь в прозе» Чарльза Диккенса и издал ее под новым заглавием «Светлое Христово Воскресенье» (1844). Это произведение стало открытием нового для русской литературы жанра пасхальной повести [Захаров: 254]. В дальнейшем к этому жанру обращались многие русские писатели: Ф. М. Достоевский («Мужик Марей»), Л. Н. Толстой («После бала»), А. П. Чехов («Студент», «Архиерей»), И. А. Бунин («Легкое дыхание») и другие. Жанр пасхального рассказа должен отвечать двум основным требованиям: «приуроченность времени действия к Пасхальному циклу праздников и “душеспасительное” содержание» [Захаров: 256]. Сюжеты пасхального рассказа — «духовное проникновение», “нравственное перерождение человека”, прощение во имя спасения души, воскрешение “мертвых душ”, “восстановление” человека» [Захаров: 256]. Относя раннюю границу жанра к 1840-м гг., В. Н. Захаров имел в виду *авторскую художественную* литературу, прекрасно осознавая, что истоки пасхальной тематики и пасхальных сюжетов находятся в древнерусской словесности. Одно из самых ранних произведений русской литературы — Слово о Законе и Благодати митрополита Илариона (XI в.) — является по сути и первым ее пасхальным текстом, праздничной пасхальной проповедью.

Все основные события в Повести о Христовом крестнике происходят на Пасху: и первая встреча отрока со своим

крестным отцом, и путешествие на небо, и «суды», и начало долгого покаянного пути героя. Подробно в Повести представлена сцена христосования мальчика со Христом:

«Слышит звук велик от восточных страны, оному бо стоящу на западнѣй странѣ во углѣ едином, отлучившуся. И обозрѣвся, виде нѣкоего велможу честна, шествующа к нему со многими вослѣдствующими дароносцы. И устрашишася зѣло отрок той. И егда прииде близ его великий той сановник, и рече ему весело: “Что тако плачеша, чадо, в день всего мира радости? <...> Днесь бо, чадо, не подобает ти плакати без мѣры. Вся бо тварь небесная вкупѣ и земная ликовствуют Воскресения ради, а ты един плачеша”. <...> Рече же ему великий той могутець: “Се, чадо, воистинну аз приях тя от святых купѣли в просвѣщении твоём, и отецъ крестный есть аз. <...>”. И цѣлова его во уста, и глаголя: “Се, чадо мое крестное, Христос воскресе!” И даруя ему два яйца червленны зѣло. Отрок же цѣловав его и отвѣщав: “Воистинну воскресе Христос и нам даровав живот вѣчный”. Приим яйца, и поклонися ему до земли трижды, и страхом велиимъ одержим бысть, ничтоже смѣя глаголати»⁶.

Пасхальный мотив христосования получает в одной из редакций Повести свое развитие: прихожане и родители отрока удивляются необычности пасхальных яиц, дарованных Христом своему крестнику:

«И въ той церкви предѣстояли у того младенца многие люди, виде у него въ руце держаша два янѣцъ, между собою глаголаху: “Братия, мы таковыхъ янѣцъ во всемъ свете не обретаемъ, ни у царя и не у вельможъ великихъ”. И вопроша у младенца: “Чадо, како тебе сии два янѣца даша?” Онъ же к нимъ рече: “Сии два янѣца даша мне батюшко кресной, которой крестилъ меня во имя Отца и Сына и Святаго Духа”. <...> И они чаяхъ ему быти отцу кресному великому вельможе. Младенець поиде отъ заутрени въ домъ отца своего и даша имъ по янѣцу. Отецъ и мать его смотря на те янѣца, зело удивишася, и прославихъ Бога, вопрошиша у его: “Чадо, да кто таки два янѣца даша? Мы таковы во всемъ свете ни у кого не обретаемъ, ни у царя, ни у вельможъ великихъ”. Онъ же имъ поведает: “Сии два янѣца далъ мне батюшко кресной, который крестилъ мя”. <...> И они чаяхъ отцу его кресному великому вельможе»⁷.

Прихожане, родители да и сам отрок еще не знают, кем в действительности является крестный отец, принимая его за некоего «великого вельможу». Истина открывается только после возвращения отрока на землю, когда он узнает в своем крестном Христа по его изображению на иконе:

«И приидоша ко образу Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, велико написанному царскимъ переводом. Юноша же поклонися с родителема своима, востав и зря на образ Господень, и позна, и возопи и великимъ гласом: “О Владыко Господи Боже мой! Воистинну ты еси отецъ мой крестный и восприемник мой бысть от святыя купѣли! Воистинъну ты еси! Якоже вижу тя на образе сем написанна, таков естъ”. И пад на землю, и паки и возопий гласом велиим: “Помилуй мя, Владыко мой, и прости мя, согрѣшившаго к тебѣ”. И воставъ, показуя перстомъ на образ Господень трижди: “Воистинну сей естъ! Егоже образ сей, той отецъ мой крестный, и у него пребых день сей, согрѣших ему без мѣры, и отпущень бых от него на покаяние. И ктому с вами не могу жити и в дом вашъ возвратитися”⁸.

С этого момента начинается, по закону пасхальной повести, «восстановление» человека», «нравственное перерождение» его [Захаров: 256]. Дальнейшая история отрока — это его «второе» путешествие ко Христу. Если «первое» путешествие состоялось в результате чуда, представленного в Повести по законам легендарно-сказочной топики (в сущности отрок не до конца и осознавал, что с ним происходит); то второй раз в «небесную палату» можно войти только пройдя долгий путь внутреннего духовного преобразования. Этот нравственный смысл истории отрока прекрасно осознавался книжниками и был предметом их углубленных размышлений. Об этом свидетельствует, прежде всего, разнообразие концовок Повести в редакциях, о чем шла речь выше; кроме того, большой вариативностью отличается и обращенный к отроку заключительный монолог Христа. Редакторы старались подобрать слова, наиболее точно выражающие смысл Божиего напутствия:

Первая редакция	Вторая редакция	Четвертая редакция
«Невозможно ти, чадо, здѣ нынѣ быти с нами, но отиди убо в дом свой к родителем своим. Аще возхощеши, можеши многими труды и подвижнвити сѣмо многолѣтным временем. Нынѣ же отиди» ⁹ .	«Сынѣ мой кресной! Немилостиво судишь! Побыль ты на моемъ престоле полминуты четверти часа, погубилъ народу на земли три тмы тысящы человекъ безъ покаянии. <...> Чадо мое и сынѣ крестной! Будеши на земли, буди к народу милостивъ. Видя человека согрешающа, не осуждай, наипаче прикрой, въздержи от блуда и пьянства. Азъ тебе уготоваю полату в седмь седмицъ» ¹⁰ .	«Недостойнъ еси с нами здѣ быти, понеже не ожидаеши грѣшниковъ на покаяние, но сице немилостивъ еси <...>. Нынѣ же иди, отонуже пришелъ еси, и паки внимай себѣ, да не погубиши с нами пребывания своего, егда паки призову тя к себѣ, и буди готовъ. <...> Иди, мое чадо, иди, приидеши паки ко мнѣ, егда тя призову! Токмо блюди, да не погубиши отечества своего безвѣстно, спаси душу свою еже по образу нашему, приимъ крестъ свой и постѣдуй ми (Мф. 16, 24), понеже плоть преходить сия. И прилѣжи, чадо мое, о вещи безсмертнѣй, да с нами паки здѣ возрадуется духъ твой (ср.: Лк. 10, 21)» ¹¹ .

Повесть представляет собой, таким образом, произведение о пути человека к Богу, что позволяет разглядеть в ней черты жанра притчи. Истинным чудом оказывается не сказочное вознесение к Божиему престолу по небесам или путешествие через волшебные города с диковинными воротами, а обретение Бога через «труды и подвиги», через открытие любви к человеку как высшей ценности.

Притча оказалась очень востребованным жанром в русской литературе XVII в. Кардинальные перемены во всех сферах жизни — государственной, церковной, культурной — располагали писателей этого времени к философскому взгляду на мир и судьбу человека, к обобщениям, подведению итогов, поиску некоего универсального смысла в частном и единичном. Эпизодами-притчами изобилует ранняя старообрядческая

литература (Житие протопопа Аввакума и др.); горестными размышлениями о «судьбе всего страдающего человечества», о «жизни человека вообще» [Лихачев: 102] исполнена Повесть о Горе-Злочастии; емкий притчевый смысл заключен и в некоторых произведениях «демократической сатиры» (Азбука о голом и небогатом человеке и др.). Притчевые тексты, и в частности повести-притчи XVII в. (Повесть о царе Аггее и др.), как справедливо отмечает Е. К. Ромодановская, способствовали развитию в литературе художественного вымысла, «воспитывали у читателя навык многозначного понимания любого художественного произведения» [Ромодановская, 1985: 50].

С жанром притчи Повесть сближается и по своим стилистическим признакам, и на глубинном содержательном уровне. Важной особенностью притчи является ее абстрагированный характер: отсутствие четких временных и географических координат, анонимность героев, изображение некоего условного «необытовленного» пространства. В некоторых списках время действия в Повести отнесено к 6409 году от Сотворения мира (т. е. к 901 от Рождества Христова): «В лѣто 6409-е бысть сие преславное чудо...». Местом действия в списках назван то некий город Андобург Венгерской земли, то библейский Вефул (ср.: Книга Иисуса Навина 19: 4) или Вифлеем, то Магдебург «Цареградской области», то просто некий «от великих солнечных градов» «на восточной стороне». Все персонажи Повести безымянны, лишь в одном из списков отрок получает имя Иоанн¹². Очевидно, что и дата, и указанные места действия совершенно внеисторичны, являются по сути элементами художественной условности, которую читатель XVII–XVIII вв. уже должен был прекрасно распознавать. Об этом свидетельствует и та легкость, с которой книжники переносили место действия с запада на восток и обратно, хотя, конечно, нельзя исключить того, что кто-то из читателей мог воспринимать содержание и как реально бывшее. Такие же фантастические географические названия характерны и для других древнерусских повестей-притч: город Филумен (Повесть о царе Аггее), Африкия (Повесть об ангеле, послушавшемся Бога), град Крит (Повесть об Андрее Критском) и др. [Ромодановская, 1994: 41]. Все эти названия выполняют чисто

орнаментальную функцию, любое из них можно заменить — «суть повествования нисколько не пострадает» [Ромодановская, 1994: 41]. Примечательно, что среди географических названий в Повести ни в одном из списков не назван российский город. Российские реалии неизбежно включили бы повествование в исторический контекст и тем самым нарушили бы установку на абстрагирование и универсальность¹³.

Философский (а теперь можно добавить: и притчевый) смысл Повести рождается в столкновении двух этических принципов, о чем уже шла речь выше, — справедливости и милосердия. Тема возмездия за грехи и преступления еще здесь, на земле, а не в потустороннем мире, несомненно, очень волновала читателей Повести, была им по-человечески близка. Не случайно, вероятно, и то, что героем Повести является сын нищих родителей, презираемый всеми окружающими («сосѣди не брѣгуще о немъ нищеты ради»)¹⁴, — человек, остро переживающий социальную несправедливость.

Описание «судов» юноши — один из самых вариативных фрагментов в списках: меняются и картины «судов», и их количество, появляются новые важные детали в их осмыслении. Наиболее полные перечни «судов» содержатся в списках первой редакции: по слову отрока на воров падает стена церкви, которую они хотят обокрасть; в морской пучине тонет корабль разбойников, плывущих разграбить монастырь; мечами иссекают друг друга воины нечестивого царя, идущие ратью на христианский город; «камение со огнем» поражают погрязший в преступлениях город и т. д. Некоторые «суды» связаны с нарушением семейной этики, пятой заповеди: некий человек избивает свою мать — у него отсыхают руки, другой бранит своего отца «безстыдно» — у него отпадает щека; невестка хочет отравить зельем свою свекровь, но погибает сама. Другие «суды» имеют сугубо социальный смысл: юноша наказывает богача, лишаящего бедняка его последнего имущества, и судью, который решает судебное дело не по закону, а за мзду, или приговаривает невиновного к смертной казни. Наказаны и скупцы, и прелюбодеи, и сквернословы, и клеветники, и даже колдуны («чаровники»), наносящие порчу плодородию земли и домашнему скоту.

Многочисленные детали и уточнения к описанию «судов» в разных списках показывают, что книжники то осуждали юношу, то находили некоторое оправдание для него. Так, в отдельных списках сообщается, что во время «судов» погибали, кроме грешников, ни в чем не повинные люди. В других вариантах текста отрок призывает на нечестивых Божий гнев или перед каждым «судом» взывает к Богу о помощи («Даждь, Господи...»), что в какой-то мере смягчает его вину, поскольку наказания совершаются пусть и по его прошениям, но по воле Бога. Еще в одном варианте возмездие осуществляется руками самих гонимых: отрок видит, как некая женщина избивает несчастную вдову — по его повелению вдова убивает свою обидчицу и уходит прочь; в другой сцене оклеветанный неким вельможей в краже денег человек убивает и его самого, и судью, вынесшего несправедный приговор за несовершенно преступление; после этого убийства человек отправляется в дом к вельможе и завладевает всем его имуществом. Отрок, таким образом, не только берет грех на свою душу, но и заставляет совершить преступления тех, кого хотел спасти. Конечно, в каждом подобном случае редактирования трудно сказать наверняка, какой именно смысл вкладывал книжник: сочувствовал ли он герою Повести, разделяя вместе с ним, хотя бы на мгновение, желание покарать таким образом зло, или осуждал его. Не будет, наверное, парадоксом заявить, что психологически вполне допустимо и совмещение этих чувств и оценок¹⁵. Впрочем, в тех случаях, когда в списках Повести даются прямые авторские комментарии к действиям отрока, всегда звучит осуждение: «И сѣдя на престолѣ, судя без милости, забыв себе, яко ничтоже есть, но токмо земля и пепель»¹⁶.

К жанру притчи (или повести-притчи) особенно близка третья редакция Повести. Она, напомним, самая краткая, здесь воспроизводится лишь событийная канва произведения, что характерно для притчи, избегающей лишних подробностей и развернутых диалогов. Как уже было сказано, по-видимому, именно этот текст Г. Г. Малютина относил к редакции Б. Особенности этой редакции — пространный перечень «судов» и отсутствие рассказа о покаянии юноши — позволили Г. Г. Малютиной увидеть в повествовании «демократический смысл»:

действия героя Повести, по ее мнению, представлялись автору «единственно справедливыми» [Малютина: 41]. Между тем для такого вывода нет никаких оснований. Дилемма человеческого и Божиего суда здесь по-прежнему решается в пользу Христа, в словах которого и заключается единственно возможное понимание рассказанной истории: «Почто ты многихъ погубилъ еси безвременно и без покаяния? А мнози бы покаялися, аще бы милосердие к нимъ явилъ»¹⁷. Заключительная сцена Повести в этой редакции — исцеление недужных от дарованных Христом яблок — подтверждает правоту Бога на символическом уровне. Рассказ о дальнейшей истории юноши редактор считал, вероятно, избыточным, поскольку на главный вопрос — на чьей стороне правда — ответ уже был дан.

Для понимания того, как осмыслялся текст Повести в этой редакции, большой интерес представляет ее «литературный конвой» в сборнике ОР БАН, Архангельское собр. С. 138. Этот объемный сборник конца XVII в. (форматом «в лист», 428 л.) принадлежал библиотеке архиепископа Афанасия Холмогорского. Составители описания сборника отмечают, что «рукопись предполагалось сформировать как собрание расположенных по алфавиту выписок из памятников нравоучительных, церковных, церковноисторических, исторических и литературных» [Описание рукописного отдела: 249]. Раздел каждой буквы начинается с выписок из «Деяний» Цезаря Барония, далее из Хронографа, из Скитского патерика, из «Великого Зеркала» и Пролога. Но алфавитный порядок часто нарушается, иногда под той или иной буквой содержатся тексты, не относящиеся к ней (по первому слову, по именам и т. д.), включаются выписки из других памятников или целые литературные и исторические произведения [Описание рукописного отдела: 249–252]. Несмотря на эти композиционные нарушения и разнообразие включенных в рукопись памятников, подбор текстов был явно продуман и подчинен определенной логике, что заставляет внимательно присмотреться, в каком окружении оказался интересующий нас текст.

Повесть (в списке третьей редакции) включена в сборник в раздел под буквой «Ψ», в состав которого входит также

историческая повесть о московском митрополите Филиппе (Колычеве). Исследовательница данной повести И. А. Лобакова справедливо отмечает, что «подборка текстов в этой главе диктовалась в основном двумя главными идеями: “пременение царств” из-за прегрешений народа и властителей; проблема соотношения справедливости и милосердия» [Лобакова: 302]. Повесть о Христовом крестнике и следующая за ней в рукописи повесть о митрополите Филиппе оказываются по своей проблематике близки, поскольку в последней «жестокий несправедливый самодержец (Иван Грозный. — А. П.), “разделивший царство”, противопоставлен милосердному святителю (митрополиту Филиппу. — А. П.)» [Лобакова: 302–303]. Святитель обличает Ивана Грозного в том, что царь творит «суд не по правде», «неповинно кровь лиется христианская, и напрасно умирают»; царский сан высок, но «царственная честь преходитъ и смертию поглощается» [Лобакова: 310–311].

Тема царя и «пременения царств» лежит в основе и некоторых других произведений в разделах на букву «У» и соседних «Ц», «Ч», Ш»: в многочисленных выписках из Хронографа и других сочинений о добрых и порочных государях, в том числе российских, в статье «Аристотель премѣнение царства быти глаголетъ...», в повествовании о падении царства Дария и о взятии Константинополя турками, в переводе сочинения А. Гваньини об Иване Грозном и об опричнине, в сочинении о Смутном времени «Повесть о видении некоему мужу духовну» (1606), в которой содержится грозное пророчество о Божией каре на Российское государство, ибо «нѣсть истинны во царѣхъ, и патриархахъ, и во всемъ церковномъ чину...»¹⁸, и др.

Произведения на эту тему составляют в рукописи важный контекст для Повести, актуализирующий весьма значимые аспекты ее содержания, которые, может быть, без «литературного конвоя» были бы не столь очевидны. В облике Христа в произведении нарочито подчеркиваются его царские атрибуты: «И ту узрѣ отца своего крестнаго, сѣдяща на престолѣ высоцѣ *царствъ*, на главѣ его бяше вѣнецъ, и прочая на немъ одѣяния *царския*, и жезлъ в руку его *царский*»¹⁹. В первой редакции, с которой третья связана генетически, сообщается,

что и сама икона Спасителя, благодаря которой отрок узнал наконец, кем является его крестный отец, была написана «царскимъ переводом» (или «царскимъ подобиемъ»). Присвоение отроком полномочий «высшей власти» на время отсутствия Христа — Царя Небесного («Царь же Небесный отиде...») — может быть истолковано как акт самозванства, герой становится лжецарем: «Юноша же единъ остася, видѣвъ порфиру *царскую* и вѣнецъ, и престоль *царский*, и приступи дерзостно, и возьмъ в руку, и смотряше. О, дивенъ еси, Господи! Аки бы в забытие прииде юноша той! И нача вся *царская* одѣяние воздѣ и жезлъ возьмъ в руку своею, и на престоль *царский* всѣлъ»²⁰. Нетрудно догадаться, какие исторические ассоциации в недавнем прошлом России должны были вызывать у читателя эти сцены. Возможно, именно по этой причине рассказ о покаянии юноши в третьей редакции был полностью снят — исторический деятель, с которым мог ассоциироваться крестник, остался в национальной памяти как богоотступник. В тексте этой редакции (как и во всех других) никаких прямых аллюзий к истории Лжедмитрия, конечно, нет, как нет и каких-либо других российских реалий. Но в этом и заключается специфика притчевых текстов, параболы: в конкретной истории притчи, в ее фабуле открывается универсальный, предельно абстрагированный смысл, но возможен и обратный путь, когда в абстракции вдруг начинает угадываться злободневное содержание. Третья редакция (в списке ОР БАН, Архангельское собр. С. 138, с учетом «литературного конвоя») действительно стоит, таким образом, несколько особняком среди текстов Повести. Но не потому, что редактор считал действия отрока справедливыми, а потому, что пасхальная тема «восстановления» человека» уступает здесь место историософской проблематике, размышлениям о нравственной основе высшей государственной власти²¹.

В понимании жанровой специфики Повести важен еще один аспект: при всем жанрово-стилистическом разнообразии ее вариантов мы не встречаем комического осмысления сюжета, новеллистических версий. Между тем в западноевропейской традиции, в частности в немецких сборниках фавелл Генриха Бебеля и сказок братьев Гримм, сюжет ATU 800

имеет откровенно комический характер²². Вопрос о происхождении Повести остается пока открытым, но использование при ее создании какой-то устной или литературной европейской версии сюжета ATU 800 представляется более чем вероятным. Если это предположение верно, то сюжет ATU 800 разделил на русской почве судьбу многих других заимствованных из Европы в XVII в. «смехотворных» текстов, которые «видоизменялись в рукописных пересказах некоторыми бытовыми подробностями и нередко утрачивали веселый колорит своих первичных оригиналов» [Веселовский: 497]. Европейская фацеция, шутивная сказка превратилась на русской почве в философскую (историософскую) повесть-притчу.

И последнее. В изучении Повести, в том числе жанровых особенностей отдельных разновидностей ее текста, необходимо привлечение фольклорных вариантов сюжета. Вариативность текста Повести может объясняться среди прочего постоянным взаимовлиянием книжных и фольклорных версий легенды. Но это предмет специального исследования, которому должен предшествовать сравнительный анализ фольклорных сюжетов о крестнике Бога²³ и о «судах» на небе в восточнославянской и западноевропейской традициях.

Список сокращений

ИРЛИ — Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (С.-Петербург).

ОР БАН — Отдел рукописей Библиотеки Российской академии наук (С.-Петербург).

ОР ГИМ — Отдел рукописей Государственного исторического музея (Москва).

ОР РГБ — Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (Москва).

СУС — Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л.: «Наука», 1979.

ТОДРЛ — Труды Отдела древнерусской литературы.

ATU — Uther H.-J. The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Helsinki, 2004. Parts 1–3.

Примечания

- ¹ Ср. один из «судов» отрока: «И паки видитъ нѣкогого силнаго челоуѣка, лишающа мзды его и оного бѣднаго плачуща горко. Онъ же (крестный сын. — А. П.) рече: “Да падь умереть сильный, а богатство его да дастся тому, его же онъ обидѣ”. И бысть тако» (Вологодский краеведческий музей, № 11901, л. 94 об., XVIII в.).
- ² Порядковые номера присвоены редакциям только для удобства их рассмотрения; реальную картину соотношения и последовательности возникновения редакций они не отражают.
- ³ ИРЛИ, собр. отд. пост. 24, № 79, л. 45 об., XIX в.
- ⁴ Проблеме агиографической топики на древнерусском материале посвящены работы Т. Р. Руди: [Руди, 2005, 2006].
- ⁵ ИРЛИ, собр. отд. пост. 24, № 79, л. 38 об.
- ⁶ ОР РГБ, Музейное собр., № 1835, л. 141 об.–142 (первая редакция).
- ⁷ ОР БАН, 33.14.10, л. 46 об.–47 об. (вторая редакция).
- ⁸ ОР РГБ, Музейное собр., № 1835, л. 155–155 об.
- ⁹ Там же. Л. 153 об.–154.
- ¹⁰ ОР БАН, 33.14.10, л. 53.
- ¹¹ Вологодский областной краеведческий музей, № 11901, л. 95–96.
- ¹² ОР ГИМ, собр. М. И. Соколова, № 15, л. 202 об.–214, XVIII в.
- ¹³ Ср. с наблюдением Е. К. Ромодановской: вымысел в древнерусской беллетристике «стоит как бы вне русской жизни» [Ромодановская, 1994: 33].
- ¹⁴ ИРЛИ, собр. отд. пост. 24, № 79, л. 26 об.–27.
- ¹⁵ Вероятно, уместно в этой связи напомнить знаменитую сцену из «Братьев Карамазовых» Ф. М. Достоевского. Рассказав Алеше Карамазову историю о том, как по приказу генерала был растерзан псами мальчик на глазах у матери, Иван Карамазов задает брату вопрос: «Ну... что же его (генерала. — А. П.)? Расстрелять? Для удовлетворения нравственного чувства расстрелять? <...>
— Расстрелять! — тихо проговорил Алеша, с бледною, перекосившеюся какою-то улыбкой подняв взор на брата.
— Bravo! — завопил Иван в каком-то восторге, — уж коли ты сказал, значит... Ай да схимник! Так вот какой у тебя бесенок в сердечке сидит, Алешка Карамазов!
— Я сказал нелепость, но...
— То-то и есть, что но... — кричал Иван. — Знай, послушник, что нелепости слишком нужны на земле. На нелепостях мир стоит...» [Достоевский: 221].
- ¹⁶ ИРЛИ, собр. отд. пост. 24, № 79, л. 42–42 об.
- ¹⁷ ОР БАН, Архангельское собр. С. 138, л. 354 об.
- ¹⁸ Там же. Л. 327.
- ¹⁹ Там же. Л. 354.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ Другой, более поздний, список третьей редакции — ИРЛИ, собр. отд. пост. 24, № 2, л. 52–57 — входит в состав сборника-конволюта, состоящего

из пяти рукописей конца XVII — начала XIX в. С Повести начинается вторая рукопись этого сборника (первая четверть XVIII в.), включающая в основном краткие повести из «Великого Зеркала» и патериков. Произведения на «царскую тему» в этой подборке отсутствуют, а вслед за Повестью переписана повесть о чуде на Пасху об оживленной курице с толкованием символики пасхального яйца. Таким образом, Повесть о Христовом крестнике, по-видимому, воспринималась составителем рукописи, прежде всего, как рассказ о пасхальном чуде.

- ²² ATU 800: The Tailor in Heaven (Портной на небесах). Хромой портной, промышлявший воровством обрезков ткани, упрашивает апостола Петра пустить его в рай; оставшись один, он самовольно садится на Божий престол, наблюдает за человеческими делами, бросает скамеечку Бога в старуху, которая полоскала в ручье белье и украла два покрывала. Господь возвращается и изгоняет его из рая со словами: «О ты, лукавец! Да ведь если бы я вздумал так судить, как ты судишь, что бы с тобою-то должен был сделать? <...> Ведь тогда бы у меня здесь ни стульев, ни скамей, ни кресел, ни даже кочерги не осталось — все бы пришлось побросать на вас, грешников!» [Гримм Я., Гримм В.: 178–179]. В качестве близкой параллели к Повести о Христовом крестнике эту сказку (из сборника братьев Гримм) приводил еще А. Н. Афанасьев в «Народных русских легендах» (ср. также: [Бебель: 16–17]).
- ²³ Сказкам о «чудесном крестном» посвящены работы Е. И. Лутовиновой, однако сюжет СУС 800 исследовательница не рассматривает, ограничивая свой материал сказками, относящимися к СУС 332, 471 и 710 [Лутовинова, 2009a], [Лутовинова, 2009b: 104–113].

Список литературы

1. Бебель Г. Фацетии / изд. подгот. Ю. М. Каган. — М.: Наука, 1970. — 328 с.
2. Библиография древнерусской повести / сост. А. А. Назаревский. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. — 192 с.
3. Библиография истории древнерусской литературы. — М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1940. Вып. 1: Древнерусская повесть / сост. В. П. Адрианова-Перетц и В. Ф. Покровская. — 326 с.
4. Будовниц И. У. Словарь русской, украинской, белорусской письменности и литературы до XVIII века. — М.: Изд-во АН СССР, 1962. — 400 с.
5. Веселовский А. Н. Памятники литературы повествовательной // Галахов А. История русской словесности, древней и новой. — 2-е изд. — СПб., 1880. — Т. 1. — С. 394–517.
6. Гончаровский летописец / подгот. текста и примеч. Ю. М. Алексеевой. Ульяновск: Дом печати, 1996. — Вып. 1: Летописец семьи Гончаровых. — 382 с.
7. Гримм Я., Гримм В. Сказки братьев Гримм: Полн. собр.: в 2 т. — М.: Лексика, 1997. — Т. 1. — 478 с.

8. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. — Л.: Наука, 1976. — Т. 14: Братья Карамазовы. — Книги I–X. — 511 с.
9. Захаров В. Н. Пасхальный рассказ как жанр русской литературы // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. — Вып. 3. — С. 249–261 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2403> (20.12.2018). DOI: 10.15393/j9.art.1994.2403
10. Лихачев Д. С. Жизнь человека в представлении неизвестного автора XVII века // Повесть о Горе-Злочастии / изд. подгот. Д. С. Лихачев, Е. И. Ванеева. — Л.: Наука, 1985. — С. 89–105.
11. Лобакова И. А. Историческая повесть о митрополите Филиппе. Литературные источники и их интерпретация конца XVII в. // ТОДРЛ. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. — Т. 55. — С. 301–312.
12. Лутовинова Е. И. Русские волшебные сказки о чудесном крестном // Искусство и образование. Журнал методики, теории и практики художественного образования и эстетического воспитания. — 2009. — № 3 (59). — С. 116–121. (а)
13. Лутовинова Е. И. Сюжетология волшебной сказки. — М.: Искусство и образование, 2009. — 190 с. (b)
14. Малютина Г. Г. Из истории русской повести XVII в. «Повесть о крестном сыне» // Материалы XII Всесоюзной научной студенческой конференции. Апрель 1974. Филология. — Новосибирск, 1974. — С. 40–42.
15. Мильков В. В. Древнерусские апокрифы. — СПб.: РХГИ, 1999. — 894 с.
16. Народные русские легенды А. Н. Афанасьева / предисл., состав. и коммент. В. С. Кузнецовой. — Новосибирск: Наука, 1990. — 270 с.
17. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. / изд. подгот. Л. Г. Барга и Н. В. Новиков. — М.: Наука, 1985. — Т. 1. — 512 с.
18. Описание рукописного отдела Библиотеки Академии наук СССР. — М.; Л.: Наука, 1965. — Т. 3. — Вып. 2: Исторические сборники XV–XVII вв. / сост. А. И. Копанев, М. В. Кукушкина, В. Ф. Покровская. — 362 с.
19. Охотина-Линд Н. А. Сказание о Валаамском монастыре. — СПб.: Глаголь, 1996. — 256 с.
20. Пигин А. В. Видения потустороннего мира в русской рукописной книжности. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. — 432 с.
21. Ромодановская Е. К. Повести о гордом царе в рукописной традиции XVII–XIX веков. — Новосибирск: Наука, 1985. — 384 с.
22. Ромодановская Е. К. Русская литература на пороге нового времени: Пути формирования русской беллетристики переходного периода. — Новосибирск: Наука, 1994. — 232 с.
23. Руди Т. Р. Топика русских житий (вопросы типологии) // Русская агиография. Исследования, публикации, полемика / отв. ред. С. А. Семячко. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. — С. 59–101.
24. Руди Т. Р. О композиции и топике житий преподобных // ТОДРЛ. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. — Т. 57. — С. 431–500.

25. Русские повести XVII–XVIII вв. / под ред. и с предисл. В. В. Сиповского. — СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1905. — 308 с.
26. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: экспериментальное издание / отв. ред. Е. К. Ромодановская. — Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2006. — Вып. 1. — 243 с.

Alexander V. Pigin

*The Institute of Russian Literature (Pushkinsky Dom),
The Russian Academy of Sciences
(Saint Petersburg, Russian Federation)*

av-pigin@yandex.ru

The Old Russian *Tale of Christ's Godson*: the Problem of Genre

Abstract. The *Tale of Christ's Godson* is a literary landmark of the 17th century, studied insufficiently. It is based on a legendary international fairytale plot about a trip of God's godson to the heavens, where he becomes a "deputy God" and holds court over sinners (*Comparative Index of Plots. Eastern-Slavic Fairy Tale, 800*). A textological analysis of over 30 manuscript copies of the *Tale* of the 17th–19th centuries allowed us to identify its five editions. The article studies genre features of these editions, discovers ties of the *Tale* with hagiographic, apocryphic and visionary literature as well as with edifying tales from patericons and "Great Mirror". At the same time, the *Tale* can be seen as an early sample of the Russian "Easter tale" (the event takes place at Easter) and a parable. It contains a deep philosophical sense: a way to God, to the Godfather, is only possible through the knowledge of love and mercy toward Man as the supreme values. In order to interpret the *Tale*, the author of the article draws other texts from manuscript codices.

Keywords: the Old Russian literature, genre, Easter tale, parable, fairy tale, legend, wandering plots, manuscript codices

About the author: *Pigin Alexander V.* — Doctor of Philology, Professor, Leading Researcher, The Institute of Russian Literature (Pushkinsky Dom), The Russian Academy of Sciences (nab. Makarova 4, Saint Petersburg, 199034, Russian Federation)

Received: January 11, 2019

Date of publication: October 18, 2019

For citation: Pigin A. V. The Old Russian *Tale of Christ's Godson*: the Problem of Genre. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 4, pp. 42–67. DOI: 10.15393/j9.art.2019.5781 (In Russ.)

References

1. Bebel' G. *Fatsetii* [*Facetiae*]. Moscow, Nauka Publ., 1970. 328 p. (In Russ.)
2. *Bibliografiya drevnerusskoy povesti* [*The Bibliography of the Old Russian Tale*]. Moscow, Leningrad, Academy of sciences of the USSR Publ., 1955. 192 p. (In Russ.)
3. *Bibliografiya istorii drevnerusskoy literatury* [*The Bibliography of the History of Old Russian Literature*]. Moscow, Leningrad, Academy of sciences of the USSR Publ., 1940, issue 1. 326 p. (In Russ.)
4. Budovnits I. U. *Slovar' russkoy, ukrainskoy, belorusskoy pis'mennosti i literatury do XVIII veka* [*The Dictionary of Russian, Ukrainian and Belorussian Writings and Literature Until the 18th Century*]. Moscow, Academy of sciences of the USSR Publ., 1962. 400 p. (In Russ.)
5. Veselovskiy A. N. Monuments of the Narrative Literature. In: Galakhov A. *Istoriya russkoy slovesnosti, drevney i novoy* [*Galakhov A. The History of Russian Ancient and New Literature*]. St. Petersburg, 1880, vol. 1, pp. 394–517. (In Russ.)
6. *Goncharovskiy letopisets* [*Goncharov's Chronicler*]. Ulyanovsk, Dom pečati Publ., 1996, issue 1: The Chronicler of the Goncharov's Family. 382 p. (In Russ.)
7. Grimm J., Grimm W. *Skazki brat'ev Grimm: Polnoe sobranie: v 2 tomakh* [*Fairy Tales of the Brothers Grimm: The Complete Collection: in 2 Vols*]. Moscow, Leksika Publ., 1997, vol. 1. 478 p. (In Russ.)
8. Dostoevskiy F. M. *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 tomakh* [*The Complete Works: in 30 Vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1976, vol. 14: The Brothers Karamazov, books 1–10. 511 p. (In Russ.)
9. Zakharov V. N. Easter Story as a Russian Literary Genre. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1994, issue 3, pp. 249–261. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2403> (accessed on December 20, 2018). DOI: 10.15393/j9.art.1994.2403. (In Russ.)
10. Likhachev D. S. Human Life in the View of an Unknown Author of the 17th Century. In: *Povest' o Gore-Zlochastii* [*The Tale of Woe and Misfortune*]. Leningrad, Nauka Publ., 1985, pp. 89–105. (In Russ.)
11. Lobakova I. A. The Historical Tale About Metropolitan Philip. Literary Sources and Their Interpretation of the Late 17th Century. In: *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury* [*Proceedings of the Department of Old-Russian Literature of the Pushkin House of the USSR Academy of Sciences*]. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2004, vol. 55, pp. 301–312. (In Russ.)
12. Lutovinova E. I. Russian Fairy Tales About a Miraculous Godfather. In: *Iskusstvo i obrazovanie. Zhurnal metodiki, teorii i praktiki khudozhestvennogo obrazovaniya i esteticheskogo vospitaniya* [*Art and Education. Journal of Methodology, Theory and Practice of Artistic and Aesthetic Education*], 2009, no. 3 (59), pp. 116–121 (In Russ.) (a)
13. Lutovinova E. I. *Syuzhetologiya volshebnoy skazki* [*The Plot of Fairy Tales*]. Moscow, Iskusstvo i obrazovanie Publ., 2009. 190 p. (In Russ.) (b)

14. Malyutina G. G. From the History of the Russian Tale of the 17th Century. "The Tale of Godson". In: *Materialy XII Vsesoyuznoy nauchnoy studencheskoy konferentsii. April 1974. Filologiya [Proceedings of the 12th All-Union Scientific Student Conference. April 1974. Philology]*. Novosibirsk, 1974, pp. 40–42. (In Russ.)
15. Mil'kov V. V. *Drevnerusskie apokrify [The Old Russian Apocrypha]*. St. Petersburg, The Russian Christian Institute for the Humanities Publ., 1999. 894 p. (In Russ.)
16. *Narodnye russkie legendy A. N. Afanas'eva [Folk Russian Legends by A. N. Afanasyev]*. Novosibirsk, Nauka Publ., 1990. 270 p. (In Russ.)
17. *Narodnye russkie skazki A. N. Afanas'eva: v 3 tomakh [Folk Russian Fairy Tales by A. N. Afanasyev: in 3 Vols]*. Moscow, Nauka Publ., 1985, vol. 1. 512 p. (In Russ.)
18. *Opisanie rukopisnogo otdela Biblioteki Akademii nauk SSSR [The Description of the Manuscript Department of the Library of the Academy of Sciences of the USSR]*. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1965, vol. 3, issue 2: Historical Collections of the 15th–17th Centuries. 362 p. (In Russ.)
19. Okhotina-Lind N. A. *Skazanie o Valaamskom monastyre [The Tale of the Valaam Monastery]*. St. Petersburg, Glagol Publ., 1996. 256 p. (In Russ.)
20. Pigin A. V. *Videniya potustoronnego mira v russkoy rukopisnoy knizhnosti [The Visions of the Otherworld in Russian Manuscript Literature]*. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2006. 432 p. (In Russ.)
21. Romodanovskaya E. K. *Povesti o gordom tsare v rukopisnoy traditsii XVII–XIX vekov [Tales About a Proud King in the Manuscript Tradition of the 17th–19th Centuries]*. Novosibirsk, Nauka Publ., 1985. 384 p. (In Russ.)
22. Romodanovskaya E. K. *Russkaya literatura na poroge novogo vremeni: Puti formirovaniya russkoy belletristiki perekhodnogo perioda [Russian Literature on the Verge of Modern Times: Ways of Formation of the Russian Belles-Lettres in the Transitional Period]*. Novosibirsk, Nauka Publ., 1994. 232 p. (In Russ.)
23. Rudi T. R. The Topic of the Lives of Saints (Issues of Typology). In: *Russkaya agiografiya. Issledovaniya, publikatsii, polemika [The Russian Hagiography. Research, Publications, Dispute]*. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2005, pp. 59–101. (In Russ.)
24. Rudi T. R. On the Composition and the Topic of the Lives of Monks. In: *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury [Proceedings of the Department of Old-Russian Literature of the Pushkin House of the USSR Academy of Sciences]*. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2006, vol. 57, pp. 431–500 (In Russ.)
25. *Russkie povesti XVII–XVIII vv. [Russian Tales of the 17th–18th Centuries]*. St. Petersburg, Izdanie A. S. Suvorina Publ., 1905. 308 p. (In Russ.)
26. *Slovar'-ukazatel' syuzhetov i motivov russkoy literatury: eksperimental'noe izdanie [The Dictionary-Index of Plots and Motifs of Russian Literature: Experimental Edition]*. Novosibirsk, The Siberian branch of the Russian Academy of Sciences Publ., issue 1. 243 p. (In Russ.)

DOI: 10.15393/j9.art.2019.5801

УДК 821.161.1.09“18”

И. А. Виноградов

*Институт мировой литературы им. А. М. Горького,
Российская академия наук
(Москва, Российская Федерация)*

info@imli.ru

Эсхатология комедии Н. В. Гоголя «Ревизор»

Аннотация. Статья посвящена изучению эсхатологического контекста комедии Н. В. Гоголя «Ревизор». Устанавливается связь пьесы с господствующим мистицизмом предшествующей александровской эпохи, сохранившим свое влияние в последующее царствование. Подчеркивается роль сочинений западной мистики в формировании «апокалиптического» восприятия современниками текущих событий отечественной и мировой истории. Исследуется влияние религиозно-беллетристических сочинений популярного в то время в России немецкого сектанта и мистика И. Г. Юнга-Штиллинга. Определяется значение «пророчеств» Штиллинга о конце света в 1836 г. для создания «Ревизора» (законченного в том же году), а также роль сочинения Штиллинга «Тоска по отчизне» в формировании апокалиптического подтекста комедии и авторского истолкования ее замысла в позднейшем произведении Гоголя «Развязка Ревизора». Ставится проблема осмысления духовного содержания эсхатологических чаяний первой половины XIX в. Двойственное отношение Гоголя к теософскому наследию немецкого писателя (сочинения которого были запрещены в России в 1825 г.) сопоставляется с положительной оценкой «пророчеств» Штиллинга гоголевским современником св. праведным Феодосием Балтским (канонизирован как местночтимый святой Одесской епархии в 2009 г.).

Ключевые слова: Гоголь, биография, творчество, интерпретация, герменевтика, концепт, эсхатология, духовное наследие

Об авторе: Виноградов Игорь Алексеевич — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького, Российская академия наук (ул. Поварская, 25а, г. Москва, Российская Федерация, 121069)

Дата поступления: 18.12.2019

Дата публикации: 18.10.2019

Для цитирования: Виноградов И. А. Эсхатология комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 4. — С. 68–90. DOI: 10.15393/j9.art.2019.5801

Как известно из признаний самого Н. В. Гоголя, «первую Кидею к “Ревизору”»¹ подал ему в конце октября 1835 г. А. С. Пушкин. Согласно нескольким мемуарным свидетельствам Гоголя и его современников, поэт, по-видимому, рассказал тогда три сходных анекдотических случая из провинциальной жизни². Однако в «мысли “Ревизора”», данной Гоголю Пушкиным [Гоголь: Т. 6, 222], по-видимому, заключался еще один важный аспект, о котором писатель предпочел умолчать в позднейших свидетельствах, но на который тем не менее указал в произведении, представляющем собой прямое толкование его знаменитой комедии, — в пьесе «Развязка Ревизора» (1846).

Духовный писатель XIX–XX вв., профессор богословия иерей Александр Клитин отмечал: «В комедии “Ревизор” разве не слышится вам отголосок истории Страшного Суда? Эта заключительная немая сцена разве не иллюстрация известных слов Спасителя: *Бдите, яко не весте дне, ни часа, в оньже Сын человеческий приидет* (Мф. XXV:13)» [Клитин: 81].

Действительно, обстоятельства появления в уездном городе «Ревизора» мнимого «значительного лица» — оболъщение чиновников на счет Хлестакова и попущение Божие как первопричина оболъщения («Вот, подлинно, если Бог хочет наказать, так отнимет прежде разум» — [Гоголь: Т. 3/4, 299]) — прямо повторяют предсказанные в Новом Завете обстоятельства явления в мире к концу времен такого же мнимого «лица» — лже-Христа, «антихриста»: «...тогда откроется беззаконник <...> которого пришествие <...> будет <...> со всяким неправедным оболъщением погибающих за то, что они не приняли любви истины для своего спасения. И за сие пошлет им Бог действие заблуждения, так что они будут верить лжи...» (2 Фес. 2:8–11). Явление вестника о настоящем ревизоре в финале комедии венчает эту апокалиптическую тему гоголевской пьесы, охватывающей ее от явления в мир антихриста до Второго Пришествия Христова и Страшного Суда.

Этому смыслу «Ревизора» и соответствует его истолкование в гоголевской «Развязке Ревизора»:

«Лучше <...> сделать ревизовку всему, что ни есть в нас, в начале жизни, <...> да побывать <...> в безобразном нашем городе, <...> в котором бесчинствуют наши страсти... <...> ...душевный город наш стоит того, чтобы подумать о нем, как думает добрый Государь о своем государстве! <...> ...взглянем на себя <...> глазами Того, Кто позовет на очную ставку всех людей...» [Гоголь: Т. 3/4, 493].

С этим сокровенным смыслом гоголевской комедии, по видимому, и связана еще одна важная «подсказка» Пушкина, послужившая толчком к созданию «Ревизора». Как заметил Д. И. Чижевский, некоторыми современниками Гоголя и Пушкина конец света ощущался в самой непосредственной близости. Популярный тогда в России немецкий сектант и мистик И. Г. Юнг-Штиллинг, влияние которого испытал, в частности, Александр I, в своем толковании на Апокалипсис, «Победной повести» (Нюрнберг, 1799), предсказывал его в 1836 г. — в год выхода в свет «Ревизора» [Чижевский: 140]. «...Заклучение сатаны последует в 1836 году... <...> ...через 38 лет от сего 1798 года Господь благоволит явиться», — пророчил Штиллинг в своем толковании [Юнг-Штиллинг. Победная повесть. ...: 209, 289]³:

«Победная повесть» Юнга-Штиллинга, в переводе А. Ф. Лабзина, имелась в библиотеке Пушкина [Модзалевский: 1012]. Подобная мистическая литература попала в собрание поэта не случайно: она входила в реальный круг его чтения. Об этом свидетельствует, в частности, пушкинское стихотворение «Странник. (Из Вупуан)», написанное в 1835 г. — тоже в год создания «Ревизора». Стихотворение представляет собой вольное переложение начальных страниц книги английского мистика Дж. Беньяна «Любопытное и достопамятное путешествие Христианина и Христианки с детьми к блаженной вечности...». С этой книгой, русский перевод которой был издан впервые в 1782 г. Н. И. Новиковым, Пушкин был знаком по «Сочинениям Иоанна Бюниана» (СПб., 1819), также находившимся в его библиотеке. Позднее о стихотворении Пушкина «Странник» Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (1847) упоминал даже дважды, в разных главах своей книги. По его словам, в этих стихах «звуками почти апокалипсическими» (курсив мой. — И. В.) поэт изобразил «таинственный побег

из города» [Гоголь: Т. 6, 39], «из города, обреченного гибели, и часть его собственного душевного состояния» [Гоголь: Т. 6, 171].

Пожалуй, теперь, с отдаленной временной дистанции — «глядя из своего покойного угла и верхушки, откуда открыт весь горизонт на все, что делается внизу» [Гоголь: Т. 5, 203], — и Пушкина, и Гоголя можно было бы легко упрекнуть за не слишком разборчивое отношение к пробе духовной литературы. Но таковы были господствующие, поощряемые самим правительством увлечения александровской эпохи, что пройти мимо них в то время было почти невозможно. В 1820-х гг. издания, подобные «Победной повести» Штиллинга, распространялись даже в учебных заведениях⁴, в частности среди учащихся Нежинской гимназии, где учился Гоголь.

Один из декабристов, барон В. И. Штейнгель, 11 января 1826 г. в письме к императору Николаю I из Петропавловской крепости указывал, что главная причина вольнодумства заключалась в том «воспитании и образовании, которые в течение 24 лет само правительство давало юношеству» [Щеголев: 489]. По словам декабриста, события 1812 г. склонили «умы и сердца к набожности», так что в России явился тогда целый ряд переводных изданий западной мистики, в частности сочинения Юнга-Штиллинга, «внушающие мысль о ненужности духовенства» и «наружных обрядов» Церкви, а также другие похожие многочисленные переводы, «из коих многие напечатаны на казенное иждивение, и переводчики и издатели удостоены от Монарха наградами»⁵. Именно от этих изданий, полагал Штейнгель, получил развитие тот дух «свободномыслия, внушенного в высочайшей степени», который был свойственен выпускникам всех российских учебных заведений [Щеголев: 489].

Как замечал в 1821 г. архимандрит Фотий (Спасский), один из последовательных борцов с инославными веяниями, сочинения Штиллинга «яко мед лижут прельщенные сыны века сего» [Фотий (Спасский), 2010: 108]. Секрет популярности немецкого мистика в России объяснялся, во-первых, его созвучным русскому обществу неприятием антихристианского духа Французской революции 1789–1799 гг. В изданной в 1810 г. одной из частей своего сочинения «Der graue Mann» (*с нем.*

«Серый человек»; в русском переводе — «Угроз Световостоков») Юнг-Штиллинг, в частности, замечал:

«Покойный Бенгель в тридцатых и сороковых годах прошедшего столетия вычислял апокалиптические времена и <...> определил эпоху пришествия Господня в 1836 году, с величайшею вероятностию и основательностию. <...> Во мне, однако ж, осталось оно <...> в тайне души сокрытым, до 1792 года, когда Французская революция, потрясая и всю Немецкую землю, возбудила во мне вновь оное. С сего самого времени я чувствую долгом моим свидетельствовать о сей истине...» [Юнг-Штиллинг. Угроз Световостоков: Ч. 6, 102, 110–111] (ср. также: [Юнг-Штиллинг. Угроз Световостоков: Ч. 1, 123, 137, 153]).

Репутация консерватора и сугубого «обскуранта», которую снискал Штиллинг в Европе, также служила русскому читателю неким залогом «благонадежности» немецкого мистика. В заблуждение вводило и явное осуждение Штиллигом «иллюминатства» (с противопоставлением якобы «истинного» масонства «ложному», приведшему к Французской революции). Но особенное впечатление на читателя в России производило восторженное отношение Штиллинга к победе русского народа над Наполеоном и высокая оценка императора Александра I, о личной встрече с которым летом 1814 г. не без гордости сообщал сам Штиллинг в одной из своих книг [Юнг-Штиллинг. Угроз Световостоков: Ч. 8, 4–7]. (Впрочем, сам Александр I за некоторое время до этой встречи в своей записке «О мистической словесности», адресованной сестре, великой княгине Елене Павловне, замечал о «сочинениях Штил<л>инга», что «большой важности» они «не содержат»: «Во всех сих сочинениях есть великая смесь истины с заблуждением» [Николай Михайлович, вел. кн.: 289].) Есть у Штиллинга и «похвалы» Русской Церкви — в свою очередь призванные ввести в заблуждение неискушенного читателя. («Похвалы» эти лукаво перемежаются у Штиллинга с резкой критикой и католической, и Православной Церковью.)

«Искривленные», «заносящие далеко в сторону дороги» [Гоголь: Т. 5, 203] переменчивой и противоречивой в религиозном отношении александровской эпохи были для многих современников настолько привлекательными, что новыми

веяниями оказались увлечены даже некоторые духовные лица. Святитель Филарет (Дроздов), митрополит Московский, интерес современников к сочинениям западной мистики объяснял отчасти тем, что «любопытность, со дня на день распространяющаяся, для своего удовлетворения бросается во все стороны и тем сильнее порывается на пути незаконные <там>, где не довольно устроены законные», — где ощущается недостаток православных изданий с толкованиями Священного Писания [Чистович: 148]. В частности, пророчества Штиллинга о 1836 году разделял известный священник из г. Балты (под Одессой) отец Феодосий Левицкий (1791–1845). Ныне св. праведный Феодосий Балтский прославлен в лике местночтимых святых Одесской епархии Украинской Православной Церкви (Московского Патриархата) (канонизация состоялась в 2009 г.; память совершается 9 марта ст. ст.). В мае 1823 г. иерей Феодосий Левицкий, вдохновенные «апокалиптические» проповеди которого стали известны при дворе, был вызван в Петербург к императору Александру I. Спустя полтора года, в ноябре 1824 г., по подозрению в причастности к масонским ложам, он был отправлен в заточение на три года в Коневский монастырь на Ладожском озере.

«Пророчества» немецкого мистика казались в то время столь убедительными, что соблазнили даже авторитетного духовного пастыря. Отец Феодосий в своем сочинении «Главы семи громов», отправленном в 1822 г. Александру I, писал:

«...знаменитый Г. Юнг-Штиллинг в известной свету книге своей, “Победной повести”, <...> пишет <...>: “С самой реформации началось ожидание исполнения пророчеств апокалиптических, <...> один же беглый патер и Иоанн Генрих Зейц осмелились даже назначить время пришествия Господа, первый в 1806, а последний в 1836 году. В сие же время <...> появились книги Бенгеля и возжгли новый свет, при котором Апокалипсис стал проясняться”. <...> Что касается России <...>, то не менее и сия великая часть вселенной в то же время таковым же чувством <...> потрясена была. <...> ...никак не должно <...> к суевию относить таковое всея вселенная во едино время <...> потрясение духа. <...> ...известный миру <...> Юнг-Штиллинг, в книге своей, <...> победную повестью <...> названной, <...> пишет <...>: “<...> ...явление человека беззакония <...> ведет за собою

день Господень <...>; и хотя мы года верно назначить не можем, но сим не опровергается, а еще более подтверждается вычисленный срок по Апокалиптической прогрессии”. <...> Истинный раб Христов, Юнг-Штиллинг, коего и в прежних отделениях к подкреплению нашего слова мы употребляли, и здесь нам прежде всех предстоит. <...> ...сие число мы взять можем от 1789 года, в который началась французская революция, до 1836 года, до которого, по чудесным вычетам славнейших мужей Бенгеля и Юнга Штиллинга, наидалее пришествие Христова исполниться должно» [Феодосий Балтский, 1911: 263–265, 308–309, 358, 443].

9 февраля 1823 г. о. Феодосий писал министру духовных дел и народного просвещения князю А. Н. Голицыну — наиболее высокопоставленному из тогдашних идеологов внеконфессионального мистицизма (вскоре отстраненному от должности):

«В прежние веки <...> бывали случаи, что некоторые люди <...> кончину мира проповедовать хотели, но это обыкновенно бывали <...> люди совсем не основательные <...>; ныне же <...> самые достойные мужи из всего христианства во вселенной сильно в приближении часа сего убеждаются... <...> Здесь можно сказать о книге Юнга Штиллинга, толкование Апокалипсиса составляющей... <...> Несмотря на то, что он чужеземец и по внешности якобы от нас исповеданием отделенный, но книга его <...> не без многого <...> подкрепления от самой благодати Духа Божия написана...» [Феодосий Балтский, 1911: 637–638].

Даже после наказания, которое последовало в 1824 г., и после официального запрещения «Победной повести» Штиллинга в 1825 г. (в числе других теософских изданий)⁶, о. Феодосий Левицкий, по-видимому, продолжал придерживаться давних «пророчеств» — и спустя десять лет, в 1835 г., накануне «знаменательного» 1836 года, писал:

«Дай Бог всем верным таковую благодать, <...> дабы познали они приблизившееся святое царствие Божие и действующий над землею страшный суд Его... <...> Это есть особенная служба моя, по благодати Его — свидетельствовать о приближении Его» [Феодосий Балтский, 1876: 135].

Один из духовных писателей (корреспондент газеты «Русский Инвалид», оставшийся неизвестным), живший в последующую эпоху, замечал:

«Уже некоторые из духовных заражены были до безумия мистицизмом: между ними явились последователи Штиллинга. Один священник, известный Феодосий Балтовский, до того увлекся, что счел себя за одного из пророков Апокалиптических» [И. А. Два слова...: 4].

Об отце Феодосии Левицком Гоголь вполне мог слышать от своего давнего приятеля и единомышленника А. С. Стурдзы. При материальной поддержке Стурдзы о. Феодосий — «известный в 40-х годах благодетель священник» — учредил в Балте богадельню [Мацеевич: 550–551]. Кроме того, об опальном балтском священнике Гоголю могли рассказать еще два его духовных друга, святитель Иннокентий (Борисов) и иеросхимонах Сергей (Веснин) — насельник Святой горы Афон. В конце 1840-х — начале 1850-х гг. иеромонах Сергей даже составил жизнеописание священнослужителя: «Священник города Балты о. Феодосий Несторович Левицкий» [Феодосий Балтский, 1876: 1–70].

Упомянутый духовный писатель, подразумевая друзей Гоголя, святителя Иннокентия и о. Сергия, сообщал:

«Собственноручные его <о. Феодосия Балтского> записки я видел в 1852 году на Афоне у Святогорца, а ему они были переданы Иннокентием Херсонским для просмотра. Феодосий был вызываем из Балты в Петербург к Императору Александру, потом отправлен в Коневец после фотиевской реакции и умер в 1845 году, если не ошибаюсь, переживши год светопрествления <в> 1836 г., во что он искренно верил. — И это был еще самый незлобивый и кроткий мистик: другие были фанатиками ложных учений и гнали, где было можно, всякого православного, защищавшего чистое верование Св. Церкви» [И. А. Два слова...: 4].

Мистические веяния 1820–1830-х гг. в силу их повсеместного распространения не могли не привлечь внимания Гоголя. Кроме «Ревизора», апокалиптический подтекст присущ целому ряду его произведений, предшествовавших созданию

комедии, — в частности, опубликованным в 1835 г. в сборнике «Арабески» статьям «О преподавании всеобщей истории», «Жизнь», «Последний день Помпеи» — и напечатанной здесь же первой редакции повести «Портрет». К этому же ряду при- мыкает и его позднейшее «апокалиптическое» толкование «Ревизора» в «Развязке...». Этим толкованием Гоголь, по сути, сам указал на еще один из литературных источников замысла комедии, который вновь оказывается связан с эпохой александровского мистицизма — и опять обнаруживает тесные переклички с наследием Юнга-Штиллинга. Кроме того, в вероятном обращении Гоголя к этому источнику, в свою очередь, как и в случае с «Победной повестью» Штиллинга, можно предположить влияние Пушкина.

Переводчиком еще одного из произведений немецкого мистика, оказавших, предположительно, влияние на замысел «Ревизора», был знакомый Пушкина в 1830-х гг. Федор Петрович Лубяновский (1777–1869), малоизвестный литератор и крупный чиновник, сподвижник влиятельного масона З. Я. Карнеева (приходившегося ему дядей) и не менее влиятельного мистика и реформатора М. М. Сперанского. В 1817–1818 гг. Лубяновский перевел сочинение Штиллинга «Das Heimweh» (1793–1795) (*с нем.* «Тоска по родине»; в переводе Лубяновского — «Тоска по отчизне»). Содержание этого произведения, о котором тот же св. Феодосий Балтский отзывался в 1824 г. как заслуживающем «особеннейшего» внимания Государя [Феодосий Балтский, 1911: 554], судя по всему, также нашло отражение в комедии Гоголя.

В «Тоске по отчизне» описываются события, случающиеся с неким Христаном-Евгением Остенгеймом. В них, по замыслу автора, изображаются этапы, которые проходит душа на пути к небесной отчизне. Одно из первых событий — встреча героя в гостинице с «ревизором» Угрозом Световостоковым:

«В <...> гостинице сел я за теплую печь, а *Честомысл*, при- несши мое имение, расседлав лошадей и дав им корму, пошел в хозяйскую избу. <...> Нас было не много: какой-то Капитан, Купец, Секретарь, Неизвестный, Судья, Стряпчий, хозяин и я. <...> Сухой, длинный, в темном сером платье, просто оде- тый старик сидел у стены неподвижно. <...> Товарищи мои не

примечали его, покуда хозяин не спросил, не хотел ли он вместе с нами обедать? Он отвечал: *нет!* — но таким голосом, каким не всякий может отвечать. Один за другим они шурились и поглядывали на *Угрозу Световостокова*. . . <...> Секретарь <...> хотел пошутить над стариком, взял салфетку, обтер губы, подошел к нему и говорил:

— Позвольте спросить вас, Государь мой, конечно, вы имеете дела в здешнем городе?

Твердым голосом, после коего не скоро можно сделать другого такого рода вопроса, *Угроз Световостоков* отвечал:

— Имеете ли вы полномочие от моего Государя, по коему, как посланник его, можете ко мне относиться? Мое право, по которому я так отвечаю вам, *лежит в Счетном Архиве*.

Секретарь остановился, как громом пораженный: отчего? — знает то он и *Угроз Световостоков*. Довольно: он не выдержал, взял шляпу, трость и ушел.

Судье казалось, что долг его был заступиться за Секретаря. <...> ...он начал проповедовать о благоустройстве и о строгости, с кою надлежит наблюдать в городах за иностранцами... <...>

Хозяин потряс головою и дал ему знать, чтоб молчал. Судья еще более разгорячился, покраснел, встал, подошел к *Угрозу Световостокову* и спрашивал: Государь мой! кто вы? <...> Я в службе здешнего Государя и имею власть осматривать каждого подозрительного иностранца.

— А я, — поразительным голосом отвечал *Угроз Световостоков*, — *имею от Царя всех Царей препоручение описывать всякий запрещенный товар в царствии Божием. Кстати ныне страшное дело вдовы Сердцеравы Главным Судом решено в ее пользу; соперник ее проиграл тяжбу и будет наказан.*

Судья оцепенел и бледный, как смерть, упал на стул... <...>

Угроз Световостоков <...> не был в праздности <...> дом Судьи окружен стражею: прислан нарочный произвести следствие со всею строгостию...» [Юнг-Штиллинг. Тоска по отчизне: Ч. 1, 57–60, 73–74].

Приведенное описание находится в первой части сочинения Штиллинга — и весьма отдаленно напоминает пьесу Гоголя (гостиница, ревизор, следствие). Зато объяснение, которое дает автор этой сцене в заключительной, пятой части своего произведения, снабженной подзаголовком: «Содержащая

в себе Ключ или изъяснение предыдущих Частей» (ср. в «Развязке...»: «Ключ! не хотим больше ничего слышать. Ключ!» — [Гоголь: Т. 3/4, 492]), прямо напоминает⁷ гоголевское толкование в «Развязке Ревизора» чиновников, как бесчинствующих в душе страстей:

«Явление за общим столом в гостинице очень важно. <...> Хозяин означает застарелые склонности, или, по словам Священного Писания, *Ветхого Адама*, у коего новый должен жить, как некий пришлец. *Адвокат, или Стряпчий*, означает *естественное легкомыслие*, которое в самих нас есть как ходатай и заступник за все пороки и преступления, нами содеваемые. *Судья* представляет *Господствующую страсть в человеке* <...> *сладострастие, с властолюбием соединенное*. <...> *Секретарь* означает *змииную хитрость*, с кою злые страсти пролагают дорогу к своей цели. <...> *Купец* есть образ *корыстолюбия*. <...> Угроз Световостоков, или *человек в сером платье*, <...> с грозным безмолвием сидит в углу у стены. <...> Сие почтенное лице названо в подлиннике *человеком в сером платье* за то, что серый цвет означает старость, смерть и исление, и потому одежда такого цвета свойственна званию строгого Судии, Совести. В переводе оно названо *Угрозом Световостокowym*. Суд совести часто грозен, но он всегда есть истинный от Востока. <...> Коварный Секретарь, с хитростию древнего змия служащий соглядатаем всем прочим собеседникам, начинает, смотря в свое стекло, испытывать сего нового гостя. О! он охотно желал бы изгнать его: злая совесть его не может сносить сурового вида и поразительного взгляда Угрозы Световостокова. За то, однако ж, он сам получил громовой удар: наказующая благодать обнаружила явно пред всеми смертоубийство его, сокровенное от всего мира. Умерщвленный и в счетном Архиве зарытый младенец означает тяжкие грехи юности, о коих *Давид* воздыхал еще и в мужестве; Пс. 25, 7, и кои змиина хитрость, положив в Архиве, почитает никому в мире неведомыми, не помышляя, что в Архиве-то и хранятся все списки с требований от начальства с подчиненными, и что Угроз Световостоков имеет ключ от всякого Архива, как Генерал Ревизор. Горе! <горе> тому, чьи долги еще в Архиве! Сей Ревизор некогда окажет их: он есть всеобщий истец пред судом Божиим» [Юнг-Штиллинг. Тоска по отчизне: Ч. 5, 38, 40–41, 42, 43–44].

Можно предположить, что, создавая пьесу, Гоголь прямо имел в виду настроения определенной части русского общества, связанные с апокалиптическими предсказаниями Штиллинга и, в частности, с его «пророчествами» о 1836 г. Это следует как бы из самого финала комедии. Но при этом очевидно и то, что в целом с хилиастическим толкованием Апокалипсиса Юнгом-Штиллином, который полагал, что «дух Христов сохраняется и сохранится до конца мира» только в протестантской «богемо-моравской, гернгутерской братской церкви» [Чистович: 105], замысел «Ревизора» не имеет ничего общего.

(О «гернгутерах» Гоголь упоминал в конце жизни в разговоре с О. М. Бодянским [Виноградов. Гоголь в воспоминаниях...: Т. 1, 303]. К гернгутерской секте («церкви» моравских братьев) принадлежал бывший министр народного просвещения (с 1828 по 1833 г.) светлейший князь К. А. Ливен.)

Содержание гоголевской пьесы прямо противоположно штиллинговским, сектантским толкованиям Откровения св. Иоанна Богослова. Архимандрит Фотий, подавший в 1824 г. императору Александру I записку «О революции под именем тысящелетнего Христова царствия, готовимой к 1836 году в России чрез влияние тайных обществ и англичан-методистов», писал: «1836 год назначили враги веры и спокойствия временем для новья веры и церкви, и какого-то нового царя...» [Фотий (Спасский), 1896: № 8, 433]. Целый ряд фактов свидетельствует о резко критическом отношении Гоголя к масонству⁸. Масонство высмеивается и в самом «Ревизоре», в образе судьи Ляпкина-Тяпкина, вольнодумно размышляющего о сотворении мира и обнаруживающего знакомство с масонской литературой («Вперед пустить голову, духовенство, купечество; вот и в книге “Деяния Иоанна Масона”...» [Гоголь: Т. 3/4, 230]).

Примечательно, что встречной неприязнью платили Гоголю и представители масонства. Наиболее показательной среди них фигурой был, в московском окружении писателя, поэт М. А. Дмитриев, отзывавшийся о Гоголе в своих воспоминаниях крайне неприязненно. За редкими исключениями, все лица, упоминаемые в мемуарах Дмитриева, так или иначе состояли в ордене. Согласно признанию Дмитриева, сам он был принят в масоны в 1830 г. [Дмитриев, 1998: 340] (т. е. уже

после официального запрещения масонства). Масонами были упоминаемые им в мемуарах, с превосходными эпитетами, московский военный генерал-губернатор князь Д. В. Голицын (на литературных вечерах которого с неохотой бывал Гоголь [Виноградов, 2018: Т. 4, 36–37]), поэт Ф. Н. Глинка (которому Гоголь однажды намекнул на бесплодность его переложений псалмов [Виноградов, 2018: Т. 7, 123–124]), М. Н. Загоскин, П. Я. Чаадаев, Ф. Ф. Вигель, князь-литератор П. И. Шаликов (произведения которого Дмитриев вместе с Вигелем ставили даже выше гоголевских⁹) и многие другие. Вспоминая о Гоголе, Дмитриев с раздражением писал:

«Попал он на руки к Аксаковым. А кто попадет, бывало, в милость к их горластому семейству, они поднимутся все кричать и прославлять своим широким горлом... <...> Все это свихнуло Гоголя и вскружило ему голову... <...> он был неуч, но неуч гордый...» [Виноградов. Гоголь в воспоминаниях...: Т. 2, 178].

Мнение о том, что Аксаковы вскружили Гоголю голову и что он незаслуженно пользуется своей славой, было среди московских масонов почти единодушным. Его, кроме Дмитриева, высказывали Чаадаев [Виноградов, 2018: Т. 5, 697–699], Вигель¹⁰; «не слишком жаловал» Гоголя, вопреки восторгам Аксаковых, Загоскин¹¹. Знаменательно при этом, что все они единодушно негативно относились и к «Ревизору». Ни один из них, по понятным причинам, не оставил свидетельств о том, как воспринято было в масонской среде «неблагоговейное» и даже дерзкое (непростительное для «просвещенных» братьев) использование Гоголем наследия Штиллинга (как посметь превратить «в комедию» само «пророчество» о 1836 году!). Однако по их согласному осуждению «Ревизора» можно отчасти судить о характере той оценки, которая, вероятно, была вынесена в этой среде «непочтительному» отношению Гоголя к масонской традиции. Вопреки «пророчествам» о «новом царе», гоголевская пьеса заканчивается напоминанием о законном русском государе, «изгоняющем из земли своей» [Гоголь: Т. 3/4, 494] вольнодумных Ляпкиных-Тяпкиных и лицемерно-набожных Сквозников-Дмухановских.

* * *

В связи с широкой «востребованностью» в России в 1820-х и даже в 1830-х гг. сочинений Юнга-Штиллинга укажем в заключение на один из важных эпизодов цензурной истории позднейшего произведения Гоголя, его известной книги «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847). Написанная в духе Православия, Самодержавия, Народности — «в духе самого правительства» (как замечал Гоголь в письме к императору Николаю I [Гоголь: Т. 14, 21]), эта книга тем не менее встретила активное противодействие в цензуре. Кроме многочисленных цензурных сокращений, инициатором которых стал в 1846 г. А. В. Никитенко — западнически настроенный цензор, приятель В. Г. Белинского, — запрещению в гоголевской книге, «с подачи» Никитенко, первоначально подверглись две главы духовного содержания. Эти две главы — «Несколько слов о нашей Церкви и духовенстве» и «О том же» — были запрещены духовным цензором протоиереем Тимофеем Ферাপонтовичем Никольским (1788–1848). Цензор считал, что указанные статьи не могут быть напечатаны, поскольку изложенные в них «понятия о Церкви Рус<с>кой и Духовенстве конфузны» (цит. по: [Виноградов, 2005: 231]).

Следует сказать, что работа любого цензора, к сожалению, не свободна от ошибок. По ходатайству П. А. Плетнева и обер-прокурора Святейшего Синода графа Н. А. Протасова при повторном рассмотрении гоголевских статей они тогда же были дозволены к печати. Но интерес в данном случае представляет не собственно эта история, а то, как в свое время в духовной цензуре было подвергнуто критике сочинение самого о. Тимофея Никольского. Подготовленная им в 1827 г. для второго издания книга «О молитве за умерших» (СПб., 1825, 1837, 1847, 1866) была запрещена как «сочинение не совсем православное» [Горчаков, Никольский: 347]. Критические замечания на книгу о. Тимофея высказал тогда святитель Филарет (Амфитеатров), в ту пору архиепископ Казанский (позднее митрополит Киевский и Галицкий). В числе других замечаний владыка отметил цитирование о. Тимофеем книг неправославных авторов и, в частности, две ссылки на сочинение Штиллинга «Угроз Световостоков». «Какая это книга? —

вопрошал святитель Филарет. — Принята ли она Православною Церковью? И даже известна ли ей? <...> Св. Климента ставить наряду с Штиллином не следует. Ничего не может быть вреднее и опаснее для чистоты православного учения веры, как таковое уродливое смешение. Весьма жаль, что молодые и незрелые богословы не читают ни житий, ни сочинений Святых отцов — а ежели и читают, то не с тем, чтоб от них научиться вере и жизни христианской, а чтоб судить их по своим дерзновенным мнениям» [Горчаков, Никольский: 350, 354–355]. О. Тимофей Никольский постарался тогда учесть критику, но последовал ей не во всем. В 1847 г., спустя чуть больше двух месяцев после выхода в свет «Выбранных мест из переписки с друзьями», его книга «О молитве за умерших» была еще раз переиздана (цензурное разрешение от 12 марта 1847 г. было подписано сослуживцем о. Тимофея по Казанскому собору, протоиереем Андреем Ивановичем Окуневым). При этом обе ссылки на Штилинга, вызвавшие ранее замечание святителя Филарета, в новом издании были *сохранены*¹². Наследие александровской эпохи все еще владело умами.

От современников того или иного периода истории обычно «ждут» того, что, вращаясь в гуще событий, будучи их прямыми участниками, они, как правило, разделяют и заблуждения, и ошибки своего времени. Исключительное явление в этом отношении составляет Гоголь. Современник многообразных мистических веяний и оппозиционных движений первой половины XIX в., писатель тем не менее всегда оставался «искренним патриотом и глубоководящим христианином»¹³ — и был таковым, даже погружаясь в наиболее глубокие и опасные в духовном отношении идеологические стремнины современности. В числе других художественных прозрений Гоголя, эсхатология его знаменитой комедии, приуроченной к ожидаемому оппозиционерами «апокалиптическому», непредсказуемому по последствиям 1836 г., служит не только обозначением реальных «ран и болезней» общества [Гоголь: Т. 6, 183], но и свидетельством глубокого духовного опыта писателя.

Примечания

- ¹ См.: [Виноградов. Гоголь в воспоминаниях...: Т. 3, 227].
- ² См.: [Виноградов. Гоголь в воспоминаниях...: Т. 1, 295, 650–651; Т. 3, 227–228, 231–232].
- ³ Ср. также: [Ширинский-Шихматов: 1352], [Фотий (Спасский), 1896: № 7, 164–171, 182–186; № 8, 430–434].
- ⁴ См.: [Ширинский-Шихматов: 1378], [Катетов: 86], [Шильдер: 615–616], [Виноградов, 2015: 27–28].
- ⁵ Архимандрит Фотий (Спасский) прямо указывал, что «царь был мало сведущ в истине веры православных» [Фотий (Спасский), 1894: 220]. В свое время Император беседовал даже с Юнгом-Штиллингом о том, «какая из христианских церквей всех более согласуется с истинным, чистым учением Христа» [Неведомский: 318].
- ⁶ См.: [Указ] 1825. Мая 14. Об отобрании от всех духовных училищ, мест и лиц книг, заключающих в себе учения, противные вере и благочестию // Сборник постановлений по Министерству народного просвещения. — СПб.: В типографии Императорской Академии наук, 1864. — Т. 1. — Стб. 1627–1628.
- ⁷ Это было впервые отмечено в работе И. Винницкого «Николай Гоголь и Угроз Световостоков» [Винницкий: 171–176].
- ⁸ См.: [Виноградов, 2001], [Виноградов. Гоголь в воспоминаниях...: Т. 1, 625–626; Т. 2, 262], [Виноградов, 2016], [Виноградов, 2018: Т. 7, 87–90].
- ⁹ См.: [Дмитриев, 1854: 59–60], [Дмитриев, 1869: 99], [Гоголь: Т. 14, 238].
- ¹⁰ См.: [Виноградов. Гоголь в воспоминаниях...: Т. 1, 840], [Гоголь: Т. 14, 238].
- ¹¹ См.: [Виноградов. Гоголь в воспоминаниях...: Т. 3, 285], [Гоголь: Т. 12, 183]. Загоскин получил «высокое мнение о Гоголе-христианине» лишь со времени выхода в свет «Выбранных мест из переписки с друзьями», в которых, по словам сына Загоскина, Сергея Михайловича, знаменитый писатель якобы «круто отрекся от всего, что составляло его земную славу и земное бессмертие». См.: [Виноградов. Гоголь в воспоминаниях...: Т. 2, 595; Т. 3, 836].
- ¹² См.: [Никольский: 36, 119].
- ¹³ Святейшего Правительствующего Синода. По II <-му> Столу I <-го> Отделения. Дело о предстоящем чествовании в духовно-учебных заведениях памяти русского писателя Н. В. Гоголя по случаю исполняющегося 20 марта 1909 года столетия со дня его рождения // Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 796. Оп. 190. I <-е> отд., II <-й> стол. Ед. хр. 44. Л. 3.

Список литературы

1. Винницкий И. Николай Гоголь и Угроз Световостоков. (К истокам «идеи ревизора») // Вопросы литературы. — 1996. — Сентябрь-октябрь. — С. 167–194.

2. Виноградов И. А. Материалы по изучению масонского и декабристского движения, полученные Гоголем от декабриста И. А. Фонвизина и Н. Н. Шереметевой // Переписка Н. В. Гоголя с Н. Н. Шереметевой. — М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. — С. 229–245.
3. Виноградов И. А. Неизвестные автографы двух статей Н. В. Гоголя о Церкви и духовенстве. К истории издания «Выбранных мест из переписки с друзьями» // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2005. — Вып. 7. — С. 219–245 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2665> (10.12.2018). DOI: 10.15393/j9.art.2005.2665
4. Виноградов И. А. Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств. Научно-критическое издание: в 3 т. — М.: ИМЛИ РАН, 2011–2013. — Т. 1–3. — 904 + 1032 + 1168 с.
5. Виноградов И. А. Гоголь в Нежинской гимназии высших наук: из истории образования в России. Научное издание. — М.: ИМЛИ РАН, 2015. — 352 с.
6. Виноградов И. А. Смысл игры в комедии Гоголя «Игроки» // Вестник славянских культур. — 2016. — № 2 (40). — С. 140–148.
7. Виноградов И. А. Летопись жизни и творчества Н. В. Гоголя (1809–1852). Научное издание: в 7 т. — М.: ИМЛИ РАН, 2018. — Т. 4, 5, 7. — 704 + 928 + 640 с.
8. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: в 17 т. (15 кн.) / сост., подгот. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева. — М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009–2010. — Т. 1–17. — 664 + 688 + 680 + 744 + 816 + 720 + 968 + 392 + 488 + 704 + 592 + 608 + 624 + 816 + 936 с.
9. [Горчаков М. И., иерей, Никольский П. Т.] Александр Тимофеевич Никольский. (1821–1876), приходской священник Входеоерусалимской (Знаменской) церкви в С.-Петербурге. Очерк жизни и деятельности. — СПб., 1878. — 390 с.
10. Дмитриев М. Мелочи из запаса моей памяти. — М.: Тип. В. Готье, 1854. — 174 с.
11. Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. Вторым тиснением, с значительными дополнениями по рукописи автора. Издание Русского Архива. — М.: Тип. Грачева и Комп., 1869. — 297 с.
12. Дмитриев М. А. Главы из воспоминаний моей жизни / подгот. текста и примеч. К. Г. Боленко, Е. Э. Ляминой, Т. Ф. Нешумовой; вступ. ст. К. Г. Боленко, Е. Э. Ляминой. — М.: Новое литературное обозрение, 1998. — 752 с. (Серия «Россия в мемуарах»).
13. И. А. Два слова об архимандрите Фотии // Русский инвалид. Ведомости военные, политические, ученые и литературные. — 1868. — 16/28 июля. — № 192. — С. 3–4.
14. Катетов И. В. Граф М. М. Сперанский как религиозный мыслитель. — Казань, 1889. — 349 с.

15. [Клитин А. М., иерей]. Памяти Н. В. Гоголя. Речь пред панихидою 17-го марта 1902 года. Профессора Богословия, священника А. М. Клитина // Записки Императорского Новороссийского ун-та. — Одесса, 1902. — Т. 88. — Отд. 3. — С. 77–87.
16. [Мацеевич Л. С.] Л. М. К материалам для истории Одесского Архангело-Михайловского женского Монастыря — и Заметка для биографии А. С. Стурдзы // Прибавления к Херсонским Епархиальным Ведомостям. — 1902. — 16 сент. — № 18. — С. 543–558.
17. [Модзалевский Л. Б.] Книги, бывшие в библиотеке Пушкина и не сохранившиеся / Библиотека Пушкина. Новые материалы. Исследование Л. Модзалевского // Литературное наследство. — М., 1934. — Т. 16–18. — С. 991–1020.
18. [Неведомский В. Н.] В. Н. Баронесса Крюденер и ее переписка с князем А. Н. Голицыным. (Очерк жизни и деятельности баронессы) // Русский Архив. — 1885. — № 3. — С. 305–330.
19. Николай Михайлович, великий князь. Переписка Императора Александра I с сестрой Великой Княгиней Екатериной Павловной. — СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1910. — 318 с.
20. [Никольский Т. Ф., протоиерей]. О молитве за умерших. Рассуждение Протоиерея Казанского Собора Тимофея Никольского. — 3-е изд., исправленное и умноженное. — СПб.: В типографии Ильи Глазунова и комп., 1847. — 173 с.
21. [Феодосий Балтский, св. праведный]. Отец Феодосий Левицкий, священник г. Балты, Подольской епархии, и некоторые его сочинения. — СПб.: Типография духовного журнала «Странник», 1876. — 288 с.
22. [Феодосий Балтский, св. праведный]. Священник Феодосий Левицкий и его сочинения, поднесенные Императору Александру Первому. Материалы к истории мистицизма в начале XIX века. Сообщил Л. К. Бродский. — СПб.: Синодальная типография, 1911. — 860 с.
23. [Фотий (Спасский), архимандрит]. Автобиография Юрьевского архимандрита Фотия // Русская Старина. 1894. — № 9. — С. 204–233; 1896. — № 7. — С. 163–199; 1896. — № 8. — С. 423–443.
24. Фотий (Спасский), архимандрит. Житие Епископа Пензенского и Саратовского Иннокентия (Смирнова) // Фотий (Спасский), архимандрит. Борьба за веру. Против масонов / сост. предисл. и примеч. В. В. Улыбин. — М.: Институт русской цивилизации, 2010. — С. 76–121.
25. Чижевский Д. Неизвестный Гоголь // Новый журнал. — Нью-Йорк. — 1951. — № 27. — С. 126–158.
26. Чистович И. История перевода Библии на русский язык. — 2-е изд. — СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1899. — 347 с.
27. Шильдер Н. К. Два доноса в 1831 году // Русская Старина. — 1899. — № 3. — С. 607–631.
28. [Ширинский-Шихматов С. А., князь]. Записка о крамолах врагов России / сообщил священник М. Я. Морошкин // Русский Архив. — 1868. — № 9. — Стб. 1329–1391.

29. Щеголев П. Е. Письма В. И. Штейнгеля к Императору Николаю I // Семеновский В. И., Богучарский В., Щеголев П. Е. Общественные движения в России в первую половину XIX века. — СПб., 1905. — Т. 1. — С. 475–495.
30. [Юнг-Штиллинг И. Г.] Угроз Световостоков, сочинение Иоанна Генриха Юнга, называющегося иначе Генрихом Штиллингом. — СПб.: В Императорской типографии, 1806, 1813, 1815. — Ч. 1, кн. 1–4; Ч. 6, кн. 21–24; Ч. 8, кн. 29–30. — 319 + 300 + 166 с.
31. [Юнг-Штиллинг И. Г.] Победная повесть, или Торжество веры христианской. Творение И. Г. Юнга-Штиллинга. — СПб.: В Морской Типографии, 1815. — 450 с.
32. [Юнг-Штиллинг И. Г.] Тоска по отчизне. Сочинение Генриха Штиллинга. — М.: В Университетской Типографии, 1817–1818. — Ч. 1–5. — 358 + 387 + 379 + 360 + 312 с.

Igor' A. Vinogradov

*A. M. Gorky Institute of World Literature,
The Russian Academy of Sciences
(Moscow, Russian Federation)*

info@imli.ru

Eschatology of the Comedy “The Government Inspector” by N. V. Gogol

Abstract. The article is devoted to the study of the eschatological context of Gogol's comedy “The Inspector General”. The famous play is put in touch with the prevailing mysticism of the previous Alexandrian epoch, which maintained its influence during the following reign. The role of the works of Western mysticism in shaping an “apocalyptic” perception by contemporaries of the current events of Russian and world history is emphasized. The influence of the religious-fiction works of the German cultist and mystic I. G. Jung-Stilling, popular at that time in Russia, is studied. The significance of Stilling's “prophecies” about the end of the world in 1836 for the creation of the “Inspector General” (completed in the same year) is appraised, as well as the role of Stilling's “Loving for the Fatherland” in formation of the apocalyptic overtones of the comedy and the author's interpretation of its plot in Gogol's later work “The Endgame of the Inspector General”. The problem of understanding the spiritual content of the eschatological aspirations of the first half of the 19th century is posed. Gogol's ambivalent attitude to the theosophical heritage of the German writer (whose works were banned in Russia in 1825) is compared with a positive assessment of Stilling's “prophetic” writings by Gogol's contemporary St. righteous Theodosius of Balti (canonized as a local saint of the Odessa diocese in 2009).

Keywords: Gogol, biography, creativity, interpretation, hermeneutics, concept, eschatology, spiritual heritage

About the author: Vinogradov Igor' A. — Doctor of Philology, Chief Investigator, A. M. Gorky Institute of World Literature, The Russian Academy of Sciences (ul. Povarskaya 25a, Moscow, 121069, Russian Federation)

Received: December 18, 2018

Date of publication: October 18, 2019

For citation: Vinogradov I. A. Eschatology of the Comedy “The Government Inspector” by N. V. Gogol. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 4, pp. 68–90. DOI: 10.15393/j9.art.2019.5801 (In Russ.)

References

1. Vinnitskiy I. Nikolai Gogol and the Ugroz Svetovostokov. (To the Origins of the “Ideas of the Government Inspector”). In: *Voprosy literatury*, 1996, September-October, pp. 167–194. (In Russ.)
2. Vinogradov I. A. Materials on the Study of the Masonic and Decembrist Movement, Received by Gogol from the Decembrist I. A. Fonvizin and N. N. Sheremeteva. In: *Perepiska N. V. Gogolya s N. N. Sheremetevoy [The Correspondence Between N. V. Gogol and N. N. Sheremeteva]*. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., Nasledie Publ., 2001, pp. 229–245. (In Russ.)
3. Vinogradov I. A. Unknown Autographs of Nikolai Gogol’s Two Articles About Church and the Clergy: The History of Publishing Gogol’s “Selected Correspondence with Friends”. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2005, issue 7, pp. 219–245. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2665> (accessed on December 10, 2018). DOI: 10.15393/j9.art.2005.2665 (In Russ.)
4. Vinogradov I. A. *Gogol' v vospominaniyakh, dnevnikakh, perepiske sovremennikov. Polnyy sistematicheskii svod dokumental'nykh svidetel'stv. Nauchno-kriticheskoe izdanie: v 3 tomakh [Gogol in Memoirs, Diaries, Letters of His Contemporaries: The Complete Digest of Documentary Records: in 3 Vols]*. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2011–2013, vol. 1–3. 904 + 1032 + 1168 p. (In Russ.)
5. Vinogradov I. A. *Gogol' v Nezhinskoy gimnazii vysshikh nauk: iz istorii obrazovaniya v Rossii. Nauchnoe izdanie [Gogol in the Nezhin Gymnasium of Higher Sciences: From the History of Education in Russia. Scientific Publication]*. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2015. 352 p. (In Russ.)
6. Vinogradov I. A. The Meaning of the Game in the Gogol’s Comedy “The Gamblers”. In: *Vestnik slavyanskikh kul'tur [Bulletin of Slavic Cultures]*, 2016, no. 2 (40), pp. 140–148. (In Russ.)
7. Vinogradov I. A. *Letopis' zhizni i tvorchestva N. V. Gogolya (1809–1852): v 7 tomakh [The Chronicles of Life and Work of N. V. Gogol (1809–1852): in 7 Vols]*. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2018, vol. 4, 5, 7. 704 + 928 + 640 p. (In Russ.)

8. Gogol' N. V. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 17 tomakh (15 knigakh)* [*The Complete Works and Letters: in 17 Vols (15 Books)*]. Moscow, Kiev, Moskovskaya Patriarkhiya Publ., 2009–2010, vol. 1–17. 664 + 688 + 680 + 744 + 816 + 720 + 968 + 392 + 488 + 704 + 592 + 608 + 624 + 816 + 936 p. (In Russ.)
9. Gorchakov M. I., Priest, Nikol'skiy P. T. *Aleksandr Timofeevich Nikol'skiy. (1821–1876), prikhodskoy svyashchennik Vkhodoierusalimskoy (Znamenskoy) tserkvi v S.-Peterburge. Ocherk zhizni i deyatel'nosti* [*Alexander Timofeevich Nikol'skiy. (1821–1876), Parish Priest of the Church of the Entry into Jerusalem (Znamenskaya) Church in St. Petersburg. Essay of Life and Activity*]. St. Petersburg, 1878. 390 p. (In Russ.)
10. Dmitriev M. *Melochi iz zapasa moey pamyati* [*Little Things from My Memory*]. Moscow, Tipografiya V. Got'e Publ., 1854. 174 p. (In Russ.)
11. Dmitriev M. A. *Melochi iz zapasa moey pamyati. Vtorym tischeniem, s znachitel'nymi dopolneniyami po rukopisi avtora. Izdanie Russkogo Arkhiva.* [*Little Things from My Memory. The Second Stamping, with Significant Additions Based on the Manuscript of the Author. Edition of the Russian Archive*]. Moscow, Tipografiya Gracheva i Kompaniya Publ., 1869. 297 p. (In Russ.)
12. Dmitriev M. A. *Glavy iz vospominaniy moey zhizni* [*Chapters from Memories of My Life*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1998. 752 p. (In Russ.)
13. I. A. Two Words of Archimandrite Photios. In: *Russkiy invalid. Vedomosti voennye, politicheskie, uchenye i literaturnye* [*Russkiy Invalid. Military, Political, Academic and Literary News*], 1868, July 16/28, no. 192, pp. 3–4. (In Russ.)
14. Katetov I. V. *Graf M. M. Speranskiy kak religioznyy myslitel'* [*Count M. M. Speransky as a Religious Thinker*]. Kazan, 1889. 349 p. (In Russ.)
15. Klitin A. M., Priest. In Memory of N. V. Gogol. Speech Before the Dirge of March 17, 1902. Professors of Theology, Priest A. M. Klitin. In: *Zapiski Imperatorskogo Novorossiyskogo universiteta* [*Notes of the Imperial Novorossiysk University*]. Odessa, 1902, vol. 88, department 3, pp. 77–87. (In Russ.)
16. Matseevich L. S. L. M. To the Materials for the History of the Odessa Holy Archangel Michael Nunnery — and a Note for the Biography of A. S. Sturdza. In: *Pribavleniya k Khersonskim Eparkhial'nym Vedomostyam* [*Additions to the Kherson Diocesan Journal*], 1902, September 16, no. 18, pp. 543–558. (In Russ.)
17. Modzalevskiy L. B. The Non-Extant Books that Were in the Pushkin Library. Pushkin Library. New Materials. Study of L. Modzalevsky. In: *Literaturnoe nasledstvo* [*Literary Heritage*]. Moscow, 1934, vol. 16–18, pp. 991–1020. (In Russ.)
18. Nevedomskiy V. N. V. N. Baroness Krüdener and Her Correspondence with Prince A. N. Golitsyn. (Essay on Life and Work of the Baroness). In: *Russkiy Arkhiv* [*Russian Archive*], 1885, no. 3, pp. 305–330. (In Russ.)

19. Nikolay Mikhaylovich, Grand Duke. *Perepiska Imperatora Aleksandra I s sestroy Velikoy Knyaginey Ekaterinoy Pavlovnoy* [The Correspondence Between Emperor Alexander the First and His Sister, Grand Duchess Ekaterina Pavlovna]. St. Petersburg, Ekspeditsiya zagotovleniya gosudarstvennykh bumag Publ., 1910. 318 p. (In Russ.)
20. Nikol'skiy T. F., Archpriest. *O molitve za umershikh. Rassuzhdenie Protoiereya Kazanskogo Sobora Timofeya Nikol'skogo* [About the Prayer for the Dead. The Reasoning of the Archpriest of Kazan Cathedral Timothy Nikol'skiy]. St. Petersburg, V tipografii Il'i Glazunova i Kompaniya Publ., 1847. 173 p. (In Russ.)
21. Feodosiy Baltskiy, Holy Righteous. *Otets Feodosiy Levitskiy, svyashchennik g. Balty, Podol'skoy eparkhii, i nekotorye ego sochineniya* [Father Theodosius Levitskiy, Priest of the City of Balta, the Podolsk Diocese, and Some of His Writings]. St. Petersburg, Tipografiya dukhovnogo zhurnala “Strannik” Publ., 1876. 288 p. (In Russ.)
22. Feodosiy Baltskiy, Holy Righteous. *Svyashchennik Feodosiy Levitskiy i ego sochineniya, podnesennye Imperatoru Aleksandru Pervomu. Materialy k istorii mistitsizma v nachale XIX veka. Soobshchil L. K. Brodskiy* [Priest Theodosius Levitskiy and His Writings, Presented to Emperor Alexander the First. Materials for the History of Mysticism at the Beginning of the 19th Century. Reported by L. K. Brodskiy]. St. Petersburg, Sinodal'naya tipografiya Publ., 1911. 860 p. (In Russ.)
23. Fotiy (Spasskiy), Archimandrite. Autobiography of Yurievskiy Archimandrite Photius. In: *Russkaya Starina* [The Russian Antiquity], 1894, no. 9, pp. 204–233; 1896, no. 7, pp. 163–199; 1896, no. 8, pp. 423–443. (In Russ.)
24. Fotiy (Spasskiy), Archimandrite. Life of Bishop of Penza and Saratov Innokenty (Smirnov). In: *Fotiy (Spasskiy), arkhimandrit. Bor'ba za veru. Protiv masonov* [Photius (Spasskiy), Archimandrite. Fighting for Faith. Against Freemasons]. Moscow, Institut russkoy tsivilizatsii Publ., 2010, pp. 76–121. (In Russ.)
25. Chizhevskiy D. The Unknown Gogol. In: *Novyy zhurnal* [The New Review]. New York, 1951, no. 27, pp. 126–158. (In Russ.)
26. Chistovich I. *Istoriya perevoda Biblii na russkiy yazyk* [The History of Translation of the Bible into Russian]. St. Petersburg, Tipografiya M. M. Stasyulevicha Publ., 1899. 347 p. (In Russ.)
27. Shil'der N. K. Two Accusations in 1831. In: *Russkaya Starina* [The Russian Antiquity], 1899, no. 3, pp. 607–631. (In Russ.)
28. Shirinskiy-Shikhmatov S. A., Prince. Note About the Seditions of the Enemies of Russia. In: *Russkiy Arkhiv* [Russian Archive], 1868, no. 9, columns 1329–1391. (In Russ.)
29. Shchegolev P. E. Letters of V. I. Steinheil to Emperor Nicholas the First. In: *Semevskiy V. I., Bogucharskiy V., Shchegolev P. E. Obshchestvennyye dvizheniya v Rossii v pervuyu polovinu XIX veka* [Semevskiy V. I., Bogucharskiy V., Shchegolev P. E. Social Movements in Russia in the First Half of the 19th Century]. St. Petersburg, 1905, vol. 1, pp. 475–495. (In Russ.)

30. Yung-Shtilling I. G. *Ugroz Svetovostokov, sochinenie Ioanna Genrikha Yunga, nazyvayushchegosya inache Genrikhom Shtillingom* [*Ugroz Svetovostokov, the Writing by Johann Heinrich Jung, Otherwise Called Heinrich Stilling*]. St. Petersburg, V Imperatorskoy tipografii Publ., 1806, 1813, 1815, part 1, book 1–4; part 6, book 21–24; part 8, book 29–30. 319 + 300 + 166 p. (In Russ.)
31. Jung-Stilling I. G. *Pobednaya povest', ili Torzhestvo very khristianskoy. Tvorenie I. G. Yunga-Shtillinga* [*A Victorious Narrative, or the Triumph of the Christian Faith. Created by I. G. Jung-Stilling*]. St. Petersburg, V Morskoy Tipografii Publ., 1815. 450 p. (In Russ.)
32. Jung-Stilling I. G. *Toska po otchizne. Sochinenie Genrikha Shtillinga* [*Longing for the Fatherland. The Writing of Heinrich Stilling*]. Moscow, V Universitetskoy Tipografii Publ., 1817–1818, part 1–5. 358 + 387 + 379 + 360 + 312 p. (In Russ.)

DOI: 10.15393/j9.art.2019.6422

УДК 821.161.1.09“18”

И. А. Киселева

*Московский государственный областной университет
(Москва, Российская Федерация)*

79099227849@yandex.ru

О смысловой цельности дефинитивного текста поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» (1839)

Аннотация. Предметом исследования являются отдельные аспекты творческой истории поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» в их соответствии целостному замыслу. В центре внимания песня Демона «Лишь только ночь своим покровом...», портрет Тамары в 6-й и 8-й редакциях, эпизод спасения ее души. Стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837) рассматривается как контрастная аллюзия к обольщающей песне Демона. Божие всеприсутствие в стихотворении противопоставляется условности и ограниченности бытия и обещаний Демона. Сопоставление песни Демона со стихотворением позволяет вскрыть художественную и смысловую противоречивость редакции 1838 г. (6-й) по сравнению с редакцией 1839 г. (8-й). Появившаяся в 6-й редакции песня Демона потребовала изменения развязки сюжета, которое и было предложено в 8-й редакции. Изменение развязки определило принципиальное отличие портрета Тамары в 8-й редакции по сравнению с 6-й. Страстность героини сменяется изображением младенческой души, красота которой выражается в являющем образ тварного совершенства земном облике Тамары. Привлекаемое для анализа поэмы «Демон» стихотворение М. Ю. Лермонтова «Ангел» (1831), перифраза которого наиболее явно прослеживается в развязке 8-й редакции, рассматривается как часть замысла поэмы. Делается вывод о том, что именно 8-я редакция целостно и непротиворечиво отражает мирозерцание М. Ю. Лермонтова, веру поэта во всеглавное Творца и в высшую разумность мироздания.

Ключевые слова: Лермонтов, «Демон», «Ангел», редакции, текстология, ангел, архитектоника текста, духовная реальность, портрет Тамары

Об авторе: *Киселева Ирина Александровна* — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русской классической литературы, Московский государственный областной университет (ул. Фридриха Энгельса, д. 21, стр. 3, г. Москва, Российская Федерация, 105005)

Дата поступления: 15.01.2019

Дата публикации: 18.10.2019

Для цитирования: Киселева И. А. О смысловой цельности дефинитивного текста поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» (1839) // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 4. — С. 91–106. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6422

Первое издание поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» было предпринято А. И. Философовым в 1856 г. в Германии, в г. Карлсруэ, в количестве всего 28 экземпляров. Это издание в текстологическом отношении можно считать наиболее соответствующим авторской воле, так как оно было точно переписано издателем в 1841 г. с утраченного позже автографа Лермонтова. Начиная с 1935 г. издателями за основную берется 8-я редакция поэмы, в которую, однако, включаются, хотя и с оговорками, в скобках, элементы 6-й редакции (в частности, диалог Тамары с Демоном «Зачем мне знать твои печали...»).

Однако споры вокруг выбора дефинитивного текста поэмы Лермонтова «Демон» велись вплоть до конца 1970-х гг.¹ Предмет дискуссии в своей основе был связан с художественными достоинствами произведения, авторской волей и проблемой получения автором цензурного разрешения на издание поэмы. Полемику советского периода вокруг выбора дефинитивного текста хорошо отражает статья А. М. Докусова, который, отстаивая в открытом диалоге с Т. А. Ивановой [Иванова: 314] и Д. А. Гиреевым [Гиреев: 157–159] независимость содержания 8-ой редакции «Демона» от цензурных соображений, убедительно доказывал, что «основным источником текста поэмы должна быть найденная А. Михайловой [Михайлова: 1948] в архиве Философовых писарская копия, с которой производился набор издания 1856 г.» [Докусов: 121]. Этапной в вопросе выбора основной редакции является статья Э. Э. Найдича, который на основании обнаруженного им письма А. И. Философова к М. А. Корфу о первом издании поэмы не только аргументирует выбор текста 8-й редакции поэмы «Демон» как основного, но доказательно утверждает, что «последняя редакция “Демона” написана не позднее февраля 1839 г.» [Найдич: 78], а не в 1841 г., как считалось ранее. Наконец, обоснованный довод в пользу последней редакции представил В. Э. Вацуру в 1979 г. посредством своей находки цензурного разрешения 8-й редакции. Исследователь утверждал, что «в марте 1839 г. Лермонтов считал поэму оконченной и готовил ее к опубликованию» [Вацуру: 414]. Однако уже в 1973 г. Б. В. Удодов заявил, что на сегодняшний момент вопрос о выборе основной редакции решен и главная сложность состоит «не в выборе текста, а в правильном истолковании его во многом загадочного смысла» [Удодов: 244].

Несмотря на выделенные восемь редакций поэмы, над которой Лермонтов работал с 1829 по 1839 г., научные дискуссии, связанные с публикацией поэмы, ее художественной и философской значимостью, посвящены только двум редакциям, так как только редакции 1838 г.² (6-я ред.) и 1839 г.³ (8-я ред.) можно считать законченными, но значительно различающимися по своему сюжетному решению текстами. При существенных смысловых разночтениях общими остаются мотивы (в том числе ведущие — мотив искушения души падшим духом и мотив спасения) и достаточно большой пласт текстового материала, который не связан напрямую с завязкой, кульминацией и развязкой. Объектом настоящего исследования стали части 6-й и 8-й редакций «Демона», в частности одна из песен Демона, портрет героини и стихи, появляющиеся только в 8-й редакции и связанные с изображением полета ангела, несущего душу Тамары.

Песня Демона «Лишь только ночь своим покровом...» появляется в лермонтовской поэме только в 1838 г. (6-я ред.) и переходит почти без изменений (за исключением стиха «долины ваши осенит»⁴ в 6-й ред. вместо «верхи Кавказа осенит» в 8-й ред.) в окончательную редакцию 1839 г.:

«Лишь только ночь своим покровом
Верхи Кавказа осенит,
Лишь только мир, волшебным словом
Завороженный, замолчит;
Лишь только ветер над скалою
Увядшей шевельнет травую,
И птичка, спрятанная в ней,
Порхнет во мраке веселей;
И под лозою виноградной,
Росу небес глотая жадно,
Цветок распустится ночной;
Лишь только месяц золотой
Из-за горы тихонько встанет
И на тебя украдкой взглянет, —
К тебе я стану прилетать;
Гостить я буду до денницы
И на шелковые ресницы
Сны золотые навевать...» (IV, 194).

Песня Демона по своей структуре представляет синтаксический период и по архитектонике соотносима со стихотворением Лермонтова 1837 г. «Когда волнуется желтеющая нива...»:

«Когда волнуется желтеющая нива
И свежий лес шумит при звуке ветерка,
И прячется в саду малиновая слива
Под тенью сладостной зеленого листка;
Когда росой обрызганный душистой,
Румяным вечером иль в утра час златой,
Из-за куста мне ландыш серебристый
Приветливо кивает головой;
Когда студень ключ играет по оврагу
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,
Лепечет мне таинственную сагу
Про мирный край, откуда мчится он, —
Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе, —
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога...» (II, 92).

Песня Демона «Лишь только ночь своим покровом...» и стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива...» близки по образному строю. В обоих текстах присутствуют образы ветер, флора (ландыш, слива, виноградная лоза), роса. Примечательно и то, что в редакции «Демона» 1838 г., вместо стихов «верхи Кавказа осенит» были стихи «долины ваши осенит», что еще более текстуально сближает песню Демона со стихотворением «Когда волнуется желтеющая нива...», но в меньшей степени соответствует пейзажному колориту поэмы.

В поэме «Демон» и в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...» Лермонтов изображает приметы земного мира в его связи с духовной реальностью, но если в первом случае это реальность демона, то во втором — Бога. Если в песне Демона явно чувствуется ограниченность обещаний — только мечтания, «сны золотые», — то в стихотворении всё существо лирического поэта вовлечено в переживаемое настоящее: «смиряется души <...> тревога», «расходятся морщины на челе». Песня Демона в ее отсылке к стихотворению «Когда волнуется желтеющая нива...» — один из важнейших

смысловых центров произведения, образующих его «силовое поле», и определяющих «иерархию ценностей, космос (в значении упорядоченности) художественного мира поэта» [Киселева, 2013: 87].

В ходе развития сюжета Демон в одноименной поэме обещает Тамаре «пучину гордого познания» и «все, все земное», но и в этих обещаниях нет главного — сочетания «свободы и покоя», которое, хотя и не названо прямо, но сквозит в настроении и образном строе стихотворения Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...». Важно, что обещания Демона поэт презентует именно как обещания, используя синтаксическую конструкцию со значением условия. Обещания Демона иллюзорны, он способен к тому, чтобы властвовать в пределах тонкой материи — света, звука («Лучом румяного заката / Твой стан как лентой обовью» — IV, 210), но он не в состоянии быть Творцом «румяного вечера» и «утра в час золотой». Демон — не творец времени, а потому его вечность — это дурная бесконечность безвременья, то есть смерть физическая и духовная. Обещая Тамаре «все, все земное», Демон способен дать ей в земном лишь тленное, но не вечное. И когда в другой песне Демон провозглашает: «Будь к земному без участия» (IV, 194), то тем самым он отгораживает Тамару от реальности, в которой просвечивает небесное. И. Б. Роднянская отмечала, что поскольку представляемый Демоном мир «эфемерен» и «увековечивание в нем высших жизненных мигнов иллюзорно, то попытка перемещения в несуществующий приют может разрешиться только одним: небытием, смертью, — и Тамара умирает» [Роднянская, 2006: 76].

Демон пытается отдалить Тамару от мира, а природа в его словах при всей ее временной реальности (ночь) приобретает характер романтической ирреальности. В стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...», напротив, образы природы предельно конкретны и реальны: «ландыш серебряный», «малиновая слива», овраг, по которому струится «студёный ключ».

Между двумя сторонами духовной реальности граница тончайшая, как та, что отделяет зеркальное отражение от самой действительности; и хотя в третьей строфе стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...» «смутный сон»,

как пишет М. Л. Гаспаров [Гаспаров, 2001: 43–55], выводит ее реальность за пределы времени, но это касается только мысли (рационального познания), тогда как бегущий по оврагу ключ остается вполне осязаемым / вещественным, но в то же время способным быть вестником духовной реальности — «лепечет» «таинственную сагу» про «мирный край, откуда мчится он». Явно выраженная в четвертой строфе стихотворения реальность видения Бога при ощущении земного счастья (в которое поэт вовлечен всей полнотой своей личности) уже содержится в первых трех строфах, где изображается мир в его природном многообразии. В этих стихах перед мысленным взором поэта предстает картина, когда, выражаясь словами немецкого романтика Новалиса, «земля впитала небеса», и сам Лик Спасителя сияет «в травинке, и в морской волне»⁵. В стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...» запечатлен духовный смысл природы, который открывается именно в новозаветном образе мира, когда через воплощение Христа и его жертву природа оказывается способна к преобразению и к приятию святости — освящению, поэт передает новозаветный опыт осознания единства души и тела, природы и духа (см. об этом: [Киселева, 2017: 63–64]).

Союзное слово «когда», употребленное Лермонтовым в начале стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...», предельно обнажает суть времени, но при этом, стоящее в начале периода, несет и утвердительный смысл, аналогичный тому, который слышится в Библии («Вначале сотворил Бог небо и землю...» — Быт. 1:1) и в «Повести временных лет» («Откуда есть пошла земля русская...»). Естественное завершение сложноподчиненного предложения в четвертой строфе («Тогда смиряется души моей тревога...»), при всей его логической обоснованности, являет собой чудо — чудо понимания смысла жизни, который заключается в созерцании Божества при ощущении полноты бытия («И счастье я могу постигнуть на земле»). Конструктивным элементом периода в поэме «Демон» является другое союзное слово — «лишь», которое наряду со значением времени имеет модальность условия, тем самым духовный модус текста снижается до ограниченности временем.

Общим местом исследовательских работ о стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...» стало упоминание о том, что Лермонтов смешивает приметы различных времен года: «желтеющая нива» — конец лета в средней полосе России, тогда как «ландыш серебристый» — его начало. Если в поэме «Демон» акцентируется конкретное время суток — ночь, то временные координаты стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...» намеренно растянуты и характеризуются временной всеобъемлемостью: «Румяным вечером иль в утра час златой...». Эта всевременность при ощущении единого момента времени являет собой прорыв в мир горний. Пейзаж, созданный под воздействием внешних зрительных и слуховых впечатлений, становится проекцией душевного состояния поэта в его сближении с Источником красоты мира, с Богом. Мотив узрения Бога является «энергетическим центром» стихотворения [Киселева, 2011: 77]. Представленная Лермонтовым природная картина — это то самое «лето Господне благоприятное» (Ис. 61:1–3; Лк. 4: 14–20) (библейский образ, позднее использовавшийся И. А. Шмелевым), когда время входит в вечность и длится в торжестве расцвета природы. Если Демон обещает Тамаре парадоксально ограниченную «бесконечность», то в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...» поэту открывается всеобъемлемость Божьего присутствия «на земле» и «в небесах». Именно опыт переживания Царствия Небесного (как раз этот образ и представляет Лермонтов в своем стихотворении) открывает читателю чистый источник жизни и вдохновения — преображенную одухотворенную природу.

Начало работы над «Демоном» относится к 1829 г., а последняя редакция — к 1839 г., тогда как песня Демона впервые появляется в редакции 1838 г., то есть после создания Лермонтовым стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...», и являет собой опыт распознавания духовной прелести и обольщающей сути демонизма, что возможно лишь после переживания общения с Богом. «В поэтике Лермонтова, — как пишет В. Н. Захаров, — слова значат не только, а иногда не совсем то, что говорят, имеют не только прямой, но и иной, скрытый смысл высказывания» [Захаров: 25]. В данном случае скрытый смысл песни Демона вскрывается посредством вовлечения в контекст всего творчества Лермонтова.

Исследуемые редакции (6-я и 8-я) близки текстуально, но в них есть существенные разночтения — в последней (8-й) редакции 1839 г. душа Тамары спасается, тогда как в редакции 1838 г. (6-й) Тамара остается во власти Демона. Судьба Тамары в обеих редакциях органично вытекает из сущности Тамары, однако в 6-й и 8-й редакциях значительно разнится портрет героини. Наиболее подробный портрет Тамары в анализируемых редакциях нарисован в эпизоде пляски героини, именно тогда она и привлекла внимание Демона. В редакции 1838 г. пляска героини исполнена страсти:

«И вот Тамара молодая
 Берет свой бубен расписной;
 <...>
 Кружа его над головой,
 Увлечена летучей пляской,
 Она забыла мир земной;
 Ее узорною повязкой
 Играет ветер; как волна,
 Нескромной думою полна,
 Грудь подымается высоко;
 Уста бледнеют и дрожат,
 И жадной страсти полон взгляд,
 Как страсть палящий и глубокой!» (IV, 282–283).

Забвенье Тамарой земного мира в этом отрывке не означает сродство ее души с небом — доминантой образа становится страсть как нечто выходящее за пределы обычной человеческой жизни и имеющее неземное происхождение (как неземное происхождение имеет зло), но проявляющееся в плоти: «грудь подымается высоко», «уста бледнеют и дрожат». Лермонтов тонко подмечает развитие страсти — от мысли к выражению. Поэт образно представляет идею душевно-телесного единства человека: вначале Тамара «нескромной думою полна», а только затем — «и жадной страсти полон взгляд»; все эти характеристики определяют единство образа Тамары, который оказался притягателен для Демона.

Если обратиться к портрету Тамары в редакции 1839 г., то можно увидеть, что при создании ее образа преобладают другие тона: не женской страстности, но детской чистоты — в пляске открывается ее младенческая душа:

«Они поют — и бубен свой
Берет невеста молодая.
И вот она, одной рукой
Кружа его над головой,
То вдруг помчится легче птицы,
<...>

И улыбается она,
Веселья детского полна.
Но луч луны, по влаге зыбкой
Слегка играющий порой,
Едва ль сравнится с той улыбкой,
Как жизнь, как молодость, живой» (IV, 187).

На смену бледнеющим дрожащим устам приходит детская улыбка, телесность Тамары представлена преображенной внутренним светом детской радости, ее сравнение с птицей способствует созданию впечатления о героини как о совершенном творении, превосходящем пределы земного притяжения. Как отмечает О. В. Сахарова, «ее телесная красота несет печать безгрешного райского человека, созданного по образу и подобию Божию» [Сахарова: 167]. Вероятно, именно идея тварного совершенства была заложена поэтом в основу образа Тамары, и именно она определила ее райскую красоту, декларируемую с небольшими изменениями по тексту Лермонтовым в обеих редакциях. В 8-й редакции:

«С тех пор, как мир лишился рая,
Клянусь, красавица такая
Под солнцем юга не цвела» (IV, 187).

Однако в редакции 1838 г. (6-й) красота неотделима от падшей женской природы, тогда как в редакции 1839 г. (8-й) красота молодой невесты является проявлением ее детской невинности и чистоты, близости ее души к Источнику всего сущего. В 8-й редакции, как пишет Б. Т. Удодов, «поэт окончательно освобождает образ Тамары от налета гаремно-восточной чувственности, придает ее облику больше девической сдержанности, строгости и вместе с тем грации, детской непосредственности и гармонии» [Удодов: 371]. Изменяется и портрет мертвой Тамары, о чем, в частности, подробно

пишет О. В. Миллер: если в 6-й редакции смысл улыбки Тамары «темен, как сама могила» (IV, 305) и «чувствуется явный намек на то, что Демон “наложил печать свою” на сердце Тамары» [Миллер: 174], то в 8-й редакции на ее лице только «печать смерти, никакого отзвука власти Демона» [Миллер: 175], в улыбке героини — «земле беззвучное прости» (IV, 213).

Вместе с изменением портрета Тамары меняется и ее судьба, достойная сожаления грешная душа изображается автором в объятиях ангела:

«В пространстве синего эфира
 Один из ангелов святых
 Летел на крыльях золотых,
 И душу грешную от мира
 Он нес в объятиях своих.
 И сладкой речью упованья
 Ее сомненья разгонял,
 И след проступка и страданья
 С нее слезами он смывал.
 Издалека уж звуки рая
 К ним доносились — как вдруг...» (IV, 214–215).

Представляется вероятным, что при создании этого отрывка Лермонтов опирался на написанное им ранее стихотворение «Ангел» (1831):

«По небу полуночи ангел летел
 И тихую песню он пел;
 <...>
 Он пел о блаженстве безгрешных духов
 Под кущами райских садов;
 О Боге великом он пел, и хвала
 Его непритворна была.
 Он душу младую в объятиях нес
 Для мира печали и слез;
 И звук его песни в душе молодой
 Остался — без слов, но живой.
 И долго на свете томилась она,
 Желанием чудным полна;
 И звуков небес заменить не могли
 Ей скучные песни земли» (I, 230).

Связь «финального эпизода (ангел, несущий душу Тамары)» со стихотворением «Ангел» отмечал и А. М. Докусов [Докусов: 127]. Б. В. Удодов также совершенно справедливо полагал, что стихотворение «Ангел» чрезвычайно важно «для уяснения философского смысла “Демона”». Он подкреплял свои суждения тем, что в XI тетради, «в которую Лермонтов заносил свои произведения по мере их создания в течение всего второго полугодия 1831 г.», находится черновой вариант поэмы «Ангел смерти», а также «заметка для памяти о замысле “сатирической поэмы: приключения демона”» [Удодов: 311]. Анализируя 2-ю редакцию поэмы «Демон», В. Н. Аношкина писала о том, что Лермонтов был увлечен образом ангела и «в том же 1831 г. он создал шедевр трогательного и искреннего восхищения святостью — стихотворение “Ангел”» [Аношкина, 2014: 115].

В 8-й редакции стих «Он душу младую в объятиях нес...» из стихотворения «Ангел» перерабатываются в стихи: «И душу грешную от мира / Он нес в объятиях своих»; «звук его <ангела> песни», «звуки небес» преобразуются в «звуки рая». Образ души в объятиях ангела, звуки рая, а также мотив слез, связанный с грешным пребыванием на земле, сближают эти два поэтических шедевра, но, если в «Ангеле» вектор движения — от Неба к земле, то в отрывке из «Демона» — от земли к Небу. Сближению образного строя стихотворения и отрывка из поэмы также помогает портрет Тамары из редакции 1839 г. (8-й) до ее проступка: пляшущая героиня уподобляется ребенку, она «веселья детского полна», то есть ее душа сродни «душе младой» из стихотворения «Ангел». Лермонтов не включил это произведение в свое первое собрание стихотворений: вероятно, причины состояли в том, что оно уже тогда мыслилось поэтом как часть бóльшего замысла.

Хранящиеся в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ) беловые автографы стихотворений «Когда волнуется желтеющая нива...» и «Ангел» написаны на оборотах одного листа (Ф. 500 (Лермонтов). К. 1. Ед. хр. 3. Л. 1–1 об.). Возможно, что одной из причин размещения поэтом рядом этих двух произведений, разделенных между собой семью годами, являются его раздумья о новой редакции «Демона».

Редакция «Демона» 1838 г. (6-я) не имеет цельности, она отличается художественной ломкостью. В ней уже наметился перелом, связанный с идеей вскрытия лукавства врага рода человеческого и ярко отразившийся в песне Демона, но еще не оформилась идея всепобедительной Божьей милости и любви к человеку, что нашло свое воплощение в редакции 1839 г., которая и явилась первой публикацией поэмы. Именно редакция 1839 г. отражает ключевые позиции мировоззрения Лермонтова, имеющего в своей основе духовный опыт, ясно запечатленный в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...». Осмысление поэтом этого опыта определило его понимание сути мироустройства, в котором божественное всеприсутствие противопоставляется условности бытия и ограниченности власти демона, и именно этот опыт способствовал кардинальному изменению развязки в окончательной редакции поэмы «Демон».

Примечания

- ¹ См., напр.: [Аничков], [Шувалов], [Эйхенбаум], [Любимова-Дорова-товская], [Михайлова], [Гиреев], [От редакции], [Максимов], [Найдич], [Удодов], [Вацуру].
- ² Лермонтов М. Ю. Демон. Берлин: F. Schneider & C^o, 1856. 57 с.
- ³ Лермонтов М. Ю. Демон. Восточная повесть, сочиненная Михаилом Юрьевичем Лермонтовым. Карлсруэ: В Придворной Типографии В. Гаспера, 1856. 58 с.
- ⁴ Лермонтов М. Ю. Сочинения: в 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955–1957. Т. 4. Поэмы, 1835–1841. 1955. С. 289. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома (римской цифрой) и страницы в круглых скобках.
- ⁵ Новалис. Гимны к ночи / пер. с нем. В. Микушевича. М.: Энигма, 1996. С. 145.

Список литературы

1. Аношкина В. Н. «Демон» // М. Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь / гл. ред. и сост. И. А. Киселева. — М.: Индрик, 2014. — С. 114–118.
2. Аничков Е. В. Методологические замечания о тексте «Демона». — СПб.: тип. Акад. наук, 1914. — [2], 81 с.
3. Вацуру В. Э. К цензурной истории «Демона» // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. — Л.: Наука, 1979. — С. 410–414.
4. Гаспаров М. М. «Когда волнуется желтеющая нива...» Лермонтов и Ламартин // Гаспаров М. М. О русской поэзии. Анализ. Интерпретации. Характеристики. — СПб.: Азбука, 2001. — С. 43–55.

5. Гиреев Д. А. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон»: творческая история и текстологический анализ. — Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное изд-во, 1958. — 206 с.
6. Докусов А. М. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон» (К вопросу об идейной концепции и основном тексте поэмы) // Русская литература. — 1960. — № 4. — С. 111–129.
7. Захаров В. Н. «Смелость изобретения» в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Проблемы исторической поэтики. — 2014. — № 12. — С. 18–33 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1429705931.pdf (15.01.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2014.729
8. Иванова Т. А. Юность Лермонтова. — М.: Советский писатель, 1957. — 357 с.
9. Киселева И. А. Онтология стихии в художественном мире М. Ю. Лермонтова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Философские науки. — 2011. — № 4. — С. 74–78.
10. Киселева И. А. О познавательном-ценностном подходе к творчеству М. Ю. Лермонтова: телеология текста // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. — 2013. — № 6. — С. 82–87.
11. Киселева И. А. Творчество М. Ю. Лермонтова как религиозно-философская система. — М.: ИИУ МГОУ, 2017. — 178 с.
12. Любимова-Дороватовская В. С. Списки поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон»: (по материалам Отдела рукописей) // М. Ю. Лермонтов: статьи и материалы. — М.: Гос. соц.-эконом. изд-во «Соцэргиз», 1939. — С. 74–82.
13. Миллер О. В. К истории изучения поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон»: полемические заметки // Stephanos. — 2015. — № 5 (13). — С. 171–176.
14. Михайлова А. Последняя редакция «Демона» // Литературное наследство. — М.: Изд-во АН СССР, 1948. — Т. 45–46. — С. 11–22.
15. Найдич Э. Э. Последняя редакция «Демона» // Русская литература. — 1971. — № 1. — С. 75–78.
16. Максимов Д. Об изучении мировоззрения и творческой системы Лермонтова // Русская литература. — 1964. — № 3. — С. 9.
17. От редакции. Еще раз о недостатках издания сочинений Лермонтова // Вопросы литературы. — 1958. — С. 131–142.
18. Роднянская И. Б. Демон ускользающий // Движение литературы. — М.: Языки славянских культур, 2006. — Т. 1. — С. 63–90.
19. Сахарова О. В. Ангелоподобный образ княжны Тамары в поэме М. Ю. Лермонтова «Демон» // Материалы XII Международного форума. Липецкий государственный педагогический университет имени П. П. Семенова-Тян-Шанского. — 2017. — С. 167–171.
20. Удодов Б. В. М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. — Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1973. — 702 с.

21. Шувалов С. В. К вопросу о тексте последней редакции поэмы Лермонтова «Демон» (По поводу академического издания под ред. Д. И. Абрамовича) // Беседы: сб. Общества истории литературы в Москве. — М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1915. — С. 16–26.
22. Эйхенбаум Б. М. Поэмы и повести в стихах: комментарии и варианты // Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: в 5 т. / под ред. Б. М. Эйхенбаума. — М.; Л.: Academia, 1935. — Т. 3. — С. 628–658.

Irina A. Kiseleva

*Moscow State Regional University
(Moscow, Russian Federation)*

79099227849@yandex.ru

On the Semantic Integrity of the Definitive Text of the Poem “Demon” by M. Yu. Lermontov (1839)

Abstract. The subject of the study resides in certain aspects of a creative history of Lermontov’s poem “Demon” in their accordance with the whole idea of the author. The emphasis of the article is placed on Demon’s song “as soon as the night with veil her...”, Tamara’s portrait given in the 6th and the 8th editions, an episode of salvation of her soul. The poem “When the flavescent fields swing in the wind...” is seen as a contrasting allusion to the seductive song of the Demon. God’s all-presence in the poem is contrasted to the conformity and limitations of existence and the demon’s promises. The comparison of the Demon’s song with the poem allows revealing an artistic and conceptual discrepancy between the editions of 1838 (the 6th) and of 1839 (the 8th). The Demon’s song appeared in the 6th edition of the poem made it necessary to change the ending of the plot, which was proposed in the 8th edition. As a result, the change of the ending of the plot conditioned the essential editing of the portrait of Tamara in the 8th edition compared to that one in the 6th edition. The passion of the character was replaced by the image of an infant soul the beauty of which is seen through the earthly image of Tamara, as an example of the created perfection. The poem of M. Yu. Lermontov “Angel” (1831) used for the analysis of the Demon, the periphrasis of which is most clearly seen in the ending of the 8th edition, is considered as a part of the poem’s conception. It is concluded that the 8th edition reflects in a comprehensive and consistent way the worldview of M. Yu. Lermontov, his belief in the omnibenevolence of the Creator and the Supreme intelligence of the universe.

Keywords: Lermontov, “The Demon”, “The Angel”, editions, textual study, architectonics of text, spiritual reality, Tamara’s portrait

About the author: *Kiseleva Irina A.* — Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Russian Classical Literature, Moscow State Regional University (ul. Fridrikha Engel’sa 21/3, Moscow, 105005, Russian Federation)

Received: January 15, 2019

Date of publication: October 18, 2019

For citation: Kiseleva I. A. On the Semantic Integrity of the Definitive Text of the Poem “Demon” by M. Yu. Lermontov (1839). In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 4, pp. 91–106. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6422 (In Russ.)

References

1. Anoshkina V. N. “The Demon”. In: *M. Yu. Lermontov: entsiklopedicheskiy slovar’ [M. Yu. Lermontov: An Encyclopaedic Dictionary]*. Moscow, Indrik Publ., 2014, pp. 114–118. (In Russ.)
2. Anichkov E. V. *Metodologicheskie zamechaniya o tekste «Demona» [Methodological Notes on the Text of “The Demon”]*. St. Petersburg, tipografiya Akademii nauk Publ., 1914. 81 p. (In Russ.)
3. Vatsuro V. E. On the Censorial History of “The Demon”. In: *M. Yu. Lermontov: Issledovaniya i materialy [M. Yu. Lermontov: Researches and Materials]*. Leningrad, Nauka Publ., 1979, pp. 410–414. (In Russ.)
4. Gasparov M. M. “When the Flavescent Fields Swing in the Wind...” Lermontov and Lamartine. In: *Gasparov M. M. O russkoy poezii. Analizy. Interpretatsii. Kharakteristiki [Gasparov M. M. About Russian Poetry. Analyses. Interpretations. Characteristics]*. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2001, pp. 43–55. (In Russ.)
5. Gireev D. A. *Poema M. Yu. Lermontova «Demon»: tvorcheskaya istoriya i tekstologicheskii analiz [Lermontov’s Poem “The Demon”: Creative History and Textual Analysis]*. Ordzhonikidze, Severo-Osetinskoe knizhnoe izdatel’stvo Publ., 1958. 206 p. (In Russ.)
6. Dokusov A. M. M. Yu. Lermontov’s Poem “The Demon” (On the Ideological Concept and Main Text of the Poem). In: *Russkaya literatura*, 1960, no. 4, pp. 111–129. (In Russ.)
7. Zakharov V. N. “Boldness of Invention” in Lermontov’s a Hero of Our Time. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2014, no. 12, pp. 18–33. Available at: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1429705931.pdf (accessed on January 15, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2014.729 (In Russ.)
8. Ivanova T. A. *Yunost’ Lermontova [Lermontov’s Youth]*. Moscow, Sovetskiy pisatel’ Publ., 1957. 357 p. (In Russ.)
9. Kiseleva I. A. The Ontology of Elements in the Artistic World of M. Yu. Lermontov. In: *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Filosofskie nauki [Bulletin of the Moscow Region State University. Series: Philosophy]*, 2011, no. 4, pp. 74–78. (In Russ.)
10. Kiseleva I. A. On a Cognitive and Value-based Approach to the Works of M. Yu. Lermontov: Teleology of Text. In: *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Russkaya filologiya [Bulletin of the Moscow Region State University. Series: Russian Philology]*, 2013, no. 6, pp. 82–87. (In Russ.)

11. Kiseleva I. A. *Tvorchestvo M. Yu. Lermontova kak religiozno-filosofskaya sistema* [*The Works of M. Yu. Lermontov as a Religious-Philosophical System*]. Moscow, Informatsionno-izdatel'skoe upravlenie of MRSU Publ., 2017. 178 p. (In Russ.)
12. Lyubimova-Dorovatovskaya B. C. The Lists of M. Yu. Lermontov's Poem "The Demon": (on the Materials of the Department of Manuscripts). In: *M. Yu. Lermontov: stat'i i materialy* [*M. Yu. Lermontov: Articles and Materials*]. Moscow, Sotsekgiz Publ., 1939, pp. 74–82. (In Russ.)
13. Miller O. V. On the History of the Studying of M. Yu. Lermontov's Poem "The Demon": Polemic Notes. In: *Stephanos*, 2015, no. 5 (13), pp. 171–176. (In Russ.)
14. Mikhaylova A. The Last Edition of "The Demon". In: *Literaturnoe nasledstvo* [*Literary Heritage*]. Moscow, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1948, vol. 45–46, pp. 11–22. (In Russ.)
15. Naydich E. E. The Last Edition of "The Demon". In: *Russkaya literatura*, 1971, no. 1, pp. 75–78. (In Russ.)
16. Maksimov D. About Studying of Lermontov's Worldview and Creative System. In: *Russkaya literatura*, 1964, no. 3, p. 9. (In Russ.)
17. An Editorial Note. Once Again About the Shortcomings of the Publication of Lermontov's Works. In: *Voprosy literatury*, 1958, pp. 131–142. (In Russ.)
18. Rodnyanskaya I. B. An Evanescent Demon. In: *Dvizhenie literatury* [*The Movement of Literature*]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2006, vol. 1, pp. 63–90. (In Russ.)
19. Sakharova O. V. An Angel-like Image of Princess Tamara in M. Yu. Lermontov's Poem "The Demon". In: *Materialy XII Mezhdunarodnogo foruma. Lipetskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet imeni P. P. Semanova-Tyan-Shanskogo* [*Proceedings of the 12th International Forum. Lipetsk State Pedagogical University Named after P. P. Semenov-Tyan-Shansky*], 2017, pp. 167–171. (In Russ.)
20. Udodov B. V. *M. Yu. Lermontov. Khudozhestvennaya individual'nost' i tvorcheskie protsessy* [*M. Yu. Lermontov. Artistic Individuality and Creative Processes*]. Voronezh, Voronezh State University Publ., 1973. 702 p. (In Russ.)
21. Shuvalov S. V. On the Text of the Last Edition of Lermontov's Poem "The Demon" (About the Academic Publication Edited by D. I. Abramovich). In: *Besedy: sbornik Obshchestva istorii literatury v Moskve* [*Conversations: the Collection of the Society of the History of Literature in Moscow*]. Moscow, Pechatnya A. I. Snegirevoy Publ., 1915, pp. 16–26. (In Russ.)
22. Eykhenbaum B. M. Poems and Novels in Verses: Comments and Variants. In: *Lermontov M. Yu. Polnoe sobranie sochineniy v 5 tomakh* [*Lermontov M. Yu. The Complete Works: in 5 Vols*]. Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1935, vol. 3, pp. 628–658. (In Russ.)

DOI: 10.15393/j9.art.2019.6322

УДК 821.161.1.09“18”

В. А. Викторovich*Государственный социально-гуманитарный университет
(Коломна, Российская Федерация)*

VA_Viktorovich@mail.ru

«Медный всадник» в творчестве Ф. М. Достоевского

Аннотация. В статье выявляются отзвуки поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник» в творчестве Ф. М. Достоевского. В «петербургской поэме» «Двойник» парафраз ощущается в хронотопе (ноябрь, Петербург, тротуарная тумба), в угрозе наводнения и явлении сверхличного могущества, которое у Достоевского персонифицируется, вместо статуи, в двойнике. Подобно пушкинскому Евгению, Голядкин бросает вызов гнетущей силе и переживает катастрофу безумия. В отличие от Пушкина, у Достоевского деструкция исходит как от враждебного мира, так и от амбициозной личности героя. Достоевский прочитал пушкинский шедевр как экзистенциальный сюжет о богооставленности человека, усомнившегося в прочности мирового бытия. Этот мотив заявлен уже в «Бедных людях», а затем получает развитие, кроме «Двойника», в «Господине Прохарчине», «Слабом сердце», где к катастрофе ведет неуверенность и страх жизни. Рассматривается метафизический смысл так называемого «видения на Неве», переходящего у Достоевского из произведения в произведение. Кроме названных, это также «Петербургские сновидения в стихах и прозе», «Преступление и наказание», «Подросток». Петербургский текст Достоевского формируется в виду «Медного всадника» на грани символической, связующей с темой библейского Иова, и фантазмагории города-призрака. Поэма о Петре и Евгении стала частью пушкинского кода русской литературы, получив возможность наращивать смысловой потенциал в последующих эпохах. Так, Достоевский открывает в прототексте всё новые и новые ресурсы, реализуя их в собственных произведениях. Тем самым подтверждается гипотеза А. Л. Бема—С. Г. Бочарова о существовании генетической памяти литературы.

Ключевые слова: Пушкин, «Медный всадник», Достоевский, генезис творчества, богооставленность, метафизика петербургского текста

Об авторе: *Викторovich Владимир Александрович* — доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы, Государственный социально-гуманитарный университет (ул. Зеленая, 30, г. Коломна, Российская Федерация, 140410)

Дата поступления: 14.03.2019

Дата публикации: 18.10.2019

Для цитирования: Викторovich В. А. «Медный всадник» в творчестве Ф. М. Достоевского // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 4. — С. 107–122. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6322

В «петербургской поэме» Достоевского «Двойник» эпизод явления фантомного двойника сопровождается одним неявным намеком: «Какая-то далекая, давно уж забытая идея, — воспоминание о каком-то давно случившемся обстоятельстве, — пришла теперь ему в голову...»¹. Автор возбуждает интертекстуальную память читателя и опирается на нее. «Обстоятельство» вспоминается непосредственно после встречи с собачонкой, что «увязалась за господином Голядкиным <...>, по временам робко и понятиливо на него поглядывая» (ДЗ0; 1: 142). Собачонка исчезнет, а на ее месте появится двойник. Так за реальностью петербургского приключения проступает ирреальность мифа: дьявол являлся впервые Фаусту (оставленному Богом) в виде черного пуделя (см.: [Захаров, 1985: 78–79]). Мифологическое пространство многослойно: в одном архетипе (Яков Голядкин — библейский Иаков (см.: [Захаров, 1990: 100]) просвечивает другой (Фауст), а следом за ними спешит появиться третий, уже из петербургского интертекста (см.: [Михновец]).

Еще один намек прочитывается в контексте обстоятельств, окружающих «точку безумия» г-на Голядкина. Пушечный выстрел предупреждает петербуржцев о надвигающейся страшной опасности, сопряженной с жизнью в этом городе. И только услышав выстрел, господин Голядкин подумал: «...не будет ли наводнения?» (ДЗ0; 1: 140), — как показался ему навстречу прохожий. Вместо ожидаемого страшного потопа опасность персонифицируется в знакомом незнакомце, то исчезающем в «снежной метелице», то шумом своих шагов, «сквозь завывание ветра и шум непогоды», наводящем на Голядкина ужас: у героя «задрожали все жилки, колени его подогнулись, ослабли, и он со стоном присел на тротуарную тумбочку. <...> долго ли именно он сидел на тротуарном столбу, — не могу сказать, но только, наконец маленько очнувшись, он вдруг пустился бежать без оглядки, что силы в нем было; дух его занимался...» (ДЗ0; 1: 141–142). Подробности,

сопровождающие явление двойника, — явственный парафраз на тему «Медного всадника». Только «тротуарный столб» заменил мраморного льва, верхом на котором сидел Евгений. Голядкин «пустился бежать без оглядки» — опять же, как пушкинский герой: «Евгений / Стремглав, не помня ничего, / Изнемогая от мучений, / Бежит туда, где ждет его / Судьба с неведомым известьем, / Как с запечатанным письмом»². Можно добавить сюда же наблюдение, сделанное Г. А. Федоровым: Голядкин в сцене раздвоения пробегает по Аничковому мосту мимо бронзовых фигур близнецов-укротителей вздыбленного коня, «соперников» Фальконетова монумента [Федоров: 203–205]. На пушкинскую поэму отзывается и хронотоп «поэмы» Достоевского: «Ночь была ужасная, ноябрьская» — со «всеми дарами *петербургского ноября*» — «снег, дождь и всё то, чему даже имени не бывает, когда разыгрывается вьюга и хмара под *петербургским ноябрьским небом*», — трижды на одной странице повторяет автор, как будто на что-то настойчиво намекает (курсив мой. — В. В.) (ДЗ0; 1: 138). Напомню зачин первой части «Медного всадника»: «Над омраченным Петроградом / Дышал ноябрь осенним хладом» (12)³.

«Лихорадочный трепет пробежал по жилам его» (ДЗ0; 1: 140) — говорится о состоянии Голядкина, утратившего навсегда Клару Олсуфьевну и натолкнувшегося на таинственно-враждебную силу. «По сердцу пламень пробежал, / Вскипела кровь» — 22, — сказано о бедном Евгении в сходных обстоятельствах. Тень Медного всадника еще и раньше падала на господина Голядкина, когда он строил «план своих действий, чтоб сокрушить рог гордыни и раздавить змею, грызущую прах в презрении бессилия» (ДЗ0; 1: 168)⁴, то есть как бы примеряя на себя бронзовую тогу победительного Всадника (не случайно же он Яков ПЕТРОВИЧ и он тоже над «бездной» — ДЗ0; 1: 142). Подобных мыслей не знал Евгений, желавший лишь занять *свое место*, доставшееся ему, униженному потомку славного рода. Кроткий пушкинский герой, с малыми оговорками смиренно принимавший судьбу, ударом ее был подвигнут на протест. Господин Голядкин вынашивает бунт, изначально не соглашаясь на скромную роль, отведенную ему судьбою. Если Евгений — Иов (см. об этом: [Тархов], [Немировский]),

то Голядкин — Иаков. Поэтому и наказаны они различно: Евгения преследует грозный рок, сверхличная сила, принявшая образ тяжело-звонко скачущего Всадника Медного, а к Голядкину «человечек <...> спешил, частил, торопился» (Д30; 1: 141) — ОН САМ, его второе Я (см. фонетическую игру с именем героя: «Я... Я... Яков Петровичем <...> Я, Яков Петрович <...> Яков Петрович. Я... Я человек здесь затерянный, Яков Петрович...» (Д30; 1: 154–155)). Если в пушкинской «петербургской повести», хотя в стихах, некая внешняя сила — государство ли, природная ли стихия — гнетет человека, то в «петербургской поэме», хотя и в прозе, Достоевского агрессия исходит как извне, так и изнутри человека (встречные потоки!), так что личность в ее амбициозных претензиях не на равенство даже, а на «первенство» (см.: Д30; 1: 185) начинает с того, что вытесняет самое себя из отведенного ей пространства, как в евангельской притче о званых на брачный пир: «...всякий возвышающий сам себя унижен будет...» (Лк. 14:11). Конфуз, случившийся на пиру (почти брачном) у Олсуфия Ивановича, был «запрограммирован» еще в той давней притче. Во всем этом, быть может, и заключалось эпохальное значение «Двойника» (поначалу автор ставил его выше горячо ценимых «Мертвых душ»), а точнее, его идеи, о которой Достоевский и тридцать лет спустя говорил, что «серьезнее <...> никогда ничего в литературе не проводил» (Д30; 26: 65). Деструкция исходит в «Двойнике» как от среды и «вытесняющих» обстоятельств [Евнин: 12], так и, еще более, от самой личности, превышающей свои права и полномочия, от «амбиции» и порождаемого ею «экзистенциального одиночества» [Дрыжакова: 47].

У Гете Бог оставляет Фауста и отдает его в руки Мефистофелю, надеясь на духовную силу человека, заключенную в его разуме. В Библии Бог отдает Иова во власть сатане, полагаясь на спасительность веры. В «Медном всаднике» Евгений оставлен высшим покровительством и отдан во власть равно враждебных ему стихий и «воли роковой». Тема оставленности бедного героя (и разум, и вера его покидают) намечается уже

в начале первой части поэмы в грустных размышлениях, «Что мог бы Бог ему прибавить / Ума и денег» (13). В черновой рукописи Пушкин написал сначала «царь», но зачеркнул и заменил на «Бог» (37); замена земной иерархии на универсальную вела к наращиванию экзистенциальной глубины сюжета. В конце первой части герой теряет самый смысл существования (что в «Медном всаднике» заметил Андрей Платонов: «...человек уничтожается вместе со своей любовью» [Платонов: 14]):

«Или во сне
Он это видит? иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?» (16).

Как символ пустоты, одиночества человека на земле, «образен к нему спиною <...> Кумир на бронзовом коне» (16) (вариант для цензуры: «Седок» — 78). Во второй части мотив разбивается на множество мелких осколков: здесь и народ с его «бесчувствием холодным» (19), и сравнение реки с «челобитчиком у дверей / Ему не внемлющих судей» (20), и жалкие обиды безумного скитальца, повторяющие обиды Иова: «Злые дети / Бросали камни вслед ему» (20) и т. д. В финале поэмы острое чувство оставленности перерастает в манию преследования на грани психиатрии и мистики.

Библейская интертекстуальность «Медного всадника» (во вступлении акт создания Петербурга уподоблен акту сотворения мира [Анциферов: 67], [Лескис: 432–433], в первой части несомненна аллюзия Всемирного потопа — «Божия гнева» и «казни», во второй — поэтически концентрированная ситуация Иова) обращает смысл поэмы от исторического, социального и психологического уровней к метафизическому. Так и в «Двойнике» социально-антропологическая проблема, увиденная Добролюбовым («Забитые люди»), была только поверхностным слоем проблемы метафизической.

Достоевскому приписывалась крылатая фраза «все мы вышли из гоголевской “Шинели”» (последняя атрибутивная версия: [Долинин]), сделавшаяся весьма репродуктивной. Если вспомнить, что самая «Шинель» как описание фантастического бунта «маленького человека», всеми оставленного, хронологически следует за «Медным всадником», то право

первородства в русской литературе необходимо толковать в уточненной редакции, предложенной А. Блоком: «*Медный всадник*», — *все мы находимся в вибрациях его меди*» [Блок: 169].

Пушкинское горькое вопрошание о человеческой жизни найдет у Достоевского новый отзвук в последующих произведениях: «Господин Прохарчин», «Слабое сердце». Их герои относительно благополучны и... несчастны. Для того чтобы низвергнуться в бездну, им не нужно даже удара судьбы, достаточно одной угрозы такого удара, прошедшей через увеличительное стекло «нравственной мнительности» [Миллер: 117], «страха жизни» [Анненский: 31]. Одна только неуверенность в прочности человеческого бытия, оставленного Богом, способна погубить «слабых сердцем» героев Достоевского.

«Слабое сердце» — пролегомены ко всему последующему творчеству Достоевского, и особенно финальная часть повести: описание таинственного «видения на Неве», посетившего Аркадия Ивановича. Об этом эпизоде написано много, попытаемся и мы приблизиться к его смыслу, имея в виду двойкие — библейские и пушкинские — корни символизма Достоевского. Аркадий, потрясенный «химерическим несчастьем» друга, возвращается домой по Николаевскому (Дворцовому) мосту:

«Мерзлый пар валил с загнанных насмерть лошадей, с бегущих людей. Сжатый воздух дрожал от малейшего звука, и, словно великаны, со всех кровель обеих набережных подымались и неслись вверх по холодному небу столпы дыма, сплетаясь и расплетаясь в дороге, так что, казалось, новые здания вставали над старыми, новый город складывался в воздухе... Казалось, наконец, что весь этот мир со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами — отрадой сильных мира сего, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искуритя паром к темно-синему небу. Какая-то странная дума посетила осиротелого товарища бедного Васи. Он вздрогнул, и сердце его как будто облилось в это мгновение горячим ключом крови, вдруг вскипевшей от прилива какого-то могучего, но доселе не знакомого ему ощущения. Он как будто только теперь понял всю эту тревогу и узнал, отчего сошел с ума его бедный, не вынесший своего счастья Вася. Губы его задрожали, глаза вспыхнули, он

побледнел и как будто прозрел во что-то новое в эту минуту...» (ДЗ0; 2: 48).

Прозрение героя Достоевского сродни прозрению бедного Евгения, петербургского Иова. Великий город, «отрада сильных мира сего», не принадлежит ему, для него он пуст, прекрасный и холодный, всего лишь греза, как, впрочем, и «весь этот мир» (ср. в «Медном всаднике»: «И жизнь ничто, как сон пустой, / Насмешка неба над землей?» — 16). Весь пейзаж в целом выражает одиночество и оставленность человека в холодном, угрюмо враждебном мире.

Стоит вернуться назад, чтобы увидеть начало мотива еще в первом романе Достоевского:

«...случается мне, моя родная, рано утром, на службу спеша, заглядеться на город, как он там пробуждается, встает, дымит, кипит, гремит, — тут иногда так перед таким зрелищем умалишься, что как будто бы щелчок какой получил от кого-нибудь по любопытному носу, да и поплетешься тише воды, ниже травы своею дорогою и рукой махнешь!» (ДЗ0; 1: 88).

Метафизический смысл «Медного всадника», поразивший Достоевского еще в сороковые годы, останется лейтмотивом его творчества после возвращения с каторги. Он вспомнит о нем в автоконцептуальных «Петербургских сновидениях в стихах и прозе». В этот фельетон Достоевский перенесет из «Слабого сердца» почти дословно всё описание фантастической грезы Аркадия — кажется, единственный случай удвоения текста в творчестве Достоевского. «Странную мысль» Аркадия (изначально пушкинскую, пришедшую впервые бедному Евгению) автор фельетона переписет на себя (ДЗ0; 19: 69). Фельетонист-визионер «Петербургских сновидений» пройдет тем же путем Иова, что и Аркадий, путем прозрения неустойчивости человеческого бытия, предоставленного самому себе. Плод познания в одном случае («Слабое сердце») приносит неизбывную горечь, а в другом («Петербургские сновидения») пробуждает к жизни художника-тайноведа. Достоевский приоткрывает здесь, возможно, самый сокровенный источник своего творчества: его гений был пробужден состраданием к человеку, оставленному Богом.

Мотив «Медного всадника» (видение Евгения) отзывается и в «Петербургских сновидениях», когда рассказчик повествует о чиновнике, возомнившем себя Гарибальди, но вдруг испугавшемся собственного бунта... Далее в фельетоне как будто продолжается пушкинский перечень несчастий помешавшегося Евгения, всеми оставленного и гонимого:

«...ни высокомерные лакеи у подъездов, подставлявшие ему на Невском ногу, ни ворона, севшая ему однажды на улице на искомканную его шляпу и возбудившая всеобщий смех его департаментских, ни кнутики лихачей-извозчиков, ни пустое собственное брюхо — ничто, ничто уже более не занимало его. Весь Божий мир скользил перед ним и улетал куда-то, земля скользила из-под ног его» (ДЗ0; 19: 72).

Оставленность человека приобретает в этом последнем описании, отчасти созвучном финалу гоголевских «Записок сумасшедшего», глобальный космический смысл: Божий мир оставляет несчастное свое создание, извергнув из своего лона как нечто никчемное. Пушкин в «Медном всаднике» ставит на этом точку. Достоевский продолжит далее.

«Видение на Неве» в третий раз явится в «Преступлении и наказании», во второй части романа, после «пробы» с Разумихиным. Задумав идти к другу «после того», Раскольников как бы испытывает себя, желая экспериментально доказать, что преступление ничего в принципе не изменило в его жизни и он так же, как прежде, может спокойно и уверенно смотреть людям в глаза. Эксперимент доказывает обратное: преступник не способен «сходиться лицом к лицу с кем бы то ни было в целом свете» (ДЗ0; 6: 88). Он возвращается домой и проходит по знакомому уже нам Николаевскому мосту, вдруг достигнутый «неприятным случаем»:

«Его плотно хлестнул кнутом по спине кучер одной коляски, за то что он чуть-чуть не попал под лошадей, несмотря на то что кучер раза три или четыре ему кричал» (ДЗ0; 6: 89).

Знакомый отголосок «Медного всадника» («Нередко кучерские плети / Его стегали, потому / Что он не разбирал дороги...» — 20) далеко здесь не случаен, ибо сразу после этого

Раскольникову предстоит пережить нечто похожее на видение пушкинского героя — его настигает одно давнее воспоминание:

«...случалось ему, может быть раз сто, останавливаться именно на этом же самом месте, пристально вглядываться в эту действительно великолепную панораму и каждый раз почти удивляться одному неясному и неразрешимому своему впечатлению. Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина...» (ДЗ0; 6: 90).

Повторяются и усиливаются знакомые черты: доньше «великолепная панорама» Петербурга (Зимний дворец — Адмиралтейство — Исаакиевский собор — Медный Всадник — ансамбль Синода и Сената) и вместе с тем холод молчания, «дух немой и глухой». Маленький на этом величественном фоне человек теряется, исчезает, ощущает себя ненужным (далее: «Казалось, он улетал куда-то вверх» (ДЗ0; 6: 90) — ср. в «Слабом сердце»: вверх улетучивался сам город). Ничто, как ему кажется, не говорит с ним, и он сам ни с чем и ни с кем говорить не желает (потому и улетает — он сам). Следующий жест Раскольникова в высшей степени символичен: он швыряет в Неву поданную ему милостыню, этот, по христианским представлениям, знак завещанной Богом любви, теплоты мира: «Ему показалось, что он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего в эту минуту» (ДЗ0; 6: 90).

Еще одна подробность, новая в этом варианте «видения на Неве», едва намеченная в «Слабом сердце» (Лиза, плачущая на церковной паперти), но идущая, возможно, еще от истоков мотива Иова в самом первом романе Достоевского (Девушкин, проходящий мимо церкви). Собственно, с этой подробности начинается описание видения:

«Небо было без малейшего облачка, а вода почти голубая, что на Неве так редко бывает. Купол собора, который ни с какой точки не обрисовывается лучше, как смотря на него отсюда, с моста, не доходя шагов двадцать до часовни, так и сиял, и сквозь чистый воздух можно было отчетливо разглядеть даже каждое его украшение» (ДЗ0; 6: 89–90).

Природа (небо — Нева) и Божий храм включены в представлении героя в общую картину холодного безучастия. Раскольников имеет возможность разглядеть украшения Исаакиевского собора, но он не видит, не ощущает в монументальном великолепии теплоты и участия. Он не видит и не слышит Того, Кого в романе дано видеть и слышать Соне. «Что ж бы я без Бога-то была?» — это ее признание Раскольников не может объяснить иначе как «помешательством» (Д30; 6: 248), он слишком уверен во всеобщности испытываемого им одиночества богооставленности. Нужна неиссякаемая энергия любви и веры Сонечки, чтобы переломить упорство этого самоуверенного псевдо-Иова, думающего, что Бог его оставил, в то время как он сам, человек, оставил Его.

Как показывают черновики романа (первый вариант, написанный от лица героя), «видение на Неве» Раскольникова поначалу впрямую выросло из воспоминания о пушкинской поэме:

«Я пошел потом по Сенатской площади. Тут всегда бывает ветер, особенно около памятника. Грустное и тяжелое место. Отчего на всем свете я никогда ничего не находил тоскливее и тяжелее вида этой огромной площади?» (Д30; 7: 34).

Замечательна перекличка с той цитатой из «Двойника», с которой мы начали статью: площадь Медного Всадника для Достоевского наполнена загадочно-сакральными воспоминаниями. Знаком и «ветер около памятника», напоминающий о стихии в пушкинской поэме, причине наводнения: «...силой ветров от залива / Перегражденная Нева / Обратно шла...» — 14. Этот природно-стихийный мотив Достоевским трактован символически («Двойник», «Преступление и наказание»). Ветер — перемещение воздуха в образовавшуюся пустоту. В окончательном тексте «Преступления и наказания» остались лишь отголоски мотива в виде повторяющегося «воздуху, воздуху» (Д30; 6: 264, 336).

Еще один раз вернется Достоевский к идущей от Пушкина метафизической мифологеме Петербурга. «Видение на Неве» посетит другого Аркадия — Аркадия Макаровича Долгорукого в «Подростке» — накануне решающих испытаний в его жизни. Тема грезы, фантазии, сна приобретает здесь особую

болезненную остроту (как и весь роман в творчестве Достоевского, русская версия «Утраченных иллюзий» Бальзака) и вновь с роковой почти неотвратимостью возвращает нас к «Медному всаднику»:

«Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: “А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подымет с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?”» (Д30; 13: 113).

Аркадий Макарович повторяет картину, привидевшуюся его тезке из «Слабого сердца»: город, создание Петра, поднимается, искуряется дымом или туманом (напомним, что в «Преступлении и наказании» фантомным движением захвачен сам герой, что заставляет задуматься о сущностном отличии его от двух Аркадиев). Медный Всадник на «загнанном коне» (мотив, намеченный еще в «Слабом сердце» и развитый в «Преступлении и наказании») — своеобразное продолжение жизни пушкинского образа в новом историческом и художественном пространстве, нарочито антистетичное: у Пушкина Всадник сходит со своего пьедестала, у Достоевского сходит на нет созданный им город, а Тот остается неколебим несмотря ни на что. Эта неколебимость соединяется с «загнанностью» коня, уже смертельно уставшего (у Пушкина такой оттенок отсутствует).

Достоевский понимал теперь поэму как символическое изображение затянувшегося петровского периода русской истории. Когда писался «Подросток», автор его иначе, нежели Пушкин, и нежели сам он в 40-е годы, относился к Петру, к петровским реформам и к новой столице, что порождало прямой спор с автором «Медного всадника», исключительно редкий у Достоевского. По поводу знаменитого «Люблю тебя, Петра творенье» он чуть позднее оговаривается: «Виноват, не люблю его. Окна, дырья — и монумент» (Д30; 27: 62). Окно — дыра — пустое место, куда дует ветер, — так трансформируется у Достоевского пушкинский образ «в Европу прорубил окно»⁵, в полном соответствии с легендарным пророчеством: «Быть Петербургу пусту!». За историческим, однако, он, как

и раньше, вновь прочитывал метафизическое: иллюзорность человеческого мира, оставшегося наедине с «кумиром», то есть в конечном счете с самим собою.

Можно с уверенностью утверждать, что Достоевский на протяжении творческой жизни *дописывал* поэму Пушкина «Медный всадник», вводя ее в новый исторический и литературный контекст. Это не было перекраиванием с целью самоутверждения новейшего автора. Достоевский шел путем проращивания имеющихся зерен, раскрытия потенциально-го смысла прототекста. Не исключая возможность сознательной установки на цитатность, мы всё же склоняемся к признанию фактора «генетической памяти литературы», акцентированного в поздних работах С. Г. Бочарова, опиравшегося, в свою очередь, на изыскания А. Л. Бема о «власти литературных припоминаний» [Бем: 104]. «Творческий анамнезис, — утверждал ученый, — был его <Достоевского> писательским методом» [Бочаров: 12].

Примечания

- ¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 1. С. 142. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения *ДЗ0* и указанием тома, страницы в круглых скобках.
- ² Пушкин А. С. Медный всадник / изд. подгот. Н. В. Измайлов. Л.: Наука, 1978. С. 18. (серия «Литературные памятники»). Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- ³ При сопоставлении «Медного всадника» с произведениями Достоевского 1840-х гг. мы учитываем то обстоятельство, что текст поэмы печатался тогда в искаженном виде. Достоевский мог знать и подлинный, не отредактированный Жуковским текст, как его знали современники писателя [Осват, Тименчик: 28–29, 40–41, 69–70, 79–80], в частности он мог слышать о нем от Белинского. Но поскольку таковое утверждение может претендовать лишь на предположительность, следует учитывать и возможность использования Достоевским в 40-е гг. цензурного варианта. В этом случае следует признать, что основная идея поэмы пробивала-таки дорогу через цензурные искажения и не была совсем уж закрыта для читателей первой половины XIX в. (в 1857 г. в VII дополнительном томе издания Пушкина П. В. Анненков привел почти все строки, вычеркнутые или искаженные Жуковским).
- ⁴ Комментаторы верно указывают на цитату из «Моцарта и Сальери» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. и писем: в 35 т. 2-е изд., испр.

и доп. СПб.: Наука, 2013. Т. 1. С. 743), что, на наш взгляд, не исключает «теневого» аллюзии и на Фальконетов монумент («раздавить змею»).

- ⁵ Очевидно, в этом же ключе следует понимать и запись 1876 года: «“Медный всадник”. Все-таки неправда» (Д30; 23: 191), оставленную без комментария в академическом издании Достоевского.

Список литературы

1. Анненский И. Книги отражений. — М.: Наука, 1979. — 679 с.
2. Анциферов Н. П. Быль и миф Петербурга. — Пг.: Брокгауз-Ефрон, 1924. — 84 с.
3. Бем А. Л. Исследования. Письма о литературе / сост. С. Г. Бочарова, предисл. и коммент. С. Г. Бочарова и И. З. Сураг. — М.: Языки славянской культуры, 2001. — 448 с.
4. Блок А. А. Записные книжки: 1901–1920. — М.: Худож. лит., 1965. — 686 с.
5. Бочаров С. Генетическая память литературы. — М.: РГГУ, 2012. — 343 с.
6. Викторovich В. А. Под знаком Иова // Болдинские чтения 2018. — Нижний Новгород: ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2018. — С. 14–21.
7. Викторovich В. А. Путь русской литературы от Пушкина к Достоевскому // Достоевский и мировая культура: Филологический журнал. — 2018. — № 1. — С. 12–20.
8. Дилакторская О. Г. Петербургская повесть Достоевского. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. — 345 с.
9. Долинин А. А. Кто же сказал «Все мы вышли из “Шинели” Гоголя»? // Русская литература. — 2018. — № 3. — С. 163–170.
10. Дрыжакова Е. Феномен Голядкина: откуда и куда // Дрыжакова Е. По живым следам Достоевского: факты и размышления. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. — С. 29–49.
11. Евнин Ф. Об одной историко-литературной легенде (повесть Достоевского «Двойник») // Русская литература. — 1965. — № 3. — С. 3–26.
12. Захаров В. Н. Трагедия Голядкина (О повести Ф. М. Достоевского «Двойник. Петербургская поэма») // О традициях и новаторстве в литературе: межвуз. науч. сб. — Уфа: [б. и.], 1976. — С. 117–127.
13. Захаров В. Н. Система жанров Достоевского: типология и поэтика. — Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1985. — 209 с.
14. Захаров В. Н. Библейский архетип «Двойника» Достоевского // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1990. — Вып. 1. — С. 100–104 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2347> (18.02.2019). DOI: 10.15393/j9.art.1990.2347
15. Захаров В. Н. Загадка «Двойника» // Захаров В. Н. Имя автора — Достоевский. Очерк творчества. — М.: Индрик, 2013. — С. 88–133.
16. Лескис Г. А. Пушкинский путь в русской литературе. — М.: Худож. лит., 1993. — 526 с.
17. Миллер О. Ф. Русские писатели после Гоголя: чтения, речи и статьи: в 2 ч. — 4-е изд., испр. и доп. — СПб.: Н. П. Карбасников, 1890. — Ч. 1: И. С. Тургенев; Ф. М. Достоевский. — 530 с.

18. Михновец Н. Г. «Двойник» в историко-литературной перспективе // Достоевский и мировая культура. Альманах № 20. — СПб.; М.: Серебряный век, 2004. — С. 105–131.
19. Немировский И. В. Библейская тема в «Медном Всаднике» // Русская литература. — 1990. — № 3. — С. 3–17.
20. Осповат А. Л., Тименчик Р. Д. «Печальную повесть сохранить...»: об авторе и читателях «Медного Всадника». — М.: Книга, 1985. — 303 с.
21. Платонов А. Мастерская. — М.: Советская Россия, 1977. — 144 с.
22. Тархов А. Повесть о петербургском Иове // Наука и религия. — 1977. — № 2. — С. 62–64.
23. Федоров Г. А. Петербург «Двойника» // Федоров Г. А. Московский мир Достоевского. Из истории русской художественной культуры XX века. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — С. 194–210.

Vladimir A. Viktorovich

*State Socio-Humanitarian University
(Kolomna, Russian Federation)*

VA_Viktorovich@mail.ru

“The Bronze Horseman” in the Works of F. M. Dostoevsky

Abstract. The article reveals the repercussions of Pushkin’s poem “The Bronze Horseman” in the works of F. M. Dostoevsky. In a St. Petersburg poem “The Double” the paraphrase is seen in the chronotope (November, St. Petersburg, a paving bollard), in the risk of inundation and the manifestation of extra personal power personalized by Dostoevsky in the double instead of the statue. Similar to Pushkin’s Eugene, Golyadkin challenges an oppressive power and gets through the catastrophe of madness. In contrast to Pushkin, in Dostoevsky’s poem the destruction comes from both a hostile world and from an ambitious personality of the hero. Dostoevsky interpreted Pushkin’s masterpiece as an existential subject about the abandon of man, who has doubts on the stability of the world existence, by the God. This motif manifests itself first in the “Poor Folk” and is developed later in “The Double”, “Mr. Prokharichin”, “A Weak Heart” where the fear of life and uncertainty leads to a catastrophe. A metaphysic meaning of the so called “seeing on Neva” is analyzed which goes from one Dostoevsky’s writing to another. Along with the mentioned ones, there are also “Petersburg Dreams in Verse and Prose”, “Crime and Punishment”, “A Raw Youth”. The Petersburg text of Dostoevsky is shaped due to “The Bronze Horseman” on the edge of symbolism related to the theme of the biblical Iyov and phantasmagoria of a ghost-town. The poem about Peter and Eugene became the part of the Pushkin code of Russian literature and got a chance to enhance a semantic capacity during the following epochs. Thus, Dostoevsky discloses

in the prototext more and more resources implementing them in his own writings. So, the hypothesis of A. L. Bem—S. G. Bocharov about the existence of a genetic memory of literature is confirmed.

Keywords: Pushkin, “The Bronze Horseman”, Dostoevsky, genesis of creative process, abandon of man by the God, metaphysics of the Petersburg text

About the author: *Viktorovich Vladimir A.* — Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian Language and Literature, State Socio-Humanitarian University (ul. Zelenaya 30, Kolomna, 140410, Russian Federation)

Received: March 14, 2019

Date of publication: October 18, 2019

For citation: Viktorovich V. A. “The Bronze Horseman” in the Works of F. M. Dostoevsky. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 4, pp. 107–122. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6322 (In Russ.)

References

1. Annenskiy I. *Knigi otrazheniy [Books of Reflections]*. Moscow, Nauka Publ., 1979. 679 p. (In Russ.)
2. Antsiferov N. P. *Byl' i mif Peterburga [A True Story and a Myth of St. Petersburg]*. Petrograd, Brokgauz-Efron Publ., 1924. 84 p. (In Russ.)
3. Bem A. L. *Issledovaniya. Pis'ma o literature [Researches. Letters About Literature]*. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2001. 448 p. (In Russ.)
4. Blok A. A. *Zapisnye knizhki: 1901–1920 [Notebooks: 1901–1920]*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1965. 686 p. (In Russ.)
5. Bocharov S. *Geneticheskaya pamyat' literatury [A Genetic Memory of Literature]*. Moscow, The Russian State University for the Humanities Publ., 2012. 343 p. (In Russ.)
6. Viktorovich V. A. Under the Sign of Iyov. In: *Boldinskie chteniya 2018 [The Boldin Readings, 2018]*. Nizhny Novgorod, Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod Publ., 2018, pp. 14–21. (In Russ.) (a)
7. Viktorovich V. A. The Way of Russian Literature from Pushkin to Dostoevsky. In: *Dostoevskiy i mirovaya kul'tura: Filologicheskij zhurnal [Dostoevsky and World Culture: Journal of Philology]*, 2018, no. 1, pp. 12–20. (In Russ.) (b)
8. Dilaktorskaya O. G. *Peterburgskaya povest' Dostoevskogo [The Petersburg Novel of Dostoevsky]*. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 1999. 345 p. (In Russ.)
9. Dolinin A. A. Who Said «We All Came out of “The Overcoat” by Gogol»? In: *Russkaya literatura*, 2018, no. 3, pp. 163–170. (In Russ.)
10. Dryzhakova E. The Phenomenon of Golyadkin: Where from and Where to? In: *Dryzhakova E. Po zhivym sledam Dostoevskogo: fakty i razmyshleniya [Dryzhakova E. In the True Footsteps of Dostoevsky: Facts and Reflections]*. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2008, pp. 29–49. (In Russ.)
11. Evnin F. About one Literary-historical Legend (Dostoevsky's Novel “The Double”). In: *Russkaya literatura*, 1965, no. 3, pp. 3–26. (In Russ.)

12. Zakharov V. N. The Tragedy of Golyadkin (About the Novel by F. M. Dostoevsky “The Double. The Petersburg Poem”). In: *O traditsiyakh i novatorstve v literature [About Traditions and Innovation in Literature]*. Ufa, 1976, pp. 117–127. (In Russ.)
13. Zakharov V. N. *Sistema zhanrov Dostoevskogo: tipologiya i poetika [The System of Genres of Dostoevsky: Typology and Poetics]*. Leningrad, Pushkin Leningrad State University Publ., 1985. 209 p. (In Russ.)
14. Zakharov V. N. The Biblical Archetype of Dostoevsky’s The Double. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*. Petrozavodsk, PetrSU Publ., 1990, issue 1, pp. 100–104. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2347> (accessed on February 18, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.1990.2347 (In Russ.)
15. Zakharov V. N. The Mystery of “The Double”. In: *Zakharov V. N. Imya avtora — Dostoevskiy. Ocherk tvorchestva [Zakharov V. N. The Author’s Name is Dostoevsky. An Essay on Creative Works]*. Moscow, Indrik Publ., 2013, pp. 88–133. (In Russ.)
16. Lesskis G. A. *Pushkinskiy put’ v russkoy literature [Pushkin’s Way in Russian Literature]*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1993. 526 p. (In Russ.)
17. Miller O. F. *Russkie pisateli posle Gogolya: chteniya, rechi i stat’i: v 2 chastyakh [Russian Writers After Gogol: Readings, Speeches and Articles: in 2 Parts]*. St. Petersburg, N. P. Karbasnikov Publ., 1890, part 1. 530 p. (In Russ.)
18. Mikhnovets N. G. “The Double” in a Historical and Literary Perspective. In: *Dostoevskiy i mirovaya kul’tura. Al’manakh № 20 [Dostoevsky and World Culture. Almanac No. 20]*. St. Petersburg, Moscow, Serebryanyy vek Publ., 2004, pp. 105–131. (In Russ.)
19. Nemirovskiy I. V. A Biblical Theme in “The Bronze Horseman”. In: *Russkaya literatura*, 1990, no. 3, pp. 3–17. (In Russ.)
20. Ospovat A. L., Timenchik R. D. «Pechal’nu povest’ sokhranit’...»: ob avtore i chitatel’yakh «Mednogo Vsadnika» [“Saviong a Sad Story ...”: About the Author and Readers of “The Bronze Horseman”]. Moscow, Kniga Publ., 1985. 303 p. (In Russ.)
21. Platonov A. *Masterskaya [A Workroom]*. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1977. 144 p. (In Russ.)
22. Tarkhov A. The Short Novel of Petersburg Iyov. In: *Nauka i religiya*, 1977, no. 2, pp. 62–64. (In Russ.)
23. Fedorov G. A. The Petersburg of “The Double”. In: *Fedorov G. A. Moskovskiy mir Dostoevskogo. Iz istorii russkoy khudozhestvennoy kul’tury XX veka [Fedorov G. A. The Moscow World of Dostoevsky. From the History of Russian Art Culture of the 20th Century]*. Moscow, Yazyki slavyanskoj kul’tury Publ., 2004, pp. 194–210. (In Russ.)

DOI: 10.15393/j9.art.2019.6282

УДК 821.161.1.09“18”

А. Кавацца*Урбинский университет им. Карло Бо
(Урбино, Италия)*

antonella.cavazza@uniurb.it

Ф. М. Достоевский и А. С. Хомяков: сравнение на расстоянии

Аннотация. Цель данной статьи заключается в выявлении точек соприкосновения между мировоззрением Ф. М. Достоевского и философско-историческим наследием А. С. Хомякова. В текстах Достоевского имеется множество прямых и косвенных ссылок на работы идеолога славянофильства; писатель был знаком с его историко-философскими и богословскими сочинениями, а также с его стихотворениями. В частности, в статье анализируются и сравниваются два тесно связанных между собой вопроса в публицистике Достоевского и Хомякова: рассмотрение русской культуры в сравнении с европейской и противопоставление православия и католицизма. Отталкиваясь от двух центральных тем публицистики Достоевского — определение русской цивилизации по отношению к европейской и критику католицизма, — данное исследование, учитывая имеющиеся значительные сходства с произведениями Хомякова, стремится уточнить некоторые термины и стилистические приемы, с помощью которых эти идеи конкретизируются в публицистике Достоевского, особенно в «Дневнике писателя».

Ключевые слова: почва, народность, культура, просвещение, православие, католицизм, восточный вопрос, славянский вопрос

Об авторе: *Кавацца Антонелла* — PhD, доцент славистики, Урбинский университет им. Карло Бо (Piazza Rinascimento, 7, г. Урбино, Италия, 61029)

Дата поступления: 15.02.2019

Дата публикации: 18.10.2019

Для цитирования: Кавацца А. Ф. М. Достоевский и А. С. Хомяков: сравнение на расстоянии // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 4. — С. 123–148. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6282

Идейные установки произведений Ф. М. Достоевского (особенно это касается его публицистики) в разной степени обнаруживают близость ко взглядам ранних славянофилов, в частности, А. С. Хомякова. Достоевский, в текстах которого имеется множество прямых и косвенных ссылок на работы идеолога славянофильства¹, был знаком с его историко-философскими

и богословскими сочинениями². В русском литературоведении отражение историософских идей Хомякова в творческом наследии Достоевского рассмотрено в значительном количестве исследований (см.: [Осповат], [Бадалян], [Викторович], [Захаров, 2013]). Еще А. Л. Осповат, вслед за Г. М. Фридлиндером и Л. В. Черепниным, отмечал «воздействие на Достоевского исторической концепции славянофилов, отразившееся в его показаниях на следствии по делу петрашевцев» [Осповат: 181]. Это говорит о серьезном творческом интересе молодого писателя к некоторым положениям раннего славянофильства уже в сороковых годах XIX в. В. А. Викторович полагает, что «под воздействием и как бы при участии Хомякова (вкуче с Григорьевым) формируется у Достоевского глобальная концепция истории европейской цивилизации» [Викторович: 146]. В настоящем исследовании рассматриваются два центральных вопроса публицистики Достоевского: определение русской цивилизации в сравнении с европейской и критика католицизма; делается попытка уточнить некоторые термины и стилистические методы, с помощью которых эти вопросы материализуются в публицистических работах Достоевского, особенно в «Дневнике писателя».

Выявлению точек соприкосновения между мировоззрением Достоевского и историософским наследием Хомякова посвящены два тематических блока, которые продемонстрируют не только близость, но и их возможные расхождения по вопросам взаимодействия русской и европейской культур, а также по отношению к католицизму и православию.

Русская и европейская культура

В статье «О возможности художественной школы» (1847), обличая чрезмерную зависимость России от европейской культуры, Хомяков анализирует источники этой зависимости и усматривает главную ее причину в отрыве от «родной почвы»:

«...я прибавлю только два–три примера, чтобы яснее показать, как наша школьническая подражательность (необходимое следствие отчуждения от своей родной почвы) убивает в нас ясность разума и даже изобретательность в делах самого простого быта»³.

Важно отметить, что понятие «почва» используется Хомяковым в переносном смысле для обозначения одновременно — корней русской культуры и всего, что ее характеризует. Образное значение этого слова проявляется в идеологеме «почва»⁴, впервые употребленной Достоевским в 1860 г. в программе создаваемого тогда журнала «Время»:

«Мы знаем теперь, что мы и не можем быть европейцами, что мы не в состоянии втиснуть себя в одну из западных форм жизни, выжитых и выработанных Европою из собственных своих национальных начал, нам чуждых и противоположных, — точно так, как мы не могли бы носить чужое платье, сшитое не по нашей мерке. Мы убедились наконец, что мы тоже отдельная национальность, в высшей степени самобытная, и что наша задача — создать себе новую форму, нашу собственную, родную, взятую из почвы нашей, взятую из народного духа и из народных начал. Но на родную почву мы возвратились не побежденными. Мы не отказываемся от нашего прошедшего: мы сознаем и разумность его. Мы сознаем, что реформа раздвинула наш кругозор, что через нее мы осмыслили будущее значение наше в великой семье всех народов» (ДЗ0; 18:36–37).

В «<Объявлении о подписке на журнал “Время” на 1861 год>» Достоевский использует те же понятия и термины, что и ранние славянофилы: помимо метафоры «почва» и образа «платья»⁵, соотносящегося с русскими обычаями, употребляются прилагательные «самобытный» и «народный». Образ одежды как символ национального самосознания подчеркивается в послании Хомякова к сербам:

«По-видимому, весь обычай состоит из мелочей, но он не мелочь. Что бы могло быть, например, важного в одежде? Не все ли равно, как человек одет и как сшиты лоскуты, которыми он прикрывается? Ведь это вещь вовсе мертвая и неспособная действовать на жизнь? Так и у нас толкуют, но вы этим толкам не верьте. Таково благородство души человеческой, что и мертвое получает от нее живое значение, в свою очередь действует на жизнь. Изменение одежды народной и предпочтение одежды западной происходят от злого источника, от презрения к своему и раболепства перед чужим» (358).

Мнение Хомякова о реформах Петра Великого, затронувших все сферы жизни общества (в том числе указ о ношении платья

на западный манер), было довольно критическим. В частности, отрицательной была его оценка подхода к воспитанию детей в Петровскую эпоху:

«Если школьное учение находится в прямой противоположности с предшествующим и, так сказать, приготовительным воспитанием, оно не может приносить полной, ожидаемой от него пользы; отчасти оно даже делается вредным: вся душа человека, его мысли, его чувства раздвоятся; исчезает всякая внутренняя цельность, всякая цельность жизненная; обесиленный ум не дает плода в знании, убитое чувство глохнет и засыхает; человек отрывается, так сказать, от почвы, на которой вырос, и становится пришельцем на своей собственной земле. Таково было действие переворота, совершенного Петром Первым. Ошибка извиняется, может быть, многими обстоятельствами его времени, но повторять такую ошибку беспрестанно было бы непрослительно» («Об общественном воспитании в России» — 222).

Достоевский, в отличие от Хомякова, считал, что предпринятые Петром I преобразования, несмотря на недостатки, представляли собой в целом положительное явление. Петрово дело расширило мировоззрение русских, заставило их временно выйти за рамки своих границ, чтобы узнать Европу и вернуться затем на родную «почву» с новыми представлениями, которые в будущем позволили бы им породить «русскую идею» как синтез множества идей, усердно развиваемых Европой (см.: Д30; 18:35–37)⁶. В этой связи Достоевский видел необходимость в примирении идей западников и славянофилов, создав на этом единстве культурную программу журнала «Время», ставшую предпосылкой для идейного движения, которое впоследствии получило название *почвенничество*⁷.

В той же статье 1847 г., считая вредоносной зависимость русской культуры от Запада, подчиняющего себе Россию как в обыденной жизни, так и в сфере искусства и науки, Хомяков писал:

«...тот, кто оторвался от своего народа, тот создал кругом себя пустыню, как бы он ни был окружен множеством людей и как бы он ни считал себя членом общества» (149–150)⁸.

Прививаемая обществу западная культура породила плоды интеллектуального презрения по отношению ко всему исконно русскому, и это, по мнению Хомякова, было причиной раздвоения русского общества⁹. Русское просвещение — тот родной источник, «которого прозрачная глубина (создание чистого и раннего христианства) одна может исцелить глубокую рану» внутреннего раздвоения русского общества (103). В этой связи, по мнению Хомякова, получение новой энергии за счет объединения с западной культурой было нежелательным, поскольку лежащие в ее основе начала были полностью чуждыми русской земле и не могли привиться никоим образом. Россия должна была осознать свою болезнь и лечить ее, с одной стороны, возвращаясь к своим христианским корням, а с другой — возобновляя прямую связь с русским народом и своими традициями:

«...ибо только в живом общении с народом выходит человек из мертвенного одиночества эгоистического существования и получает значение живого органа в великом организме; только при нем может всякая здравая мысль и всякое теплое чувство, возникшее в каждом отдельном лице, сделаться достоянием общим и получить влияние и важность, не изъясняя и не имея притязаний на важность и влияние; только при нем возможно то просвещение, к которому Запад стремится безнадежно и которого достигнуть не может вследствие своего внутреннего раздвоения» (158)¹⁰.

Достоевский считал, что связь с народом была жизненно важной для новой Руси, характеризуя ее во введении к циклу «Ряд статей о русской литературе» 1861 г. следующим образом:

«Наша новая Русь поняла, что один только есть цемент, одна связь, одна почва, на которой все сойдется и примирится, — это всеобщее духовное примирение, начало которому лежит в образовании. Эта новая Русь уже засвидетельствовала себя явлениями органическими и цельными, а не неудавшимися копиями и пересадками, как вы думаете» (Д30; 18:50).

Наряду с термином «почва» заслуживает внимания определение «цельный», перекликающееся с понятием «цельность», характерным для философско-религиозных взглядов Хомякова

(«исчезает всякая внутренняя цельность, всякая цельность жизненная»).

В этой статье Достоевский называет русскую нацию «необыкновенным явлением в истории всего человечества»:

«Характер русского народа до того не похож на характеры всех современных европейских народов, что европейцы до сих пор не понимают его и понимают в нем все обратно» (ДЗ0; 18:54).

Эти взгляды Достоевского в большей степени перекликаются с ироническими замечаниями и парадоксальными выводами, сделанными Хомяковым в статьях «Мнение иностранцев о России» (1845) и «Мнение русских об иностранцах» (1846). Например, отмечая неспособность европейцев понять Россию, Достоевский писал:

«Скорее изобретется *perpetuum mobile* или жизненный эликсир, чем постигнется Западом русская истина, русский дух, характер и его направление. В этом отношении даже Луна теперь исследована гораздо подробнее, чем Россия. По крайней мере, положительно известно, что там никто не живет; а про Россию знают, что в ней живут люди и даже русские люди, но какие люди? Это до сих пор загадка, хотя, впрочем, европейцы и уверены, что они нас давно постигли» (ДЗ0; 18:41).

Достоевский приводит придуманные реплики воображаемых иностранцев, используемые им как провокация, чтобы разбудить читателя и вместе с тем пробудить в нем процесс национального самосознания:

«— Но позвольте, — скажут нам, — что же такое ваша-то национальность? Что же такое вы сами, русские? Вот вы хвалитесь, что мы вас не знаем; но знаете ли вы-то себя?» (ДЗ0; 18:51).

Для писателя процесс самосознания неотделим от чувства самоуважения; они могут развиваться только благодаря знанию русской истории (см. об этом: [Сохряков: 15–16]). В этом также был глубоко убежден Хомяков, автор «Записок о Всемирной истории»¹¹.

Мнения Достоевского и Хомякова по поводу качеств, которыми должна была обладать русская культура в противовес европейской, полностью совпадают. В 1860 г. в «Объявлении

о подписке...» Достоевский утверждал: «Мы не Европа, и у нас не будет и не должно быть победителей и побежденных» (ДЗ0; 18:36). Эти слова отсылают к статье Хомякова «О возможности художественной школы», в которой он отмечал присутствие на Западе народов «завоеванных» и «завоевательных», где первые «сильнее “впитывают” в себя чужую культуру — культуру завоевателей» [Цыплаков, Желябовский: 64]:

«Началом Запада была двойственность в жизни народной (завоеванные и завоеватели) и двойственность в понятии духовном: ибо односторонность римского определения единства в покорности (следовательно, единства внешнего) вызывала необходимо и вызвала отрицательную односторонность свободы в разномыслии (следовательно, внешней, ибо свобода разумная едина)» (143–144).

В одном из писем А. Н. Майкову от 21–22 марта (2–3 апреля) 1868 г. Достоевский заявлял о согласии с толкованием истории Западной Европы, предложенном славянофилами. По этому поводу писатель отмечает «любовное, а не завоевательное начало <русского> государства», определяя его «величайшей мыслью, на которой много созиждется» (ДЗ0; 28₂:280). Аналогичная мысль выражена Хомяковым в статье о И. В. Киреевском:

«Можно бы доказать, что внутренняя раздвоенность Западнаго міра была усилена Германскимъ завоеваніемъ не только вслѣдствіе отношеній завоеванныхъ къ завоевателямъ, но еще и вслѣдствіе грубой безнравственности побѣдительнаго племени»¹².

Оценка Достоевского, тем не менее, только частично совпала с восторженным мнением о славянофилах поэта, критика, переводчика, одного из активных сотрудников «Времени» Ап. Григорьева и детально для читателей журнала не обосновывалась. Положительное мнение Григорьева о ранних славянофилах, действительно, не отражало позицию всей редакции «Времени». Кроме того, как подчеркивал сам Достоевский в примечании к воспоминаниям Н. Н. Страхова о Григорьеве (Эпоха. 1864. № 9. С. 1–55), это мнение расходилось с далекими от одобрительных общественными суждениями о Хомякове и Киреевском¹³. В начале 1860-х гг.

Достоевский открыто дистанцировался от славянофилов. Так, со страниц журнала «Время» (1861. № 11) в статье «Последние литературные явления. Газета “День”», Достоевский упрекал славянофилов в чрезмерном идеализме и отсутствии чувства реальности. В частности, он считал несправедливым обвинение, предъявленное всей русской литературе, в подражании западным образцам и ксенофилии. Комментируя первый номер газеты «День», содержащий статьи К. Аксакова и Хомякова, Достоевский со страниц «Времени» выказывал им свое порицание по этому поводу: «Что же вы свысока-то на нее смотрите, как козявку ее разбираете? Да ведь вы сами литераторы, господа славянофилы» (*ДЗ0*; 19:63)¹⁴.

Не исключено, что, критикуя их статьи, редактор журнала «Время» имел в виду и некоторые высказывания Хомякова о современной литературе. Последний, в частности, с высокомерием высказывался о «Бедных людях». Полностью игнорируя успех, который этот роман, опубликованный в 1846 г., имел у современников, Хомяков оценил его следующим образом:

«Восстановление наших частных умственных сил зависит вполне от живого соединения с стародавнею и все-таки нам современною русскою жизнью, и это соединение возможно только посредством искренней любви. Иные твердят о своих патриотических чувствах, а “людей в Киеве ничем зовут”, как царь Калин в сказке, или ругаются над неученою Русью, как чиновник в повести Достоевского, высказавшего (не знаю, сознательно или нет) в этом презрении Девушкина к мужику и бабе страшное оправдание его собственных страданий» (156).

Эта, без сомнений, поспешная и недалёковидная оценка Хомякова отражала эстетические представления первых славянофилов, испытывавших ностальгию по античному эпосу и критиковавших европейский роман. Со своей стороны, автор «Бедных людей» не мог поддержать подобные позиции. Особенно разочаровывало Достоевского сдержанное отношение ранних славянофилов к Пушкину (см.: [Житкова]), которого писатель считал уникальным и пророческим явлением русского духа на заре национального самосознания, спустя целое столетие со времени петровской реформы (*ДЗ0*; 26:136).

Расхождение взглядов Достоевского и Хомякова на литературу в целом не снизило интереса писателя к философско-

исторической системе взглядов идеолога славянофильства, между которыми можно обнаружить еще одну значимую точку соприкосновения: глубоко связанное с языком и народом понятие «национальности». Достоевский считал очень важным изучение русского языка на родине, а не за границей, например, во Франции, куда переезжали многие русские, чтобы подготовить своих детей, например, к карьере дипломата. Привлекая внимания читателя к бедному, почти бессмысленному культурному образованию русских молодых людей, выросших за границей, Достоевский писал:

«Причина — русский язык, то есть недостаток русского, отечественного языка от воспитания за границей, с гувернантками и боннами иностранками. Это у нас и всегда водилось, и прежде, то есть недостаток этот, но никогда как теперь, когда столько херувимчиков взрастет за границей» (Д30; 25:140).

Как отмечала Н. А. Тарасова, сравнивая публикацию «Дневника писателя» в 30-томном полном собрании сочинений с печатным изданием 1878 г. и наборной рукописью, относящиеся к языку термины «русский» и «отечественный» написаны в рукописи с заглавной буквы, в то время как «французский» — со строчной (см.: [Тарасова: 222, 224])¹⁵. Именно использование заглавной буквы в данном случае подчеркивало роль, которую отводил писатель русскому языку в обучении молодых соотечественников, разоблачая при этом ограниченность подготовки так называемого «европейского русского», по поводу которого он писал:

«Не имея же своего языка, он естественно схватывает обрывки мыслей и чувств всех наций, ум его, так сказать, сбалтывается еще смолоду в какую-то бурду, из него выходит международный межеумок с коротенькими, недоконченными идейками, с тупою прямолинейностью суждения» (Д30; 25:141).

Следовательно, в понимании Достоевского только тесный контакт с языком, религиозной верой и ежедневной жизнью своего народа мог сформировать черты подлинной национальной культуры. Это убеждение совпадало по существу с мнением, выраженным Хомяковым в статье «Разговор в Подмосковной» 1856 г., в которой один из основоположников

движения славянофилов излагал в форме диалога свое понимание *народности*. В этой статье в драматической форме Хомяков устами своего героя И. А. Тульнева утверждал:

«Итак, значение имеет не происхождение, а язык. Что же? Много говорим мы, много думаем мы по-русски? Есть чем похвалиться. Да и слово-то наше разве русское вполне? Ведь слово не в лексиконе одном (а и тот у нас оскудел) и не в грамматике (которая, впрочем, у нас построена Бог весть как и для какого языка); оно в самом отношении мысли и чувства к звукам, служащим выражением для них. Больше того: слово народное не в одних словах, а во всех народных обычаях, сочувствиях, обрядах, во всем быте народа. Язык, конечно, отчасти не позволит нам вовсе оторваться от родины и быть совершенно похожими на наших парижских знакомых; но, право, недалеко ушли мы от них» (252)¹⁶.

О необходимости для творчества быть погруженным в родную среду и быт свидетельствует постоянное желание Достоевского возвратиться в Россию, которое он испытывал во время четырехлетнего пребывания в Европе в конце 1860-х годов. Это время было омрачено щемящей ностальгией по родной земле и русскому языку¹⁷.

Католицизм и православие

Сравнение России и Европы было тесно связано у Достоевского с конфессиональной антиномией «православие—католицизм». Основные положения, критикуемые писателем, были взяты из трех статей теологического характера Хомякова, опубликованных изначально на французском языке:

«Quelques mots par un chrétien orthodoxe sur les communions occidentales à l'occasion d'une brochure de M. Laurentie» («Несколько слов православного христианина о западных вероисповеданиях по поводу брошюры г. Лоранси») (Париж, 1853);

«Quelques mots par un chrétien orthodoxe sur les communions occidentales à l'occasion d'un Mandement de l'Archevêque de Paris (Mgr. Sibour)» («Несколько слов православного христианина о западных общинах по случаю послания архиепископа парижского») (1855);

«Encore quelques mots d'un chrétien orthodoxe sur les confessions occidentales à l'occasion de plusieurs publications religieuses, latines

et protestantes» («Еще несколько слов православного христианина о западных вероисповеданиях, по поводу разных сочинений латинских и протестантских о предметах веры») (Лейпциг, 1858).

Рассматривая западные христианские вероисповедания, идеолог славянофильства заключает, что католицизм пожертвовал свободой ради единства, а протестантизм — единством ради свободы и только православию удалось сохранить эти начала, объединив их. Разделяя мнение Хомякова относительно причин, которые исторически обусловили разделение Церкви на Восточную и Западную, Достоевский отмечал, что рационализм и формализм, лежащие в основе склада ума древнеримской цивилизации, послужили фундаментом для «католической идеи», предвещающей новые идеологии, которые искажали суть христианства. Кратко изложив сущность восточного вопроса в «Дневнике писателя» 1877 г. в статье «Толки о мире. “Константинополь должен быть наш” — возможно ли это? Разные мнения», Достоевский установил связь между судьбами православия и миссией России в разрешении восточного вопроса. Это было противоположно мнению, поддерживаемому католицизмом, который писатель клеймил следующим образом:

«Римское католичество, продавшее давно уже Христа за земное владение, заставившее отвернуться от себя человечество и бывшее таким образом главной причиной матерьялизма и атеизма Европы, это католичество естественно породило в Европе и социализм. Ибо социализм имеет задачей разрешение судеб человечества уже не по Христу, а вне Бога и вне Христа, и должен был зародиться в Европе естественно, взамен упавшего христианского в ней начала, по мере извращения и утраты его в самой церкви католической. Утраченный образ Христа сохранился во всем свете чистоты своей в православии. С Востока и пронесется новое слово миру навстречу грядущему социализму, которое, может, вновь спасет европейское человечество. Вот назначение Востока, вот в чем для России заключается Восточный вопрос» (ДЗ0; 26:85).

В статье «Три идеи», открывающей «Дневник писателя» 1877 г., католической идее и протестантизму, который в понимании Достоевского был тесно связан с католицизмом

и зависел от него как «протестантское» и негативное вероисповедание¹⁸, писатель противопоставляет «славянскую идею». Эта идея сильно напоминает теорию панславизма Хомякова, которая в этой статье не упоминается. Однако суть сформулированной Достоевским идеи восходит к славянофильскому манифесту Хомякова «К сербам. Послание из Москвы». Этот текст, по всей видимости, был полностью проигнорирован писателем, который представлял читателям славянскую идею как тесно связанную с восточным вопросом в соответствии с его толкованием в 1870-х гг.:

«А между тем на Востоке действительно загорелась и засияла небывалым и неслыханным еще светом третья мировая идея — идея славянская, идея нарождающаяся, — может быть, третья грядущая возможность разрешения судеб человеческих и Европы. Всем ясно теперь, что с разрешением Восточного вопроса вдвинется в человечество новый элемент, новая стихия, которая лежала до сих пор пассивно и косо и которая, во всяком случае и наименее говоря, не может не повлиять на мировые судьбы чрезвычайно сильно и решительно. Что это за идея, что несет с собою единение славян? — всё это еще слишком неопределенно, но что действительно что-то должно быть внесено и сказано новое, — в этом почти уже никто не сомневается» (Д30; 25:9).

Следует добавить, что с самого начала русско-турецкой войны (1877–1878) автор «Дневника писателя» был твердо убежден в том, что восточный вопрос является также и славянским вопросом (см.: [Новикова: 45–46]). В «Письме к приятелю-иностранцу. Перед началом восточной войны» (1854) Хомяков также подчеркивал связь между этими вопросами. Он написал:

«Что бы ни случилось, но Провидѣніе, очевидно, отмѣтило наше время, какъ время событій и переворотовъ въ судьбахъ міра. Отнынѣ воздвигаются два великія начала: одно — начало Русское, или скорѣе Славянское, начало дѣйствительнаго (реальнаго) братства, братства крови и духа; другое, еще несравненно-высшее, начало Церкви. Только под ея благодѣтельнымъ крыломъ и могло сохраняться начало братства среди міра мятежей и раздоровъ...»¹⁹.

В славянской идее Достоевского Россия, несомненно, играла центральную роль. В статье «Одно совсем особое словцо

о славянах, которое мне давно хотелось сказать» писатель утверждал, что Россия привлечет к себе славян, которые «воротятся в родное гнездо» (ДЗ0; 26:81). Достоевский метафорически называет Россию «гнездом», образ которого возникает в стихотворениях Хомякова «Орел» и «Вставайте! оковы распались»²⁰. Формулируя освободительную миссию славянских народов, Достоевский выражал пожелание, не лишённое некоторых критических замечаний в их адрес, которые отсутствовали в панславизме первых славянофилов²¹: «...вознести наконец всех малых сих до себя и до понятия ими материнского ее призвания — вот цель России, вот и выгоды ее, если хотите» (ДЗ0; 26:81), где определение «малых сих», касающееся славян и восходящее к Евангелию, перекликается с обращением «меньшие братья», используемым Хомяковым в отношении славян в стихотворении «Кремлевская заутреня на Пасху» (1850)²². В соответствии со взглядами первых славянофилов Достоевский считал, что православие отведена решающая роль в возрождении русского общества, в отличие от католицизма и протестантизма.

В том, что Россия была верным хранителем православия с периода Средневековья, Достоевский усматривал не только заслугу, но и ответственность перед другими православными народами, как славянами, так и греками, которых она должна была защитить, а в будущем возглавить. Славянский вопрос вкрупне с религиозным ранее уже рассматривался с особым вниманием в «Послании к сербам». Панславизм Достоевского, в отличие от панславизма Хомякова, имел более выраженную религиозную основу. Например, в статье «Утопическое понимание истории» автор «Дневника писателя» рассматривает в основном не политические и юридические аспекты будущего единства всех славян, а сохранённые на Востоке²³ «подлинные христианские принципы». Осознавая риск быть принятым за утописта, он излагал миссию России в отношении к славянам и, в целом, к европейцам, следующим образом:

«Нет, это будет настоящее воздвижение Христовой истины, сохраняющейся на Востоке, настоящее новое воздвижение креста Христова и окончательное слово православия, во главе которого давно уже стоит Россия» (ДЗ0; 23:50).

Следовательно, сравнение с Европой для Достоевского, равно и для Хомякова, выражается посредством сопоставления православия и католицизма. Последний в работе «Церковь одна» имплицитно обвинил Римскую церковь в ереси²⁴. Достоевский вышел за рамки экклезиологии, установив связи в политической и общественной среде между католицизмом и социализмом. С точки зрения писателя, рационализм и формализм с течением времени «высушили» католическую веру, которую в подготовительных материалах к «Дневнику писателя» за 1876 г. он описывал следующим образом:

«Католичество — страшная окаменелость, и как раз в наш век ему надо было окаменеть. Эта страшная вера была главной гибелью всей Европы, 3-е дьяволово искушение. Энциклопедисты. Наука. Но наука пока теория. Теперь вновь гонение на католичество. До сих пор оно блудодействовало с царем, теперь с демосом. Рамон <?> Болье <?>» (ДЗ0; 22:164).

В этой связи важно отметить, что Н. А. Тарасовой удалось уточнить прочтение последних слов, данное в 30-томном собрании сочинений как предположительное: «Романъ Бѣсы» [Тарасова: 57]. Это позволило связать данную запись с отрывком из романа «Бесы», в котором Шатов вспоминает критику католицизма со стороны Ставрогина²⁵.

С начала 1860-х гг. со страниц журналов «Время» и «Эпоха», а впоследствии журнала «Гражданин» Достоевский как публицист со вниманием следил за сложными отношениями между папой Пием IX и европейскими правителями. В статье «Сила мертвая и силы грядущие», опубликованной в мартовском «Дневнике писателя» за 1876 г., комментируя догмат о папской непогрешимости, провозглашенный Первым Ватиканским собором в 1870 г., Достоевский обвинял католичество в том, что оно «блудодействовало лишь с сильными земли», «раз, когда надо было, оно, не задумавшись, продало Христа за земное владение» (ДЗ0; 22:88). Кроме того, он добавлял:

«Провозгласив как догмат, “что христианство на земле удержаться не может без земного владения папы”, оно тем самым провозгласило Христа нового, на прежнего не похожего, прельстившегося

на третье дьяволово искушение, на царства земные: “Всё сие отдам тебе, поклонися мне!”» (ДЗ0; 22:88).

Третье искушение, которому подвергся Христос в пустыне, заключалось в обещании стать властелином мира в обмен на подчинение сатане. По мнению Достоевского, папа уже давно поддался этому искушению, присвоив себе как духовную власть, так и достоинство земного властителя, от которых он не был намерен отказываться и в будущем (ДЗ0; 25:160).

В отношении к папству можно наблюдать полное соответствие взглядов Достоевского и Хомякова. В статье «*Quelques mots <...> d'une brochure de M. Laurentie*» власть папы определялась Хомяковым как «исключительно внешняя власть», в то время как сам папа назывался «невольным оракулом, статуей из плоти и костей, приводимой в движение невидимыми устройствами» (перевод мой. — А. К.)²⁶. По отношению к папе римскому и Римской церкви Хомяков делал следующие заключения:

«Полностью внешний и, следовательно, рациональный закон заменил моральный и живой закон — единственный, который не подчиняется рационализму, поскольку распространяется не только на разум, но и на все существо»²⁷.

Искушения, описанные в Евангелии, выражаются Достоевским в аллегорической форме в «Легенде о Великом Инквизиторе»²⁸, так как католицизм является для Достоевского существенным вопросом и встречается не только в публицистических трудах, но и в его романах. Согласно Г. Загребельскому, Великий Инквизитор воплощал собой католицизм, который потерял веру во Христа, будучи слишком занятым материальным благосостоянием своей паствы, посвятив себя исключительно земной миссии, в которой христианское послание было извращено политикой и «сведено к искусству правления или христианской экономики»²⁹.

Следовательно, «Легенда о Великом Инквизиторе» образно передавала в литературной форме некоторые критические замечания в адрес Римской церкви, сформулированные в свое время Хомяковым в статье «Церковь одна» и ранее представленные Достоевским на фоне исторических и социальных

событий второй половины XIX в. более жестко. Достоевский дистанцировался от оценок Хомякова как литературоведа, хотя полностью принял его оценку Римской церкви: он не только поддержал обвинение папы римского в ереси, но и неоднократно сравнивал папу с антихристом.

* * *

Анализ рассмотренных выше вопросов позволил выявить важные точки соприкосновения между публицистикой Хомякова и Достоевского. Они состоят в дальнейшем развитии Достоевским историко-философских и экклезиологических воззрений Хомякова. Оба автора развивают такие ключевые понятия, как «почва», «самобытное», «народное», «цельный» и «православие» с помощью которых характеризуется русская культура в сравнении с европейской. Несмотря на имеющиеся расхождения, их концепции русского просвещения, в основном, совпадают. После смерти Хомякова в 1860 г. Достоевский продолжил развитие определения новой культуры, основанной на православных христианских началах, и критики западной культуры в католическом и протестантском вероисповеданиях, которые в прошлом оказывали и продолжают оказывать значительное влияние на культуру Запада и — косвенно — на русскую культуру.

В прошлом Запад был, по выражению Хомякова, «страной святых чудес» (стихотворение «Мечта»); таковым он перестал являться в XIX в.³⁰ В своем творчестве Достоевский не раз прибегал к аллюзии на это стихотворение Хомякова. Например, метафорическое определение Запада («страна святых чудес») использовано в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (ДЗ0; 5:47, 51). Также эта метафора неоднократно встречается в главах «Дневника писателя» за 1876 (ДЗ0; 21:30), 1877 (ДЗ0; 25:198) и 1881 гг. (ДЗ0; 27:36) и записной тетради 1876–1877 гг. (ДЗ0; 24:219)³¹.

Процесс национального самосознания в России был начат славянофилами в их спорах с западниками. Этот процесс во второй половине XIX в. получил развитие благодаря литературной и гражданской деятельности Достоевского, пытавшегося соединить идеи обоих движений. Тем не менее, в новом

историческом контексте, сложившемся в России при Александре II, великий русский писатель считал необходимым отказать от некоторых взглядов ранних славянофилов, назвав их в начале 1870-х гг. «барской затеей»³². Несмотря на подобные замечания, указывающие на разницу социального положения своего и Хомякова, разночинец Достоевский³³ в действительности разделял многие взгляды ранних славянофилов и развивал их как в публицистике, так и в художественном творчестве. В частности, идеи о «русском народе», «национальности» и «православной вере» совпадали в культурных программах славянофильства и почвенничества. И Хомяков, и Достоевский были убеждены, что подлинная культура не может основываться только на научном знании и должна развивать моральные принципы, берущие начало в православной вере.

Вслед за Хомяковым Достоевский продолжил обличение негативного влияния рационализма и католицизма на западную культуру, находя связь между папством и некоторыми революционными политическими движениями, действовавшими в Европе и в России во второй половине XIX в. В этом он видел «несознательность» Европы, «разрушить путы» которой Россия смогла бы в будущем, став выразителем «той громадной идеи», способной изменить мир и исходящей от русских с Востока, а именно — от православия (*ДЗ0*; 11:167). Призыв Хомякова к Востоку в заключительной строке стихотворения «Мечта» («Проснися, дремлющий Восток!») соотносится с идеями Достоевского об исторической миссии России, состоящей в полном нравственном обновлении мира. В основе этого, согласно мировоззрению великого писателя, лежит Христос, но «русский», а не «римский» Христос, ставший «Кесарем»³⁴.

Примечания

- ¹ См. сводный указатель имен: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1990. Т. 30. Кн. 2. С. 364. Далее при цитировании используется сокращение *ДЗ0*, с указанием тома, книги (нижний индекс) и страницы в круглых скобках.
- ² В библиотеке Достоевского, кроме собрания сочинений Хомякова 1879–1882 гг., был и первый том 4-томного собрания сочинений Хомякова: Хомяков А. С. Полн. собр. соч.: в 4 т. М.: Тип. П. Бахметева, 1861. Т. 1. 722 с. (см.: [Гроссман: 45], [Библиотека Ф. М. Достоевского: 146]).

- ³ Хомяков А. С. О старом и новом. Статьи и очерки. М.: Современник, 1988. С. 146–147. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- ⁴ Подробнее об идеологеме «почва» и почвенничестве в русской литературе см.: [Захаров, 2012а].
- ⁵ О роли метафоры в философско-публицистическом творчестве Хомякова см.: [Сафонова, Халикова].
- ⁶ Оценка Достоевским реформы Петра Первого более близка к оценке В. Г. Белинского (см.: Белинский В. Г. Литературные мечтания // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953. Т. 1. С. 38–39), чем Хомякова.
- ⁷ Сам этот термин никогда не использовался Достоевским (см.: [Захаров, 2012а: 14]).
- ⁸ Отголоски этих рассуждений можно уловить в конце романа «Бесы», в письме Ставрогина к Даше: «Вашъ братъ говорил мнѣ что тотъ кто теряетъ связи съ своею землей, тотъ теряетъ и боговъ своихъ, то-есть всѣ свои цѣли» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: Канонические тексты. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2012. Т. 9. С. 632).
- ⁹ Эту мысль Хомяков выразил в статье «Мнение иностранцев о России» (96).
- ¹⁰ В этой же статье, «О возможности русской художественной школы», Хомяков отмечал: «Тонкие, невидимые струны, связывающие душу русского человека с его землею и народом, не подлежат рассудочному анализу» (158).
- ¹¹ Отражение этих взглядов см., напр., в работах Хомякова: «Семирамида», «Несколько слов о философическом письме (напечатанном в 15 книжке “Телескопа”) (Письмо к г-же Н.)», «О старом и новом», «Замечания на статью г. Соловьева “Шлецер и антиисторическое направление”»; <«Предисловие к “Русской беседе”»>. (Хомяков А. С. Сочинения: в 2 т. М., 1994. Т. 1: Работы по историософии. С. 34, 455, 470, 516–517, 531). «Записки о Всемирной истории» — это историко-философский труд, который не был озаглавлен автором. Вслед за Н. В. Гоголем друзья Хомякова называли это произведение «Семирамидой» [Кошелев, Серебренников, Чернов: 537–539]. Впервые часть «Семирамиды» была напечатана в журнале «Русская Беседа» с названием «Отрывки из Записок А. С. Хомякова о Всемирной истории» (1860. Т. 2. «Науки». С. 101–178).
- ¹² Хомяков А. С. По поводу статьи И. В. Киреевского «О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России // Хомяков А. С. Полн. собр. соч.: в 8 т. М.: Университетская тип., 1900. Т. 1. С. 197–260.
- ¹³ Достоевский вспоминал, что редакция журнала «Время» хотела бы, чтобы А. А. Григорьев аргументировал свои взгляды относительно славянофилов: «...на этот вопрос редактора “Времени” Ап. Григорьев

так и не ответил: в его критике есть восторженные оценки, но так и не последовало объяснение, в чем состоит глубина философии славянофилов» [Захаров, 2013: 236].

- ¹⁴ В первом номере газета «День» 1861 г. вышли следующие статьи, написанные соответственно А. С. Хомяковым и К. С. Аксаковым: «Об общественном воспитании в России» и «Наша литература». Статья Хомякова «Об общественном воспитании в России» (1850) была опубликована с многочисленными цензурными изъятиями; полная версия впервые появилась в его Собрании сочинений 1900 года (Хомяковъ А. С. Полн. собр. соч.: в 8 т. М., 1900. Т. 1. С. 351–374), где была ошибочно отнесена к 1858 г. (см. об этом: [Егоров: 437]).
- ¹⁵ В. Н. Захаров подчеркивает значимость заглавных букв в романе «Бесы» Достоевского [Захаров, 2012b].
- ¹⁶ Подробнее о понимании народности Хомяковым, выраженном в статье «Разговор в Подмосковной» см.: [Бадалян: 110]. Размышления о языке встречаются также в «Послании Хомякова к сербам» (352) и в «Речь в заседании 28 апреля 1860 года» (Хомяковъ А. С. Полн. собр. соч.: в 8 т. М., 1900. Т. 3. С. 452). О понимании Хомяковым языка как живого организма см.: [Грыжанкова: 50].
- ¹⁷ Ностальгия по России сопровождала Достоевского в течение всего путешествия за границу, в которое он, чтобы скрыться от кредиторов, отправился сразу после свадьбы с Анной Григорьевной Сниткиной. О тоске по родине он сообщает в письме из Милана к А. Н. Майкову от 26 октября (7 ноября) 1868 г.: «Письма Ваши меня обрадовали и ободрили, потому что нравственное состояние мое очень плохо. И во-первых, работа меня измучила и истощила. Вот уж год я пишу по 3 ½ листа каждый месяц — это тяжело. Кроме того, — нет русской жизни, нет впечатлений русских кругом, а для работы моей это было всегда необходимо» (ДЗ0; 28₂:320). О местах, в которых останавливался Достоевский с 1867 по 1871 г., см.: [Supino].
- ¹⁸ Мнение Достоевского по этому вопросу совпадает с мнением Хомякова, который полагал, что протестанты были не кем иным, как «продолжателями доктрины Рима, лишь изменившими ее применение» (перевод мой. — А. К., в ориг.: “les continuateurs de la doctrine romaine, dont ils ont seulement changé l’application”). См.: Khomiakoff A. S. L’Eglise latine et le protestantisme au point de vue de l’Eglise d’Orient. B. Benda, Libraire-Éditeur, Lausanne & Vevey, 1872. P. 40.
- ¹⁹ Хомяковъ А. С. Полн. собр. соч.: в 8 т. М., 1900. Т. 3. С. 190–191.
- ²⁰ См. примечания к статье «Одно совсем особое слово...»: (ДЗ0; 26:399). В России стихотворение «Орел» было опубликовано в журнале «Парус» от 3 января 1859 г. под названием «Орел славянский»; «Вставайте! оковы распались» — в 1861 г. в издании «Русская потаенная литература XIX столетия. Отдел первый: Стихотворения. Часть 1», Лондон, 1861 (см.: Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 100–101, 133–134, 554–555). В библиотеке Достоевского имелся

сборник стихотворений Хомякова, изданный в Москве в 1861 г. (см.: [Библиотека Ф. М. Достоевского: 98]).

- ²¹ В ориг.: «Un documento di altro genere, destinato ad altri fini, e caratterizzante da un altro punto di vista i rapporti degli slavofili con il panslavismo, nel periodo di transizione 1853–<18>61, è invece la famosa *Lettera ai Serbi [Pis'mo k Serbam]* (1860), scritta da Chomjakov e firmata da K. e I. Aksakov, A. Koševlev, J. Samarin nonché da altri slavofili e simpatizzanti dello slavofilismo. Non vi è in essa parola di ‘guerre sante’, future federazioni slave e — Dio ne guardi — di tutela russa sulla Slavia; la sua sostanza consiste invece in una serie di consigli che gli esperti “fratelli anziani” sentivano il bisogno di dare al giovane popolo slavo, da poco libero. La Lettera ai Serbi fu insomma un tentativo di adattare la dottrina slavofila alla situazione degli Slavi meridionali, un tentativo di creare tra essi un movimento di pensiero affine a quelli che erano gli ideali dell’autore della Lettera. Essa rappresentò dunque una manifestazione non tanto di panslavismo stricto sensu (quantunque l’ispirazione panslavistica non potesse esservi messa in dubbio), quanto di slavofilismo nel senso letterale, etimologico della parola» («Документом другого рода, имеющим иное предназначение и характеризующим с другой точки зрения отношения славянофилов с панславизмом в переходный период 1853–1861 гг., является известное “Послание к Сербам” (1860), написанное Хомяковым и подписанное К. и И. Аксаковыми, А. Кошелевым, Ю. Самариным, а также другими славянофилами и их сторонниками. В нем нет ни одного слова о “святых войнах” и будущих славянских федерациях и — Боже помилуй! — о русской опеке над Славией; по сути оно содержит ряд советов, которые опытные “старшие братья” хотели дать недавно освободившемуся молодому славянскому народу. “Послание к Сербам” было, скорее, попыткой приспособления идеологии славянофилов к ситуации южных Славян, попыткой создать среди них идейное движение, подобное идеалам авторов “Послания”. Как таковое, оно представлялось поэтому не проявлением панславизма stricto sensu (хотя панславистский дух этого послания не вызывал сомнений), а проявлением славянофильства в буквальном, этимологическом смысле этого слова») (перевод мой. — А. К.) [Walicki: 491].
- ²² См. примечания к статье «Одно совсем особое словцо...»: (*ДЗ*0; 26:399–400).
- ²³ Славянофильская пропаганда считала греков «врагами славян» и «примером духовной гордости». Достоевский разделял это мнение, хотя, в отличие от подписавшихся под ставшим панславянским манифестом «К сербам. Послание из Москвы», считал, что решение национального вопроса не может обойти постановления Константинопольского собора 1872 г., объявившего болгар схизматиками. Разделяя это представление о греках, он тем не менее считал, что поставив национальный вопрос выше собственно церковного, болгары «исказили» христианство и к православию отнеслись как к «второстепенной вещи» (см. примечания к статье «Утопическое понимание истории» из «Дневника писателя» 1876 г. — *ДЗ*0; 23:377–378).

- ²⁴ По этому поводу Хомяков писал: «Поэтому гордость разума и незаконной власти, присвоившая себе в противность приговору всей Церкви (высказанному на Соборе Халкидонском) право прибавить свои частные объяснения и человеческую догадку к Символу Никео-Константинопольскому, уже есть само по себе нарушение святости и неприкосновенности Церкви. Так как самая гордость отдельных церквей, осмелившихся изменить Символ всей Церкви без согласия братьев своих, была внушена не Духом любви и была преступлением перед Богом и святой Церковью; точно также и их слепая мудрость, не постигавшая тайны Божией, была искажением веры» (см. текст статьи «Церковь одна» А. С. Хомякова в: [Cavazza: 27]).
- ²⁵ О католицизме герой Достоевского говорил: «...вы вѣровали что римскій католицизмъ уже не есть христіанство; вы утверждали что Римъ провозгласилъ Христа подавшагося на третье дьяволову искушение, и что, возвѣстивъ всему свѣту что Христосъ безъ царства земнаго на землѣ устоять не можетъ, католичество тѣмъ самымъ провозгласило антихриста и тѣмъ погубило весь западный міръ. Вы именно указывали что если мучается Франція, то единственно по винѣ католичества, ибо отвергла смраднаго бога римскаго, а новаго не сыскала. Вотъ что вы тогда могли говорить! Я помню наши разговоры» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: Канонические тексты. Т. 9. С. 239).
- ²⁶ В ориг.: «C'était un oracle involontaire, une statue de chair et d'os mue par des ressorts invisibles» (Khomiakoff A. S. L'Eglise latine et le protestantisme au point de vue de l'Eglise d'Orient. P. 38).
- ²⁷ В ориг.: «Une loi tout extérieure, et par conséquent rationnelle, avait remplacé la loi morale et vivante, qui seule est inattaquable au rationalisme, parce qu'elle embrasse non la raison seule de l'homme mais tout son être...» (там же).
- ²⁸ Множество значений этого текста и его происхождение рассмотрены в статье И. И. Лапшина [Лапшин].
- ²⁹ В ориг.: «Il prezzo che l'Inquisitore deve pagare alla missione cui si è votato è la corruzione politica del messaggio escatologico cristiano, ridotto ad arte di governo o economia cristiana (non fa differenza, da questo punto di vista, se si tratta di politica radicale che vuole portare la rivoluzione nel mondo, oppure di una politica compromissoria che mira all'ottundimento nella tranquillità sociale)» [«Ценой, которую приходится платить Инквизитору за миссию, служению которой он отдал себя, является политическое извращение христианского эсхатологического сообщения, сведенное к искусству правления или христианской экономики (согласно этой точке зрения, не имеет значения, идет ли речь о радикальной политике, которая хочет разжечь в мире революцию, или о политике компромиссов, направленной на отупение в общественном спокойствии)»] (перевод мой. — А. К.) [Zagrebelsky: 183].
- ³⁰ Стихотворение «Мечта» было впервые опубликовано в журнале «Московский Наблюдатель» в 1835 г. (ч. I, с. 87); позднее в 10-м номере журнала «Маяк» за 1843 г. под названием «Запад и Восток» (см.: Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. С. 555).

- ³¹ Следует отметить еще одну точку соприкосновения двух авторов: Хомяков, как было установлено В. А. Кошелевым [Кошелев], был первооткрывателем особого жанра русской литературы — пасхального рассказа, а его оригинальным продолжателем стал Достоевский [Захаров, 1994], [Тамаев].
- ³² «Славянофилы — барская затея» (см. подготовительные материалы к роману «Бесы» — *ДЗ0*; 11:64, 66).
- ³³ О происхождении Достоевского см.: [Сараскина: 20–61].
- ³⁴ См.: [Bettiolo: 225].

Список литературы

1. Бадалян Д. А. А. С. Хомяков и Ф. М. Достоевский: к истории развития «идеи народности» в русской культуре XIX в. // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2. История, языковедение, литературоведение. — 1999. — Вып. 4 (№ 23). — С. 108–111.
2. Библиотека Ф. М. Достоевского: опыт реконструкции. Научное описание. — СПб.: Наука, 2005. — 338 с.
3. Викторovich В. А. «Выяснение» славянофильства: от Хомякова к Достоевскому // А. С. Хомяков — мыслитель, поэт, публицист: в 2 т.: сб. ст. по материалам междунар. науч. конф., состоявшейся 14–17 апреля 2004 г. в г. Москве в Литературном ин-те им. А. М. Горького / ред. Б. Н. Тарасов. — М.: Языки славянской культуры, 2007. — Т. 1. — С. 137–152.
4. Гроссман Л. П. Семинарий по Достоевскому: материалы, библиография и комментарии. — М.; Пг.: Государственное изд-во, 1922. — 120 с.
5. Грияжанкова М. Ю. Философская концепция «симфонии полногласия славянского и русского языка» А. С. Хомякова // Социальные и гуманитарные исследования: традиции и реальности. — Саранск: Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева, 2010. — Вып. 12. — С. 49–52.
6. Егоров Б. Ф. Комментарии // Хомяков А. С. О старом и новом. Статьи и очерки. — М.: Современник, 1988. — С. 415–449.
7. Житкова Л. Н. Эстетика славянофилов // Достоевский: эстетика и поэтика: словарь-справочник / сост. Г. К. Щенников, А. А. Алексеев; науч. ред. Г. К. Щенников; ЧелГУ. — Челябинск: Металл, 1997. — С. 59 [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.fedordostoevsky.ru/research/aesthetics-poetics/060/> (04.01.2019).
8. Захаров В. Н. Пасхальный рассказ как жанр русской литературы // Проблемы исторической поэтики. — 1994. — Вып. 3. — С. 249–261 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2403> (06.01.2019). DOI: 10.15393/j9.art.1994.2403
9. Захаров В. Н. Почвенничество в русской литературе: метафора как идеологема // Проблемы исторической поэтики. — 2012. — Вып. 10. — С. 14–24 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1457946697.pdf (26.12.2018). DOI: 10.15393/j9.art.2012.335 (a)
10. Захаров В. Н. Заглавная буква в «Бесах», или почему нельзя править

- Достоевского // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: Канонические тексты. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2012. — Т. 9. — С. 661–676. (b)
11. Захаров В. Н. Вопрос о А. С. Хомякове // Захаров В. Н. Имя автора — Достоевский. Очерк творчества. — М.: Индрик, 2013. — С. 231–247.
 12. Кошелев В. А. «Светлое Воскресенье» А. С. Хомякова как вольное пере-ложение «Рождественской песни в прозе» Ч. Диккенса // Москва. — 1991. — № 4. — С. 81–84.
 13. Кошелев В. А., Серебренников Н. В., Чернов А. В. Примечания // Хомяков А. С. Сочинения: в 2 т. — М.: Московский философский фонд; Медиум, 1994. — Т. 1: Работы по историософии / вступ. ст., сост. и подгот. текста В. А. Кошелева. — С. 534–589.
 14. Лапшин И. И. Как сложилась легенда о Великом инквизиторе // О Достоевском: сб. ст. / под ред. А. Л. Бема. — Прага, 1929. — С. 125–139.
 15. Новикова Е. Г. «Западные славяне» в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского периода русско-турецкой войны 1877–1878 гг. // Имагология и компаративистика. — 2016. — № 1 (5). — С. 44–51.
 16. Осповат А. Л. Достоевский и раннее славянофильство (1840-е годы) // Достоевский. Материалы и исследования. — Л.: Наука, 1976. — Вып. 2. — С. 175–181.
 17. Сараскина Л. И. Достоевский. — М.: Молодая гвардия, 2013. — 825 с.
 18. Сафонова А. В., Халикова Н. В. Образность (метафоричность) как средство семантической целостности сложного синтаксического цело-го в философско-публицистическом творчестве А. С. Хомякова (на примере статьи «Аристотель и всемирная выставка») // Рациональное и эмоциональное в русском языке: сб. тр. Международной научной конференции 20–21 ноября 2015 г. — М., 2015. — С. 190–195.
 19. Сохряков Ю. И. Творчество Ф. М. Достоевского и русская проза XX века. — М.: ИМЛИ РАН, 2002. — 240 с.
 20. Тамаев П. М. Пасхальная тема в творчестве А. С. Хомякова // Анти-кризисный потенциал. Традиции и проблемы имяславия. — Иваново; Шуя: ШГПУ, 2009. — С. 200–211.
 21. Тарасова Н. А. «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского (1876–1877): Критика текста. — М.: Квадрига; МБА, 2011. — 392 с.
 22. Цыплаков Д. А., Желябовский Д. С. Социокультурные истоки исто-риософии А. С. Хомякова // Идеи и идеалы. — 2010. — № 1 (3). — Т. 2. — С. 61–68.
 23. Bettolo P. Gesù il Vivente. Appunti sul Cristo di Dostoevskij // I volti moderni di Gesù. Arte, filosofia, storia / a cura di I. Adinolfi e Giuseppe Goisis. — Macerata: Quodlibet, 2013. — Pp. 201–229.
 24. Cavazza A. «La Chiesa è una» di A. S. Chomjakov / edizione documenta-rio-interpretativa. — Bologna: Il Mulino, 2007. — 366 p.
 25. Supino V. I soggiorni di Dostoevskij in Europa e la loro influenza sulla sua opera. — Firenze: LoGisma, 2017. — 136 p.
 26. Walicki A. Un'utopia conservatrice / tr. it. di M. Colucci. — Torino: Einaudi, 1973. — 604 p.
 27. Zagrebelsky G. Liberi servi. Il Grande Inquisitore e l'enigma del potere. — Torino: Einaudi, 2015. — 292 p.

Antonella Cavazza

*The University of Urbino Carlo Bo
(Urbino, Italy)*

antonella.cavazza@uniurb.it

F. M. Dostoevsky and A. S. Khomyakov: Comparison at a Distance

Abstract. The article is aimed at finding the meeting points between the world view of F. M. Dostoevsky and the philosophico-historical heritage of A. S. Khomyakov. Dostoevsky's texts contain a lot of direct and indirect references at the works of the mastermind of Slavophilism; the writer was acquainted with his philosophico-historical and theological writings as well as the poems. For instance, the article makes an analysis and comparison of two closely related questions in social and political essays of Dostoevsky and Khomyakov: the focus on Russian culture compared with the European one and contrasting Orthodoxy with Catholicism. Proceeding from two core themes of Dostoevsky essays, namely, the identification of Russian civilization against the European one and the criticism of Catholicism, the given research taking into consideration existing significant similarities with Khomyakov's works seeks to specify some terms and stylistic techniques through the use of which these ideas become more accurate in Dostoevsky's essays, particularly in "A Writer's Diary".

Keywords: soil, national spirit, culture, enlightenment, Orthodoxy, Catholicism, Oriental question, Slavic question

About the author: *Cavazza Antonella* — PhD, Associate Professor of Slavic Studies, The University of Urbino Carlo Bo (Piazza Rinascimento 7, Urbino, 61029, Italy).

Received: February 15, 2019

Date of publication: October 18, 2019

For citation: Cavazza A. F. M. Dostoevsky and A. S. Khomyakov: Comparison at a Distance. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 4, pp. 123–148. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6282 (In Russ.)

References

1. Badalyan D. A. A. S. Khomyakov and F. M. Dostoevsky: On the History of the Genesis of the "Idea of National Spirit" in Russian Culture of the 19th Century. In: *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 2. Istoriya, yazykoznanie, literaturovedenie [Vestnik of Saint Petersburg University. Series 2. History, Linguistics, Literary Studies]*, 1999, issue 4, no. 23, pp. 108–111. (In Russ.)
2. *Biblioteka F. M. Dostoevskogo: opyt rekonstruktsii. Nauchnoe opisaniye [F. M. Dostoevsky's Library: The Experiment of Reconstruction. Scientific Description]*. St. Petersburg, Nauka Publ., 2005. 338 p. (In Russ.)

3. Viktorovich V. A. The “Clarification” of Slavophilism: from Khomyakov to Dostoevsky. In: *S. Khomyakov — myslitel', poet, publitsist: v 2 tomakh* [S. Khomyakov as a Thinker, Poet and Publicist: in 2 Vols]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2007, vol. 1, pp. 137–152. (In Russ.)
4. Grossman L. P. *Seminary po Dostoevskomu: materialy, bibliografiya i kommentarii* [A Colloquium on Dostoevsky: Materials, Bibliography and Comments]. Moscow, Petrograd, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1922. 120 p. (In Russ.)
5. Gryzhankova M. Yu. A Philosophical Concept of the “Symphony of Pleophony of the Slavic and Russian Languages” A. S. Khomyakova. In: *Sotsial'nye i gumanitarnye issledovaniya: traditsii i real'nosti* [Social and Humanitarian Researches: Traditions and Realities]. Saransk, N. P. Ogarev Mordovia State University Publ., 2010, issue 12, pp. 49–52. (In Russ.)
6. Egorov B. F. Commentaries. In: *Khomyakov A. S. O starom i novom. Stat'i i ocherki* [Khomyakov A. S. About the Old and the New: Articles and Essays]. Moscow, Sovremennik Publ., 1988, pp. 415–449. (In Russ.)
7. Zhitkova L. N. The Aesthetics of the Slavophiles. In: *Dostoevskiy: estetika i poetika: slovar'-spravochnik* [Dostoevsky: Aesthetics and Poetics. Dictionary and Reference Book]. Chelyabinsk, Metall Publ., 1997, p. 59. Available at: <https://www.fedordostoevsky.ru/research/aesthetics-poetics/060/> (accessed on January 4, 2019). (In Russ.)
8. Zakharov V. N. An Easter Story as a Russian Literary Genre. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 1994, issue 3, pp. 249–261. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2403> (accessed on January 6, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.1994.2403 (In Russ.)
9. Zakharov V. N. The Concept of the Soil in Russian Literature: A Metaphor as an Ideologeme. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2012, issue 10, pp. 14–24. Available at: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1457946697.pdf (accessed on December 26, 2018). DOI: 10.15393/j9.art.2012.335 (In Russ.) (a)
10. Zakharov V. N. The Capital Letter in “The Possessed”, or Why is it Impossible to Edit Dostoevsky’s Writings. In: *Dostoevskiy F. M. Polnoe sobranie sochineniy: Kanonicheskie teksty* [Dostoevsky F. M. The Complete Works: Canonical Texts]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2012, vol. 9, pp. 661–676. (In Russ.) (b)
11. Zakharov V. N. The Question About A. S. Khomyakov. In: *Zakharov V. N. Imya avtora — Dostoevskiy. Ocherk tvorchestva* [Zakharov V. N. The Author’s Name is Dostoevsky. An Essay on the Creative Work]. Moscow, Indrik Publ., 2013, pp. 231–247. (In Russ.)
12. Koshelev V. A. The “Easter Sunday” by A. S. Khomyakov as a Loose Adaptation of “A Christmas Song in Prose” by Ch. Dickens. In: *Moskva*, 1991, no. 4, pp. 81–84. (In Russ.)
13. Koshelev V. A., Serebrennikov N. V., Chernov A. V. Notes. In: *Khomyakov A. S. Sochineniya: v 2 tomakh* [Khomyakov A. S. Works: in 2 Vols]. Moscow, Moskovskiy filosofskiy fond Publ., Medium Publ., 1994, vol. 1, pp. 534–589. (In Russ.)

14. Lapshin I. I. How did the Legend of The Grand Inquisitor Appear? In: *O Dostoevskom: sbornik statey* [About Dostoevsky: Collection of Articles]. Prague, 1929, pp. 125–139. (In Russ.)
15. Novikova E. G. The “Western Slavs” in “A Writer’s Diary” by F. M. Dostoevsky in the Time of the Russian-Turkish War of 1877–1878. In: *Imagologiya i komparativistika* [The Imagology and Comparative Studies], 2016, no. 1 (5), pp. 44–51. (In Russ.)
16. Ospovat A. L. Dostoevsky and the Early Slavophilism (1840ies). In: *Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky. Materials and Researches]. Leningrad, Nauka Publ., 1976, issue 2, pp. 175–181. (In Russ.)
17. Saraskina L. I. *Dostoevsky*. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2013. 825 p. (In Russ.)
18. Safonova A. V., Khalikova N. V. Figurativeness (Metaphoricity) as a Means of Semantic Integrity of a Complex Syntactic Overall in the Philosophical and Journalistic Works of A. S. Khomyakov (by the Example of the Article “Aristotle and the World Exhibition”). In: *Ratsional’noe i emotsional’noe v russkom yazyke: sbornik trudov Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [The Rational and the Emotional in the Russian Language: Proceedings of the International Scientific Conference]. Moscow, 2015, pp. 190–195. (In Russ.)
19. Sokhryakov Yu. I. *Tvorchestvo F. M. Dostoevskogo i russkaya proza XX veka* [The Works of F. M. Dostoevsky and Russian Prose of the 20th Century]. Moscow, the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2002. 240 p. (In Russ.)
20. Tamaev P. M. The Easter Theme in the Works of A. S. Khomyakov. In: *Antikrizisnyy potentsial. Traditsii i problemy imyaslaviya* [Anti-Crisis Potential. The Traditions and the Problems of Onomatodoxy]. Ivanovo, Shuya, Shuya State Pedagogical University Publ., 2009, pp. 200–211. (In Russ.)
21. Tarasova N. A. «Dnevnik pisatelya» F. M. Dostoevskogo (1876–1877): *Kritika teksta* [“A Writer’s Diary” by F. M. Dostoevsky (1876–1877): Textual Criticism]. Moscow, Kvadriga Publ., MBA Publ., 2011. 392 p. (In Russ.)
22. Tsyplakov D. A., Zhelyabovskiy D. S. The Sociocultural Origins of Historiosophy of A. S. Khomyakov. In: *Idei i idealy* [Ideas and Ideals], 2010, no. 1 (3), vol. 2, pp. 61–68. (In Russ.)
23. Bettio P. Gesù il Vivente. Appunti sul Cristo di Dostoevskij [Jesus Living. Notes on Christ of Dostoevsky]. In: *I volti moderni di Gesù. Arte, filosofia, storia* [Modern Faces of Jesus. Art, Philosophy, History]. Macerata, Quodlibet Publ., 2013, pp. 201–229. (In Italian)
24. Cavazza A. “La Chiesa è una” di A. S. Chomjakov [“The Church is Unique” by A. S. Khomyakov]. Bologna, Il Mulino Publ., 2007. 366 p. (In Italian)
25. Supino V. *I soggiorni di Dostoevskij in Europa e la loro influenza sulla sua opera* [Dostoevsky’s Stay in Europe and its Influence on His Work]. Firenze, LoGisma Publ., 2017. 136 p. (In Italian)
26. Walicki A. *Un’utopia conservatrice* [A Conservative Utopia]. Torino, Einaudi Publ., 1973. 604 p. (In Italian)
27. Zagrebelsky G. *Liberi servi. Il Grande Inquisitore e l’enigma del potere* [Free Servants. The Grand Inquisitor and the Enigma of Power]. Torino, Einaudi Publ., 2015. 292 p. (In Italian)

DOI: 10.15393/j9.art.2019.6722

УДК 821.161.1.09“18”

Т. В. Федосеева*Рязанский государственный университет имени С. А. Есенина
(Рязань, Российская Федерация)*

t.fedoseeva@365.rsu.edu.ru

Поэтология и аксиология Я. П. Полонского 1860–1880-х годов*

Аннотация. Лирические произведения Я. П. Полонского 1860–1880-х гг. анализируются с точки зрения выраженного в них творческого сознания автора. Привлеченный к исследованию биографический контекст позволяет судить о формировании ценностного мира будущего поэта в обстановке провинциальной дворянской культуры 1820–1830-х гг. Выбранные для анализа сочинения поэта объединены в две формально-содержательные группы. К первой группе отнесены лирические произведения, выразившие переживаемое поэтом противоречие между воспитанной в детстве «наивной» верой и русским атеизмом второй половины XIX в. («Сумасшедший», «Одному из усталых», «Там, где скалистый берег моря...», «Памяти В. М. Гаршина»). На мотивно-образном уровне анализа в первой группе стихотворений выделен образ героя-идеалиста, характеризующийся мотивами душевной усталости, болезни, одиночества. Выражение религиозного сознания автора связано с аллюзиями на образ отвергаемого косным обществом библейского пророка. Отмечена «гуманизация» мотивов христианской любви и преображения. Во вторую группу объединены стихотворения, указывающие на утверждение поэтом истины канонического православия («Стансы», «Умиравший», «У храма», «Вечерний звон», «Золотой телец», «15 июля 1888 года»). Устанавливается обобщенно-притчевый характер названных стихотворений. Выделяются мотивы покаяния, спасения души, молитвы, а также топос православного храма и символика колокольного звона. Анализ произведений второй группы позволяет сделать вывод об оформлении в творчестве поэта идеи православной историософии — обусловленности социального бытия духовным состоянием общества. Эта идея связана с мотивами золотого тельца, Страшного суда, Апокалипсиса. Поэтологическая направленность проведенного исследования обнаруживает детерминированность творческого сознания автора внешним воздействием и обусловленность динамикой внутреннего душевного движения. В аксиологическом аспекте рассмотрения избранные произведения Полонского вскрывают укорененность творческого сознания автора в Православии.

Ключевые слова: лирика Я. П. Полонского, творческая личность, религиозное сознание, православная культура, поэтика, библейский сюжет, мотив, образ, ценностный мир автора

Об авторе: *Федосеева Татьяна Васильевна* — доктор филологических наук, профессор кафедры литературы, Рязанский государственный университет имени С. А. Есенина (ул. Свободы, 46, г. Рязань, Российская Федерация, 390000)

Дата поступления: 14.06.2019

Дата публикации: 18.10.2019

Для цитирования: Федосеева Т. В. Поэтология и аксиология Я. П. Полонского 1860–1880-х годов // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 4. — С. 149–172. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6722

Мировоззренческую и ценностную многогранность творческой личности Я. П. Полонского отмечали уже его современники, писавшие о том, что он, с одной стороны, устремлен к выражению универсальных ценностей мира, с другой — органично связан с самобытной культурой родного народа (см.: [Покровский: 102–135]). В то же время ставился вопрос об укорененности творческого сознания поэта в национальной религиозной культуре. В частности Ю. И. Айхенвальд не без основания замечал, что в стихах Полонского выражается «смирение», которое «не дышит молитвенностью истинного, религиозного отречения» [Айхенвальд: 79]. Впоследствии в ценностном мире поэта выделялись гражданственность его поэтического чувства, «нравственная физиономия» и внимание к обстоятельствам действительной жизни (см.: [Лагунов]). Современными исследователями ценностный мир поэта конкретизируется и уточняется, более детально рассматривается связь с национальной культурной традицией, гуманизм общественной позиции, обусловленность философскими и религиозными воззрениями (см.: [Я. П. Полонский: творчество, судьба, эпоха...]). В ряде работ проявляется вполне оправданный интерес к вопросу о художественном воплощении в творчестве Полонского отношения человека к Богу и миру, рецепции библейского текста (см.: [Гаричева], [Федосеева, 2019]).

Выделив в качестве предмета изучения творческое сознание автора, мы исходим из важнейшей оценочно-смысловой направленности творческого акта (см.: [Закс], [Мирошниченко]). Учитывая, что процесс творческой деятельности является проявлением духовной активности личности, а результат художественного освоения мира, воспринимаемый читателем в виде

«идеальной реальности», обусловлен комплексом мировоззренческих и ценностных ориентаций творческого субъекта, не можем не заметить их непосредственную связь с религиозными воззрениями автора. Свойственная поэзии Полонского рефлексия самоидентификации и направленность его эстетической мысли в область соединения материи с духом требуют поэтологического исследования, которое в сочетании с аксиологическим позволит установить адекватный диалог современного читателя с автором. Такой методологический поворот обеспечивает бытование текста в пределах «большого исторического времени» без нарушения границ мира произведения, по М. М. Бахтину, мировоззренчески- и ценностно-ориентированного [Бахтин: 331].

Генезис творческой личности Я. П. Полонского и путь его душевного и духовного развития довольно подробно представлены в мемуарах поэта 1890-х гг. Атмосфера, окружавшая поэта в детстве и отрочестве, сочетала церковную религиозность (с регулярным посещением храма и принятием православных таин) и простонародные верования, а чтение книг Священного писания — с фольклором и лубочными картинками назидательного содержания. Вспоминая самое начало жизни, поэт писал о влиянии «богомольной и патриархальной» семьи, в которой и была воспитана его «наивная» вера¹. Анализируя обстановку, в которой шло личностное становление Полонского, нельзя не заметить, что представления о жизненных ценностях были обусловлены русским православным бытом, который, по справедливому замечанию В. Н. Захарова, не ограничивается знанием катехизиса, но включает весь «образ жизни, мировосприятие и миропонимание народа» [Захаров: 149]. Из «наивной» веры развивалось в дальнейшем творческое сознание поэта, нашедшее выражение, прежде всего, в его лирических сочинениях.

Заметное влияние на творческое сознание Полонского раннего периода оказало гегельянство студенческих лет (1838–1844) и романтические устремления в южный период творчества в Одессе и на Кавказе (1844–1851). В его ранних произведениях усматривается идейно-художественное воздействие предшествовавшей литературной эпохи, которое нами исследовалось

через выведенную В. М. Жирмунским концепцию «мистического» чувства как связи сознания поэта с религией в смысле «положительного присутствия бесконечного в конечном, Бога в мире» [Жирмунский: 196] (см.: [Федосеева, 2017, 2019]). Продолжая в данной статье начатое, обратим внимание на поэтологические и аксиологические аспекты сочинений Полонского 1860–1890-х гг., проясняющих эволюцию его творческого сознания. Принимая во внимание затруднительность решения поставленной задачи (индивидуальность автора может быть осмыслена лишь как «первоначальная и неразложимая» целостность), остановимся на биографических факторах, определивших личностное становление поэта, и выберем для анализа те произведения, в которых его творческая личность наиболее последовательно и ясно выразилась, — по словам В. С. Соловьева, «сильнее проявилась и легче чувствуется» [Соловьев: 533].

Поскольку о сознании автора можно говорить, лишь имея в виду целый комплекс его сочинений и учитывая при этом его творческую эволюцию, сформируем две группы анализируемых произведений. К первой отнесем стихотворения, выразившие переживаемое поэтом противоречие воспитанной в детстве «наивной» веры с идейно-философскими брожениями и духовными исканиями русского общества второй половины XIX в.; во вторую — произведения двух последних десятилетий его жизни, указывающие на душевное движение лирического героя к истокам канонического православия и оформление идеи обусловленности социального бытия духовным состоянием общества.

В лирике Я. П. Полонского 1860–1870-х гг. центральной проблемой стало отношение романтически настроенного героя к современному ему прагматичному времени. В своем времени автор находил противодействие не только религии как таковой, но и любым идеальным представлениям о мире. «...Мятежный, — строгій вѣкъ», как писал он, внушает человеку, что «въ твореньяхъ нѣтъ творца, въ природѣ нѣтъ души» («Вѣкъ», 1864)². Время требовало от поэта рационального мышления и служения общественной пользе. Осознанно вступающая с ним в противоречие, Полонский рассуждал о сущности

и назначении поэтического искусства, находя его в вечных ценностях мира. По собственному выражению поэта, он вынужден был «плыть против течения»³.

Статью «Стихотворения Мея» (1859) Полонский начал с рассуждения о состоявшемся в недавнее время литературном споре между «реалистами» и сторонниками теории «чистого искусства». Этот спор он считал неоконченным и утверждал независимость самого творчества от всех ученых споров: искусство в такой же степени не может быть подчинено ни одной из теорий, в какой не подчиняется ни одной из них природа и сама жизнь. «...Истинное, вдохновенное творчество», писал поэт, всех увлекает именно тем, что оно «есть одно изъ такихъ же положительныхъ свойствъ души челоѳческой, какъ умъ, совѣсть, воображеніе, чувство...»⁴. Искусство, по Полонскому, служит выражению любви к миру и, прежде всего, — к человеку. Он продолжал ощущать себя идеалистом, в то время как его современники увлекались приходившими из Европы идеями материалистической философии и атеизма. Не отгораживаясь от современности, а пытаясь понять ее, поэт стремился к диалогу, искал точки соприкосновения с новой «верой». В одном из писем к дочери приятеля, Софье Сонцевой, он сообщал: «Читаю я теперь Фейербаха <...> атеизм никак не гармонирует с моей натурой, но ум и его признает...»⁵. Сказано очень точно: новое направление мысли признавал ум, но не принимала душа.

Ряд стихотворений, написанных в означенный выше период, позволяет убедиться в чрезвычайной значимости для самого поэта прочного духовного основания в жизни, того основания, которое так стремительно теряло образованное русское общество. Вне всякого сомнения, вступая в трудный диалог с «веком», поэт сохранял преданность воспринятым в детстве идеалам и ценностям положительной религии, однако нельзя не заметить, что эти ценности и идеалы были в некоторой степени трансформированы гуманистическим пафосом времени.

Так, герой лирического стихотворения «Сумасшедший» (1859) весь устремлен к идеалу любви и мечтает, совсем в духе времени, о «царствии небесном» на земле. При этом он утверждает

в достижении мечты совсем не тот путь, на который призывают встать человека идеологи новой «веры», — не дух борьбы и взаимного уничтожения людей, а созидательная сила братской любви провозглашается им в качестве истины, способной привести мир к идеальному устройству.

Монолог «сумасшедшего» развернут в евангельском контексте обновления мира, но не во имя исполнения двух провозглашенных Христом заповедей, а лишь второй — «возлюби ближнего твоего, как самого себя» (Мф. 22:39). В его воображении мир уже обновлен, с народов снята «печать проклятья» именно потому, что они отказались от вражды и примирились друг с другом. «Царствие небесное» на земле воплотилось ради человеческого счастья и существует не по дарованной Богом благодати, а по закону, установленному наукой. Наука вытеснила из жизни церковное предание — «видѣнья отошли», а «невидимые херувимы» спустились с небес на землю:

«Настало царствіе небесное, — свѣтло, —
Просторно... — На землѣ нѣтъ ни одной столицы, —
Тирановъ также нѣтъ, — и все какъ сонъ прошло:
Рабы, оковы и темницы —

Науки царствуютъ — видѣнья отошли,
Одни безумцы ими одержимы...
Чу! слышите, — поють со всѣхъ концовъ земли
Невидимые херувимы» (I, 352).

Образ обновленного мира, восходящий к одному из видений Иоанна Богослова в тексте Апокалипсиса — о «новом небе и новой земле», в стихотворении Полонского получает значение социального рая. Восторжествовавшие в сознании героя всеобщее счастье и благоденствие народов напоминают утопии социалистов, в которых демократическое правление исключает разделение людей на «тиранов и рабов». На эту сторону изобразительности произведения обратил внимание Б. М. Эйхенбаум: «Это была одна из первых попыток Полонского “откликнуться” на то, что он сам называл “веяньями времени”, — попытка очень характерная, поскольку социальная тема дана в психологическом обличье. Утопическая идея всеобщего

счастья вложена в уста “сумасшедшего”, который <...> объявляет, что “разрешил задачу”...» [Эйхенбаум: 267].

Ум и сердце героя стихотворения разделены: умом он признает характер социального рая, в то время как сердцу открывается спасительность жертвенной христианской любви. В финале его взволнованного монолога акцент смещается с изображения социального благополучия в область внутреннего человека, единственно предназначенную для утверждения в нем «царствия небесного» («Царствие Божие внутрь вас есть» — Лк. 17:21). Это из сердца героя стихотворения рвется «свободы райской гимнь»:

«Ликуйте! Вѣчную привѣтствуйте весну!
Свободы райской гимнь изъ сердца такъ и рвется!..
И я тянусь, тянусь, какъ лучъ, въ одну струну... —
Что если сердце оборвется?!..» (I, 352).

Сердце обыкновенного человека хрупко и в любой момент может не справиться с той трудной задачей, которую берет на себя. Душа героя Полонского, подвижного любовью к человечеству, открыта в бесконечность, и в этом ее сила и слабость одновременно. Она способна вместить в себя весь мир, но, не имея опоры в вере, в любой миг может погибнуть от непомерного груза ответственности. Если сравнивать образ героя Полонского как носителя божественной истины с образами библейских пророков, к чему нас подталкивает привлеченный автором контекст, то легко заметить главное отличие: его «сумасшедший», как герой-романтик, вдохновлен состраданием ближнему, тогда как библейские пророки — Божественной благодатью.

В свое время особенность романтического типа отношения к действительной жизни с точки зрения идеала абсолютной любви была замечена В. М. Жирмунским. Он писал: «Романтическая душа, такая чуткая к дуновениям бесконечности, кажется хрупкой, способной легко разбиться, потому что слишком великое бремя она берет на себя» [Жирмунский: 107]. Это «бремя» выносится с трудом и приводит к «разорванности» сознания, происходящей, по логике исследователя, «не от слабости душевной, а от полноты, от многообразия жизни, от

зовов бесконечного, звучащих отовсюду» [Жирмунский: 108]. Таким образом, романтическое сознание не теоцентрично — оно тяготеет к пантеизму, отождествляющему Бога с его творением — земным и небесным миром. Из этого и проистекает душевный надрыв героя-идеалиста.

В других лирических произведениях Полонского, написанных в те же годы, мы видим, что романтически настроенный герой переживает гнетущую его душевную усталость как следствие противостояния идеалистического сознания прагматичному веку. Это особый вид усталости, которая усугубляется одиночеством в окружении людей, сосредоточенных на сиюминутных жизненных целях.

В стихотворении «Одному из усталых» (1862) близкий автору лирический герой Полонского ведет мысленный диалог со своим сверстником и указывает на общую для них разочарованность в обществе — «злой современности»: «повседневную суету», «старческую скупость» сердец и «ребячество» «гордого ума» людей нового поколения. Одинаково чужды автору и его мысленному собеседнику «сонм тиранов и льстецов» и

«...эта кучка маленькихъ бойцовъ,
Самолюбивыхъ и въ припадкахъ гнѣва
Готовыхъ бить направо и налево...» (I, 382).

Под напором новых веяний жизни отступает близкий лирическому субъекту стихотворения причудливый мир «фантазии народной», забывается подвижнический труд священства. Формы народной культуры, принятой некогда романтиками для постижения национального духа, равно как и религиозный мистицизм Средневековья, остались в прошлом, и о них с теплотой и сожалением говорится в стихотворении:

«...Прошли тѣ дни, когда лѣсную глушь
Преданье чудными духами населяло,
Когда отшельника незримо навѣщала
Семья оплаканныхъ имъ душъ,
Когда дитя фантазіи народной,
Со дна рѣки на свѣтъ луны холодной
Всплывала и его дразнила наготой
Русалка блѣдная съ зеленою косой;

Когда подъ шумный говоръ лѣса
 Пустынникъ, тихую лампаду засвѣтя,
 Молился, а его, какъ малое дитя,
 Хранитель-ангелъ блюлъ отъ бѣса, —
 И одинокимъ не былъ онъ,
 Безплотныхъ силъ толпой повсюду окружень»
 (I, 382–383).

Современного автору человека уже не вдохновляет возвышенность мечты и жизнь духа, он потерял главное свойство, необходимое для искренней и чистой веры — цельность души.

В процитированном отрывке выделяются аллюзии на произведения двух поэтов, занимавших особое место в творческом сознании Я. П. Полонского. Это А. Мицкевич и А. С. Пушкин. Поэма Мицкевича «Дзяды» (1822–1823) принадлежала к числу романтических произведений, прочитанных Полонским в юности и оказавших самое сильное воздействие на его впечатлительную душу⁶. Очевидно, наиболее ценностно значимым для него было выраженное польским поэтом глубокое и неизбывное страдание отверженной души и, вместе с этим, — абсолютное самоотвержение в любви. В стихотворении Полонского упоминается «отшельникъ», навещаемый «семьей оплаканныхъ имъ душъ», в котором угадывается один из центральных персонажей поэмы, сострадательный священник. Он ежегодно совершает традиционный для народа, хотя и запрещенный церковью, обряд поминовения всех усопших, включая нераскаянных грешников и самоубийц. Упомянутые Полонским «оплаканные» души — как раз те, которые по своим грехам лишены молитвенного поминовения и получают милость от человека, нарушающего церковное установление. Эта безусловная сострадательность и была особенно привлекательна для русского поэта. В процитированном выше отрывке также очевидна аллюзия на пушкинское стихотворение «Русалка» (1819), когда от лица лирического героя описывается «дитя фантазіи народной», дразнящее «пустытника» наготовой. При этом снимается свойственный пушкинскому произведению иронический подтекст. Полонский показывает, как искренняя молитва поддерживается небесными силами и защищает «пустытника» от искушения.

Изображенный в стихотворении Полонского мир выстраивается в оппозицию «тогда/теперь»: «тогда», в романтическом прошлом, умами людей владели благородные стремления, возвышенные идеалы; «теперь», в «злой современности», утвердились низменные практические цели и суетные желания. Эта оппозиция уже не включает в себя лирического героя Полонского, который вместе со своим товарищем осознает недостижимость идеалов прошлого, живущих лишь в памяти, но также не может вполне присоединиться к новому времени. Как человек с «разбитой душой», он признает свою неспособность отделиться от общества и в «пустыне», как месте уединенного и свободного от повседневных забот духовного служения, забыть о суетных стремлениях:

«Мы отъ миѳическихъ годовъ съ тобой отстали
И унесемъ въ пустыню за собой
На днѣ души разбитой, но живой
Невыносимыя воспоминанья,
Неутолимыя, законныя желанья,
И жажду жить и двигаться съ толпой» (I, 383).

Герой Полонского осознает, что лучшей стороной своей души принадлежит прошлому, он дорожит духовной связью с идеалами былого романтизма. Развитие этой темы находим в стихотворении «Стансы» («Там, где скалистый берег моря...») 1866 г.⁷ Вспоминая русский идеализм 1840-х гг., время своего пребывания в пропитанной духом Пушкина и Мицкевича Одессе, а затем — на Кавказе, Полонский пишет, что тогда чувствовал в себе силы противостоять общественному злу, возвышенное стремление «торжествовать иль погибать»:

«Пора титановскихъ стремлений,
Духъ безкорыстнаго труда,
Часы горячихъ вдохновеній,
Куда умчались вы? куда!..

И вы — наивные титаны —
Гдѣ ваши тѣни!? — я одинъ...
Еще брожу, скрывая раны,
Какъ тѣнь живая межъ руинъ».

Вдохновленные бескорыстным служением человечеству романтики, полагавшие возможным переустройство мира соответственно идеалу, названные «наивными титанами», подобны Прометею, в нарушение воли Зевса даровавшему людям огонь. В этой аллюзии очевиден намек на тайную деятельность молодых польских патриотов, в которой принимал участие Мицкевич, и на сочувственное отношение Пушкина к идеям декабристов. Б. М. Эйхенбаум связывал эти строки именно с образами декабристов, в частности с М. Ф. Орловым, в 1831 г. получившим разрешение после Милятинской ссылки жить в Москве под жандармским надзором: «В доме Орлова Полонский увидел друзей Пушкина, помнивших 1812 год и переживших события 1825 года. Это было для него важнее философии Гегеля: перед ним встало героическое прошлое России — эпоха борьбы и подвигов...» [Эйхенбаум: 237]. Называя себя наследником «наивных титанов», безвозвратно ушедших в прошлое, поэт с болью говорит о своем одиночестве. Представляя лирического героя в образе «живой тени», он, очевидно, прибегает к аллюзии не только на мифический сюжет о Прометее, но и на поэму «Дзяды». Герой Мицкевича, страстно любивший и разочарованный в любви самоубийца, принадлежит «семье» нераскаянных душ, которые обречены на вечное скитание между тем и этим светом и за которых молился «отшельник» Полонского. Он, подобно прикованному к скале Прометею, вынужден каждый год возвращаться к тем местам, где испытал любовную страсть, которой вечно горит его сердце. Возвращаясь, он, как прежде, вонзает в сердце кинжал и предстает перед людьми с кровоточащей раной в груди.

Выражая ностальгическое сожаление о минувшей «поре титановских стремлений», Полонский принимает как неизбежность для современного человека «жажду жить и двигаться с толпой». В то же время он показывает, насколько агрессивен к человеку может быть «мятежный грозный век» и насколько опасно бывает неподчинение навязываемой им доктрине.

Трагедия человека, в прагматичный век сохранившего преданность вечному идеалу любви к человечеству, показана в стихотворении «Памяти В. М. Гаршина» (1888). Полонского

глубоко потрясло известие о самоубийстве писателя, и он в своем стихотворении называет его причину:

«Въ сѣтяхъ любви и пустоты,
Въ когтяхъ завистливаго рока,
Онъ былъ не властенъ надъ собой;
Ни жить не могъ онъ одиноко,
Ни за одно брести съ толпой» (II, 370).

В этих строках нельзя не заметить явную переключку с рассмотренными выше стихотворениями: гибель писателя показана как следствие душевной усталости человека, не смирившегося с духовной «пустотой» современной жизни. Антитезой «любовь — пустота» подчеркнута неразрешимость конфликтной ситуации, в которой оказался герой стихотворения Полонского: он не выдержал вынужденного пребывания в пустоте окружения, живущего без любви.

В начале стихотворения ясно показано болезненное состояние героя:

«Вотъ здѣсь сидѣлъ онъ у окна,
Безмолвный, сумрачный... — больна
Была душа его, — онъ жался,
Какъ бы отъ холода, глядѣлъ
Разсѣянно и не хотѣлъ
Мнѣ возражать, — а я старался
Утѣшить гостя и не могъ» (II, 369).

Мотив болезни в тексте рассматриваемого стихотворения многозначен. Он служит выражению физического и психического состояния героя, и одновременно получает расширительный смысл. Через конкретную человеческую судьбу мотив болезни накладывается на судьбу поэта как такового, художника, сосредоточенного на возвышенном служении, не понятого и не принятого своим окружением. Автор стихотворения восклицает:

«...“Поэтъ! — большое
Дитя!.. Ужель въ судьбѣ твоей
Есть что-то злое, роковое,
Неодолимое!..”» (II, 371).

Писателю всегда важно услышать отклик на сказанное им слово, важно быть оцененным, но довлеющая над ним «толпа» на это не способна. Удручающее одиночество в «толпе» мучило и самого Полонского. В 1884 г. он с горечью писал одному из своих адресатов о не востребованности собственного таланта: «Для толпы нуженъ смѣхъ сатиры Салтыкова или рассказы Горбунова, или нужна трескучая высокопарная риторика современного вкуса»⁸.

Наконец, логика авторских рассуждений о причинах трагедии Гаршина приводит к пониманию того, что на самом деле болен не поэт — больно общество; «больной наш свет» требует от поэта невозможного — подчинения таланта злобе дня — и пытается лишить его главного и жизненно необходимого — свободы. Именно так трактуется поэтом жизненная катастрофа конкретной человеческой судьбы, хотя намечена в стихотворении и нереализованная возможность ее избежать.

Перед читателем ставится вопрос о вере, утраченной человеком в век торжествующего материализма и единственно способной исцелить «больную душу». Автор стихотворения с сожалением пишет о том, что путь духовного исцеления для героя стихотворения оказался закрытым:

«Быть можетъ, вѣры въ исцѣленье
Онъ жаждалъ, а не утѣшенья;
Но гдѣ взять вѣры!? — Слово “Богъ”
Мнѣ на уста не приходило;
Молитвъ цѣлительная сила
Была чужда обоимъ намъ...» (II, 370).

Итак, пройдя через увлечение идеализмом 1840-х гг., испытав влияние гуманизма 1860–1870-х, в 1880-х гг. Полонский обозначает путь для исцеления «больной», «разбитой» души современного человека. Этот путь связан с возвращением к той самой «наивной» вере, которую поэт сознавал в себе юношей. Лирический герой Полонского 1880-х гг. отходит от проблем общественной жизни, что послужило основанием для следующих суждений Б. М. Эйхенбаума: «В стихотворениях Полонского последних лет <...> общественные темы почти исчезают — он возвращается к интимной лирике, разрабатывая

преимущественно мотивы старости и смерти <...> образы и темы, прямо восходящие к ранним стихам и замыслам» [Эйхенбаум: 274]. Между тем нельзя не заметить, как «узкий» диапазон интимной лирики поэта двух последних десятилетий его жизни разворачивает внимание читателя в область вечного — жизнь духа, веры, истории, поэтического творчества.

К вечным смыслам жизни и православным ценностям устремлен в своей лирике Полонский — автор стихотворений, объединенных нами во вторую формально-содержательную группу: «Стансы», «Умиравший», «У храма», «Вечерний звон», «Золотой телец», «15 июля 1888 года». В них убедительно показаны пути нового обретения евангельской правды жизни.

Так, стихотворение «Стансы» (1888) начинается строками:

«Не нужны Божимъ небесамъ
Явленья призрачныя... Вѣчность —
Одно спасетъ и сохранить, —
Божественную человѣчность» (II, 391).

«Божественная человѣчность» Христа в нескончаемой цельности Его любви принадлежит вечности, тогда как «раздробленность» души неверующего человека неминуемо приводит к физической болезни и смерти, без надежды на спасение. Так считает поэт, рассказывая о страданиях умирающего материалиста, жизнь которого проходила в свободе самоутверждения и поисках новых чувственных наслаждений:

«Любилъ онъ книги, но и грубыми дѣлами
Не брезгая, шагаль въ одномъ ряду съ дѣльцами.
Враги, которымъ онъ порой лукаво льстиль,
За злой языкъ его преслѣдовать не смѣли;
Любя какъ эгоистъ, онъ женщинъ не щадилъ,
И женщины предъ нимъ благоговѣли»
(«Умиравшій» — II, 331).

Лишь настигшее героя стихотворения физическое страдание заставляет его задуматься о том, что свобода была мнимой, а на самом деле он являлся рабом собственной плоти. Эта истина звучит из уст самого «умирающего»:

«И вотъ, та плоть, которую я холилъ
И услаждать себя неволилъ,

И почитальъ единосущнымъ съ “я”,
 Началомъ и концомъ земного бытія, —
 Та плоть, которую любилъ я — повалила
 Меня, какъ лютой звѣрь, какъ жертву прикрутила
 Къ постели и заставила стонать...» (II, 333).

Из последующего монолога героя стихотворения читатель узнает, что предсмертные страдания открыли ему глубинный смысл бытия, заключенный в евангельских заповедях Христа о любви к Богу и ближнему:

«Блаженъ, кто вѣритъ до конца,
 Кого не тѣшитъ временная слава,
 И чья любовь ко всѣмъ даетъ святое право
 Сказать: — “Я сынъ Небеснаго Отца”...
 Но я не изъ числа блаженныхъ:
 Униженныхъ и оскорбленныхъ
 Я братьями своими не считальъ;
 По-рабски тѣшился, по-рабски и страдалъ...»
 (II, 335–336).

В этом монологе разрешается духовная коллизия, обозначенная в стихотворении «Сумасшедший»: любовь к ближнему объединена с любовью к Богу и признанием Его воли. Однако из завершающих поэтический текст строк очевидно, что прозрение героя не привело его к полному покаянию и вряд ли будет спасительным.

Показан Я. П. Полонским и другой путь откровения конечной истины, путь, который дает надежду на возвращение цельности души и ее спасение, — это молитвенный труд, открытый лирическому герою стихотворения «У храма» (1886–1889) и ряда других текстов, написанных в последние годы жизни поэта. Эти стихотворения исследователями советского времени порицались «за повторяемость мотивов, многословность описаний, расслабленность стиха», а также за то, что в них «самодовлеющее значение приобретает религиозная символика». «Она заметна, — писал А. И. Лагунов, — и в поэтических описаниях природы, и в размышлениях, которые иногда облекаются в форму притчи» [Лагунов: 61]. На наш взгляд, именно этой своей стороной — «религиозной символикой»

изображенной поэтом в стихотворениях 1890-х гг. бытовой картины, которая и позволяет говорить о притчевом построении, они могут заинтересовать современного читателя.

Несомненно символично воссозданное в стихотворении «У храма» возвращение сознания автора к канонам церковной жизни: душа лирического героя просится в Божий храм. Трудная дорога возвращения описана поэтом в деталях, близких Крестному пути Христа на Голгофу:

«Душный день догораль,
 Дальній звонъ меня зваль,
 И какъ въ рай, въ Божій храмъ
 Запросилась душа.
 И спѣша, и дыша
 Тяжело, по пескамъ,
 По лѣсистымъ буграмъ
 Шель я, блѣденъ и хиль,
 Точно крестъ волочилъ,
 И дошелъ до воротъ,
 Гдѣ тѣснился народъ» (II, 363).

В воображении близкого автору лирического героя встает знакомое ему с детства убранство православного храма:

«Жаждаль видѣть я рядъ
 Посребренныхъ лампадъ,
 Запрестольныхъ свѣчей
 Седмь горящихъ огней;
 Созерцать въ золотыхъ
 Ризахъ лики святыхъ» (II, 363–364).

В нем оживают сохраненные глубоко в памяти впечатления от участия в богослужении: слышна гармония «певчих хоров», вновь испытано блаженное воздыхание «в теплом дыме кадил». Вместе с конкретикой церковных реалий поэтом воссоздается отвлеченное духовное пространство «вѣковѣчныхъ небесъ», куда всецело устремлена душа героя:

«Какъ надъ быліемъ лѣсъ,
 Надъ землей, надо мной,
 Надъ церковной главой

Въковѣчныхъ небесъ
Разстилалася высь» (II, 365).

Хотя герой Полонского оказывается духовно не настолько зрелым, чтобы оказаться в храме, всем своим существом он расположен к молитве и, находясь вблизи храма, видит себя молящимся внутри:

«И ужъ я сознавалъ,
Что я въ храмѣ стоялъ, —
Въ храмѣ, полною огней,
Перелетныхъ лучей,
И невидимыхъ крыль,
И невѣдомыхъ силъ» (II, 365).

В последних произведениях Полонского, наряду с безмерностью духовной области, воссоздается картина воображаемой творческим сознанием поэта действительной жизни, в которой он стремится найти общий закон, связующий материю с духом. В результате привлечения библейских сюжетов им устанавливается очевидная обусловленность внешних обстоятельств жизни духовным состоянием человека и общества.

Ветхозаветный «сюжет о золотом тельце» в мире лирического поэта накладывается на современную картину жизни и позволяет понять, насколько глубоко проникли во все ее основания низменные интересы корысти и обогащения, вытеснившие веру в Бога:

«Обожествленный прахъ земной
Сталъ выше духа, — онъ толпой
Такъ высоко превознесенъ,
Что геній имъ порабощенъ
И праведникъ ему не святъ.
Недаромъ всѣ ему кадятъ...»
(«Золотой телець» — II, 404).

При всей безмерности влияния торжествующего «золотого тельца», поэту ясен исход такой жизни, предсказанный в Откровении Иоанна Богослова: мир, основанный на несправедном предпочтении плотских стремлений духовным, неминуемо рухнет. В финале стихотворения как раз и показано

предположительное падение мира, забывшего Бога и поклонившегося «всесвѣтному кумиру»:

«Вѣдь, если-бъ, вдругъ, упаль такой
Кумиръ всесвѣтный, роковой,
Языческій, землѣ — родной, —
Какой бы вдругъ раздался стонъ! —
Вѣдь помрачился-бъ небосклонъ
И дрогнула бы ось земли!..» (II, 405).

Та же зависимость физической жизни человечества от состояния его духа показана в стихотворении «Вечерний звон» (1890). Полонский проводит параллель между лирой как символом поэтического творчества, обращенность которого к будущему всегда им утверждалась, и колоколом как символом церкви во вневременной ее ценности. В последние годы жизни Полонский постиг, что даже устремленная в будущее поэзия невозможна вне Бога и церкви:

«Но жизнь и смерти призракъ — міру
О чемъ-то вѣчномъ говорятъ,
И какъ ни громко пой ты, — лиру
Колокола перезвонятъ» (III, 34).

Колокольный звон как символ храма и веры осознан зрелым поэтом в качестве источника творческого вдохновения:

«Вечерній звонъ... — душа поэта,
Благослови ты этотъ звонъ, —
Онъ не похожъ на крики свѣта,
Слугнувшаго мой лучшей сонъ» (III, 33).

В процитированных строках привлекает внимание упоминание автором «лучшего сна». В этом образе очевиден намек поэта на характер собственного сознания юных лет, на то самое умиротворенное состояние духа, которое давала «наивная» вера. Сформированная детским и отроческим опытом в лоне «богомольной и патриархальной» семьи, она была подвергнута испытанию в студенческие годы идеалистической немецкой философией, культивируемой в Московском университете 1840-х гг., а позднее — окружением образованного русского

общества 1860-х гг., усвоившего идеи европейского позитивизма и идеологию прагматизма.

Ценностно маркированные образы и мотивы, выделенные в произведениях второй группы избранных сочинений поэта, показывают путь преодоления им воспринятой из контекста времени идеи «гуманизации» религии и обретения вновь церковности религиозного сознания. В лирических произведениях позднего творчества поэт приходит к построению ценностной картины, объединяющей иррациональность канонического православия с духовно просветленным научным мышлением и служением поэтическому дару:

«Жизнь безъ Христа — случайный сонъ.
Блаженъ кому дано два слуха, —
Кто и церковный слышитъ звонъ,
И слышитъ вѣщій голосъ Духа.
Тому лишь явны небеса,
Кто и въ наукѣ прозрѣваетъ
Невѣдомыя чудеса
И Бога въ нихъ подозрѣваетъ...»
(«15 июля 1888 года» — II, 376).

Литературная позиция позднего Я. П. Полонского получила отчетливое и ясное выражение в эстетической дискуссии с Л. Н. Толстым, развернувшейся в 1890-х гг. Известно, что кардинальное расхождение двух умудренных годами писателей в вопросе об отношении искусства к освящаемым церковью жизненным ценностям привело к охлаждению их личных отношений. В ответ на письмо Толстого, зовущего к примирению в этом споре, Полонский был непреклонен и 14 апреля 1898 г. написал: «Между нами прошла пропасть, так как вы отрицаете все для меня святое — все мои идеалы: Россию, как народ и как государство, церковь и проповедь, таинство брака и семейную жизнь, искусство и присущую ему красоту — все это Вы готовы были смести в одну сорную кучу»⁹.

Подводя итог вышесказанному, заметим, что на протяжении многих лет своей творческой жизни Я. П. Полонский искал образы, способные открыть во всей полноте те жизненные ценности, которые он признавал и которыми щедро делился. Творческое сознание поэта в рассматриваемый период

в значительной степени было обусловлено верой в Бога и определялось рецепцией библейского текста. В то же время лирика зрелого творчества поэта отразила сложный период отхождения русского общества от прочных оснований жизни, культивируемых Православием. В ряде стихотворений 1860–1870-х гг. обнаруживается влияние утвердившегося в обществе «гуманистического» сознания. Не отступая от ценностного мира православной церкви, Полонский интерпретирует в духе времени представление о Царствии Небесном как цели совершенствования общественных отношений. Образ лирического героя произведений, отнесенных нами к первой формально-содержательной группе, содержит аллюзии на подвижнический путь не принятых косным обществом пророков и связан с мотивами одиночества, душевной усталости, «сумасшествия» человека «не от мира сего». Произведения, отнесенные ко второй группе, имеют обобщенно-притчевый характер. В них выделяются в качестве смыслообразующих мотивы покаяния, спасения души, молитвы, а также топос православного храма и символика колокольного звона. Мотивы Страшного суда и Апокалипсиса трактуются Полонским в контексте отпадения значительной части современного поэту русского общества от веры и Церкви, ценностно выделенных в лирике последних лет его жизни.

Примечания

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 17-04-00501-ОГН

- ¹ Полонский Я. П. Мои студенческие воспоминания // Полонский Я. П. Проза. М.: Сов. Россия, 1988. С. 365.
- ² Яковъ Петровичъ Полонскій. Полное собрание стихотворений. СПб.: Издание А. Ф. Маркса, 1896. Т. 1. С. 438. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома (римской цифрой) и страницы в круглых скобках.
- ³ Полонский Я. П. Письмо М. М. Ледерле. От 10 октября 1891 г. // Архив М. М. Ледерле. ОР РНБ. Ф. 426. Ед. хр. 37. Л. 12.
- ⁴ Полонский Я. П. Стихотворения Мея // Русское слово. 1859. № 1. С. 67.
- ⁵ Цит. по: Тхоржевский С. С. Высокая лестница // Тхоржевский С. С. Портреты пером: исторические повести. Л.: Советский писатель, 1984. С. 464.
- ⁶ Полонский Я. П. Мои студенческие воспоминания. С. 382.
- ⁷ Приводим название и цитируем текст по первой публикации: Полонский Я. П. Стансы («Там, где скалистый берег моря...») // Женский

вестник. 1866. № 1. Сентябрь. С. 190. В последующих изданиях он был значительно переработан и получил название «Спустя 15 лет».

- ⁸ Письмо В. П. Гаевскому. От 23 февраля 1884 года // Архив В. П. Гаевского. ОР РНБ. Ф. 171. Ед. хр. 226. Л. 23.
- ⁹ Цит. по: Л. Н. Толстой: К 120-летию со дня рождения (1823–1948) / коммент. и ред. Н. Н. Гусева. М.: Гос. лит. музей, 1948. Т. II. С. 214.

Список литературы

1. Айхенвальд Ю. И. Полонский // Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей: в 3 выпусках. — М.: Изд-е «Научного слова», 1908. — Вып. 2. — С. 67–79.
2. Бахтин М. М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. — М.: Искусство, 1979. — С. 328–335.
3. Гаричева Е. А. Движение к покою в лирике Я. П. Полонского // Проблемы исторической поэтики. — 2008. — Вып. 8. — С. 374–384 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1431424396.pdf (14.06.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2008.282
4. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. — СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1914. — 206 с.
5. Закс Л. А. Художественное сознание. — Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1990. — 212 с.
6. Захаров В. Н. Проблемы исторической поэтики. Этнологические аспекты. — М.: Индрик, 2012. — 263 с.
7. Лагунов А. И. Лирика Якова Полонского. — Ставрополь: Ставроп. книжн. изд-во, 1974. — 127 с.
8. Мирошниченко Н. М. Автор и авторское сознание как литературоведческие категории // Вопросы русской литературы. — Симферополь: Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского, 2014. — С. 110–128.
9. Покровский В. И. Яков Петрович Полонский: Его жизнь и сочинения: сб. ист.-лит. ст. / сост. В. [И.] Покровский. — М., 1906. — 470 с.
10. Соловьев В. С. Поэзия Я. П. Полонского // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика / сост. и вступ. ст. Р. Гальцевой и И. Роднянской. — М.: Искусство, 1991. — С. 518–542.
11. Федосеева Т. В. Мотив искушения монаха в творчестве Я. П. Полонского // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск; М.: Изд-во ПетрГУ, 2014. — Вып. 12. — С. 380–398 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1429698346.pdf (14.06.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2014.753
12. Федосеева Т. В. Онтология любви в ранней лирике Я. П. Полонского // Вестник Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина. — 2017. — № 4. — С. 96–112.
13. Федосеева Т. В. Личностное и универсальное содержание лирики Я. П. Полонского // Slavistika / Высшая школа гуманитарных и социальных наук Токийского университета. Годовой отчет Лаборатории

- славянской литературы. — 2019. — Вып. 33–34. — С. 61–83 (東京大学大学院人文社会系研究科 スラヴ語スラヴ文学研究室年報).
14. Эйхенбаум Б. М. Я. П. Полонский // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. — Л.: Советский писатель, 1969. — С. 234–276.
15. Я. П. Полонский: творчество, судьба, эпоха (посвящается 195-летию поэта): сб. науч. статей / сост. и ред. Т. В. Федосеева; Ряз. гос. ун-т им. С. А. Есенина. — Рязань, 2015. — 356 с.

Tatiana V. Fedoseeva

*Ryazan State University named for S. A. Yesenin
(Ryazan, Russian Federation)*

t.fedoseeva@365.rsu.edu.ru

Poetology and Axiology of Yakov Polonsky in the 1860s–1880s

Acknowledgments. The reported study was funded by RFBR, project number 17-04-00501.

Abstract. The article analyses the lyrics of Polonsky's of the 1860s–1890s from the viewpoint of an artistic consciousness of the author found in his writings. The biographic context applied in the research permits to comment on formation of the value world of the intended poet against the background of the provincial noble culture of the 1820s–1830s. The poet's writings chosen for the analysis are grouped into two formal content-based categories. The first one have the lyrics that express the contradiction felt by the poet between a "naïve" belief nurtured in his childhood and the Russian atheism of the second half of the 19th Century ("The Mad", "To One of the Tired", "Where a clifly sea cost is...", "In Memory of V. M. Garshin", "Stanzas"). At a motif and image level of the analysis in the first group of poems there is distinguished an image of an idealist hero characterized by the motifs of emotional exhaustion, disease, loneliness. A religious aspect of the poet's consciousness is expressed in allusions to the image of a Biblical prophet rejected by a musty society. There is seen "humanization" of the motifs of Christian love and transfiguration. The second category contains the poems pointing at the truth of a canonic orthodoxy affirmed by the poet ("A dying man", "At the Temple", "The Vesper-Bell", "The Golden Calf", "The 15th of July of 1888"). The generalized-parabolic character of the given writings is asserted. The motifs of penitence, salvation of the soul, prayers, as well as the topos of an orthodox temple and symbols of the vesper-bell are revealed. The analysis of the poems of the second category allows making a conclusion about formation in the poet's lyrics of the idea of the orthodox historiosophy, that is, of the dependence of social existence of society on its spiritual condition. This idea is related to the motifs of worshipping the Golden Calf, the Domsday, and the Revelation. The conducted research has found out the determinacy of the poet's artistic consciousness by an outside influence and its conditionality by the dynamics of his inner, spiritual movement. In an axiological aspect the

selected writings by Polonsky disclose the rootedness of the artistic consciousness of the poet in Russian orthodox tradition.

Keywords: the lyrics of Ya. P. Polonsky, creative personality, religious consciousness, orthodox culture, poetics, biblical subject, motif, image, value world of the author

About the author: *Fedoseeva Tatiana V.* — Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of Literature, Ryazan State University named for S. A. Yesenin (ul. Svobody 46, Ryazan, 390000, Russian Federation)

Received: June 14, 2019

Date of publication: October 18, 2019

For citation: Fedoseeva T. V. Poetology and Axiology of Yakov Polonsky in the 1860s–1880s. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*], 2019, vol. 17, no. 4, pp. 149–172. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6722 (In Russ.)

References

1. Aykhenval'd Yu. I. Polonsky. In: *Aykhenval'd Yu. I. Siluety russkikh pisateley: v 3 vypuskakh* [*Aykhenval'd Yu. I. Silhouettes of Russian Writers: in 3 Issues*]. Moscow, Izdanie Nauchnogo slova Publ., 1908, issue 2, pp. 67–79. (In Russ.)
2. Bakhtin M. M. An Answer to the Question of the Editorial of the “New World”. In: *Bakhtin M. M. Estetika slovesnogo tvorchestva* [*Bakhtin M. M. Aesthetics of Verbal Creation*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979, pp. 328–335. (In Russ.)
3. Garicheva E. A. The Motif of Aspiration for Peace in Yakov Polonsky’s Lyric Poetry. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*], 2008, issue 8, pp. 374–384. Available at: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1431424396.pdf (accessed on June 14, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2008.282 (In Russ.)
4. Zhirmunskiy V. M. *Nemetskiy romantizm i sovremennaya mistika* [*German Romanticism and Contemporary Mysticism*]. St. Petersburg, Tipografiya A. S. Suvorina Publ., 1914. 206 p. (In Russ.)
5. Zaks L. A. *Khudozhestvennoe soznanie* [*Artistic Consciousness*]. Sverdlovsk, Ural State University Publ., 1990. 212 p. (In Russ.)
6. Zakharov V. N. *Problemy istoricheskoy poetiki. Etnologicheskie aspekty* [*The Problems of Historical Poetics. Ethnological Aspects*]. Moscow, Indrik Publ., 2012. 263 p. (In Russ.)
7. Lagunov A. I. *Lirika Yakova Polonskogo* [*The Lyrics by Yakov Polonsky*]. Stavropol, Stavropol'skoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1974. 127 p. (In Russ.)
8. Miroshnichenko N. M. The Author and the Author’s Consciousness as a Literary Category. In: *Voprosy russkoy literatury* [*Issues of the Russian Literature*], Simferopol, V. I. Vernadsky Crimean Federal University Publ., 2014, pp. 110–128. (In Russ.)
9. Pokrovskiy V. I. *Yakov Petrovich Polonskiy: Ego zhizn' i sochineniya* [*Yakov Petrovich Polonsky: His Life and Writings*]. Moscow, 1906. 470 p. (In Russ.)
10. Solov'ev V. S. Poetry by J. P. Polonsky. In: *Solov'ev V. S. Filosofiya iskusstva i literaturnaya kritika* [*Solovyov V. S. Philosophy of Art and Literary Criticism*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991, pp. 518–542. (In Russ.)

11. Fedoseeva T. V. The Motif of a Monk's Temptation in Ya. P. Polonsky's Creative Work. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*. Petrozavodsk, PetrSU Publ., 2014, issue 12, pp. 380–398. Available at: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1429698346.pdf (accessed on June 14, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2014.753 (In Russ.)
12. Fedoseeva T. V. The Ontology of Love in the Early Lyrics of J. P. Polonsky. In: *Vestnik Ryazanskogo gosudarstvennogo universiteta imeni S. A. Esenina [The Bulletin of Ryazan State University Named for S. A. Yesenin]*, 2017, no. 4, pp. 96–112. (In Russ.)
13. Fedoseeva T. V. A Personal and Universal Content of Y. P. Polonsky's Lyrics. In: *Slavistika*, 2019, issue 33–34, pp. 61–83. (In Russ.)
14. Eykhenbaum B. M. Ya. P. Polonsky. In: *Eykhenbaum B. M. O poezii [Eikhenbaum B. M. About Poetry]*. Leningrad, Sovetskiy pisatel' Publ., 1969, pp. 234–276. (In Russ.)
15. *Ya. P. Polonskiy: tvorchestvo, sud'ba, epokha (posvyashchaetsya 195-letiyu poeta) [Ya. P. Polonsky: Creativity, Destiny, Epoch (Dedicated to the 195th Anniversary of the Poet)]*. Ryazan, 2015. 356 p. (In Russ.)

DOI: 10.15393/j9.art.2019.7082

УДК 821.161.1

А. В. Гулин

*Институт мировой литературы им. А. М. Горького,
Российская академия наук
(Москва, Российская Федерация)*

info@imli.ru

«Тень Пугачевщины» в «Войне и мире» Л. Н. Толстого

Аннотация. Статья посвящена всестороннему исследованию проблемы революции и традиции в романе-эпопее Л. Н. Толстого «Война и мир». Данная проблема рассматривается в рамках комплексного анализа картин «богучаровского бунта» — единственного эпизода «Войны и мира», посвященного теме народных волнений. «Богучаровский бунт» — один из ярких примеров толстовской художественной типизации, что подтверждается исследованием впервые вводимых в научный оборот исторических материалов. В то же время поэтические особенности эпизода определяются религиозно-философской позицией писателя. Все, вплоть до мельчайших элементов поэтики «Войны и мира», сведено художником к этому идейному центру. Соответственно, эсхатологический аспект, характерный для темы бунта и самозванчества в русской истории и литературе, проецируется писателем на субъективно авторский конфликт естественной жизни и цивилизации. Таким образом, противопоставление Толстым национального согласия 1812 года смутным веяниям 1860-х гг. на уровне поэтики эпизода и романа в целом соприкасается с мятежным духом своего времени. Между «Войной и миром» и позднейшей «революцией Толстого» существует глубинная преемственная связь.

Ключевые слова: Толстой, Пушкин, богучаровский бунт, поэтика, композиция, сцена, эпизод, Пугачев, Наполеон

Об авторе: Гулин Александр Вадимович — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького, Российская академия наук (Поварская ул., 25а, г. Москва, Российская Федерация, 121069)

Дата поступления: 15.07.2019

Дата публикации: 18.10.2019

Для цитирования: Гулин А. В. «Тень Пугачевщины» в «Войне и мире» Л. Н. Толстого // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 4. — С. 173–192. DOI: 10.15393/j9.art.2019.7082

Имя знаменитого в России донского казака, лже-императора Петра III, преданного церковной анафеме вождя

Крестьянской войны 1773–1775 гг. Емельяна Пугачева упоминается в романе-эпопее Л. Н. Толстого «Война и мир» только дважды — и оба раза в эпилоге произведения. Первый раз это происходит в разговоре ставшего декабристом Пьера Безухова с его консервативно настроенным шурином Николаем Ростовым. Безухов так оправдывает свое участие в тайном обществе:

«Мы только для того, чтобы Пугачев не пришел резать и моих и твоих детей, и чтоб Аракчеев не послал меня в военное поселение, — мы только для этого беремся рука с рукой, с одной целью общего блага и общей безопасности»¹.

Второй раз имя Пугачева появляется в одной из философских глав эпилога:

«Если власть есть перенесенная на правителя совокупность воля, то Пугачев есть ли представитель воли масс? Если не есть, то почему Наполеон I есть представитель?» (12, 308).

Эти отсылки к личности самого известного смутьяна новой русской истории выглядят в романе довольно случайными и, на первый взгляд, не затрагивают глубинную проблематику толстовского шедевра. «Война и мир» — эпическая книга о народном единстве, о торжествующей в 1812 г. «сущности характера русского народа и войска» (13, 54). Внутренние распри, братоубийственная крестьянская война минувшего столетия, кажутся, и не должны были оказаться в поле зрения Толстого — ни исторически, ни духовно. Сословные, идеологические противоречия русского мира (если не принимать в расчет эпилог романа), действительно, выглядят в «Войне и мире» примиренными домашней, семейной правдой национального жизненного уклада. Лучшее тому свидетельство — братское единство господ Ростовых и ловчего Данилы в «охотничьих» сценах произведения.

Тем не менее вполне очевидно, что роман Толстого в силу своей эпической всеохватности должен был так или иначе отобразить все сколько-нибудь значимые стороны национальной жизни в эпоху войны с Наполеоном. И память о событиях гражданской войны XVIII в., о Пугачевщине как устремленном в будущее разрушительном духовном явлении, хотя

и с большим своеобразием, ожила в романе. Речь идет прежде всего о картинах так называемого «богучаровского бунта» из второй части III тома «Войны и мира», которые занимают строго определенное место в композиции романа.

Собственно, Толстой показал бунт не вполне состоявшийся, едва наметившийся. Суть его, как известно, свелась в романе к тому, что мужики села Богучарово перед лицом близкой наполеоновской оккупации не только отказались покинуть свои дома и уехать вместе с княжной Марьей Болконской вглубь страны, но и удерживали в имении саму только что осиротевшую княжну. Ее спасителем и усмирителем бунта неожиданно для себя оказался Николай Ростов, случайно захвативший в Богучарово в поисках фуража для своей воинской части.

С точки зрения композиции «Войны и мира» эпизод бунта в Богучарове также исключительно важен. После затронувшей всех центральных персонажей романа истории несостоявшегося брака Андрея Болконского и Наташи Ростовой («узел всего романа», по словам Толстого (61, 180)) в повествовании вновь встретились «ростовская» и «болконская» сюжетные линии, образовав одну из «несущих» в заключительном томе произведения семейных линий — линию Николая Ростова и княжны Марьи Болконской. Не менее значительны эти главы также и для проблематики эпилога романа.

Как всегда в «Войне и мире», Толстой опирался и здесь на подлинные факты и происшествия. В случае с «богучаровским бунтом» источники эпизода выглядят не вполне определенными, тем не менее можно не сомневаться, что и здесь писателем руководил вовсе не беспочвенный полет фантазии, что перед нами один из ярких примеров толстовской художественной типизации.

Рассказ о «бунте» в Богучарове предварялся на страницах «Войны и мира» исключительно яркой характеристикой проживающих здесь («диких», по определению старого князя Болконского) мужиков:

«Между ними всегда ходили какие-нибудь неясные толки, то о перечислении их всех в казаки, то о новой вере, в которую их обратят, то о царских листах каких-то, то о присяге Павлу Петровичу в 1797-м году (про которую говорили, что тогда еще

воля выходила, да господа отняли), то об имеющем через семь лет воцариться Петре Федоровиче, при котором все будет вольно и так будет просто, что ничего не будет. Слухи о войне и Бонапарте и его нашествии соединились для них с такими же неясными представлениями об антихристе, конце света и чистой воле» (11, 143).

Оставляя до времени вопрос о совершенно очевидной иронической тональности писателя, стоит обратиться к тем историческим фактам, которые в сознании богучаровских крестьян стали почвой для суеверий.

Прежде всего, здесь обращает на себя внимание упоминание императора Павла Петровича. Его недолгое пребывание у власти (1796–1801) действительно было отмечено шагами, направленными на облегчение участи крепостных и некоторое ослабление власти помещиков, почти совершенно безграничной в минувшую Екатерининскую эпоху. «Едва только император Павел вступил на престол, — отмечал историк той эпохи Е. П. Трифильев, — как среди крепостных стали распространяться слухи о перемене их положения, породившие случаи сначала незначительных волнений; но когда ряд указов, следовавших один за другим, показал, что новый государь действительно озабочен положением крестьян и серьезно стремится к его облегчению, тогда крестьяне увидели в новом царствовании <...> ту зарю свободы, которая, казалось, погасла для них навсегда. Крестьяне не хотели верить, что нет указа о свободе, они были убеждены, что этот указ издан новым государем, да его скрывают помещики и власти, ими подкупленные» [Трифилев: 20]. Несмотря на обнаружение высочайшего манифеста, пресекавшего всякие слухи об освобождении, крестьянские волнения охватили почти все центральные губернии России.

Еще более многозначительным в романе выглядело упоминание «имеющего через семь лет воцариться Петра Федоровича» (11, 143). Темные обстоятельства, при которых в 1762 г. окончил свои дни не успевший даже короноваться император Петр III, дали повод к появлению нескольких самозванцев. Наибольшую известность среди них, конечно, получил Емельян Иванович Пугачев. Он явно эксплуатировал популярные

в народе ожидания «мужицкого царя» и слухи о чудесном спасении свергнутого «злой женой» народного государя. Толки богучаровских крепостных в романе по-своему отразили общие для крестьянского мира второй половины XVIII в. смутные настроения, как правило, окрашенные понятиями о конце света и мужицком рае.

Изображая особенный, «дикий», характер богучаровских крестьян, Толстой говорил о «таинственных струях народной, русской жизни, причины и значение которых бывают необъяснимы для современников» (11, 144). Примечательно, что в последующих рассуждениях писателя ничего не сказано о направлении, которое примут таинственные народные силы: обратятся они в итоге против наполеоновского нашествия или же взорвут Россию изнутри? Рассматривая события словно в момент их совершения (важнейший принцип поэтики «Войны и мира»), писатель улавливает здесь некую альтернативу — независимый от любых логических построений выбор народом своего исторического пути. Очевидно лишь то, что единственный в романе случай открытого крестьянского неповиновения стал следствием наполеоновского нашествия.

Создавая богучаровский эпизод, Толстой, очевидно, имел в виду события, происходившие летом 1812 г. с его дедом Н. С. Волконским и матерью М. Н. Волконской. На это обстоятельство в свое время обратил внимание А. Г. Тартаковский, который издал в 1990 г. дневник Д. М. Волконского, двоюродного дяди писателя. Автор дневника, покинув Москву вместе с русской армией, направился в Ясную Поляну к брату своего отца и деду Толстого. «Заехал на дороге в кабак узнать, тут ли дядя, — пишет он, — нашел пьяного ундер-офицера, которой доказал мне грубостию, сколь народ готов уже к волнению, полагая, что все уходят от неприятеля. Приехав в деревню, узнал я, что дядя и с дочерью поехали тому два дни в Тамбовскую деревню княгини Голицыной, начавшиеся беспорядки и волнения в народе его понудили» [Волконский: 145–146]. За этим глухим свидетельством, по всей вероятности, скрывались происшествия, гораздо лучше известные Толстому по семейным преданиям.

Факты народного неповиновения в 1812 г., несмотря на деликатность этой темы, отмечали также и некоторые другие современники событий. Природа таких волнений была, как правило, неоднозначной. В некоторых случаях за поступками крестьян можно было предположить смутное желание с приходом Наполеона избавиться от крепостной зависимости. Подобные мотивы угадываются, например, в рассказе смоленского помещика А. А. Кононова о крестьянской семье, которая выказала очевидную дерзость в момент приближения французских войск и отъезда своих господ вглубь России:

«...у нас был молодой парень, Петр, он ездил фореитором. Когда все уже было готово к выезду, 6-го августа, описанному мною, пришли сказать, что Платон, отец его, и его жена, оставляют сына при себе и не позволяют брать его. Батюшка велел их позвать; они пришли и с наглým видом объявили, что не отпустят сына, прибавляя: “Прошла ваша власть, едете сами, Бог ведает куда, Бог ведает, что с вами будет, не даем сына!” В то время подобная выходка одна могла повести к бунту. Отец мой сказал: “Пусть так, пусть сын ваш остается; но знайте, что если я возвращусь, он в первый набор будет рекрут”. Они отвечали с дерзостью: “Не страшайте, не страшайте! Не вернетесь, батюшка!»²

По словам малолетнего в ту пору мемуариста, крестьянский сын после их возвращения действительно был отдан в солдаты. Записки Кононова увидели свет на страницах «Чтений в Обществе истории и древностей российских», выпусками которых Толстой интересовался в годы работы над «Войной и миром».

Наряду с огромным энтузиазмом, который вызвал в народе объявленный набор ополченцев, это событие также не прошло без тяжелых сцен, а возможно, и отдельных признаков народного недовольства³. Главная же причина, возбуждавшая ропот среди крестьян и отмеченные современниками вспышки народного гнева, состояла в недостаточном, по их мнению, патриотизме и приверженности господ французским обычаям и языку. Все европейское вызывало в деревнях подозрительность и неприязнь, пробуждая в то же время давние словесные противоречия⁴.

Сцены богучаровского «бунта» в «Войне и мире» отражали сложное и неоднозначное восприятие событий в крестьянской среде, а также неожиданные духовные «помрачения», возникающие на фоне общей готовности сопротивляться врагу. И картины несостоявшегося мятежа определенно проецировались тут на неистребимую в веках память о грозных потрясениях ушедшего столетия. Это была только «тень Пугачевщины», не более того, но ее присутствие выглядело в русском мире времен первой Отечественной войны совершенно реальным. Не менее очевидным оказалось оно и в романе Толстого.

В свое время Н. Н. Страхов, размышляя о художественных особенностях романа Л. Н. Толстого, находил глубинную поэтическую преемственность между «Войной и миром» и «Капитанской дочкой» А. С. Пушкина [Страхов: 294–300]. С точки зрения современных представлений о Толстом и его романе, это мнение выглядит далеко не бесспорным. Зато «богучаровские» главы романа-эпопеи, безусловно, являются точкой идейного и тематического соприкосновения двух великих произведений русской литературы. Разумеется, это сближение непреднамеренное, укорененное в единстве национальной исторической проблематики.

Особенно заметна сюжетная переключка романов Толстого и Пушкина в показе тех настроений, которые вызывает у жителей Белогорской крепости и у богучаровских крестьян приближение в одном случае — Пугачева, в другом — Наполеона. Пушкинский герой Петр Гринев рассказывал о постепенно нарастающих среди казаков мятежных настроениях, о каких-то таинственных контактах между казаками и самозванцем, о его обещаниях казачьему миру. Примерно так же накалялась обстановка и в «Войне и мире», где «крестьяне, как слышно было, имели сношения с французами, получали какие-то бумаги, ходившие между ними», и упоминался некий мужик, который привез от французов «сто рублей ассигнациями (он не знал, что они были фальшивые), выданные ему вперед за сено» (11, 144).

По прочтении обоих фрагментов трудно избавиться от впечатления, что помимо вещей самых очевидных, здесь идет речь о действии на человеческую душу и народный мир обольстительной, помрачающей чувства и разум смертоносной силы, причем

силы одной и той же. Подлинные истоки Пугачевщины (и это отчетливо проявляется в «Капитанской дочке») таинственны, скрыты в неразгаданных, порой суеверных, глубинах народной жизни, берущих свое начало в самом первом грехопадении. Но и богучаровский бунт на страницах романа Толстого — безусловно, явление того же порядка, хотя и вдохновленное нашествием передовых европейцев во главе с их «просвещенным» кумиром.

Главной целью «самозванческих» устремлений в русской истории всегда являлся захват царской власти. Самозванчество в России, что неоднократно отмечалось историками, собственно, и возникло одновременно с появлением в стране царского престола. Пожалуй, лучшая по сегодняшний день научная характеристика государственного и религиозного мировоззрения людей XVI–XVIII, отчасти также XIX столетий, принадлежит нашему современнику Б. А. Успенскому. «...Имя царя, — отмечает исследователь, — признается созданным не человеком, но Богом; соответственно, царский титул противопоставляется всем остальным титулам, как имеющий божественную природу. Еще более существенно, что данное слово применяется к самому Богу; в богослужбных текстах Бог часто именуется Царем, и отсюда устанавливается характерный параллелизм царя и Бога, как бы исходно заданный христианскому религиозному сознанию, — параллелизм, выражающийся в таких парных словосочетаниях, как “Небесный Царь” (о Боге) — “земной царь” — о Царе, “Нетленный Царь” (о Боге) — “тленный царь” (о царе), ср. также наименование царя “земным богом”, отмечающееся в России с XVI в.» [Успенский: 202–203].

В XVI–XVIII вв., постоянно укрепляясь, в России становилось общепринятым представление о царе (над которым совершалось при восшествии на престол таинство миропомазания, отсюда — помазанник Божий) как о земном образе Самого Христа. Явление Пугачева-самозванца тем самым могло рассматриваться как очередная (далеко не первая и не последняя в истории) попытка утвердиться в мире «человека греха, сына беззакония» лжемессии Антихриста, который, согласно христианским воззрениям, будучи полной противоположностью Спасителю, назовет себя Христом, чтобы в приближении конца света обольщать человечество.

Люди 1812 года, признавая в Бонапарте самое яркое воплощение, своеобразный «эталон» бунтарства и революционности, также нередко видели в нем самозванца и «всемирного поджигателя». Получившие отражение в «Войне и мире» толки о Наполеоне как предтече Антихриста имели весьма широкое хождение в русском обществе того времени.

Сравнение Наполеона с Пугачевым для русских современников тех событий тоже не представляло собой никакого парадокса. Так, один из публицистов того времени, говоря о Наполеоне, прибегал к выразительным, говорящим аналогиям:

«Правда, что и он в свою очередь много займет места в истории и надолго сохранится в памяти потомства. Но что такое будет память сия как не печать вечного проклятия? — И Картуш разве также не поставлен в истории? — И Пугачев разве также не памятен?»⁵

Пугачевщина, память о которой тогда еще не стала преданием столетий, означала, с точки зрения современников, не только зловещее историческое событие, но духовный принцип, жизненную модель, провозгласившую самозванство, собственную волю грешного человека главными и определяющими силами бытия. Народный бунт, будь то во Франции эпохи революции, или в России 1773–1775 гг., выглядел с их точки зрения нарушением всех Божеских установлений, дорогой к полному торжеству «подлого» честолюбия, вседозволенности, и в итоге — к попранию человеком его божественной природы. Пугачевщина и бонапартизм одинаково, по мнению людей того времени, покушались на основания русской и мировой гармонии, одинаково готовили «переворот» всего света и утверждение в нем безбожной власти.

В отличие от некоторых современников Наполеоновской эпохи и даже от своих современников (среди последних были святитель Феофан Затворник и святитель Игнатий Брянчанинов) Толстой не считал Наполеона несостоявшимся Антихристом. Впрочем, отдельные описания в романе в силу своей исключительной художественной полноты и многомерности (как это происходит, например, в почти невероятной сцене, где изображен Наполеон перед Москвой на Поклонной горе), независимо от воззрений художника заключали в себе

возможность в том числе и такой трактовки образа (см.: [Гулин: 7–12]). Глава «Войны и мира», в которой Наполеон ожидает ключей от русской древней столицы, не противоречит Откровению Святого Иоанна Богослова:

«Когда же окончится тысяча лет, сатана будет освобожден из темницы своей и выйдет обольщать народы, находящиеся на четырех углах земли, Гога и Магога, и собирать их на брань; число их как песок морской. И вышли на широту земли, и окружили стан святых и город возлюбленный. И ниспал огонь с неба от Бога и пожрал их; а диавол, прельщавший их, ввержен в озеро огненное и серное, где зверь и лжепророк, и будут мучиться день и ночь во веки веков» (Откр. 20:7–10).

Под таким углом зрения полученные богучаровскими крестьянами «подметные письма», подаренная случайному мужику в знак обещания будущих «щедрот» фальшивая ассигнация (достоверные подробности из истории 1812 г.)⁶ тоже могут интерпретироваться в том числе как некий прообраз будущих искушений всемирного беззаконника. Тем не менее в контексте толстовской философии «богучаровский бунт», конечно, представлял собой нечто совсем иное, являлся, скорее, печальным «сбоем», который дала вечно прекрасная, эмоционально отзывчивая русская и мировая действительность.

У истоков замысла «Войны и мира» находилась мечта ее создателя о непринужденном чувствительном единстве всех живущих на свете. Толстой создавал книгу о естественной жизни, которая таит в себе разрешение всех противоречий, заключает в себе абсолютную меру хорошего и дурного, дарит человеку вечное, несомненное благо. Название в духе А. Н. Островского «Все хорошо, что хорошо кончается», которое на первых порах Толстой собирался дать своему роману, как нельзя лучше выражало «несущую» идею произведения. «Война и мир» в первую очередь утверждает и прославляет толстовскую мечту о божественной, словно никогда не знавшей грехопадения, чувствительной сущности всего, что живет и дышит.

Природа больших и малых конфликтов, которые возникают в романе, при всем их психологическом разнообразии, как правило, имеет единую и совершенно определенную первопричину. Это покушение цивилизации («головного», отвлеченного,

оформленного, сознательного начала в мироздании) против естественного бытия. Собственно, название «Война и мир», которое часто и на разные лады интерпретировалось теми, кто размышлял о толстовском романе, прежде всего, означает именно такое противостояние естественной жизни и цивилизации, то есть, согласно представлениям Толстого, жизни и «нежизни». Действующие лица романа и до некоторой степени целые народы проходят в «Войне и мире» через бесконечные «ловушки» цивилизации, чтобы самым ходом событий, в дальнейшей жизни и даже в смерти приблизиться к торжеству толстовской эмоциональной правды и «данного нам в ощущениях» («прелести» бытия, как любит говорить писатель) безличного сверхчувственного начала вселенной.

«Богучаровский бунт», очевидно спровоцированный наполеоновскими соблазнами, при всей укорененности эпизода в действительных происшествиях национальной истории оказался в этом смысле одним из показанных в романе, хотя и крайне своеобразным, цивилизованным «вывихом» естественной жизни. Нечто подобное происходило у Толстого и в судьбах отдельных героев (скажем, наполеоновская мечта князя Андрея Болконского, несостоявшаяся измена своему жениху — Болконскому, Наташи Ростовой, масонские искания Пьера Безухова), и в событиях большого исторического масштаба (обернувшееся катастрофой насквозь политическое, «головное», как полагал Толстой, сражение под Аустерлицем). Больше того, сказанное относится не только к «Войне и миру», но и к другим произведениям писателя (самый показательный пример — почти вся от начала до конца повесть «Отрочество» и то место, которое занимает она в толстовской трилогии о становлении человека).

Такого рода цивилизованные «покушения» на человека и мир почти всегда выглядят у Толстого как более или менее глубокие помрачения — душевной жизни отдельной личности или психологии масс — описанные, как правило, с необычайной, потрясающей воображение рельефностью. Нередко в них можно было бы увидеть признаки постороннего вторжения или даже беснования (безобразное поведение подростка Иртеньева в «Отрочестве», нравственное «падение» Наташи во втором

томе «Войны и мира»), если бы они не занимали своего места в единой художественной концепции произведения, предлагающей все-таки иные этические категории. Вместе с тем именно философское «выпадение» художника из русской духовной традиции становится в каждом из этих случаев источником столь же чрезвычайного психологического реализма.

Нечто подобное происходит и в картинах «богучаровского бунта». Здесь можно увидеть вполне объективную духовную правду истории. «Тень Пугачевщины» действительно присутствует в этом не вполне характерном эпизоде «Войны и мира». Тем не менее отраженный в поэтике романа его философский контекст постоянно проецирует правду русской истории на субъективно авторское понимание происходящего и во многом определяет сугубо толстовские способы разрешения действительных противоречий. При этом отношения мужиков и княжны Марьи, почти затаенный характер крестьянского неповиновения сообщают эпизоду изумительное правдоподобие в силу исключительной сосредоточенности писателя на «божественных», с его точки зрения, эмоционально-психологических аспектах жизни. Хоть «божественное» и отравлено здесь (с поправкой на загадочную умственную жизнь богучаровских крестьян) рассудочными цивилизованными отвлеченностями.

У романа Толстого есть одна яркая особенность, прямо вытекающая из его религиозно-философской природы: «лекарством от цивилизации» для толстовских героев обычно становится простое и сильное, часто физическое потрясение. Один из наиболее показательных примеров в этом отношении — сцена ранения князя Андрея Болконского под Аустерлицем:

«Как бы со всего размаха крепкою палкой кто-то из ближайших солдат, как ему показалось, ударил его в голову» (9, 344).

И Болконский, хотя и опасно раненный, очнулся и обнаружил в себе «человека чувствительного», избавился от наполеоновского недуга. Все вернулось на круги своя. Но, пожалуй, на первом месте по «чистоте приема» у Толстого должна находиться сцена из повести «Отрочество», которая избавляет от пережитого помрачения Николеньку Иртеньева, кругом виноватого перед своими близкими. Вместо цивилизованного, обдуманного

наказания розгами, которое обещал ему ненавистный губернёр St-Jérôme, собственный отец Николеньки просто взял и в порыве гнева «нецивилизованно» выдрал подростка за ухо:

«Несмотря на то, что я ощущал сильнейшую боль в ухе, я не плакал, а испытывал приятное моральное чувство» (2, 49).

Разразившиеся затем рыдания уже окончательно поправили дело. «Исцеленный» подросток заснул и через двенадцать часов, как было сказано в повести, чувствовал себя совершенно здоровым.

Усмирение напомнившей было о себе Пугачевщины состоялось в «Войне и мире» так же осязаемо и так же по-отечески.

Все нравственное, что переживали и делали герои романа, обычно совершалось необдуманно и непреднамеренно. При этом, отражаясь на эмоциональном состоянии других героев, любые переживания и поступки, не отравленные рассуждением и расчетом (показанные всегда исключительно правдиво и заразительно), безошибочно укрепляли взаимное согласие, вели к восстановлению утраченной гармонии мира и человеческих отношений. Николай Ростов совершенно случайно оказался в «мятежном» Богучарове и был глубоко тронут обстоятельствами, в которых застал княжну Марью:

«Беззащитная, убитая горем девушка, одна, оставленная на произвол грубых, бунтующих мужиков! И какая-то странная судьба натолкнула меня сюда!» думал Ростов, слушая ее и глядя на нее. — «И какая кротость, благородство в ее чертах и в выражении!» думал он, слушая ее робкий рассказ» (11, 160).

Вызванные этим чувствительным импульсом дальнейшие события романа могут служить почти эталонным примером толстовской поэтики непреднамеренного действия как высшего проявления единственно значимой в «Войне и мире» эмоциональной нравственности. Ростов поступил необдуманно, повинувшись только душевному порыву, и, как выяснилось, очень результативно:

«— Я им дам воинскую команду... Я их попротивоборствую, — бессмысленно (здесь и далее курсив мой. — А. Г.) приговаривал Николай, задыхаясь от *неразумной* животной злобы и потребности

излить эту злобу. *Не соображая* того, что будет делать, *бессознательно*, быстрым, решительным шагом он подвигался к толпе. И чем ближе он подвигался к ней, тем больше чувствовал Алпатыч, что *неблагоразумный* поступок его может произвести хорошие результаты. То же чувствовали и мужики толпы, глядя на его быструю и твердую походку и решительное, нахмуренное лицо. <...> “Шапки долой, изменники!” — крикнул полнокровный голос Ростова» (11, 162–163).

Поразивший богучаровских мужиков массовый «вывих сознания» Николай Ростов решительно «вправил» всего лишь одной молодецкой зуботычиной, полученной зачинщиком беспорядков Карпом. Возможно даже, что крестьяне, подобно отроку Иртеневу из давней повести, испытали от всего происходящего «приятное моральное чувство». Во всяком случае, они, словно очнувшись от сна, дружно стали вязать тут же снятыми с себя кушаками неблагонадежного Карпа, а заодно и старосту Дрона. Мирно и дружелюбно крестьяне собрали княжну Марью в дорогу, а не помнившая зла княжна Марья простила своим крепостным все обиды. Психофизическое потрясение не в первый и не в последний раз на страницах романа возвратило естественную жизнь к ее неомраченному (даже посреди войны) нравственному течению. А Николай Ростов неожиданным для себя усмирением смуты к тому же приобрел личное счастье — спаситель и заступник, он нашел свою будущую жену. «Все хорошо, что хорошо кончается».

Казалось бы, «богучаровское недоразумение» разрешилось в романе почти трогательным «единением» (любимое слово Толстого) господ и крепостных. Однако простодушие и покорность усмирённых мужиков в заключительной части эпизода, конечно, принесли только временное (хотя и необходимое) умиротворение. Откровенно комический характер «сцены усмирения» едва ли может вызывать иллюзии на этот счет. Помнится, пушкинский Петруша Гринев называл увиденную в Белогорской крепости присягу самозванцу «ужасной комедией». И тому же Гриневу в захваченной Пугачевым крепости накидывали петлю на шею тоже сердечные, простодушные люди: «Не бось, не бось», — повторяли мне губители, может быть и вправду желая меня ободрить⁷. Нередко в истории грань

между народным добродушием и народным зверством, «остервенением» оказывалась почти неуловимой. Такого прочтения богучаровский эпизод романа, хотя и подчиненный единой философии «Войны и мира», тоже никак не исключал.

В годы работы над «Войной и миром» Толстой рассматривал ясное, жизнеутверждающее время Отечественной войны с Наполеоном как своеобразную нравственную альтернативу отравленной духом сомнения и разлада современности — 1860-м гг. Роман определенно был противопоставлен в сознании писателя революционным веяниям новой поры и духовной Пугачевщине в ее вековом развитии. Вместе с тем сам Толстой оставался человеком своего времени, далеко не чуждым его смутным устремлениям, и самым парадоксальным образом Пугачевщина получила в «Войне и мире» не только сюжетное развитие.

Завершая свой грандиозный труд, писатель говорил:

«Я верю в то, что я открыл новую истину. В этом убеждении подтверждает меня то независимое от меня мучительное и радостное упорство и волнение, с которым я работал в продолжение семи лет, шаг за шагом открывая то, что я считаю истиной» (15, 242).

«Война и мир» представляла собой законченное, целостное мировоззрение в образах, и мировоззрение это было весьма далеким от существующих в русском мире традиционных понятий. Писатель вообразил в красках «новую реальность», вдохнул собственный дух в национальную историю. Сверкающие жизненной правдой и красотой картины «Войны и мира» хранили в себе не только «благоуханную почву», но и готовый «развернуть» эту почву вспять от своих истоков дух новой, вполне «модернизированной» веры.

Естественная жизнь, чувствительная нравственность не нуждались, по мысли Толстого, ни в каком цивилизованном воздействии. Весь красочный, многосложный, драматичный «узор» национальной действительности выглядел в романе как нечто существующее само по себе, вечное и незыблемое. Так что, вероятно, прав был замечательный русский мыслитель И. А. Ильин, когда говорил о великом романе: «Здесь Толстой впервые

восстает против великих мужей и против государства; здесь впервые заявляет о себе его будущий анархизм» [Ильин: 439].

До известной степени в «Войне и мире» совершился художественный «переворот вселенной», подчиненной иному божеству, иным мировым законам. Из отдельных составляющих русской традиции, из ее драгоценных, неисчислимых и бесконечно любимых Толстым плодов титаническая воля писателя воздвигла как бы новый храм, по внешности сохранивший и даже особенно ярко выставивший на вид прекрасные очертания храма былого, но все-таки в значительной степени посвященный другой святыне — ценностям земной «безгрешной» действительности, по сути — ценностям назревающей русской революции. Все (вплоть до мельчайших) поэтические элементы «Войны и мира» оказались безупречно сведены художником к этому идейному центру.

Вместе с тем составная часть «Войны и мира», ее эпилог, уже не вполне принадлежал этому произведению. Наряду с толстовской проблематикой «жизни» и «не-жизни», тесно переплетенные с ней, тут возникли новые, почти не связанные с романом, даже глубоко чуждые ему конфликты. Россия 1805–1812 гг., какой она предстала у Толстого, вовсе не обещала наступившего раскола между Пьером Безуховым и Николаем Ростовым, поставленными на грань теперь уже новой, гражданской, войны. Он приходил как будто из другой, строго исторической реальности. Так же внезапно над героями выростала тень Пугачева (о чем в эпилоге говорил Безухов).

Кажется, Толстой одновременно с подведением итогов своего грандиозного труда и попыткой «увязать» все ранее сказанное с более поздними событиями русской истории попытался теперь окинуть собственное творение взглядом со стороны, увидеть только что сотворенную поэтическую «вселенную» с точки зрения действующих в мире объективных законов. И в этом смысле уместно взглянуть на «богучаровский бунт» под углом, не вполне предусмотренным художественной логикой «Войны и мира».

«Странное брожение» среди крепостных крестьян все же выглядело почти необъяснимым в свете естественной философии романа. Реальная проблематика национального мира напомнила здесь о себе независимо от любой «религии чувства».

Недовольство собственным положением, внутренней отчужденностью господ, суеверные фантазии, — все это прорвалось у крестьян в самых нелепых, но угрожающих формах. Помимо воли Толстого тут возникали новые, далеко не «виртуальные» проблемы. Почему эти благородные мечтатели, эти герои не для Отечества, а для себя владеют живыми душами? Если они служат не государству, а только естественной жизни, то чем вообще оправдана их власть над людьми, их привилегии? Разве богучаровский мужик существует на свете лишь для того, чтобы им удобнее было строить наполеоновские планы, делать карточные долги (Николай Ростов проиграл Долохову 43 тысячи рублей и, тем самым, безнадежно погубил хозяйственные дела своего семейства, а также, можно не сомневаться, многих крепостных крестьян), заседать в масонских ложах, терять и находить «естественное» добро, а потом учить своему добру этого самого мужика? И кто в таком случае подлинный виновник богучаровского «недоразумения»?

В свое время А. С. Пушкин немало размышлял о тех последствиях, которые может иметь для России объединение в одном революционном порыве дворянского мятежного своеволия и русского бунта. Эта обращенная в будущее проблема находилась в центре незавершенного романа о Владимире Дубровском, намечалась она и в ранних набросках «Капитанской дочки». В судьбе и творчестве Толстого, в самой авторской позиции на страницах «Войны и мира» она получила свое очевидное развитие и осложнение.

Именно «каратаевские», а по сути — толстовские открытия, сделанные Безуховым на исходе 1812 г., увлекали героя к попытке «освободить» общество от пагубных «цивилизованных» начал. Вполне убежденный, что без него «все распадается», Пьер говорил и действовал в эпилоге как единственный обладатель истины. Он мечтал о том, что «люди добра», взявшись за руки, все вместе остановят новую Пугачевщину. Увы, такое «исцеление по-безуховски» не обещало России мира. «Филантропическое» отторжение Пугачевщины скорее грозило обернуться ее продолжением. Религия безгрешного человечества, незримо устремляясь навстречу русской революции, приносила совсем не те плоды, о которых мечталось.

Последние десятилетия своей жизни Толстой в значительной степени посвятил «ненасильственному» разрушению традиционной русской цивилизации (и гораздо меньше — цивилизации мировой). Церковь, государство во всех его проявлениях, семья, экономическая жизнь, классическое образование, культура, общественные отношения, — все без исключения институты национального мира подверглись его «испепеляющей» критике. Не только мрачные, тяжелые стороны действительности, неизбежно связанные с большинством из этих институтов на грешной земле, но именно институты как таковые. При этом писатель не считал себя разрушителем. На руинах русского мира (и целой вселенной) ему представлялась некая, как полагал он, христианская, «цивилизация чувства», и Толстой с не меньшим упорством и размахом пытался сформулировать и заложить ее основания. Как тут не вспомнить (такая аналогия уже возникала в толстоведении) богучаровских крестьян с их мечтой «о имеющем воцариться» Петре Федоровиче, «при котором все будет вольно и так будет просто, что ничего не будет» (11, 143).

Таким образом, эсхатологический аспект, характерный для темы бунта и самозванчества в русской истории и литературе, оказался спроецирован Толстым на субъективно авторский конфликт естественной жизни и цивилизации. Противопоставление писателем национального согласия 1812 г. смутным веяниям 1860-х гг. на уровне поэтики богучаровского эпизода и романа в целом сопряжено с мятежным духом своего времени. Нет сомнения: между «Войной и миром» и позднейшей «революцией Толстого» существует, хотя и неявная, глубинная преемственная связь.

Примечания

- ¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Худож. лит., 1940. Т. 12. С. 284. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома и страницы в круглых скобках.
- ² Кононов А. А. Воспоминания о 1812 и 1813 годах // Чтения в Обществе истории и древностей российских. 1860. Кн. 3. С. 231.
- ³ См.: Грибоедовская Москва в письмах М. А. Волковой к В. И. Ланской // Вестник Европы. 1874. № 8. С. 588.

- ⁴ Об этом, например, ярко повествуют записки сенатора А. Д. Бестужева-Рюмина, опубликованные на страницах «Чтений в Обществе истории и древностей российских». См.: Бестужев-Рюмин А. Д. Краткое описание происшествий в столице Москве в 1812 году // Чтения в Обществе истории и древностей российских. 1859. № 2. С. 79.
- ⁵ Беседа столетнего подмосковного жителя с пленным французским солдатом. СПб., 1813. С. 7.
- ⁶ Липранди И. П. Еще о фальшивых ассигнациях 1812 г. // Русский архив. М., 1865. С. 873–882.
- ⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом). Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1978. Т. 6. С. 308.

Список литературы

1. Волконский Д. М. Дневник // 1812 год... Военные дневники / сост., вступ. ст. А. Г. Тартаковского. — М.: Советская Россия, 1990. — С. 142–154.
2. Гулин А. В. На Поклонной горе (Москва и Наполеон в романе Л. Н. Толстого «Война и мир») // Литература в школе. — 2002. — № 9. — С. 7–12.
3. Ильин И. А. Лев Толстой как истолкователь русской души («Война и мир») // Ильин И. А. Собр. соч.: в 10 т. — М.: Русская книга. — 1997. — Т. 6. — Кн. 3. — С. 428–455.
4. Страхов Н. Н. «Война и мир». Сочинение гр. Л. Н. Толстого. Томы I, II, III и IV // Страхов Н. Н. Литературная критика: сб. статей. — СПб., 2000. — С. 294–300.
5. Трифильев Е. П. Очерки из истории крепостного права в России: Царствование императора Павла Первого. — Харьков: Печатное дело, 1904. — 360 с.
6. Успенский Б. А. Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен // Художественный язык средневековья. — Л.: Наука, 1982. — С. 201–235.

Alexander V. Gulin

*A. M. Gorky Institute of World Literature,
The Russian Academy of Sciences
(Moscow, Russian Federation)*

info@imli.ru

The “Ghost of Pugachov” in the “War and Peace” of Leo Tolstoy

Abstract. The article is dedicated to a comprehensive study of the problem of a revolution and tradition in Leo Tolstoy’s epic novel “War and peace”. The chosen problem is regarded in the context of a comprehensive analysis of the paintings of the “bogucharovsky revolt” — the only episode of the “War and peace”, touching upon the theme of popular unrest. The “Bogucharovsky

revolt” is one of the spectacular examples of Tolstoy’s art of typification, as it appears from the study of the historical material for the first time introduced into the scientific turnover. At the same time, the poetic peculiarities of the episode are conditioned by a religious and philosophical position of the writer. All the minor elements of the poetics of the “War and peace” are perfectly reduced by the artist to this ideological center. Accordingly, an eschatological aspect inherent in the rebellion and self-proclamation theme in Russian history and literature is projected by the writer onto the author’s personal conflict of natural life and civilization. Thus, the author’s idea of the contraposition of the national consent of 1812 with the civil unrest trends of the 1860s at the level of the poetics of the episode and the novel, as a whole, follows a rebellious spirit of that time. Between the “War and peace” and the later “Tolstoy revolution” there is a deep continuity.

Keywords: Tolstoy, Pushkin, bogucharovsky revolt, poetics, composition, scene, episode, Pugachov, Napoleon

About the author: *Gulin Alexander V.* — Doctor of Philology, Leading Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature, The Russian Academy of Sciences (ul. Povarskaya 25a, Moscow, 121069, Russian Federation)

Received: 15.07.2019

Date of publication: 18.10.2019

For citation: Gulin A. V. The “Ghost of Pugachov” in the “War and Peace” of Leo Tolstoy. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 3, pp. 173–192. DOI: 10.15393/j9.art.2019.7082 (In Russ.)

References

1. Volkonskiy D. M. A Diary. In: *1812 god... Voennye dnevniki [1812... Military Diaries]*. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1990, pp. 142–154. (In Russ.)
2. Gulin A. V. Upon Poklonnaya Hill (Moscow and Napoleon in Tolstoy’s Novel “War and Peace”). In: *Literatura v shkole*, 2002, no. 9, pp. 7–12. (In Russ.)
3. Il’in I. A. Lev Tolstoy as an Interpreter of the Russian Soul (“War and Peace”). In: *Il’in I. A. Sobranie sochineniy: v 10 tomakh [Ilyin I. A. Collected Works: in 10 Vols]*. Moscow, Russkaya kniga Publ., 1997, vol. 6, book 3, pp. 428–455. (In Russ.)
4. Strakhov N. N. “War and Peace”. An Essay of Count L. N. Tolstoy. Volumes 1, 2, 3 and 4. In: *Strakhov N. N. Literaturnaya kritika: sbornik statey [Strakhov N. N. Literary Criticism: Collection of Articles]*. St. Petersburg, 2000, pp. 294–300. (In Russ.)
5. Trifil’ev E. P. *Ocherki iz istorii krepostnogo prava v Rossii: Tsarstvovanie imperatora Pavla Pervogo [Essays on the History of Serfdom in Russia: the Reign of Emperor Paul the First]*. Kharkov, Pechatnoe delo Publ., 1904. 360 p. (In Russ.)
6. Uspenskiy B. A. The Tsar and the Imposter: Imposture in Russia as a Cultural and Historical Phenomenon. In: *Khudozhestvennyy yazyk srednevekov’ya [An Artistic Language of the Middle Ages]*. Leningrad, Nauka Publ., 1982, pp. 201–230. (In Russ.)

DOI: 10.15393/j9.art.2019.6223

УДК 821.161.1.09“18”

Е. А. Масолова

*Новосибирский государственный технический университет
(Новосибирск, Российская Федерация)*

masolova@list.ru

Ахроматические колоративы в поздней художественной прозе Л. Толстого: семантика и функции

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению изменения семантики и функции ахроматических колоративов в поздней прозе Л. Толстого. В его народных рассказах «Чем люди живы», «Где любовь, там и Бог», «Много ли человеку земли нужно» колоративы с корнями «-черн-», «-темн-» и «-бел-» имеют преимущественно описательную функцию, что отражает стремление писателя показать жизнь глазами крестьянина и дать внешне беспристрастное изложение событий. В повестях Толстого 1880-х гг. «Смерть Ивана Ильича», «Крейцера соната» и «Дьявол» осуждение прегрешений человека перед Богом передается с помощью цветовой гаммы; у рассматриваемых колоративов появляется негативная семантика и оценочная функция. В «Чем люди живы», «Смерти Ивана Ильича» и «Воскресении» колоративы с корнем «-свет-» обретают символическое значение, маркируя духовный рост персонажей, идущих к постижению Слова Божьего. В «Воскресении» и «Хаджи-Мурате», в отличие от народных рассказов Толстого и его повестей 1880-х гг., представлен колоративный код с оценочной и проспективной функциями цветообозначений. В «Хаджи-Мурате» использование колоративов с корнем «-свет-» выступает как минус-прием, акцентирующий нравственную глухоту людей, не готовых жить по законам добра. При описании жизни горцев колоративы выступают в основном в описательной функции, при изображении офицеров — в оценочной, а при воссоздании природных и мифопоэтических образов — в проспективной. В финале романа «Воскресение» колоративы с корнями «-черн-», «-темн-», «-бел-» и «-свет-» ассоциируются с жизнетворением, выполняют проспективную функцию, предвещая приближение Царства Божьего. В поздней художественной прозе Толстой, становясь более категоричным в вынесении приговора людям, поправшим идеи добра и справедливости, продолжает ратовать за необходимость жить по Евангелию.

Ключевые слова: Л. Н. Толстой, ахроматические колоративы, оттенки колоративов, окказиональная семантика, функции, цветопись, колоративный код

Об авторе: Масолова Елена Александровна — кандидат филологических наук, доцент, кафедра филологии, Новосибирский государственный

технический университет (пр. Карла Маркса, 20, г. Новосибирск, Российская Федерация, 630073)

Дата поступления: 15.05.2019

Дата публикации: 18.10.2019

Для цитирования: Масолова Е. А. Ахроматические колоративы в поздней художественной прозе Л. Толстого: семантика и функции // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 4. — С. 193–214. DOI: 10.15393/j9.art.2019.7082

В художественных произведениях колоративы (слова, сохраняющие в своем значении архисему *цвет* и *свет* — прилагательные, наречия, глаголы, причастия, деепричастия, существительные) воссоздают особенности художественного мира писателя и выражают отношение автора к воспроизводимой действительности. Колоративы становятся эстетической единицей, расширяющей семантические характеристики идиостиля художника; способны имплицитно или эксплицитно обогащаться новым психологическим содержанием и имеют окказиональную семантику, которая может отличаться от архетипического комплекса общепотребительных значений этих колоративов; обладают образно-поэтическим значением, превращаются в символы, сравнения и / или метафоры. В зависимости от интенций автора колоративы выступают в одной или нескольких функциях: 1) описательной, когда дается общее, «информационное» представление о воссоздаваемом мире, 2) оценочной, когда высказывается авторское отношение к изображаемому, 3) проспективной (предупредительной, или прогностической), формирующей в текстовом фрагменте отнесение содержательно-фактуальной информации к последующему изложению повествования. В связи с различными функциями, выполняемыми колоративами, мы различаем *цветопись* — их употребление преимущественно в описательной и оценочной функциях — и *колоративный код* — регулярное использование колоративов в оценочной и проспективной функциях. Рассмотрение семантики и функций колоративов на материале нескольких художественных текстов дает возможность увидеть отношение их автора к воссоздаваемому миру и связанную с этим эволюцию приемов цветообозначения.

Ученые долгое время анализировали пейзажные описания Л. Н. Толстого и не выявляли особенности его мастерства в создании портретов литературных героев [Страхов: 307–364], [Ковалев: 74–86]. В. Д. Днепров, подняв вопрос о тесной связи цвета и психологического анализа, обратил внимание на то, что колоративы в произведениях Толстого получают обобщенный, символический смысл, способствующий созданию глубоких философских образов (см.: [Днепров: 204–210]). В работах последних лет исследователи рассматривают роль колоративов в раскрытии внутреннего мира персонажей. Т. С. Рубенкова выявляет, что в трилогии Толстого «Детство. Отрочество. Юность» красный, белый и черный цвета провоцируют тревожность, беспокойство главного героя Николеньки, переживающего период становления личности; серый цвет ассоциируется с буднями, с массами, с незаметными людьми, а при описании природы цветоименование *серый* передает тревогу, тоску [Рубенкова: 196]. Д. А. Фомина приходит к выводу, что в «Войне и мире» и «Анне Карениной» цвет и свет в портретах героев воссоздают их характер [Фомина, 2010: 203–205], [Фомина, 2011: 147–148].

Исследования ахроматических колоративов в поздней художественной прозе Толстого немногочисленны. Один из народных рассказов Толстого — «Чем люди живы» — проанализирован Н. Ю. Подгорной. Исследовательница отмечает, что при описании лица Ангела белый цвет символизирует чистоту и божественность, а исходящий от Ангела свет является знаком причастности к лику святых [Подгорная: 79–81].

Аналізу цветообозначений в повестях Толстого 1880-х гг. посвящены исследования К. А. Нагиной [Нагина], Н. А. Переверзевой [Переверзева], И. Ю. Лученецкой-Бурдиной [Лученецкая-Бурдина]¹.

Раскрывая роль колоративов в психологическом анализе, Л. Н. Кузина подчеркивает, что в более позднем произведении Толстого — романе «Воскресение» — актуализируется суггестивная сила света [Кузина: 110]. Х. М. Джандигова, рассматривая значение черного цвета лишь в портретном описании Катюши, утверждает, что черный цвет ее глаз ассоциируется у Нехлюдова

с цветом черной смородины и не имеет зловещего смысла [Джандигова: 78–79]. А. М. Амирханян интерпретирует колоративы в «Воскресении» как отражение христианской традиции [Амирханян: 10–13]. К. А. Нагина выявляет, что в «Воскресении» (как и в «Смерти Ивана Ильича») негативная семантика белого цвета реализуется только в смысловом поле тела, а его позитивное значение появляется при описании природы [Нагина: 416–417].

Колоративы в повести Толстого «Хаджи-Мурат» остались вне рассмотрения ученых.

Целью нашей работы является выявление семантики и функций ахроматических колоративов² в народных рассказах Толстого «Чем люди живы», «Где любовь, там и Бог», «Много ли человеку земли нужно», повестях «Смерть Ивана Ильича», «Крейцера соната», «Дьявол», «Хаджи-Мурат» и романе «Воскресение». В указанных произведениях Толстого исследуются колоративы с корнями: 1) *-черн-* (1 ед. в «Чем люди живы», 1 — в «Где любовь, там и Бог», 2 — в «Много ли человеку земли нужно», 15 — в «Смерти Ивана Ильича», 2 — в «Крейцеровой сонате», 5 — в «Дьяволе», 104 — в «Воскресении», 59 — в «Хаджи-Мурате»); 2) *-темн-* (1 ед. в «Много ли человеку земли нужно», 4 — в «Где любовь, там и Бог», 2 — в «Смерти Ивана Ильича», 4 — в «Крейцеровой сонате», 3 — в «Дьяволе», 40 — в «Воскресении», 13 — в «Хаджи-Мурате»); 3) *-бел-* (2 ед. в «Чем люди живы», 2 — в «Много ли человеку земли нужно», 5 — в «Смерти Ивана Ильича», 3 — в «Крейцеровой сонате», 7 — в «Дьяволе», 133 — в «Воскресении», 57 — в «Хаджи-Мурате»); 4) *-свет-* (1 ед. в «Где любовь, там и Бог», 2 — в «Много ли человеку земли нужно», 9 — в «Чем люди живы», 1 — в «Дьяволе», 7 — в «Крейцеровой сонате», 6 — в «Смерти Ивана Ильича», 45 — в «Воскресении», 29 — в «Хаджи-Мурате»). Анализ этих колоративов позволяет сделать вывод о ряде особенностей поэтики Толстого и его отношении к воспроизводимой действительности.

В народных рассказах Толстого колоративы с корнем *-черн-*³ выполняют в основном описательную функцию и входят в портретные описания: в рассказе «Где любовь, там и Бог» у сапожника черный от вара палец; в рассказе «Чем люди живы» две приемные дочери барыни черноглазенькие. В рассказе

«Много ли человеку земли нужно» колоративы с корнем *-черн-* дважды присутствуют в пейзажном описании. Толстой приводит часть внутреннего монолога Пахома, мечтавшего владеть расстилавшейся перед ним землей, которая была «вся ковыльная, ровная как ладонь, черная как мак»⁴. Башкирцы поставили Пахому условие: за тысячу рублей он получит столько земли, сколько обойдет за день; если Пахом не вернется до заката, его деньги пропадут. Предвкушая свою победу, он радовался, видя, что шихан уже далеко позади и «народ, как мураши, на нем чернеется» (25, 76).

В повестях Толстого 1880-х гг. черный цвет имеет символическое значение — играет зловещую роль; он выступает преимущественно в описательной и оценочной функциях и — нерегулярно — в проспективной функции, когда предвещает злодеяние персонажа и последующую за ним духовную, а порой и физическую смерть человека, который превыше всего ценил материальные блага («Смерть Ивана Ильича»), был испепелен ревностью («Крейцера соната») или не мог справиться с искушением («Дьявол»).

В «Смерти Ивана Ильича» в черной рамке некролога сообщалось о смерти Головина; вдова на похоронах была в черной изысканной кружевной мантилье. До болезни Иван Ильич, много сил положив на обустройство своего дома, покупал мебель черного дерева, чтобы походить «на всех людей известного рода» (26, 79). Заболев, герой перестал обращать внимание на помпезное убранство жилища и начал страдать от отсутствия взаимопонимания и сострадания со стороны родственников. Шурин при виде смертельно больного Ивана Ильича не смог скрыть своего потрясения. Сличив свой портрет с изображением в зеркале, Иван Ильич стал «чернее ночи» (26, 89) и с ужасом понял неизбежность грядущей кончины. В последние три дня жизни героя мир сузился для него до размеров узкого черного мешка, из которого было невозможно выбраться.

В «Крейцеровой сонате» и «Дьяволе» черный цвет также связан со смертью. Светло-серое платье смертельно раненной жены Позднышева в «Крейцеровой сонате» стало черным от крови; в финале «Дьявола» у совершившего самоубийство Иртенева «черная, теплая кровь хлестала из раны» (27, 514).

В повестях Толстого 1880-х гг. черный цвет имеет ряд значений, сохраняя при этом негативную коннотацию. В «Крейцеровой сонате» черный цвет входит в портретное описание Трухачевского, которого Позднышев ревновал к жене, а потому все во внешности соперника, даже его черные волосы, вызывало у героя резкое неприятие. В «Дьяволе» черный цвет выявляет возрастающую зависимость Иртенева от дьявольского наваждения: герою везде мерещились черные блестящие глаза Степаниды, слышался ее грудной голос.

Семантика черного цвета в «Воскресении» различна. Катюша, спешившая на станцию в надежде увидеть Нехлюдова, шла по лесу, в котором «было черно, как в печи» (32, 130). Черный лес, вызывавший у героини ассоциации с привычными «домашними» реалиями, внушал ей надежду на счастливый исход событий. Нехлюдов, желая искоренить в душе воспоминания о ночи грехопадения, был не готов к свиданию с Катюшей, поэтому черная ночь «предотвратила» их встречу, и Катюша возненавидела несбывшиеся надежды, возроптала на Бога и решила отомстить всем за нанесенную обиду.

В начале романа черный цвет вызывал у Нехлюдова тревогу и страх, что должно было воспрепятствовать осуществлению преступных замыслов героя против Катюши. В ночь грехопадения черный цвет размыл контуры привычных предметов, и герой заглушил угрызения совести. Увидев ущербный месяц, мрачно освещавший «что-то черное и страшное» (32, 63), Нехлюдов проигнорировал осуждение, посылаемое ему природой, и оправдал себя:

«Что же это: большое счастье или большое несчастье случилось со мной?» спрашивал он себя. «Всегда так, все так», сказал он себе и пошел спать» (32, 63).

Спустя десять лет герою, раскаявшемуся в содеянном, были дарованы одухотворенная ночь и душевное успокоение, и черный цвет стал вызывать у него не страх, а восторг:

«...переплетались сучья деревьев, из-за которых виднелась черная тень забора. Нехлюдов смотрел на освещенный луной сад и крышу и на тень тополя и вдыхал живительный свежий воздух.

“Как хорошо! Как хорошо, Боже мой, как хорошо!” говорил он про то, что было в его душе» (32, 104).

Когда Нехлюдов решил отдать землю крестьянам, не оставляя Катюшу и «понять все эти дела судов и наказаний» (32, 225), он вновь смог лицезреть благостную черную ночь. При описании грозы, знаменовавшей начало нового этапа в жизни Нехлюдова, черный цвет обретает положительную семантику, «предсказывая» внутренний рост героя:

«...треть неба задвинулась черною тучею. <...> через двор легли черные тени <...>

Черная туча <...> надвинулась, и стали видны уже не зарницы, а молнии, освещавшие весь двор и разрушающийся дом <...>

“...делать Его волю, написанную в моей совести, — это в моей власти, и это я знаю несомненно. И когда делаю, несомненно спокоен”. <...>

“Да, чувствовать себя не хозяином, а слугой”, думал он и радовался этой мысли.

<...> он не мог вынести этого и сел у открытого окна, любуясь на убегающую тучу и на открывшийся опять месяц» (32, 224–226).

К финалу романа палитра природного мира становится более яркой и интенсивной; у колоративов появляется сакральная семантика, заложенная в Евангелии, а также перспективная функция, что предвещает намерение героя сделать все для построения Царства Божия на земле:

«...вдыхая влажную свежесть и хлебный запах давно ждавшей дождя земли, смотрел на <...> сады, леса, желтеющие поля ржи, зеленые еще полосы овса и черные борозды темно-зеленого цветущего картофеля. <...> зеленое становилось зеленее, желтое — желтее, черное — чернее.

— Еще, еще! — говорил Нехлюдов, радуясь на оживающие под благодатным дождем поля, сады, огороды» (32, 350).

В «Хаджи-Мурате» при изображении одежды и внешности персонажей черный цвет имеет нейтральную семантику и выполняет описательную функцию: Хаджи-Мурат ходил в черном ватном бешмете; у имама была шуба с черным мехом, черный ремень с кинжалом и папаха с черной кистью; офицеры носили черные сюртуки; хлопотавшая о пенсии вдова была в черном.

В портретах горцев черный цвет выступает не столько в описательной, сколько в оценочной функции. Неоднократно отмечая в повести черный цвет глаз горцев, Толстой обращает внимание на форму их глаз: у Хана-Магомы черные, без век, глаза. Также писатель различает оттенки и выражение глаз людей, акцентирует их гармоничную связь с природой и указывает родство этих персонажей: пятнадцатилетний мальчик, чья гибель станет обвинением в адрес агрессоров, удивленно смотрел «черными, как спелая смородина, блестящими глазами» (35, 7); у его отца глаза были «такие же черные, хотя и не столь блестящие» (35, 9); у девочки — «такие же черные, смородинные глаза, как у отца и брата» (35, 10). Помимо того, Толстой дает возможность читателю судить о характере персонажей и прогнозировать их поведение: Хаджи-Мурат, всегда ожидавший нападения врага, осторожно вглядывался быстрыми черными глазами в лица людей; у сына Хаджи-Мурата были черные глаза, такие же жгучие, как у его бабки; мать Хаджи-Мурата, «мигая своими жгучими черными глазами, смотрела на догорающие ветки в камине. Она так же, как и сын ее, <...> ненавидела Шамиля, теперь же еще больше, чем прежде» (35, 86).

Говоря о русских, Толстой акцентирует их чувственность и амбициозность, а потому черный цвет в портретах этих персонажей выполняет оценочную функцию: чернобровая красавица Марья Васильевна, жена Воронцова, «сидела подле Полторацкого, касаясь его ног своим кринолином и заглядывая ему в карты. И в ее словах, и в ее взглядах, и улыбке, и во всех движениях ее тела, и в духах, которыми от нее пахло, было то, что доводило Полторацкого до забвения всего, кроме сознания ее близости» (35, 17); флигель-адъютант, подражая Николаю I, зачесывал черные усыки и височки к глазам.

В «Хаджи-Мурате» воссоздан первозданный в своей красоте мир. Одушевленные, манящие и таинственные черные горы защищали горцев, когда те, спасаясь от погони, направляли коней в сторону гор; смерть настигала горцев не в горах, а в долине. При описании гор черный цвет выступает не столько в описательной, сколько в оценочной и проспективной функциях.

Толстой рисует пагубность внедрения человека в природу. Картина цветущего луга сменяется изображением взрытой плугом земли. Оценка хозяйственной деятельности человека становится констатацией искоренения природной гармонии; сочинительный (не противительный!) союз связывает «похвалу» и «обвинение»; трижды употребленный в одном абзаце колоратив с корнем *-черн-* вскрывает последствия разрушительной хозяйственной деятельности человека, уничтожающей природную гармонию. Черное поле выглядит как зияющая рана на теле земли; хотя оно и будет засеяно злаками, необходимыми для жизни человека, былая красота не восстановится:

«...ничего не было видно, кроме черного, ровно взборожденно-го, еще не скороженного пара. Пахота была хорошая, и нигде по полю не виднелось ни одного растения, ни одной травки, — все было черно. “Экое разрушительное, жестокое существо человек, сколько уничтожил разнообразных живых существ, растений, для поддержания своей жизни”, думал я, невольно отыскивая чего-нибудь живого среди этого мертвого черного поля» (35, 6).

С развитием действия драматизм описания природы усиливается. Природа недружелюбна к тем, кто готов убивать, и посылает им угрожающие знаки-символы, тщетно стараясь образумить людей и предотвратить военные действия. Солдат, отправленных в ночной секрет, окружала увядающая и больная природа: тревожно шуршали под ногами сухие листья, хохотали и плакали шакалы, чернел сломанный ствол чинары.

После бойни природа представала во всем своем великолепии, но человек продолжал думать о суетном и недостойном. Смотря на «удаляющиеся и возвышающиеся, покрытые лесом черные горы и на видневшуюся из-за ущелья матовую цепь снеговых гор, как всегда, старавшихся притвориться облаками» (35, 81), офицер Бутлер с гордостью вспоминал, как вел себя в бою, в особенности при отступлении, и мечтал о романе с Марьей Дмитриевной, сожительницей Петрова.

В народных песнях горцев семантика черного цвета различна. Если черный ворон традиционно воплощает злые силы, то у черной земли положительная семантика: человек вписан в круговорот жизни, где смерть в бою — достойная участь

защитника родины. Черный цвет символичен и выполняет перспективную функцию, «задавая» алгоритм поведения людей, «моделируя» их судьбы. Гамзат, герой песни, прокричал: «Вы, перелетные птицы, летите в наши дома и скажите вы нашим сестрам, матерям и белым девушкам, что умерли мы все за хазават. Скажите им, что не будут наши тела лежать в могилах, а растаскают и оглодают наши кости жадные волки и выключат глаза нам черные вороны» (35, 104), — многие горцы погибли в финале повести. Хаджи-Мурат любил слушать песню: «Горяча ты, пуля, и несешь ты смерть, но не ты ли была моей верной рабой? Земля черная, ты покроешь меня, но не я ли тебя конем топтал? Холодна ты, смерть, но я был твоим господином. Мое тело возьмет земля, мою душу примет небо» (35, 92), — и он повторил судьбу народного героя.

В творчестве Толстого темный цвет⁵ имеет разнообразную семантику. В рассказе «Много ли человеку земли нужно» и в начале рассказа «Где любовь, там и Бог» у колоративов с корнем *-темн-* описательная функция: герой первого рассказа Пахом без отдыха шел весь день и упал замертво, когда «вдруг темно стало» (25, 78); герой второго — Авдеич — отрывался от работы, когда темнело в окне: он ожидал, что приснившийся ему Господь выполнит Свое обещание и придет в гости. В конце рассказа «Где любовь, там и Бог» у темноты появляется символическое значение: за день Авдеич совершил много добрых дел, бескорыстно помогая людям; из темного угла горенки выступили приходившие к Авдеичу в тот день Степаныч и женщина с ребенком и растаяли, как облачко, сопроводив свое появление словами о том, что в их образе Господь посетил мужика. Темный угол таит сакральную информацию, открывающуюся человеку, который начинает жить по евангельским заповедям и получает одобрение Бога.

В повестях Толстого 1880-х гг. колоративам с корнем *-темн-* присуща негативная семантика и перспективная функция; вся цветовая гамма «предсказывает» печальный расклад событий в жизни людей, нарушивших Слово Божие.

В «Смерти Ивана Ильича» темнота усиливает одиночество человека, осознавшего близость своей кончины и равнодушие окружающих, и вызывает у него озлобление:

«Зачем? Всё равно, — говорил он себе, открытыми глазами глядя в темноту. — Смерть. Да, смерть. И они никто не знают и не хотят знать, и не жалеют. Они играют. <...> Им всё равно, а они также умрут. Дурачье. Мне раньше, а им после; и им то же будет. А они радуются. Скоты!» (26, 91).

В «Крейцеровой сонате» темнота «провоцирует» ревность: Позднышев представил свою жену рядом с Трухачевским и решил срочно ехать домой, чтобы воспрепятствовать прелюбодеянию:

«Мне жутко стало лежать в темноте, я зажег спичку, и мне как-то страшно стало в этой маленькой комнатке...» (27, 64).

Для рассказчика, в отличие от Позднышева, темнота — обычное время суток, не содержащее какой-либо негативной коннотации: «Читать было темно...» (27, 15); «В темноте <...> не видно было его лицо...» (27, 17); «...в полутемном вагоне послышался только треск стекол...» (27, 65). Иное отношение к темноте у Позднышева: после совершенного преступления он избегал яркого цвета, в темноте ему было легче признать-ся случайному попутчику в непреходящей душевной боли.

В «Дьяволе» у Лизы и Иртенева темнота связана с любовными фантазиями. Мечтая выйти замуж, Лиза в темной комнате грезилась об Иртеневе. После свадьбы герой страдал от навязчивой идеи увидеть любовницу и представлял, как в темноте прикоснется к ней:

«Он знал, что стоило ему столкнуться с ней где-нибудь близко, в темноте, если бы можно, прикоснуться к ней, и он отдастся своему чувству. Он знал, что только стыд перед людьми, перед ней и перед собой держал его. И он знал, что он искал условий, в которых бы не был замечен этот стыд — темноты или такого прикосновения, при котором стыд этот заглушится животной страстью» (27, 506).

В первых двух частях романа «Воскресение» темнота пробуждает в людях агрессию, желание творить зло и обрекает озлобленных и отчаявшихся на физическую и / или духовную смерть⁶.

С началом преображения Нехлюдова негативная семантика темного цвета меняется на нейтральную; в конце романа этот цвет обретает положительную семантику, «усиливает» оттенок зеленого и «внушает» надежду на обновление жизни:

«Перед домом и за домом был сад, в котором среди облетевших <...> осин и берез густо и темно зеленели ели, сосны и пихты» (32, 420).

В «Хаджи-Мурате» темный цвет выступает в описательной функции. Толстой рисует прекрасную темную ночь, наполненную соловьиным пением, но люди, не внемля этой природной симфонии, вынашивали мысли об убийствах и прелюбодеянии.

В позднем творчестве Толстого использование колоративов с корнем *-бел-*⁷ чаще всего символично; эти цветообозначения выполняют различные функции. В рассказе «Много ли человеку земли нужно» Пахом, проверяя на рассвете свои владения, обнаружил, что на земле белеется десяток лип, срезанных его односельчанами, и огульно обвинил в воровстве Семку; в последний день своей жизни Пахом встал с рассветом, когда было бело; так и не осознав красоты мира, он погиб в погоне за наживой. В рассказе «Чем люди живы» Семен встретил Ангела в сумерках, когда контуры внешнего мира были слабо различимы. Заметив, что за часовой что-то белеется, Семен подумал: «С головы похоже на человека, да бело что-то» (25, 8). Исходящий от Ангела белый свет указывает на эфемерность жизни и царящую в ней жестокость: при виде раздетого человека Семен испугался, решив, что перед ним ограбленный или убитый, и хотел пройти мимо. Белый свет свидетельствует и о небесной природе Ангела, скрытой от глаз людей: Ангел поведал о себе лишь на седьмом году жизни в доме Семена, когда люди отказались от корыстолюбия.

В повестях Толстого 1880-х гг. колоративы с корнем *-бел-* имеют негативную семантику и выполняют оценочную функцию⁸.

В начале романа «Воскресение» положительная семантика белого цвета связана с Катюшей. Когда Нехлюдов «даже издали <...> видел ее белый фартук, так всё для него как бы освещалось солнцем, всё становилось интереснее, веселее, значительнее» (32, 45). На пасхальном богослужении героиня была в белом платье, цвет которого символизировал ее невинность. При этапировании на каторгу Маслова поверила в людей, отказалась от имени Любка, которым назвалась в публичном доме, вернулась к своему исконно чистому я, «оправдав» значение своего имени⁹.

В пейзажных описаниях «Воскресения» у белого цвета положительная семантика и проспективная функция. В саду, где молодые люди играли в горелки, цвела белая сирень, которая, олицетворяя чистоту их чувств, предвещала неизбежность расставания¹⁰. Когда Нехлюдов с сожалением вспомнил о том времени, природа вновь подарила ему счастье лицезреть белую сирень, и герой уверовал в возможность изменения жизни. В момент, когда Нехлюдов попросил Бога о помощи, он, глядя в окно, увидел крышу сарая, казавшуюся белой под ярким светом луны, и реалии окружающего мира обрели не свойственный им ранее сказочно красивый вид. Начавшееся для героя изменение внешнего мира знаменовало то, что природа простила человека и открылась ему в обновленном виде, но идущий от луны белый свет порождал обманчивую красоту. Нехлюдову предстояло приблизиться к пониманию Слова Божьего, чтобы познать истинную благодать. В финале романа — землю покрывает белая пелена; ранняя зима с незапятнанным снегом дает людям шанс опомниться и начать жить по заповедям Евангелия.

В «Хаджи-Мурате» белый цвет при изображении простого и одновременно торжественного уклада жизни коренного населения выполняет описательную функцию: горцы носили белые черкески, белые папахи, белые бурки, белые шубы, ездили на белых конях, жили в белых мазанках; у старцев белые, как снег, бороды. В портретных описаниях развратных и амбициозных офицеров у белого цвета негативная семантика и оценочная функция. Белизна лица новой любовницы возбуждала в Николае I «старческую чувственность» (35, 67), но он не считал себя распутником, вспоминая то «испуганное и восторженное выражение белого лица этой девицы, то могучие, полные плечи своей всегдашней любовницы Нелидовой и делал сравнение между тою и другою. О том, что распутство женатого человека было не хорошо, ему и не приходило в голову...» (35, 68). Воронцову, носившему белый крест за победу над Наполеоном, льстило любое упоминание о том человеке, чье поражение придавало белокурому князю особую значимость в глазах окружающих.

Помимо этого, указание на белый цвет рук становится имплицитной отрицательной характеристикой персонажей:

слушая доклад о воровстве, Николай I рассматривал свои белые руки и не вникал в положение дел в стране (Толстой ничего не говорит о реакции царя на злоупотребления подданных); адъютант-карьерист носил перстень на белой руке; сын Хаджи-Мурата подобострастно поцеловал большую белую руку врага своего отца Шамиля.

В песнях горцев белый цвет — символ бесстрашия этого народа и готовности погибнуть за свободу родины. Мать Хаджи-Мурата пела маленькому сыну о реальных событиях своей жизни:

«Булатный кинжал <...> прорвал мою белую грудь, а я приложила к ней <...> моего мальчика, омыла его своей горячей кровью <...>, не боялась я смерти, не будет бояться и мальчик джигит» (35, 105).

И сын оправдал ее надежды, став храбрым и презрев смерть.

В рассказе «Чем люди живы» семантика колоративов с корнем *-свет-* совпадает с христианской¹¹. Свет становится символом благодати и божественного величия и выполняет перспективную функцию. Семен дал приют страннику — лицо Ангела стало светлее. Когда Ангел видел, что люди отказывались от злобы, его лик наполнялся светом. Усвоив первый наказ Бога, Ангел «вдруг улыбнулся и просветлел весь» (25, 17). Когда Бог простил Ангела за послушание, от него начал исходить свет. Толстовские простонародные герои, преодолев эгоизм и корысть, обрели способность видеть этот свет; оказавшись свидетелями вознесения Ангела, который оделся «весь светом» (25, 24), Семен, Матрена и их дети благоговейно пали ниц.

В «Дьяволе» и «Крейцеровой сонате» колоративы с корнем *-свет-* выполняют описательную функцию. Свидания Иртенева с любовницей проходили в ореховой чаще, облитой ярким светом (27, 487). В начале «Крейцеровой сонаты» Позднышев со злостью вспоминал, как при все искажавшем лунном свете он вдруг решил жениться на девушке, с которой катался на лодке, только потому, что «джерси было ей особенно к лицу, также и локоны» (27, 21). Когда он ехал домой, чтобы уличить жену в измене, внешний мир «успокаивал» его, представляя перед

душевно измученным человеком в ярком свете и отчетливых очертаниях:

«Была морозная осенняя пора с ярким солнцем. Знаете, эта пора, когда шины выпечатаются на масляной дороге. Дороги гладкие, свет яркий и воздух бодрящий. В тарантасе ехать было хорошо» (27, 65).

В душе Позднышева царили неразбериха, ожесточение и жажда узнать правду — герой трижды употребляет слово *свет* в переносном значении, говоря о своем прозрении: «...у меня открылись глаза, и я увидал всё совсем в другом свете. Всё навыворот, всё навыворот!...» (27, 17); «Всё те же лица <...> представлялись совсем в другом свете» (27, 62); «Чем сильнее я разводил сам в себе пары своего бешенства, тем ярче разгорался во мне свет сознания, при котором я не мог не видеть всего того, что я делал» (27, 74). Прозрение привело Позднышева к преступлению, а потому свет правды не принес ему освобождения от душевной боли.

В «Смерти Ивана Ильича» изначально смерть ассоциируется с отсутствием света. Шурин предупреждает сестру про Ивана Ильича: «...он мертвый человек, посмотри его глаза. Нет света» (26, 89). Иван Ильич, осознав свою скорую кончину, с ужасом думал об исчезновении света в сужающемся мире:

«...я умираю, и вопрос только в числе <...> дней <...>. То свет был, а теперь мрак. <...> я исчах, у меня света в глазах нет. <...> Неужели смерть?» (26, 91).

Физическая смерть стала для героя победой над страхом и слиянием с миром, преисполненным неземным светом:

«...он провалился в дыру, и там <...> засветилось что-то. <...> Иван Ильич провалился, увидал свет, и ему открылось, что жизнь его <...> можно еще поправить. <...> Страху никакого не было, потому что и смерти не было. Вместо смерти был свет» (26, 112–113).

В «Воскресении» колоратив с корнем *-свет-* присутствует в портретах толстовских праведников Тараса и Федосьи и помогает Нехлюдову принять решения, повлиявшие на его дальнейшую судьбу¹². В Паново, которое всегда внушало герою добрые мысли и настраивало на слияние с миром, Нехлюдов, сидя на крылечке дома, наблюдал, как зарницы становились все светлее, и вспоминал лучшие минуты своей жизни, когда

он и Николенька Иртеньев пообещали поддерживать друг друга в добрых начинаниях, осчастливить всех людей. Глядя на светлый месяц, герой решил загладить свою вину перед Масловой. В третьей части «Воскресения» во всех трех домах поселка «светились огни, <...> обманчиво обещая что-то хорошее, уютное» (32, 381). Освещенные окна в жилищах переселенцев создавали иллюзию налаженной жизни, но этого было явно недостаточно Нехлюдову, готовому строить жизнь на иных основаниях.

В последней главе романа «Воскресение» свет обретает символическое значение и выполняет проспективную функцию, «ведя» героя к осознанию непререкаемости заповедей Евангелия:

«Нехлюдов уставился на свет горевшей лампы и замер. Вспомнив всё безобразие нашей жизни, он ясно представил себе, чем могла бы быть эта жизнь, если бы люди воспитывались на этих правилах, и давно не испытанный восторг охватил его душу. Точно он после долгого томления и страдания нашел вдруг успокоение и свободу» (32, 444).

В «Хаджи-Мурате» у колоративов с корнем *-свет-* преимущественно описательная функция: Толстой рисует светившийся месяц, свет луны, ярко светившиеся звезды, окна домов, светлевшее на востоке небо и т. д. Свет также передает волнующую загадочную красоту окружающего мира: автор-повествователь рисует «вечно прелестные, вечно изменяющиеся, играющие светом, как алмазы, снеговые горы» (35, 77). Но живописные пейзажи, преисполненные светом, не могут оказать влияние на людей, обремененных бытовыми проблемами и / или ведущих яростную борьбу за территорию. Использование колоратива с корнем *-свет-* становится своего рода минус-приемом, подчеркивающим неуверенность человека в себе и его неготовность к искренним взаимоотношениям. В финале повести лунный свет сказочно изменяет мир, вызывая у Бутлера желание признаться Марье Дмитриевне в своих чувствах:

«Месяц светил так ярко, что <...> двигалось сияние вокруг головы. Бутлер <...> собирался сказать ей, что она всё так же нравится ему, но не знал, как начать» (35, 108).

Волнующее ожидание объяснения в любви исчезает с появлением Каменева, доставшего из мешка человеческую голову. Свет

месяца дал возможность разглядеть не только черты лица убитого Хаджи-Мурата, но и «детское доброе выражение» на его посиневших губах (35, 109). Офицеры, глумившиеся над мертвым, не осознали безнравственности своего поведения даже после того, как Марья Дмитриевна дважды назвала их живорезами и ушла в слезах.

Таким образом, в «апсихологичных» народных рассказах Толстого («Чем люди живы», «Где любовь, там и Бог», «Много ли человеку земли нужно») ахроматические колоративы с корнями *-черн-*, *-темн-* и *-бел-* выступают преимущественно в описательной функции, что отражает стремление писателя показать жизнь глазами народа и дать внешне бесстрастное изложение событий. В повестях Толстого 1880-х гг. («Смерть Ивана Ильича», «Крейцеров соната», «Дьявол») колоративы выполняют в основном оценочную функцию: осуждаются нарушения человеком заповедей Бога, что передается при помощи использования цветовой гаммы с ее окказиональной негативной семантикой. В оценочной функции выступают колоративы на протяжении большей части романа «Воскресение», в финале которого они выполняют проспективную функцию: Нехлюдов воспринимает мир в обновленной жизнеутверждающей цветовой гамме и полон решимости преобразовывать жизнь по заповедям Евангелия. В «Хаджи-Мурате» при изображении жизни горцев колоративы выступают преимущественно в описательной функции, при описании офицеров — в оценочной функции, а при воссоздании природных и мифопоэтических образов — в проспективной функции. Изменение семантики и функции ахроматических колоративов в поздней художественной прозе Толстого дает основания утверждать, что в его народных рассказах и повестях 1880-х гг. представлена цветопись, а в «Воскресении» и в «Хаджи-Мурате» — колоративный код с его оценочной и проспективной функциями цветообозначений. В поздних произведениях Толстого показано усугубляющееся забвение людьми Слова Божьего, восприятие мира в трагичном свете, автор более категоричен в вынесении приговора людям, поправшим идеи добра и справедливости, при этом он не теряет надежду на то, что люди откажутся от зависти и злобы, и продолжает ратовать за необходимость жить по заповедям Евангелия.

Примечания

- ¹ Об интерпретации указанными исследователями цветообозначений в повестях Толстого 1880-х гг. см.: [Масолова, 2017b: 56–57].
- ² Ахроматические (бесцветные) цвета — тона, не имеющие цветового тона и отличающиеся друг от друга только по светлоте (яркости): черный, белый и все оттенки серого. В рассмотренных нами художественных произведениях позднего Толстого колоративы с корнем *-темн-* и *-свет-* мы относим к ахроматическим: колоративы с корнем *-темн-* близки по значению к черному; колоративы с корнем *-свет-* имеют значение *не темного цвета*; к тому же эти колоративы часто употребляются в переносном значении, не связанном с цветообозначением: колоративам с корнем *-темн-* присуща семантика *мрачный, безрадостный*; колоративы с корнем *-свет-* выступают контекстуальными синонимами слов *чистый, ясный духом, умиротворенный, просветленный, возвышенный*.
- ³ В сознании людей черный цвет воплощает помутнение сознания, грех, одиночество, отчаяние, смерть. Черный цвет связан и с представлением о плодородии; в Египте черный цвет означает возрождение и воскресение, в Каббале — понимание и царство; в геральдике черный цвет символизирует мудрость (см.: [Базыма: 17–19], [Жюльен: 457], [Керлот: 466–469], [Трессидер: 410–411]).
- ⁴ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Худож. лит., 1937. Т. 25. С. 76. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома и страницы в круглых скобках.
- ⁵ В представлении людей темнота — символ невежества, греха, отдаленности от Бога, аналог смерти; порой темнота / тьма воплощает зарождающуюся жизнь (см.: [Жюльен: 267], [Керлот: 425], [Трессидер: 361]).
- ⁶ О колоративах с корнем *-темн-* в романе «Воскресение» см.: [Масолова, 2017a: 96–97].
- ⁷ У христиан белый цвет олицетворяет добро, жертвенность, жизнь, любовь, божественность, очищенную душу; это цвет Пасхи, Рождества и Крещения; символ невинности, воплощение трансцендентного совершенства, духовной власти, прозрения и спасения нравственно возрожденных людей; белые одежды означают непорочность, триумф духа над плотью. Негативные аспекты белого цвета связаны со смертельной бледностью, поэтому белый цвет порой выступает как символ увядания, смерти (см.: [Жюльен: 452–453], [Керлот: 554–559], [Рогалевич: 464–465], [Трессидер: 401]).
- ⁸ О семантике и функции колоративов с корнем *-бел-* в повестях Толстого 1880-х гг. см. подробнее: [Масолова 2017b: 59–60].
- ⁹ Катерина — вечно чистая, непорочная (*греч*).
- ¹⁰ О символике сирени в культуре разных народов см.: [Золотницкий].
- ¹¹ Свет знаменует добро и правду, высшую просветленность, божественность, Рай, радость; Христос уподобляется свету, а исходящий от Него свет — христианству [Адрианова-Перетц: 122], [Багдасарян: 430], [Трессидер: 323–324].
- ¹² О колоративах с корнем *-свет-* в романе Толстого «Воскресении» см. подробнее: [Масолова, 2017a: 100–101].

Список литературы

1. Адрианова-Перетц В. П. Очерки поэтического стиля Древней Руси. — М.: Изд-во АН СССР, 1947. — 188 с.
2. Амирханян А. М. Христианский контекст добродетели в романе Л. Н. Толстого «Воскресение» // Альманах современной науки и образования. — Тамбов, 2008. — № 2. — Ч. 3. — С. 9–14.
3. Багдасарян В. Э., Орлов И. Б., Телицын В. Л. Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия. — М.: Локид-Пресс, 2005. — 495 с.
4. Базыма Б. А. Психология цвета: Теория и практика. — СПб.: Речь, 2007. — 204 с.
5. Джандигова Х. М. Прилагательные, обозначающие цвет (на материале идиолекта Л. Н. Толстого) // *Lingua-universum*. — Назрань, 2006. — № 2. — С. 75–76.
6. Днепров В. Д. Идеи времени и формы времени. — Л.: Советский писатель, 1980. — 600 с.
7. Жюльен Н. Словарь символов. — Челябинск: Урал LTD, 1999. — 498 с.
8. Золотницкий Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях [Электронный ресурс]. — URL: <http://aquaria2.ru/node/13358> (27.04.2019).
9. Керлот Х. Э. Словарь символов. — М.: REFL-book, 1994. — 603 с.
10. Ковалев В. А. Поэтика Льва Толстого: Истоки. Традиции. — М.: Изд-во МГУ, 1983. — 176 с.
11. Кузина Л. Н. Художественное завещание Льва Толстого. Поэтика Л. Н. Толстого конца XIX — начала XX века. — М.: Наследие, 1993. — 160 с.
12. Лученецкая-Бурдина И. Ю. Парадоксы художника. Особенности стиля Л. Н. Толстого в 1870–1890 годы. — Ярославль: Изд-во ЯГПИ, 2001. — 156 с.
13. Масолова Е. А. Колоративы в системе дискурсивных стратегий повествования Л. Н. Толстого (на материале романа «Воскресение») // Учен. зап. Казан. ун-та. — Сер. Гуманит. науки. — 2017. — Т. 159. — Кн. 1. — С. 92–106. (а)
14. Масолова Е. А. Семантика колоративов в повествовании Л. Толстого («Смерть Ивана Ильича», «Крейцерова соната», «Дьявол») // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2017. — Т. 15. — № 1. — С. 55–67 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1488807901.pdf (02.05.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2017.3701 (b)
15. Нагина К. А. Пространственные универсалии и характерологические коллизии в творчестве Л. Толстого. — Воронеж: Научная книга, 2012. — 442 с.
16. Переверзева Н. А. Символ и реальность в поздней прозе Л. Н. Толстого // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. — М., 2009. — № 4. — С. 66–73.
17. Подгорная Н. Ю. Художественная функция света и цвета в рассказе Льва Толстого «Чем люди живы» // Вопросы русской литературы. — Симферополь, 2013. — № 25 (82). — С. 73–83.
18. Рогалевич Н. Н. Словарь символов и знаков. — Минск: Харвест, 2004. — 512 с.
19. Рубенкова Т. С. Цветообозначения в русской художественной прозе // Фундаментальные и прикладные научные исследования: актуальные

- вопросы, достижения и инновации. Сборник статей VII Международной научно-практической конференции: в 4 ч. — Пенза, 2017. — Ч. 4. — С. 195–198.
20. Страхов И. В. Психология литературного творчества: (Л. Н. Толстой как психолог). — М.; Воронеж: Модэк, 1998. — 384 с.
 21. Тресиддер Дж. Словарь символов. — М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. — 448 с.
 22. Фомина Д. А. Символика цвета и света в портретах героев романов Л. Н. Толстого «Анна Каренина» и «Война и мир» и повести О. де Бальзака «Гобсек» // Международный журнал экспериментального образования. — Пенза, 2010. — № 8. — С. 202–206.
 23. Фомина Д. А. Цвет и свет как художественная деталь в портретах главных героинь романов Л. Н. Толстого «Анна Каренина» и О. де Бальзака «Евгения Гранде» // Международный журнал экспериментального образования. — Пенза, 2011. — № 8. — С. 146–148.

Elena A. Masolova

*Novosibirsk State Technical University
(Novosibirsk, Russian Federation)*

masolova@list.ru

Achromatic Coloratives in Leo Tolstoy's Late Artistic Prose: Semantics and Functions

Abstract. This article deals with the study of the author's changes in achromatic coloratives' semantics and their functions in Tolstoy's late artistic prose. In his popular stories "What Men Live By", "Where Love Is, God Is", "How Much Land Does a Man Need?" the coloratives with the roots "-black-", "-dark-" and "-white-" mainly fulfil a descriptive function that conveys the writer's desire to show life through peasant's eyes and gives seemingly impartial presentation of events. In Tolstoy's stories of the 1880s "The Death of Ivan Ilyich", "The Kreutzer Sonata" and "The Devil" the condemnation of man's sins before God is conveyed by means of the color spectrum, that's why the negative semantics of coloratives with the roots "-black-", "-dark-" and "-white-" and their evaluative function appear. In "What Men Live by", "The Death of Ivan Ilyich" and the "Resurrection" the coloratives with the root "-light-" acquire a symbolic meaning and spot the characters' spiritual growth who go along to comprehend the God's Word. In the "Resurrection" and "Hadji Murat", alternatively to Tolstoy's popular stories and those ones of the 1880s, the colorative code with its evaluative and prospective coloratives' functions is presented. In "Hadji Murat" the use of the coloratives with the root "-light-" serves as a minus-trick, emphasizing peoples' moral deafness and their unwillingness to live by the laws of good. When describing the life of the highlanders, the coloratives mainly perform a descriptive function, when depicting officers, they accomplish an evaluative function, and when recreating natural and mythopoetic images, the coloratives perform a prospective function. In the finale of the novel "Resurrection" the coloratives with the roots "-black-", "-dark-", "-white-" and "-light-" associated with life-giving, fulfill a prospective function, presaging the Kingdom of God. In his late artistic

prose Tolstoy becoming more categorical in blaming people who ignored the ideas of the good and justice, keeps on supporting life by the Gospel.

Keywords: L. N. Tolstoy, achromatic coloratives, coloratives' shades, occasional semantics, functions, color painting, colorative code

About the author: Masolova Elena A. — PhD in Philology, Associate Professor, The Department of Philology, Novosibirsk State Technical University (pr. Karla Marksa 20, Novosibirsk, 630073, Russian Federation)

Received: 15.07.2019

Date of publication: 18.10.2019

For citation: Masolova E. A. Achromatic Coloratives in Leo Tolstoy's Late Artistic Prose: Semantics and Functions. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 4, pp. 193–214. DOI: 10.15393/j9.art.2019.7082 (In Russ.)

References

1. Adrianova-Peretts V. P. *Ocherki poeticheskogo stilya Drevney Rusi [Essays of the Poetic Style of Ancient Russia]*. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1947. 188 p. (In Russ.)
2. Amirkhanyan A. M. A Christian Context of the Virtue in Leo Tolstoy's Novel "Resurrection". In: *Al'manakh sovremennoy nauki i obrazovaniya [An Almanac of Modern Science and Education]*. Tambov, 2008, no. 2, part 3, pp. 9–14. (In Russ.)
3. Bagdasaryan V. E., Orlov I. B., Telitsyn V. L. *Simvol, znaki, emblemy: Entsiklopediya [Symbols, Signs, Emblems: Encyclopedia]*. Moscow, Lokid-Press Publ., 2005. 495 p. (In Russ.)
4. Bazyma B. A. *Psikhologiya tsveta: Teoriya i praktika [Color Psychology: Theory and Practice]*. St. Petersburg, Rech' Publ., 2007. 204 p. (In Russ.)
5. Dzhandigova Kh. M. Adjectives Determinating Colors (Based on the Material of L. N. Tolstoy's Idiolect). In: *Lingua-universum*. Nazran, 2006, no. 2, pp. 75–76. (In Russ.)
6. Dneprov V. D. *Idei vremeni i formy vremeni [The Ideas of Time and Forms of Time]*. Leningrad, Sovetskiy pisatel' Publ., 1980. 600 p. (In Russ.)
7. Zhyul'en N. N. *Slovar' simvolov [A Dictionary of Symbols]*. Chelyabinsk, Ural LTD Publ., 1999. 498 p. (In Russ.)
8. Zolotnitskiy N. F. *Tsvety v legendakh i predaniyakh [Flowers in Legends and Tales]*. Available at: <http://aquaria2.ru/node/13358> (accessed on April 27, 2019) (In Russ.)
9. Kerlot Kh. E. *Slovar' simvolov [A Dictionary of Symbols]*. Moscow, REFL-book Publ., 1994. 603 p. (In Russ.)
10. Kovalev V. A. *Poetika L'va Tolstogo. Istoki. Traditsii [Leo Tolstoy's Poetics. Sources and Traditions]*. Moscow, Moscow State University Publ., 1983. 176 p. (In Russ.)
11. Kuzina L. N. *Khudozhestvennoe zaveshchanie L'va Tolstogo. Poetika L. N. Tolstogo kontsa XIX — nachala XX veka [An Artistic Testament of Leo Tolstoy. Tolstoy's Poetics of the Late 19th — Early 20th Centuries]*. Moscow, Nasledie Publ., 1993. 160 p. (In Russ.)
12. Luchenetskaya-Burdina I. Yu. *Paradoksy khudozhnika. Osobennosti stilya L. N. Tolstogo v 1870–1890 gody [The Paradoxes of an Artist. The Peculiarities*

- of Tolstoy's Style in the 1870s–1890s]. Yaroslavl, Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky Publ., 2001. 156 p. (In Russ.)
13. Masolova E. A. Coloratives in the System of Narrative Discourse Strategies of L. N. Tolstoy (Based on the Novel “Resurrection”). In: *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Seriya Gumanitarnye nauki* [Proceedings of Kazan University. Series: Humanities], 2017, vol. 159, book 1, pp. 92–106. (In Russ.) (a)
 14. Masolova E. A. The Semantics of Coloratives in Tolstoy's Narratives (“The Death of Ivan Ilyich”, “The Kreutzer Sonata”, “The Devil”). In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2017, vol. 15, no. 1, pp. 55–67. Available at: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1488807901.pdf (accessed on May 2, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2017.3701 (In Russ.) (b)
 15. Nagina K. A. *Prostranstvennye universalii i kharakterologicheskie kollizii v tvorchestve L. Tolstogo* [Spatial Universals and Characterological Conflicts in the Works of Leo Tolstoy]. Voronezh, Nauchnaya kniga Publ., 2012. 443 p. (In Russ.)
 16. Pereverzeva N. A. Symbols and Reality in the Late Prose of L. N. Tolstoy. In: *Filologicheskie nauki*, 2009, no. 3, pp. 66–73. (In Russ.)
 17. Podgornaya N. Yu. The Artistic Function of Light and Color in Leo Tolstoy's Story “What Men Live by”. In: *Voprosy russkoy literatury* [Issues of Russian literature]. Simferopol, 2013, no. 25 (82), pp. 73–83. (In Russ.)
 18. Rogalevich N. N. *Slovar' simvolov i znakov* [A Dictionary of Symbols and Signs]. Minsk, Kharvest Publ., 2004. 512 p. (In Russ.)
 19. Rubenkova T. S. Color-Terms in Russian Prose. In: *Fundamental'nye i prikladnye nauchnye issledovaniya: aktual'nye voprosy, dostizheniya i innovatsii. Sbornik statey VII Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii: v 4 chastyakh* [Fundamental and Applied Researches: Current Issues, Achievements and Innovations. Collection of Articles of the 7th International Scientific Practical Conference: in 4 parts]. Penza, 2017, Part 4, pp. 195–198. (In Russ.)
 20. Strakhov I. V. *Psikhologiya literaturnogo tvorchestva: (L. N. Tolstoy kak psikholog)* [Psychology of Literary Works: (L. N. Tolstoy as Psychologist)]. Moscow, Voronezh, Modek Publ., 1998. 384 p. (In Russ.)
 21. Tresidder Dzh. *Slovar' simvolov* [A Dictionary of Symbols]. Moscow, FAIR-PRESS Publ., 2001. 448 p. (In Russ.)
 22. Fomina D. A. Symbols of Color and Light in the Characters' Portraits in Leo Tolstoy's Novels “Anna Karenina” and “War and Peace” and in O. de Balzac's Story “Gobseck”. In: *Mezhdunarodnyy zhurnal eksperimental'nogo obrazovaniya* [The International Journal of Experimental Education]. Penza, 2010, no. 8, pp. 202–206. (In Russ.)
 23. Fomina D. A. Color and Light as an Artistic Detail in the Portraits of the Main Characters in Novels of Leo Tolstoy “Anna Karenina” and O. de Balzac's “Eugénie Grandet”. In: *Mezhdunarodnyy zhurnal eksperimental'nogo obrazovaniya* [The International Journal of Experimental Education]. Penza, 2011, no. 8, pp. 146–148. (In Russ.)

DOI: 10.15393/j9.art.2019.6442

УДК 801.161.1.09"1917/1992"

О. А. Бердникова*Воронежский государственный университет
(Воронеж, Российская Федерация)*

olberd@mail.ru

Поэтика адресованных жанров в творчестве И. А. Бунина

Аннотация. Статья посвящена исследованию адресации как коммуникативного художественного феномена в поэтическом творчестве И. А. Бунина, выявлению жанровых, тематических и стиливых особенностей адресации. В его поэзии сохраняется установка на следование классической традиции и сохранение адресованных стихотворений в их жанровой определенности, причем доминирует «вневременная адресация». Адресация обнаруживается в заголовочном комплексе и жанре произведений. Эпитафия и эпиталама сохраняют у Бунина жанрообразующую функцию адресованных жанров. Наиболее модифицированные формы связаны с жанрами посвящений и посланий. Свойственная эпохе тенденция к циклизации приводит к появлению в поэзии Бунина «скрытых» именных циклов (надсоновский, бальмонтговский). Однако имя адресата является основным и единственным объединяющим началом: сами стихотворения-посвящения почти не содержат цитат, аллюзий и иных знаков адресата, поэтому снятие посвящений лишают стихотворения всяких примет адресованного жанра. Наиболее частотны своеобразные адресованные жанры, объединенные тематикой памяти и парадигмой «смерть поэта», преобразуемой у Бунина в понятие «могила / гробница поэта» / легендарной личности. Появляется особый жанр — эпитафическое дружеское послание, представляющее панегирический тип адресации и позволившее поэту осмыслить категорию «прапамяти». Диалогизация текста часто имеет характер «автоадресации». В меньшей степени представлена ироническая адресация, направленная на полемику с доминирующей в поэзии модернистской эстетикой. Бунин вносит свой вклад в разработку новых художественных коммуникативных стратегий, формирующихся в поэзии XX в.

Ключевые слова: Бунин, поэзия, адресованные жанры, «скрытые» циклы, парадигма памяти, эпитафическое послание, панегирический тип адресации, новые художественные коммуникативные стратегии

Об авторе: *Бердникова Ольга Анатольевна* — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX и XXI веков, теории литературы и фольклора, Воронежский государственный университет (пл. Университетская, 1, г. Воронеж, Российская Федерация, 394018)

Дата поступления: 19.04.2019**Дата публикации:** 18.10.2019

Для цитирования: Бердникова О. А. Поэтика адресованных жанров в творчестве И. А. Бунина // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 4. — С. 215–241. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6442

Иван Алексеевич Бунин как поэт занимает совершенно особое место в русской литературе XX в. Его поэзия, по времени совпавшая с Серебряным веком, во многих отношениях противостояла модернистским тенденциям этой эпохи. Впрочем, «меру» модернизма Бунина отмечали еще критики начала XX в.¹ Но в культурном пространстве русского зарубежья его поэзия не была востребована из-за ее традиционности: «Как поэт он принадлежит девятнадцатому веку, но как прозаик он старший из писателей, открывающих в нашей литературе двадцатый век» [Вейдле: 431].

Лишь на рубеже XX–XXI вв. пришло осознание того, что его поэзия — уникальный художественный феномен, загадки которого начали разгадывать ученые нашего времени. Этому как нельзя более способствовало издание двухтомного собрания стихотворений И. А. Бунина в серии «Новая библиотека поэта» в 2014 г.², актуализировавшее исследовательский и читательский интерес к его поэзии. Выверенные текстологические данные двухтомника уточняют, а часто и существенно изменяют представления о многих значимых текстах. К счастью, в подготовке двухтомника текстологическая работа была осуществлена «как технология», позволившая «выявить авторский текст, понять его грамматику, смысл», — так пишет В. Н. Захаров о задачах современной текстологии, которую ученый считает «главной филологической дисциплиной» [Захаров: 221].

Адресация как одна из наиболее интересных и специфических форм выражения авторского сознания в лирическом творчестве во многих отношениях есть текстологическая проблема. Ее постановка и научное решение стали возможными в полной мере после появления академического собрания поэтических текстов Бунина. Теперь его поэзия может изучаться и оцениваться как художественная целостность в объеме произведений, опубликованных в разных прижизненных изданиях и не входивших в них черновых вариантов,

переводов, незаконченных текстов. В научных комментариях зафиксировано изменение заголовков, уточнена датировка, даны критические оценки и необходимые биографические данные (см.: [Двинятина, 2014a, 2014b]).

В аспекте адресации поэзия Бунина практически не изучалась³. Целью данной статьи является выявление жанровых, тематических и стилевых особенностей адресации в поэтическом творчестве Бунина.

Литературоведческий аспект проблемы адресации, поставленной еще в трудах ученых, представляющих историческую поэтику, был актуализирован исследованиями современных теоретиков литературы: В. И. Тюпы, Л. Кихней, Е. В. Дмитриева, Т. С. Кругловой (см.: [Тюпа], [Кихней], [Дмитриев], [Круглова]). Уточняя идеи Ю. М. Лотмана о формах диалога в лирических текстах, Е. В. Дмитриев справедливо пишет об «общей памяти» у адресата (читательской аудитории) и адресанта (текста как такового), дифференциация которой происходит на уровне авторской установки. Отсюда «вытекает задача анализа прагматических стратегий автора и адресата поэтического произведения, стратегий, обусловленных эстетическими особенностями самого текста, имманентно ему присущих» [Дмитриев: 15–16].

В классической поэзии адресация играла, в первую очередь, жанрообразующую роль, формируя жанры оды, сатиры и послания. Новая — модернистская — поэзия начала XX в., наследуя богатую традицию, дает крайне разнообразный и необычный материал для изучения фактора адресации: наблюдается «расцвет адресованных жанров», особенно так называемых «кружковых» адресаций (Е. В. Дмитриев). «Жанр не исчезает и не обесценивается. Он как бы уходит в подтекст, поэтому его труднее распознать, нежели в предшествующую эпоху», каждый новый поэт «имеет возможность “манипуляции” жанровыми канонами, вступая с ними в “диалогические” отношения» [Кихней].

Адресованная лирика русского модернизма особенно интересна и значима в поэтологическом аспекте (см.: [Круглова]). В модернистских поэтических течениях ученые отмечают разнообразие диалогически ориентированных жанровых форм,

но основными жанровыми модификациями оставались посвящение и послание. Так, в творчестве каждого отдельного поэта формировалось особое культурное пространство, структурированное разными типами адресатов — учителю, единомышленнику, оппоненту, абстрактному собеседнику, читателю.

На фоне «диалогичной» поэзии модернизма бунинская поэзия представляет собой явление «аскетичное», но тем более интересны и значимы произведения, имеющие адресатов. Обращения, вопросы, риторические фигуры, являющие приметами адресованных жанров, — достаточно распространенные грамматические формы в стихах Бунина. Поэт, следуя классической традиции, пишет стихотворения-посвящения в их четких жанровых признаках — с обозначенным в заголовочном комплексе адресатом: «Родине» (1898), «Матери» (1901, 1910), «Поэту» (1915).

С точки зрения адресации особенно любопытны бунинские стихотворения о родине. Первое из них, не содержащее примет адресации, — «Родина» (1896) — опубликовано в «Русском богатстве» в 1898 г. под заглавием «На севере», в других изданиях — «На родине», позже, в прижизненных сборниках, печаталось без названия, но все-таки оставлено автором для последующих изданий под заголовком «Родина» [Двинятина, 2014а: 468]. История поиска наиболее точного заглавия свидетельствует об осознании Буниным ответственности за столь значимую для русской традиции тему.

В стихотворении «Родина» (1896) изображен «угрюмый» зимний день: северный простор, названный «снежною пустыней», «мертвенно-свинцовое» небо, безграничные сосновые леса. Но пейзажную зарисовку, наводящую тоску, «смягчает» (не случайна эта бунинская метафора), «один туман молочно-синий» как «чья-то кроткая печаль» (1, 174).

Адресованный жанр в стихотворении «Родине» (1898) позволяет поэту не просто смягчить, а усилить чувство любви и сострадания к «убогой» России: в первом четверостишии одически возвышенно звучит обращение «о родина». Некрасовская любовь к народной России ближе поэту, чем глумление и укоры обличителей пороков:

«Они глумятся над тобою,
Они, о родина, корят
Тебя твоею простотою,
Убогим видом черных хат...» (1, 178).

Отсюда, столь презрительно сравнение обличителей со «спокойным и нахальным сыном», стыдящимся «усталой, робкой и печальной» матери-родины, страдающей своим неблагодарным детям:

«Глядит с улыбкой состраданья
На ту, кто сотни вёрст брела
И для него, ко дню свиданья,
Последний грошик берегла» (1, 179).

Уже после революции, в эмиграции, Бунин пишет стихотворение «России» (1922), являющееся поэтическим переложением 136 псалма «На реках Вавилонских». Фактор адресации (не «Россия», а «России»; в 8 томе изданного в Берлине в 1934–1936 гг. собрания сочинений в 11 томах еще более определенно — «России Ленина» (см.: [Двинятина, 2014b: 463])) усиливал обличительный пафос авторского голоса, обращенного к Блуднице-России: «Блажен, кто раздробит о камень, / Твоих, Блудница, новых чад». Однако позже Бунин снимает заголовок «России», понимая «тщетность» («О, тщетной ненависти пламень!») сведения счетов с Родиной и возлагая миссию возмездия на «Господнее святое мщенье» (2, 188). С. Н. Морозов справедливо пишет о том, что во многих произведениях вплоть до 1922 г., который исследователь выделяет как итоговую дату одного из периодов его творчества, чувствуется «неутихающая боль писателя по потерянной Родине» [Морозов: 11].

Подобное сочетание адресованных и неадресованных жанровых модификаций наблюдается и в стихотворениях, посвященных матери. Стихотворение Бунина «Матери» («Я помню спальню и лампадку...», 1901; 1910⁴) воссоздает ситуацию его раннего стихотворения «Мать» («И дни и ночи до утра...», 1893) — ночное бдение матери, качающей ребенка и ограждающей его от темных стихий мира.

В обоих текстах сделан акцент на голосе матери: в стихотворении 1893 г. «И, положив дитя к плечу, / Все напевала

и ходила...» (1, 153) и в адресованном тексте «Я помню, помню голос твой!» (1, 244). Однако если в раннем стихотворении романтический пейзаж («в степи бураны бушевали», «...буран в порыве диком / Внезапным шквалом налетал») усиливает беспокойство и тревогу матери, то в адресованном стихотворении-воспоминании подчеркнуты исходившие от нее тепло и покой:

«Ты перекрестишь, поцелуешь,
Напомнишь мне, что Он со мной,
И верой в счастье очаруешь...
Я помню, помню голос твой!» (1, 245).

Образ матери как адресата бунинского стихотворения конкретизируется, прежде всего, биографическим контекстом: как известно, мать Бунина — Людмила Александровна Чубарова — была глубоко, «горячо», как говорил сам поэт, верующим человеком. И в стихотворении-посвящении подчеркнута ее кротость, трижды упомянута лампадка над детской кроваткой, ее крестящий (благословляющий) ребенка жест, традиционное для православных людей прощание-пожелание «Ангел-хранитель над тобой!». Однако риторический вопрос в финале: «Не ты ли ангелом была?» — не только конкретизирует, но и обобщает образ матери, декларирует ее архетипический статус. Возвращение Бунина в 1910 г. к стихотворению «Матери» (1901 г.) было вызвано болезнью, за которой последовала кончина Л. А. Чубаровой в 1910 г. в г. Ефремове. Автор примечания к новому двухтомнику ссылается на воспоминания В. Н. Муромцевой-Буниной о желании И. А. Бунина «порадовать мать» этим стихотворением, высоко оцененным критиками начала XX в. (см.: [Двинятина, 2014а: 495]).

Большое стихотворение «Мать» («На пути из Назарета...», 1912) в некоторых публикациях имело заголовок «На пути из Назарета». Оно написано белым стихом с необычной восьмистрочной строфой и посвящено Пресвятой Богородице (2, 84–87), что возводит тему матери на метафизический уровень. Окончательный авторский вариант стихотворения заканчивается обращением к Деве Марии («О, Мария, сладко сердцу / Вспоминать и поминать...»), объединяющим лирического героя с людьми в их глубоком и трепетном

преклонении «пред любовью, / Галилейской ницетою / И сладчайшим словом: Мать» (2, 87).

Столь же интересен поэтологический ряд адресованных текстов: «Поэт» («Поэт печальный и суровый...», 1886), «Поэту» («Не разрешит твой ум тревожного сомненья...», 1887) и «Поэту» («В глубоких колодцах вода холодна...», 1915). Ранее адресованное стихотворение входит в так называемый «надсоновский» цикл, заявленный первым опубликованным стихотворением поэта «Над могилой С. Я. Надсона» (1887). Сохраненный в автографе стихотворения «Над могилой С. Я. Надсона» эпиграф с цитатой из стихотворения М. Ю. Лермонтова свидетельствует, что семнадцатилетний Бунин входит в литературу в русле одной из доминирующих тем русской поэтической традиции — «смерть поэта». Все стихотворения «надсоновского» цикла, варьируя надсоновские мотивы, вплетают «лепестки» в «надгробный лавровый венок» (1, 201) безвременно ушедшего и столь почитаемого юным Буниным С. Надсона. Не случаен в этом ряду и сугубо поэтологический посыл в стихотворении «Поэту» (1887).

В нем сохранены все внешние приметы послания-посвящения: звучат уверения «не будешь ты забыт», дважды повторены призывы «верь», обращения к толпе, которая должна понять «любовь и муки» умершего поэта, его «песни скорбные», несущие «братское сожаленье», «правду любви» и «грусть неземную» (2, 206–207). Подобный набор романтических штампов, вероятно, и послужил причиной того, что все тексты «надсоновского» цикла, появившиеся спустя год после смерти Надсона в журнале «Родина», не включались Буниным в авторские издания.

Между тем столь же романтическое, едва ли не первое его стихотворение «Поэт» (1886), содержащее в самом тексте все приметы адресации, но посвященное теме нищеты истинного поэта, оставлено Буниным для последующих изданий:

«Когда ж, измученный скорбями,
Забыв бесплодный, тяжкий труд,
Умрешь ты с голоду, — цветами
Могильный крест твой перевьют!» (1, 97).

Заглавие позднего стихотворения «Поэту» (1915) создает «эффект ожидания <...> как такой фактор художественного впечатления, который ставит читателя в позицию солидарности с напряжением творческой интенции лирического героя» [Тюпа: 106]. Эта особенность, отмеченная В. Тюпой при разборе стихотворения А. Ахматовой «Муза», содержит важный теоретический вывод, точно обозначающий общую для многих авторов ситуацию адресации / самоадресации поэта — поэту. Однако это бунинское стихотворение как бы обманывает ожидания читателя: здесь нет традиционных пожеланий (указаний) поэту. В сюжетах двух притч в аллегорической форме Бунин размышляет о том, как истинный поэт ищет единственные — «чистые» и «бесценные» — слова. Стихотворение получило высокую оценку критиков; оно особенно восхитило И. С. Шмелева, назвавшего его шедевром⁵. Здесь вполне прозрачен евангельский источник образов, в которых метафорически представлен поэт. В первой части — это «нерадивый» и «добрый» пастухи, ищущие воду, чтобы напоить пасомых: «В глубоких колодцах вода холодна, / И чем холоднее, тем чище она» (2, 107). Во второй части — послушный «раб», ищущий «бесценный алмаз, оброненный в ночи» (2, 108). Они объединены идеей трудности жизненного предназначения и исполнения возложенной на человека миссии. В последней строке стихотворения звучит характерный для притчи нравоучительный вывод, содержащий единственное в этом тексте обращение к адресату: «И знай: он с алмазом вернется к чертогам» (2, 108). Как поэт своей эпохи, Бунин был озабочен поиском новых образных средств в поэзии, он искал их в бесценных богатствах классической парадигмы русской культуры и духовности.

Особую группу формируют посвящения-послания также с «вневременной адресацией» (Е. В. Дмитриев), но представляющие сугубо авторский выбор адресатов: «Ваятелю» (1904), «Мистику» (1906), «Мудрым» (1906) — и объединенные полемическим и декларативно-дидактическим пафосом, направленным против символистской художнической элиты.

Опубликованное в 1904 г. стихотворение «Ваятелю» Бунин позже не включал в свои собрания сочинений, видимо, из-за

его излишней декларативности. Обращение к адресату дано только в первых двух строках стихотворения: «Изваяй красоту из холодного белого мрамора, / Изваяй нам мечту, к дерзновенному счастью призыв!» Остальные шесть строк посвящены изображению рассвета, гор, лазурного неба, «белого города», «брызг солнца» и «синего залива», то есть создается идеальный южный пейзаж, вдохновляющий ваятеля, под резцом которого «Красота восстает!» (2, 237).

В противовес эпатирующим заявлениям поэтов-символистов о «новой красоте», ради которой художник готов был «перейти все границы» и «преступить все черты», Бунин показывает художника-творца «соразботником» природной, естественной красоты мира, так как только такая красота может рождать в человеке «любовь и радость бытия».

«Мудрым» и «Мистику» (в первой публикации «Мистикам») примечательны как тексты, в которых адресация заявлена только в заглавиях, между тем сами произведения лишены примет адресованных жанров. Адресатом в них является не единомышленник, а оппонент автора, что у Бунина получает приметы своего рода пародийной, иронической адресации.

Стихотворение «Мудрым» печаталось в составе цикла «Ислам» с подзаголовком «из книги “Восток”» (см.: [Двинятина, 2014b: 347]) и вызвано «первой поездкой Бунина в Константинополь в апреле 1903 года» (см.: [Двинятина, 2014a: 509]). Здесь ирония открыто заявлена Буниным: мудрым он называет «труса», который, в отличие от героя, давшего врагу «безумный отпор», но погибшего «в неравной схватке», «лелеет месть тайком»: «О, да, он мудр! Но сердце в нем чуть тлеет: / Как огонек под кизяком» (2, 11). Цикл «Ислам» получил неоднозначные оценки критиков: похвалу Ф. Д. Батюшкова и критические замечания Н. Абрамовича, который в рецензии на Собрание сочинений (1906) заметил, что стихотворения, входившие в «Ислам» «слабее» других стихотворений Бунина (см.: [Двинятина, 2014a: 509]).

Стихотворение «Мистику» (1906), напечатанное в «Русской мысли», при жизни Бунина неоднократно переиздавалось в Собраниях сочинений, при этом в шеститомном Полном

собрании сочинений 1915 г. убиралось заглавие и пятая, заключительная строфа, содержащая итоговую сентенцию. Полемичный аспект стихотворения акцентирован тем, что героем является ребенок, вошедший ночью в «холодный зал, луною освещенный» и испугавшийся сумрака и теней. Темноте и сумрачному блеску зала противопоставлены ясность неба, свет Луны, а в пятой, заключительной, строфе и содержится обращенный к мистика дидактический вывод:

«Теперь давно мистического храма
Мне жалок темный бред:
Когда идешь над бездной — надо прямо
Смотреть в лазурь и свет» (2, 13).

В этом стихотворении читатель Серебряного века легко узнавал набор символистских образов: зал с высокими окнами, лунный свет, тени, «снежная пыль», дымящийся «ладан сумрака», дважды повторенное сравнение с алтарем, а также лазурь, свет. Но мир реальный и отраженный в окнах, серебре и «воющем» блеске пола не совпадают, более того, вызывают совершенно противоположные переживания: отраженный мир пугает, а реальный радует — «и страх исчез». Ведь в природном мире «небо ясно», та же таинственная Луна «чиста, светла», поэтому ночная «мгла» вовсе не страшна. Автор призывает мистически настроенных читателей той эпохи доверять реальному бытию, а не его искаженному отражению в «образном мире» нового искусства.

Вместе с тем, как поэт XX в., Бунин так же, как и его современники, вступает с традиционными жанрами в «диалогические отношения». Так, в стихотворении «Сатана Богу» (1903–1906), впервые опубликованном в составе цикла «Ислам» (см.: [Двинятина, 2014b: 345]), поэт обращается к одному из сюжетов Корана, цитата из которого содержится в эпиграфе, где некий мятежный «огненный ангел» Эблис отказался поклониться Адаму: «Я — из огня, Адам — из мертвой глины, / И Ты велишь мне пред Адамом пасть!» (2, 10). В основе вызова злого гения Богу лежит противопоставление смирению «живой страсти» — происходит как бы оживление сотворенного из «мертвой глины» Адама:

«...Смотри: уж твой Адам
Охвачен мной! Я выжгу эту глину,
Я, как гончар, закал и звук ей дам» (2, 10).

В известной мере здесь Бунин отдает дань одной из универсалий Серебряного века — идее «живой жизни», призванной «реабилитировать» естественные страсти человека. Это уникальный пример своего рода ролевой адресации — в духе модных идей и форм модернистской эпохи.

Именные стихотворения-посвящения — «(Посв. Г. А. Лукину)» (1889), «(В. В. П.)» (1890), «(Ю. А. Бунину)» (1891) — обращены к близким ему людям: другу семьи, хвалившему самые первые опыты юного поэта, возлюбленной — Варваре Владимировне Пащенко — и брату Юлию. Посвященные разным людям — родным, современникам и уже ушедшим из жизни, — они объединены гражданским пафосом. Адресаты некоторых стихотворений, именованные «друг мой», «милый друг мой» предполагают любого человека, для которого важен выбор цели и смысла жизненного пути, заключающегося в служении родине и ближним. Народнические настроения молодого Бунина переплетаются с любовными переживаниями и поэтической рефлексией, и адресованные жанры оказались в этом отношении наиболее адекватно выражающими содержательный посыл автора.

Единственная публикация в «Орловском вестнике» в 1890 г. стихотворения, посвященного годовщине смерти М. Е. Салтыкова («Памяти М. Е. Салтыкова», 1889), представляется тем не менее интересным фактом бунинской адресации. Русский писатель-сатирик памятен Бунину как «великий гражданин», для которого «дороги и святы / Интересы родины своей» (2, 212). Сочувствуя гражданской позиции Салтыкова-Щедрина, девятнадцатилетний Бунин с наивным юношеским пылом защищает писателя от упреков недоброжелателей и поучительно заявляет, обращаясь к нему: «Верь, что нет — без злобы и печали — / И любви, глубокой и святой» (2, 212).

В ряду ранних стихотворений-посвящений в поэзии Бунина явно просматривается бальмонтовский цикл, причем имя К. Бальмонта в первых публикациях было заявлено в заголовочном комплексе. Выделение его имени из ряда поэтов-

символистов в высшей степени интересно. В статье «Заметки к теме “И. Бунин и К. Бальмонт”» П. В. Куприяновский впервые описал историю их знакомства, дружбы и охлаждения отношений [Куприяновский: 50]. Он же находит стихотворения, в первых публикациях посвященные К. Бальмонту: под заголовком «Посвящается К. Д. Бальмонту» («Ни песен, ни солнца... О сердце мое!», 1895) и «Ночная вьюга» («Когда на темный город сходит...») (1895) с пометой «К. Д. Бальмонту», попавшее в сборник «Листопад» (1901) и оставшееся в основном корпусе бунинских текстов, но без посвящения.

Более зрелое стихотворение «Посвящ. К. Д. Бальмонту» (1899), впервые появившееся в журнале «Север» в 1899 г. и опубликованное в двухтомнике 2014 г., поэт не включал ни в одно из прижизненных изданий. Между тем именно оно — классический пример стихотворения-посвящения, где очевидна изящная стилизация — воссоздание ритмики, напевности стихотворений «поэта с утренней душой» и его настроений, вполне узнаваемы его мотивы и образы. Обозначенное в первой строке согласие с настроениями Бальмонта («Да, томит наше сердце предчувствие странное») влечет за собой отрицание основного и самого известного его поэтического тезиса «Будем как Солнце»: «Солнца нам не видать! И тоска одиночества, / Бесконечная грусть — наш удел вековой» (2, 230). В стихотворениях Бунина 1899 г. (отметим, что это самый непоэтичный год в его творчестве) заметны настроение тоски, грусти и одиночества, вызванные любовными переживаниями. Более того, два из опубликованных стихотворений 1899 г. вдохновили известных русских композиторов на создание романсов (см.: [Двинятина, 2014а: 472–473]), а стихотворение «Нынче ночью кто-то долго пел» уже в 1921 г., спустя два десятилетия после его написания, получило в письме к И. А. Бунину восторженный отклик К. Бальмонта. То есть своего рода бальмонтский «дух» достаточно заметен в стихотворениях 1899 г.

Вместе с тем выключение или снятие посвящений К. Бальмонту из основного корпуса поэтических произведений самим Буниным вполне объяснимо. Даже жанровые законы стихотворения-посвящения не «примирили» его с чуждой образностью и чуждыми сентенциями, не вписывавшимися в контекстный ряд его стихотворений. В Брюсов проницательно

писал, что «Бунин противоположен Бальмонту» и по темам и по «стиху» [Брюсов, 2001: 267].

Однако с именем К. Бальмонта связано еще одно адресованное стихотворение Бунина «Эпиталама» (1901), опубликованное в «Журнале для всех» в 1901 г. «с посвящением К. Бальмонту» (см.: [Двинятина, 2014а: 493]). В поздних изданиях посвящение было снято, но само стихотворение оставлено в корпусе основных текстов. Оно процитировано в «Силуэтах русских писателей» Ю. Айхенвальдом, отметившим типичное для Бунина сближение «свадьбы и смерти» [Айхенвальд: 421]. Комментаторы усматривают связь эпиталамы Бунина со стихотворением К. Бальмонта «Венчание» (1899) (см.: [Двинятина, 2014а: 493]). Однако различие между этими двумя текстами, действительно имеющими сходные мотивы, определяется именно ярко выраженными у Бунина адресованными признаками эпиталамы как торжественного и жизнеутверждающего жанра.

Бунин описывает обряд венчания в старом храме под ночной шум вьюги, вызывая аллюзию на пушкинскую «Метель» и, согласно законам жанра, воспевает юность и непорочность невесты, обращаясь к новобрачной и призывая ее быть любимой, сохранить «убор венчальный» как залог «безначального» и «непорочного света любви», противостоящего краткости и печали жизни, которую всегда стережет близость смерти. Спустя год появится «Эпитафия», словно трагическое продолжение «Эпиталамы»: «Я девушкой, невестой умерла...» (1, 246).

Таким образом, адресация в бальмонтском «цикле» базируется не на жанровых признаках стихотворения-посвящения, а на имени адресата, которое и является основным и единственным объединяющим началом. Снятие посвящения в заголовочном комплексе лишает эти произведения каких-либо примет адресованного жанра.

Категория памяти — доминанта художественного сознания Бунина, запрограммировавшая в его поэзии три разных адресованных жанровых модификации. Память, запечатленная в слове, которому, по Бунину, «жизнь дана», стала предметом изображения в традиционном адресованном жанре эпитафии, представленном тремя стихотворениями: «Надпись на могильной плите» (1901), «Эпитафия» (1902) и одноименное стихотворение 1917 г.

Стихотворение «Надпись на могильной плите» (1901) написано по жанровым канонам эпитафии, где адресат и адресант меняются местами: адресант представлен звучащим «из тьмы веков» словом. Но слова, написанные на могильной плите, обращены не к ныне живущим людям, а к Богу:

«Несь, Господи, грехов и злодеяний
Превыше милосердья Твоего!
Рабу земли и суетных желаний
Прости грехи и горести его» (1, 228).

Это и покаянная молитва, и исповедь человека, выполнившего Божьи заповеди — любви к ближнему и прощения врагов:

«Я не питал змею вражды на брата,
Я все простил, по слову Твоему» (1, 228).

Именно статус духовно просветленного человека позволяет ему «благовествовать земле» «Глаголы Незакатной Красоты» (1, 229), то есть вечные слова покаяния за греховную земную жизнь и Божьего благословения земной жизни — «происходит преодоление “загробного молчания” Словом» [Кихней]. Такую оценку, данную Л. Г. Кихней эпитафической лирике А. Ахматовой, в определенной мере можно считать жанровым критерием эпитафии в целом. В бунинской «надписи» на могильной плите четко выражена ориентация на высокую стилистику псалма и молитвы. Вовсе не случайно Бунин, не боявшийся повторять заглавия своих стихотворений, в данном случае называет стихотворение «Надписью» на могильной плите, дает синоним к слову «эпитафия», понимая жанровое и смысловое несовпадение понятий. Это несовпадение особенно очевидно в сравнении «Надписи» с двумя другими бунинскими эпитафиями: в них речь идет о земной, «закатной» красоте, и адресат, согласно канонам жанра, обращается к живым.

В обеих «Эпитафиях» Бунина сюжетным стержнем становится смерть юной девушки, то есть по сути продолжает осмысляться столь значимая для поэта тема красоты. В раннем стихотворении 1902 г. (первоначальное название «На кладбище» с подзаголовком «Сонет») в роли эпитафии выступает «сонет любви на старом мавзолее», написанный от первого

лица: звучит голос той, которая «девушкой, невестой умерла» (1, 246). В стихотворении говорится об «апрельском дне», в который ушла от людей девушка, не вкусившая счастья любви, но сохранившаяся, как и героиня «Легкого дыхания», в весеннем ветре, «в тишине кладбищенской аллеи», где «все говорит о счастье и весне» (1, 246). Как часто бывает в мире Бунина, «бессмертной грустью» об ушедшей невесте проникнут весь весенний мир, обретший в последней строке сонета «вертикаль»: «А небеса синеют вдоль аллеи» (1, 247).

В «Эпитафии» 1917 г. Бунин в обращении к умершей усиливает романтическую стилизацию за счет сравнений и метафор в изображении девушки:

«На земле ты была точно дивная райская птица
На ветвях кипариса, среди золоченых гробниц.
Юный голос звучал, как в полуденной роще цевница,
И лучистые солнца сияли из черных ресниц» (2, 174).

Эта стилизация также акцентирована указанием на «отмеченность» героини роком, то есть создается образ идеальной красавицы, чья красота несовместима с реальностью, отсюда дидактический финал: «Красота лишь в Эдеме не знает запретных границ» (2, 174). Фактор адресации способствует усилению романтической оппозиции «рай / земля», возведению ее до уровня трагического, что вполне объяснимо временем написания стихотворения, датированного сентябрем 1917 г.

Ретроспективный вектор художественного мышления И. А. Бунина обусловил актуализацию жанра дружеского послания, чаще всего имеющего форму обращения к уже ушедшим людям. Это также традиционный жанр, достаточно распространенный в поэзии XIX в. (ср.: «Памяти Н. А. Добролюбова» Н. А. Некрасова, «Памяти В. А. Жуковского» Ф. И. Тютчева).

Группа текстов, объединенных категорией памяти, представляет своеобразную модификацию дружеского послания в поэзии Бунина: «Памяти М. Е. Салтыкова» (1889), «Памяти Н. И. Пирогова» (1897), «Памяти» (1906–1911), «Памяти друга» (1916), «День памяти Петра» (1925). В прозе Буниным написаны три мемориальные статьи: «Памяти Т. Г. Шевченко» (1891) по случаю 30-летия смерти одного из его любимых поэтов,

«Памяти сильного человека (По поводу 70-летней годовщины со дня рождения И. С. Никитина — 21 сентября 1824 г.)» (1894) и «Памяти П. А. Нилуса» (1946).

Два стихотворения с «абстрактно-отвлеченными» (Е. Дмитриев) адресатами — «Памяти» (1906–1911) и «Памяти друга» (1916) — неизменно печатались во всех его собраниях и воспринимались как программные тексты. В эту группу можно включить стихотворение «День памяти Петра» (1925). Оно возвращено в корпус бунинских поэтических текстов в «Антологии зарубежной поэзии», которая была издана в Берлине в 1936 г. с вынесенными в эпиграф пушкинскими строками из «Медного всадника» как приметой конкретной адресации.

«Памяти» (1906–1911) и «Памяти друга» (1916) представляют собой своеобразный диптих. Объединенные общим адресованным сюжетом «разговора» с умершим другом, они являются собой два разных способа взаимодействия адресанта и адресата. В «Памяти» персонификация «абстрактно-отвлеченного» адресата происходит именно благодаря жанровому закону адресации — обращению в первой строке к «собеседнику» — памяти: «Ты мысль, ты сон...» (2, 23). Мотив сна как особой «территории» памяти не раз будет повторен в бунинских стихотворениях и прозе, достаточно вспомнить: «Зачем же воскресашь Ты во сне, / Несрочной прелестью сияя...» (2, 191) и подобное воскрешение во сне Арсеньева образа его возлюбленной Лики в финале романа «Жизнь Арсеньева».

Память конкретизируется и в образе кладбища как основного визуального топоса: «Сквозь дымную метель / Бегут кресты — раскинутые руки» (2, 23). Визуальный образ сменяется слуховым: «Я слушаю задумчивую ель — / Певучий звон...», и следует дидактико-риторический вывод: «Все — только мысль и звуки!» (2, 23). Закрепленное в языке представление об ели (сосне) как о вечнозеленом дереве имплицитно мотив вечности, осязаемой, как и в рассказе «Сосны», в звуках бытия — отсюда музыкальная образность в описании шума сосен («...гул сосен сдержанно и немолчно говорил и говорил о какой-то вечной, величавой жизни»)⁶. Живой, одухотворенной, мыслящей субстанцией памяти становится уже не кладбище, а весь природный мир, причем «задумчивость» ели является

ее пейзажной приметой: «Хвойные деревья передают <...> скорее таинственное молчание, оцепенение, погруженность в себя», при этом «несменяемая зелень вызывает ассоциации хвойных деревьев с вечным покоем, глубоким сном, над которым не властно время...» [Эпштейн: 75–76].

Персонифицируемый адресат — близкий автору умерший человек — вводится в текст частым у Бунина риторическим вопросом: «То, что лежит в могиле, разве ты?» (2, 23), то есть истинным хранителем памяти становится воспоминание об ушедшем человеке, делающее его вечным, отсюда итоговый вывод: «Теперь ты мысль. Ты вечен» (2, 23).

В стихотворении «Памяти друга» (1916) адресат конкретизируется и сразу наделяется «голосом», точнее, «мыслью», выраженной прямой речью и оформленной как обращение к адресанту. Именно его умерший друг выступает в данном случае (особенно в первой части стихотворения) более активным интеллектуальным субъектом. Именно он раскрывает творческую — художественную — программу и адресата, и адресанта, то есть это своего рода «автокоммуникация» (Ю. М. Лотман) или «автоадресация» (Е. В. Дмитриев): «Как остро мы любили мир с тобою / Любовью неразгаданной, слепую!» (2, 163):

«И ты сказал: “Послушай, где, когда
Я прежде жил? Я странно болен — снами,
Тоской о том, что прежде был я Бог...
О, если б вновь обнять весь мир я мог!”» (2, 163).

Это стихотворение с более конкретным адресатом манифестирует уже не просто память, а прапамять, пробуждающуюся в человеке в снах и творческих состояниях антиципации. Прапамять способна воссоздать, вернуть человеку утерянное им райское чувство мира, когда он мог «быть вселенной, / Полями, морем, небом», мог соприкоснуться «душой со всем живущим» (2, 163). Бунин не раз будет возвращаться к этим размышлениям в более поздних произведениях: «Ночь» (1925), «Жизнь Арсеньева» (1927–1930), «Освобождение Толстого» (1937).

Стихотворение «Памяти друга» вызвано известием о самоубийстве друга И. А. Бунина художника В. П. Куровского,

с которым он путешествовал в 1900 г. по Германии и Швейцарии (см. об этом: [Двинятина, 2014b: 447]), то есть снова имплицитно заявлена тема «смерти поэта». Предметом полемики с умершим другом становится его «вольная смерть», которую автор объясняет невозможностью реализации творческой сверхзадачи — возвращения «потерянного рая», богоподобного статуса человека-творца, отсюда ассоциативно возникает образ Адама:

«И прав ли ты, не превозмогший тесной
Судьбы своей и жребия творца,
Лишенного гармонии небесной...» (2, 163).

В финале стихотворения звучат элегичные и одновременно «рефлексивно-скорбные» риторические вопрошания автора-адресанта: «Зачем я этот вечер вспоминаю, / Зачем ищущу ничтожных слов, — не знаю» (2, 163). Усилившаяся накануне «гибели России» поэтологическая рефлексия Бунина проявляется во многих стихотворениях 1916 г., в частности в написанном ранее программном стихотворении «В горах» (1916), в котором также исследуется феномен прапамяти и возникает общий мотив о «ненужности» слов: «Поэзия темна, в словах невыразима» (2, 138).

«День памяти Петра» (1925) — уникальное для Бунина произведение, его вклад в «петербургский текст» русской словесности. Оно датировано днем смерти императора Петра — 28 января (по ст. ст.). Уникально оно и в жанровом отношении: в нем два адресата — А. С. Пушкин и Петр Великий, «поэт и Царь» — творец и создатель Петербурга. В некоторых изданиях цитата из «Медного всадника» «Красуйся, град Петров и стой / Неколебимо, как Россия», начинающее стихотворение, выносилась в эпиграф (см.: [Двинятина, 2014b: 447]). Уже переживший «падение России» в 1917 г. автор вопрошает:

«Где Град Петра? И чьей рукой
Его краса, его твердыни
И алтари разорены?» (2, 195).

Вторая строфа, изображающая революцию, дает ответ и четкую авторскую оценку «окаянных дней» России как события метаисторического уровня, как «царства Сатаны»,

восставшего на «Божий строй и лад» и скрывшего «пучиной окаянной» «Великий и священный Град, / Петром и Пушкиным созданный».

Третья строфа заключает пушкинскую аллюзию на «послание Чаадаеву», поддержанную ритмикой:

«И все ж придет, придет пора
И воскресенья и днянья,
Прозрения и покаенья» (2, 196).

И ожидаемое — пушкинское «Россия вспрянет ото сна» — оправдывается торжественным, одическим обращением к Родине:

«Россия! Помни же Петра.
Петр значит Камень. Сын Господний
На Камени созиждет храм
И скажет: “Лишь Петру я дам
Владычество над преисподней”» (2, 196).

Будущее России, по мысли автора, оправдывает провиденциальное заявление Пушкина о «неколебимости» России, воплощенной в построенном на «Камени» православной веры и культуры граде Петра. Благодаря пушкинскому и евангельскому «контекстам понимания», в стихотворении «День памяти Петра» столь очевидно Буниным заявлена вера в Россию, адресованная не только ей самой, погибшей ныне, но в большей степени оторванным от родины соотечественникам. Не случайно, Бунин неоднократно публиковал это стихотворение в своих сборниках произведений, газетах, в «Антологии зарубежной поэзии», вышедшей в Берлине в 1936 г. (см.: [Двинятина, 2014b: 467]).

Вместе с тем «факторы образования жанрового значения произведения разнообразны» [Захаров: 53]. Л. Г. Кихней особо отмечает вид адресации стихотворений, в заголовках которых использованы «словоформы типа “на смерть...”, “смерть...” или просто знаковые даты (смерти, годовщины), имплицитно выражающие скорбь об умершем. Ср.: “На смерть Князя Мещерского” Г. Р. Державина, “Смерть поэта” М. Ю. Лермонтова, “29-е января 1837” Ф. И. Тютчева» [Кихней]. При всей устойчивости этих жанровых образований в художественной

практике XIX–XX вв., они не получили в литературной традиции канонического жанрового имени.

Сугубо бунинским видом адресованного текста эпитафийного жанра можно считать стихотворения, объединенные лирическим сюжетом посещения поэтом могилы собрата-поэта или легендарной личности: «Над могилой Надсона» (1887), «Могила поэта» (1905), «Гробница Сафии» (1903–1905), «Гробница Рахили» (1907), «Гробница» (1912), «У гробницы Вергилия» (1916). «Смерть поэта» овеществлена в данных произведениях гробницей, рождающей монологическую речь автора с диалогической установкой на общение с ушедшим предшественником.

Стихотворение «У гробницы Вергилия» создано в Неаполе, весной 1916 г. и вначале имело заглавие «У гробницы Вергилия, весной» (см.: [Двинятина, 2014b: 429]). Выбор Вергилия в качестве собеседника, конечно, не случаен: его легендарная репутация и подтверждается, и опровергается Буниным. Древнеримский поэт действительно является своего рода проводником, но не в ад, а в рай «земной жизни»⁷:

«Знал поэт: опять весною
Будет смертному дано
Жить отрадою земною,
А кому — не все ль равно!» (2, 133).

Это единственный адресованный текст, где у Бунина появляется идеальный собеседник, в качестве которого выступает другой поэт — единомышленник: «Верю — знал ты, умирая, / Что твоя душа — моя» (2, 132).

В отличие от «Памяти друга», автор уже знает, зачем вспоминает своего предшественника: предметом их «разговора» с Вергилием, данного в двух срединных строфах стихотворения, является доказательство того, что «нет в мире разных душ» (2, 139):

«...Счастлив я,
Что моя душа, Вергилий,
Не моя и не твоя» (2, 133).

Это знание и связывает поэта современности с поэтом древности, соединяя прошлое, настоящее и будущее и укореняя

их в вечности. Примечательно, что Бунин, находясь у могилы Вергилия, вспоминал Пушкина, о чем автор «Памяти друга» пишет в маленькой заметке «Думая о Пушкине»: «Вот, например, прекрасный весенний день. А мы под Неаполем, на гробнице Вергилия, и почему-то я вспоминаю Пушкина, душа полна его веянием — и я пишу: “Дикий лавр, и плющ, и розы <...>”»⁸. Позже, в дневниковой записи 1940 г., Бунин цитирует признание великого поэта: «Пушкин незадолго до смерти писал: “Моя душа расширилась: я чувствую, что могу творить”»⁹.

Именно диалогичная форма лирического размышления о художественной, поэтической общности, о «душе поэта» как особой эстетической категории позволила Бунину в адресованных текстах заявить категорию прапамяти и осознать ее как основную особенность творческой личности, как метафизическую предпосылку бессмертия поэта.

Итак, в адресованных поэтических жанрах в творчестве Бунина рождается новый принцип систематизации текстов — не столько по жанровому признаку, сколько по адресату и тематическому принципу. Этим обусловлено появление скрытых циклов (надсоновский, бальмонтровский). Сами стихотворения-посвящения почти не содержат цитат, аллюзий и иных знаков адресата, поэтому снятие посвящений в заголовочном комплексе лишают стихотворения всяких примет адресованного жанра.

И. А. Бунин явно тяготеет к вневременным и отвлеченно-абстрактным адресатам, поэтому убирает из собраний сочинений почти все именные стихотворения-посвящения. В оставшихся текстах в заголовках посвящений чаще всего присутствуют скобки, в которые заключена фамилия или инициалы адресатов, что можно трактовать как авторский знак их условности. Вместе с тем вынесенная в заголовок цитата, памятная дата, имя адресата, первые строки, выполняющие функцию эпиграфа, — своеобразные приметы посвящений в поэзии И. А. Бунина.

Основным структурирующим началом адресации в поэзии Бунина становится память, лишенная сугубо биографических примет, но ориентированная на религиозный и культурный

опыт «аудитории». Поэт активно использует способы диалогизма, которые содержат в себе такие традиционные адресованные жанры, как эпитафия, псалом, притча, эпиталама, что влечет за собой панегирический тип адресации. В поэзии Бунина, как и у его современников, появляется особая жанровая модификация — эпитафическое дружеское послание. При этом особенностью стихотворений Бунина становится преобразование парадигмы «смерть поэта» в понятие «могила / гробница поэта» / легендарной личности.

Вещественные знаки памяти — гробница, надпись, природные явления, — важные, но менее значимые, чем прапамять. Именно адресация позволяет автору установить невербальный диалог с предшественниками, поэтому такие виды диалога чаще всего носят характер «автоадресации». Тем самым И. А. Бунин вносит свой вклад в разработку новых художественных коммуникативных стратегий, формирующихся в поэзии XX в.

Примечания

- ¹ Ф. Д. Батюшков пишет: «Бунин занимает срединное место между обоими течениями (футуризмом и символизмом. — О. Б.): он не новатор, но во многом нов, он не “модернист”, но во многом “модерн”. Он в то же время преемник и последователь традиционной поэзии классической у нас школы, по заветам Пушкина» [Батюшков: 402]. Об этом же пишет И. Ф. Анненский в «Рецензии на 1–5 тома сочинений Бунина 1904–1909 гг.»: «Он в меру модернист, при этом не чужд классицизма» [Анненский: 301].
- ² Бунин И. Стихотворения: в 2 т. / вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. Т. М. Двинятиной. СПб.: Издательство Пушкинского Дома; Вита Нова, 2014. (Серия «Новая библиотека поэта»). Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома и страницы в круглых скобках.
- ³ См., напр.: [Бердникова, 2011], [Двинятина, 2011].
- ⁴ В 1 томе шеститомного собрания сочинений стихотворение «Матери» датировалось 1906–1911 гг. (Бунин И. А. Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1987. Т. 1. С. 258). В двухтомном собрании стихотворений (СПб., 2014) датировка уточнена: 1901; 1910 (1, 244–245).
- ⁵ Бунин И. А. Письма 1905–1919 годов / под общ. ред. О. Н. Михайлова. М.: ИЛМИ РАН, 2007. С. 719.
- ⁶ Бунин И. А. Собр. соч.: в 6 т. М., 1987. Т. 2. С. 195.

- ⁷ Следует отметить, что и в прозаических текстах адресация структурирует текст; это проявляется в свойственных адресованным жанрам побудительных формах: «Всмотритесь в его лицо на портрете...», «Откройте его книгу...». См. ст. «Памяти сильного человека» И. А. Бунина в: Бунин И. А. Собр. соч.: в 6 т. М., 1988. Т. 6. С. 587–592.
- ⁸ Там же. С. 620.
- ⁹ Там же. С. 476.

Список литературы

1. Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. — М.: Республика, 1994. — 591 с.
2. Анненский И. Ф. <Рецензия на 1–5 тома сочинений Бунина 1904–1909 гг.> // Иван Бунин: Pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. — СПб.: Изд-во РХГИ, 2001. — С. 300–303.
3. Батюшков Ф. Д. Ив. А. Бунин // Русская литература XX века. 1890–1910 / под ред. проф. С. А. Венгерова. — М.: Республика, 2004. — С. 397–410.
4. Бердникова О. А. «Так сладок сердцу Божий мир»: творчество И. А. Бунина в контексте христианской духовной традиции. — Воронеж: Изд-во им. Е. А. Болховитинова, 2009. — 272 с.
5. Бердникова О. А. Адресация в поэтическом творчестве И. А. Бунина // Метафизика И. Бунина: межвуз. сб. науч. тр. — Воронеж: Наука-ЮНИ-ПРЕСС, 2011. — Вып. 2. — С. 135–147.
6. Брюсов В. Я. Ив. Бунин // Иван Бунин: Pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. — СПб.: Изд-во РХГИ, 2001. — С. 266–267.
7. Вейдле В. В. На смерть И. А. Бунина // Иван Бунин: Pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. — СПб.: Изд-во РХГИ, 2001. — С. 419–432.
8. Двнятина Т. М. Бунин на *мотив*: О статусе переводов в ранней лирике И. А. Бунина // Метафизика И. А. Бунина: межвуз. сб. науч. тр. — Воронеж: Наука-ЮНИПРЕСС, 2011. — Вып. 2. — С. 148–167.
9. Двнятина Т. М. Примечания // Бунин И. Стихотворения: в 2 т. — СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Вита Нова, 2014. — Т. 1. — С. 439–533. (Серия «Новая библиотека поэта») (а)
10. Двнятина Т. М. Примечания // Бунин Иван. Стихотворения: в 2 т. — СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Вита Нова, 2014. — Т. 2. — С. 341–492. (Серия «Новая библиотека поэта») (b)
11. Дмитриев Е. В. Фактор адресации в русской поэзии: от классицизма до футуризма. — М.: Изд-во МНЭПУ, 2003. — 287 с.
12. Захаров В. Н. Проблемы исторической поэтики: этнологические аспекты. — М.: Индрик, 2012. — 264 с.

13. Кихней Л. Г. Жанровое своеобразие «эпитафической» лирики Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский науч. сб. — Вып. 3. — Симферополь: Крымский Архив, 2005. — С. 33–46 [Электронный ресурс]. — URL: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/kihnej-zhanrovoe-svoeobrazie-epitaficheskoy-liriki.htm> (28.03.2019).
14. Круглова Т. С. Адресованная лирика русского модернизма: поэтологический аспект. — М.: Изд-во ИМПЭ им. А. С. Грибоедова, 2013. — 337 с.
15. Куприяновский П. В. Заметки к теме «И. Бунин и К. Бальмонт» // И. А. Бунин в диалоге эпох: межвуз. сб. науч. тр., посвященный творчеству И. А. Бунина. — Воронеж: ВГУ, 2002. — С. 48–55.
16. Морозов С. Н. Периодизация творчества И. А. Бунина // Метафизика И. А. Бунина: межвуз. сб. науч. тр. — Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2018. — Вып. 4. — С. 7–14.
17. Тюпа В. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). — М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. — 189 с.
18. Эпштейн М. «Природа, мир, тайник вселенной». Система пейзажных образов в русской поэзии. — М.: Высшая школа, 1990. — 303 с.

Olga A. Berdnikova

*Voronezh State University
(Voronezh, Russian Federation)*

olberd@mail.ru

The Poetics of the Addressed Genres in the Works of I. A. Bunin

Abstract. The article is dedicated to the study of the addressing as a communicative artistic phenomenon in the poetic works of I. A. Bunin, the revealing of genre, thematic and stylistic features of the addressing. In his poetry Bunin keeps on following the classical tradition and the preservation of the addressed poems in their genre certainty provided that the “timeless addressing” dominates. The addressing is found in a title complex and the genre of works. In the works of Bunin the Epitaph and Epithalamium maintain a genre shaping function of the addressed genres. The most modified forms are related to the genres of dedications and Epistles. The tendency to the cyclization inherent to the epoch leads to the appearance in Bunin’s poetry of “hidden” personalized cycles (Nadson, Balmont). However, the name of an addressee is the basic and unique unifying principle: the poems-dedication hardly contain citations, allusions or other signs of the addressee. So, the removal of dedications deprives the poem of any distinctive marks of an addressed genre. The most frequent addressed genres are those grouped by the theme of memory and the paradigm of “the death of the poet”, transformed by Bunin into the concept of “tomb / tomb of the poet” as a legendary figure. The special genre of an epithaphical friendly message appears that represent the panegyric type of the addressing and allows the poet to

comprehend the category of “ancestor memory”. The dialogization of the text often has the character of “auto-addressing”. The least represented is an ironic addressing aimed at debates with the modernist aesthetics dominant in poetry. Bunin contributed to the development of new artistic communicative strategies that were formed in the poetry of the twentieth century.

Keywords: Bunin, poetry, addressed genres, “hidden” personalized cycles, paradigm of memory, epitaphic message, panegyric type of the addressing, new artistic communicative strategies

About the author: *Berdnikova Olga A.* — Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian Literature of 20–21th Centuries, Theory of Literature and Folklore, Voronezh State University (pl. Universitetskaya 1, Voronezh, 139418, Russian Federation)

Received: April 19, 2019

Date of publication: October 18, 2019

For citation: Berdnikova O. A. The Poetics of the Addressed Genres in the Works of I. A. Bunin. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 4, pp. 215–241. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6442 (In Russ.)

References

1. Aykhenval'd Yu. *Siluety russkikh pisateley [The Silhouettes of Russian Writers]*. Moscow, Respublika Publ., 1994. 591 p. (In Russ.)
2. Annenskiy I. F. <Reviews of the 1st–5th Volumes of Bunin's Writings Dated Back to 1904–1909>. In: *Ivan Bunin: Pro et contra. Lichnost' i tvorchestvo Ivana Bunina v otsenke russkikh i zarubezhnykh mysliteley i issledovateley. Antologiya [Ivan Bunin: Pro et contra. Personality and Works of Ivan Bunin in the Appreciation of Russian and Foreign Thinkers and Researchers. Anthology]*. St. Petersburg, Russian Christian Humanitarian Institute Publ., 2001, pp. 300–303. (In Russ.)
3. Batyushkov F. D. Iv. A. Bunin. In: *Russkaya literatura XX veka. 1890–1910 [Russian Literature of the 20th Century. 1890–1910]*. Moscow, Respublika Publ., 2004, pp. 397–410. (In Russ.)
4. Berdnikova O. A. «*Tak sladok serdtsu Bozhiy mir*»: tvorchestvo I. A. Bunina v kontekste khristianskoy dukhovnoy traditsii [“*The God's World is so Sweet to the Heart*”: I. A. Bunin's Works in the Context of the Christian Spiritual Tradition]. Voronezh, Izdatel'stvo imeni E. A. Bolkhovitinova Publ., 2009. 272 p. (In Russ.)
5. Berdnikova O. A. The Addressing in the Poetic Works of I. A. Bunin. In: *Metafizika I. Bunina: mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov [I. Bunin's Metaphysics: Interuniversity Collection of Scientific Works]*. Voronezh, Science-UNIPRESS Publ., 2011, issue 2, pp. 135–147. (In Russ.)
6. Bryusov V. Ya. Ivan Bunin. In: *Ivan Bunin: Pro et contra. Lichnost' i tvorchestvo Ivana Bunina v otsenke russkikh i zarubezhnykh mysliteley i issledovateley. Antologiya [Ivan Bunin: Pro et contra. Personality and Works of Ivan*

- Bunin in the Appreciation of Russian and Foreign Thinkers and Researchers. Anthology*]. St. Petersburg, Russian Christian Humanitarian Institute Publ., 2001, pp. 266–267. (In Russ.)
7. Veydle V. V. On the Death of I. A. Bunin. In: *Ivan Bunin: Pro et contra. Lichnost' i tvorchestvo Ivana Bunina v otsenke russkikh i zarubezhnykh mysliteley i issledovateley. Antologiya [Ivan Bunin: Pro et contra. Personality and Works of Ivan Bunin in the Appreciation of Russian and Foreign Thinkers and Researchers. Anthology]*. St. Petersburg, Russian Christian Humanitarian Institute Publ., 2001, pp. 419–432. (In Russ.)
 8. Dvinyatina T. M. Bunin About the Motif: On the Status of Translation in Early Lyrics of Ivan Bunin. In: *Metafizika I. A. Bunina: mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov [I. A. Bunin's Metaphysics: Interuniversity Collection of Scientific Papers]*. Voronezh, Science-UNIPRESS Press, 2011, issue 2, pp. 148–167. (In Russ.)
 9. Dvinyatina T. M. Notes. In: *Bunin I. Poemy: v 2 tomakh [Bunin I. Poems: in 2 Vols.]*. St. Petersburg, Pushkin Publishing House; Vita Nova Publ., 2014, vol. 1, pp. 439–533. (Ser. “New Library of the Poet”) (a) (In Russ.)
 10. Dvinyatina T. M. Notes. In: *Bunin I. Poemy: v 2 tomakh [Bunin I. Poems: in 2 Vols.]*. St. Petersburg, Pushkin Publishing House; Vita Nova Publ., 2014, vol. 2, pp. 341–492. (Ser. “New Library of the Poet”) (b) (In Russ.)
 11. Dmitriev E. V. *Faktor adresatsii v russkoy poezii: ot klassitsizma do futurizma [An Addressing Factor in Russian Poetry: from Classicism to Futurism]*. Moscow, International Independent Ecological-Political University Publ., 2003. 287 p. (In Russ.)
 12. Zakharov V. N. *Problemy istoricheskoy poetiki: etnologicheskie aspekty [The Problems of Historical Poetics: Ethnological Aspects]*. Moscow, Indrik Publ., 2012. 264 p. (In Russ.)
 13. Kikhney L. G. The Genre Originality of the “Epitaphic” Lyrics of Akhmatova. In: *Anna Akhmatova: epokha, sud'ba, tvorchestvo: Krymskiy Akhmatovskiy nauchnyy sbornik [Anna Akhmatova: Epoch, Destiny, Creativity: Akhmatova Crimean Scientific Digest]*. Simferopol, Krymskiy arkhiv Publ., 2005, issue 3, pp. 33–46. Available at: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/kihnej-zhanrovoe-svoeobrazie-epitaficheskoj-liriki.htm> (accessed on March 28, 2019). (In Russ.)
 14. Kruglova T. S. *Adresovannaya lirika russkogo modernizma: poetologicheskii aspekt [The Addressed Lyrics of Russian Modernism: A Poetological Aspect]*. Moscow, A. S. Griboedov Institute of International Law and Economics Publ., 2013. 337 p. (In Russ.)
 15. Kupriyanovskiy P. V. Notes on the Subject “I. Bunin and K. Balmont”. In: *I. A. Bunin v dialoge epokh: mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov, posvyashchennyy tvorchestvu I. A. Bunina [I. A. Bunin in the Dialogue of Epochs: Interuniversity Collection of Scientific Works Dedicated to the Works of I. A. Bunin]*. Voronezh, Voronezh State University Publ., 2002, pp. 48–55. (In Russ.)

16. Morozov S. N. The Periodization of the Works of I. A. Bunin. In: *Metafizika I. A. Bunina: mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov* [*The Metaphysics of I. A. Bunin: Interuniversity Collection of Scientific Works*]. Voronezh, NAUKA-YUNIPRESS Publ., 2018, issue 4, pp. 7–14. (In Russ.)
17. Tyupa V. *Analitika khudozhestvennogo (vvedenie v literaturovedcheskiy analiz)* [*The Analytics of the Artistic (Introduction to a Literary Analysis)*]. Moscow, Labirint Publ., Russian State University for the Humanities Publ., 2001. 189 p. (In Russ.)
18. Epshteyn M. «*Priroda, mir, taynik vselennoy*». *Sistema peyzazhnykh obrazov v russkoy poezii* [*“Nature, World, Hiding Place of the Universe”. The System of Landscape Images in Russian Poetry*]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1990. 303 p. (In Russ.)

DOI: 10.15393/j9.art.2019.6842

УДК 821.161.1.09"1917/1992"

А. Г. Гачева

*Институт мировой литературы им. А. М. Горького,
Российская академия наук
(Москва, Российская Федерация)
a-gacheva@yandex.ru*

Софийная тема в художественно-философском наследии Валериана Муравьева: от мистерии «София и Китоврас» к роману «Остров Буян»*

Аннотация. Тема софийности, характерная для русской религиозно-философской мысли конца XIX — первой трети XX в., впервые рассматривается в статье применительно к художественному и философскому творчеству Валериана Николаевича Муравьева (1885–1930). В философской мистерии «София и Китоврас» (1921–1925) Муравьев соединяет две линии разработки софиологической темы — богословскую и художественную. София предстает на страницах мистерии как идеальный образ мира и человека, и одновременно ее образ связан с темой смысла любви, с этикой преображенного Эроса. Показано, как ключевая сцена мистерии — молитва к Софии всей природы и всего человечества и следующее за молитвой общее дело преображения мира — переходит в другие художественные замыслы Муравьева, отражается в набросках сказки «Полоненное царство» (1925) и в неопубликованном романе «Остров Буян» (1926–1928). В свете софийного сюжета рассмотрена драма философа «Советник смерти» (1927–1928). Показаны автобиографические истоки софийной темы у Муравьева.

Ключевые слова: художественное и философское творчество В. Н. Муравьева, софиология, мистерия «София и Китоврас», роман «Остров Буян», пьеса «Советник смерти», преображение мира и человека, мотивы, образы, автобиографизм

Об авторе: Гачева Анастасия Георгиевна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького, Российская академия наук (ул. Поварская, 25а, г. Москва, Российская Федерация, 121069)

Дата поступления: 01.06.2019

Дата публикации: 18.10.2019

Для цитирования: Гачева А. Г. Софийная тема в художественно-философском наследии Валериана Муравьева: от мистерии «София и Китоврас» к роману «Остров Буян» // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 4. — С. 242–272. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6842

«Я любил женщину, именуемую Софиею»¹. Этими словами философ, публицист, дипломат Валериан Николаевич Муравьев начал один из набросков к своему главному сочинению — философской мистерии «София и Китоврас»². Он работал над мистерией в первое пореволюционное десятилетие (с 1918 по 1925 г.), когда внешняя, политическая история, совершившая марш-бросок из «царства необходимости в царство свободы», развивалась в активном противостоянии самодержавному прошлому, однако другая — внутренняя — история, находилась отнюдь не в одномерных отношениях с дореволюционной эпохой: темы и образы Серебряного века звучали в ней, то окрашиваясь ностальгически, то обретая новые обертоны в соприкосновении с современностью.

Если говорить о самом Муравьеве, то, бывший участник Санкт-Петербургского Религиозно-философского общества, еще до революции напечатавший несколько статей в «Русской мысли» и «Московском еженедельнике», а в 1917–1918 гг. регулярно публиковавшийся в журналах «Русская свобода» и «Заря России», он воспринял от Серебряного века целый ряд тем и сюжетов: оправдание истории, искусство как творчество жизни, имяславие, которое вместе с друзьями-философами А. К. Горским и Н. А. Сетницким трактовал как переход к имядействию [Hagemeister], [Гачева, 2015]... Но, пожалуй, центральной, обнимавшей все прочие темы, стала для него тема Софии. Образ Премудрости, что была у Бога художницею, помогая Ему в творении мира, связывался в представлении Муравьева и с идеей истории как работы спасения, преодолевающей внешний и внутренний хаос, и с темой вселенского искусства, преображающего мир в красоте, и с видением универсума как иерархии, лестницы имен, возводящей к Божественному Имени.

Диапазон софийной темы в русской культуре был задан В. С. Соловьевым (см.: [Козырев], [Сапронов: 68–103]). Им же были прочерчены две линии ее осмысления, которые можно условно назвать богословской и художественной. В первой трети XX в. каждая из них получила свое дальнейшее углубление и развитие. Первая линия брала свое начало в соловьевской концепции всеединства и Церкви как орудия ее

восстановления в падшем и смертном мире, атомарном, разрозненном, существующем по закону «двойной непроницаемости»³ вещей и существ. Эта линия вела к П. А. Флоренскому и С. Н. Булгакову и выводила к новой постановке вопросов христианской космологии и антропологии. В книге «Философия хозяйства» С. Н. Булгаков определял Софию как образ благобытия, целостный, совершенный образ мира и человека, который пребывает в Боге от века, являя высшую красоту, славу и нетление. И одновременно Премудрость Божия — посредница между Богом и миром, она не оставляет бытие и после того, как в грехопадении входят в него смерть и рознь, изливает в природу божественный свет, живой нитью связывает его с Богом⁴. Водительница Твари, София направляет человеческий род и природу к восстановлению утраченного всеединства. Тот же аспект софийной темы подчеркивал П. А. Флоренский, для которого «София — эта истинная Тварь или тварь во Истине, — является *предварительно* как намек на преображенный, одухотворенный мир, как незримое для других явление горнего в дольнем»⁵. Трактую в книге «Столп и утверждение Истины» иконографию Софии, Флоренский видел в окружающих Премудрость Божию небесных сферах знак ее вселенской, «космической власти», ее «космократии»⁶.

Флоренскому была близка позиция Соловьева, связавшего тайну Софии с тайной Троицы, подчеркивавшего, что София есть «абсолютное единство»⁷ Божественных лиц в их неслиянности-нераздельности. И одновременно Флоренский акцентировал присутствующее в Церковном сознании и запечатленное иконописным искусством видение Софии как Церкви. Описывая так называемую ярославскую версию образа Софии, основанную на знаменитой фразе «Премудрость созда себе дом»⁸, он подчеркивал, что это изображение является образом «Церкви в ее целом». А обращаясь к иконе Софии, представленной в Софийском соборе г. Киева, где София изображена в виде крылатой Богоматери, стоящей на серповидной луне в окружении ангелов и архангелов, праотцов и пророков, видел в ней «соединение Софии, Богоматери и *апокалипсической жены*»⁹, облеченной в Солнце, образ которой представлен в «Откровении Иоанна Богослова» (Откр. 12:1–6).

Вторая линия разработки софийной темы опиралась на образы соловьевской поэмы «Три свидания» (1898). «Сиянье Божества», прозреваемое поэтом-мыслителем под «грубой корою» материи, вещественного, тварного мира, сфокусировалось здесь в лучистом видении «Подруги вечной». Душа Мира предстала в прекрасном женском облике, утверждая высший, богочеловеческий «смысл любви» — как дела обожения. «Три свидания» соединили культ Богоматери как Непорочной Девы, образ Ее как покровы и упования твари, как энтелехии материи, чающей преображения в Богоматерию, с гётевским «Das Ewig Weibliche», и это единство получило разнообразные проекции в эстетике и художественной практике русского символизма, у А. Блока, А. Белого, В. Иванова.

В мистерии «София и Китоврас» В. Н. Муравьев соединяет обе софийные линии философии и литературы Серебряного века, внося в их звучание свои характерные обертоны. Философ синтетического склада, он возводит храм своей творческой мысли на фундаменте, содержащем скрепы самых разных традиций: от раннего христианства до гностицизма (см.: [Гачева, 2014]), от европейской философии до восточных Упанишад, от древнерусской былинной традиции до современного богоискательства, — но при этом не допускает эклектической пестроты, расплывчатости образа, лишённого ценностной фокусировки. Беря из этих традиций присущие им варианты понимания «женского», он переплавляет их в христианском горниле и этот творческий сплав обогащает теми идеями и пониманиями, которые дало ему соприкосновение с наследием Н. Ф. Федорова, В. С. Соловьева, Н. А. Бердяева, для которых христианство — религия действия, реального преображения мира.

Так рождается образ главной героини мистерии. София внешне — «светская женщина, одна из самых красивых, обаятельных и знатных петербургских женщин»¹⁰, внутренне — искательница правды, жаждущая «не только знания, но и жизни»¹¹. Уже несколько лет является она участницей религиозно-философского общества, члены которого одушевлены идеей «найти и построить идеальное царство человеческих отношений»¹², но никак не могут достигнуть согласия, ибо

каждый из спорящих видит это царство по-своему. Она же взыскует абсолютного, целостного идеала, и на этом фоне резче и выпуклее видит изъяны дробных, частичных идей, фанатично отстаиваемых ее собратьями.

В одну из весенних петербургских ночей в садике перед Исаакиевским собором, куда София, уставшая от светской пустой болтовни, скрылась с блестящего бала, она неожиданно встречается со странным человеком в крылатке и котелке. Завязывается разговор, в котором собеседник Софии обнаруживает поразительное знание ее духовного и душевного склада, особенностей поведения, сокровенных мыслей и чувств. София недоумевает: уж не из тайного ли ведомства сей незнакомец? Однако тот отменяет ее подозрения. На деле он никто иной, как загадочный Китоврас, в библейские времена помогавший царю Соломону в строительстве Иерусалимского храма, как о том повествует древнерусская «Повесть о Соломоне и Китоврасе». Самой же Софии герой открывает, что она является земным воплощением Премудрости Божией, и ее миссия — быть водительницей человечества к совершенному строю жизни.

Впрочем, до осуществления этой миссии еще далеко. София — сама пока только искательница, которой предстоит прийти «в разум истины», к пониманию сущности совершенства. И потому Китоврас становится ее Вергилием: в последующих сценах-видениях он ведет Софию по царствам, в которых воплощены философские и религиозные представления человечества об идеальном социальном устройстве. Царство Адаряна, пошедшего по пути индивидуализма, опирающегося на силу и власть; царство Навуходносора, обращенного Богом в зверя и исповедующего слияние человека с природой, погашение личности в роевой, бессознательной жизни; царство Мельхиседека, стоящее на христианстве в историческом его изводе — с идеалом аскетизма, отвержением несовершенного мира, идеализацией потусторонности; «царство Блудницы», рисующее образ секулярной цивилизации, сознательно отрекшейся от Христова завета; «царство подземных людей», воплощающее идеал социализма — обрубленный, оскопленный образ социального действия, полноту которого заключает

в себе, по Муравьеву, лишь активное, творческое христианство, стоящее на принципе богочеловечности.

Искание совершенной модели жизни, истинного царства правды — центральная тема «Софии и Китовраса». Это искание опирается и на христианский идеал «нового неба и новой земли», и на народные легенды о праведных землях: Опоньском царстве, земле Игната, «Царстве Пресвитера Иоанна», где «небо и земля соткнулись»¹³. Самый ареал странствий Софии был максимально широк, обнимая собой все времена и эпохи. В облике странницы София оказывалась в Вавилоне и в империи Александра Македонского, беседовала с царями и мудрецами, с военачальниками и философами, стремясь услышать от них чаемую «последнюю правду». Муравьев планировал ввести в мистерию исторических и мифологических персонажей. Там должны были действовать царь Соломон, Александр Македонский, жрица Диотима, философы Сократ, Сенека, Марк Аврелий¹⁴. И каждая эта встреча являла новый облик Софии, демонстрируя всеобщность проявления софийного образа в каждой женщине в каждую эпоху истории. София-амазонка встречалась с Навуходоносором, София-пленница, прекрасная персиянка, супруга воеводы Гастаспа, спорила с Александром Македонским. Примечательно, что смена облика не влияла на внутреннее устройство той, что призвана была воплотить в себе вековечное алкание правды, взыскание совершенства. Не случайно в диалоге с Александром Македонским, величайшим из полководцев, стремившимся поразить Софию мощью и великолепием земной власти, она, духовная страница, твердо отвечала, что ни над душой, ни над волей ее он, повелитель мира, не властен¹⁵.

Обращаясь к разным эпохам и разным культурным традициям, Муравьев стремился показать универсальность исканий идеального состояния мира. В то же самое время он демонстрировал и глубокую национальность этих исканий, их укорененность в почве древнерусской культуры. Так появились в мистерии странники, калики переходные: в их образе шли по степным пространствам София и Китоврас. Фольклорные истоки отчетливо проявились и в образах героев-искателей,

готовых завоевать для Софии вождеденное царство. В одном из планов мистерии Китоврас, выступающий в роли Соломона, «зовет всех искателей Софии, объявляет им, что София отдаст свою руку тому, кто завоеует ей достойное царство»¹⁶, и на его зов откликаются три богатыря: Святогор, Полкан и Егорий. Двое первых строят ложные царства (первое основано на праве одинокой личности, второе — на безбожном коллективизме и подавлении индивидуального «я»). И лишь третий искатель, Егорий, как и требует фольклорный сюжет, слагает к ногам Софии подлинное, совершенное царство, основанное на христианской соборности, действии и любви.

На образе Егория и его связи с Софией следует остановиться подробнее. Линию «Егорий — София» Муравьев заимствует из знаменитого духовного стиха о Егории Храбром и трансформирует в соответствии с собственным замыслом. Еще до рождения мистерии, в статье «Русский революционный мессианизм», открывшей серию статей философа 1917 г. в журнале «Русская свобода», он назвал Егория тем героем, в котором во всей полноте выразился облик «русского народа», проявились его заветные чаяния. По сюжету духовного стиха Егорий предстает как «сын Софии-Премудрости», и эту сыновне-материнскую связь Муравьев трактует как манифестацию «родства России со всем миром, со всем творением»¹⁷. В интерпретации Муравьева, Егорий, сын Софии, души мира, водительницы твари к совершенству, подобно своей матери, исполнен душевного попечения о бытии, той любви ко «всякому созданию Божию»¹⁸, о которой говорит в романе «Братья Карамазовы» старец Зосима. Егорий, по велению которого «разрастаются леса, бегут реки, становятся горы, живут звери, рыбы, птицы»¹⁹, воплощает в своих «творческих подвигах» ту идею благой «регуляции» мира, которая была центральной в философии Н. Ф. Федорова, перейдя затем в христианскую философию хозяйства С. Н. Булгакова. Народное сознание, в представлении Муравьева, выражает здесь образным, «неученым» образом идею регуляции природы, ософияения, космизации мира.

Дав в своей публицистике религиозно-философское прочтение темы софийности — в контексте идеи обожения твари, —

Муравьев дополняет его в мистерии интуицией просветляющего, преображенного эроса. В древнерусском стихе Егорий является сыном Софии, а в героине духовного стиха подчеркнута идеальное материнство — тем самым и тема спасения Софии, метонимически воплощающей собою весь мир, проецируется на новозаветный сюжет: Христос спасает все бытие, в том числе и Богородица. У Муравьева, наследника Серебряного века, где тема преображенного Эроса питалась идеями соловьевского «Смысла любви» (1892–1894) и образом «Подруги Вечной» в его поэме «Три свидания», образ Софии-Матери замещается образом Софии-Невесты. Егорий здесь не сын, но суженый Софии, подобный царевичу Елисею из пушкинской «Сказки о мертвой царевне и семи богатырях», который избавляет возлюбленную царевну из-под власти смертного сна.

По мере кристаллизации замысла фольклорные и сказочные мотивы, характерные для начальных планов мистерии, сменяются мотивами, утвердившимися в эпоху книжной культуры, и за поклонением Софии героев-искателей отчетливо встает средневековый культ Прекрасной Дамы, возрожденный романтизмом, а затем символистской эпохой в лице Блока и Белого. Глава «София» одного из прозаических вариантов мистерии начинается исповедью героя, признающего, подобно лирическому герою соловьевской поэмы «Три свидания», в вечных чувствах к подруге вечной:

«Я любил женщину, именуемую Софию. — Ею душа моя была изранена с ранних лет и мир от раны той для меня потускнел и жизнь наполнилась алканием света и обретением страдания.

Она была земной и небесной и потому тоска ее перемежалась с неведомой радостью. Но я не мог вынести ее тоску. Все отдам тебе, сказал я ей, всю душу свою, весь ум, все сердце, всю силу, бурлящую в жилах. Но она отвечала: на что мне душа твоя, ум твой, сердце твое, сила твоя. Мне нужно другое, настоящее... Мне нужно царство.

И я задумывался мучительно и страстно над этим другим, над этим настоящим, над этим царством. Весь мир завоюю тебе, говорил я ей, все царства настоящие, прошлые и будущие. Вдохновленный тобой я чувствую в себе мощь непреоборимую,

смелость безумную, волю железную. Но она отвечала: не эти царства нужны мне. Мне нужно единое светлое царство. Его высота выше всех высот, его глубина глубже всех глубин, его широта шире всех широт. В нем все царства как в семени; оно земное и небесное; в нем радость единственная, радость преображения, радость жизни неисчепаемой и вечной.

И я сказал: Клянусь, что я добуду это царство, и грусть в твоих глазах сменится предвечным светом херувимов!»²⁰.

Характерно, что в отличие от «Подруги вечной» соловьевской поэмы «Три свидания» образ, рисуемый Муравьевым, более определен в своей человечности, но при этом не теряет идеальности. Платоновский дуализм, резко разграничивающий сакральное и профанное, небесное и земное, Афродиту Уранию и Афродиту Пандемос, преодолевается евангельским пафосом воплощения спиритуального и обожения земного. Муравьев воспринял от русской религиозно-философской мысли, пути которой были неразрывны с путями литературы, образ христианства как преобразующей, житнетворческой веры, идею христианского реализма, преодолевающего романтическое двоемирие. Его София — и в подготовительных материалах к мистерии, и на этапе воплощения замысла — отнюдь не бледная, возвышенно-бесплотная, спиритуальная тень. Она исполнена жизни, полна женского и человеческого обаяния, в ней — подвижный, пытливый ум, горячее, неравнодушное сердце. И одновременно — София страстно стремится к свету истины, отвергая всякие компромиссные решения, сознательно оскопляющие, ограничивающие идеал.

В. Н. Захаров, обосновывая «христианский реализм» как метод русской литературы, подчеркивал: «Как эстетический принцип христианский реализм появился задолго до открытия художественного реализма в искусстве. Он проявляется в новозаветной концепции мира, человека, в двойной (человеческой и Божественной) природе Мессии» [Захаров, 2001: 10]. Связь христианского реализма с темой Боговоплощения, заявленная в данном высказывании ученого, была внятна Муравьеву, как была она очевидна для Достоевского, видевшего в Боговоплощении, в том, что «слово плоть бысть» (Ин. 1:14),

не просто основание веры, но и неложное свидетельство полноты миропреображения, просветления материальности. Достоевский, в творчестве которого христианский реализм, «реализм в высшем смысле», обрел полноту выражения [Степанян], [Касаткина], на знаменитых «фантастических страницах» романа «Бесы» [Захаров, 2008] заявлял: «Да Христос и приходил за тем, чтоб человечество узнало, что его земная природа, дух человеческий может явиться действительно в таком небесном блеске, в самом деле и во плоти, а не то что в одной только мечте и в идеале, что это и естественно и возможно»²¹.

Идеи и образы Достоевского прочно вошли в философский и художественный мир Муравьева (см.: [Гачева, 2012], [Гачева, 2013]). Единство Божественного и человеческого, которое утверждалось в мысли и творчестве автора «Братьев Карамазовых», его «реализм в высшем смысле», уничтожающий всяческое, даже самое внешне благочестивое, разделение планов бытия, — вот мировоззренческая и творческая опора, на которой выстраивает Муравьев здание своей мистерии. Со всей определенностью этот реализм Достоевского — христианский реализм, видящий мир в перспективе преобразования, — проявляется у философа в развитии именно софийной темы, в коротком, но емком определении: «Она была земной и небесной».

Соединяя в себе земное и небесное естество, София одновременно воплощает единство любви и мудрости, сердечности и ума. Финальной сценой мистерии, как она изначально задумывалась Муравьевым, была встреча героини с Пресвитером Иоанном, царем-священником, правителем праведной страны, как о том повествует «Сказание об Индийском царстве», знаменитый памятник средневековой греческой литературы XII в., воплотивший в себе извечные чаяния о Царстве Божием на земле и широко известный как в средневековой Европе, так и в Древней Руси. В черновых версиях мистерии «прообразом» этой сцены была встреча Соломона с царицей Савской. Этот эпизод, рассказанный в III книге Царств (3 Цар. 10:1–13), на славянской почве стал основой «Сказания о премудрости царя Соломана и о южской царице и о философех». Согласно

сказанию, царица Савская, услышав о мудрости Соломона, решила «испытать его загадками», а затем и сама пришла к царю, проверяя его мудрость вопросами [Памятники старинной русской литературы: 61–63]. У Муравьева, встречая Софию в своем Царстве, Пресвитер Иоанн прямо сравнивает ее с Царицей Савской и называет «Мудрейшей из жен»²². Правитель «земли Беловодской», за которой отчетливо встает образ Царства Божия на земле из двадцатой главы «Откровения Иоанна Богослова», сообщает героине, что, подобно Соломону, он готов ответить на ее вопрошания. И здесь библейский и древнерусский рассказ меняют свое течение. София у Муравьева не просто испытывает на прочность мудрость Иоанна — она стремится понять, соединена ли эта мудрость с высшей правдой и высшей благостью, потому что именно это соединение является для нее (как и для автора мистерии) залогом цельности, прочности и совершенства того Царства, которым правит ее собеседник.

Мудрость самой Софии не имеет ничего общего с голым «рацио», — это ум, сведенный в сердце, обрученный с любовью, жаждущий дела. Со всей очевидностью это проявляется в сцене, предшествующей встрече героини с Пресвитером Иоанном. Пройдя все царства земные и ни в одном из них не увидев «единственного, истинного, последнего царства»²³, героиня оказывается в безводной пустыне. По черновым версиям мистерии, вся окрестность усеяна обломками рухнувших царств (такова, с точки зрения Муравьева, судьба всякого дробного, частичного идеала, не дерзающего на полноту, не способного расширяться до совершенства²⁴); в окончательной версии, переосмысляющей символику «Откровения...», София видит «развалины Вавилона-града, поросшие травой волчецом»²⁵. Как София Ахамот в гностическом мифе, аллюзии к которому со всей очевидностью присутствуют в этой сцене мистерии, героиня, затерянная в пустыне, доходит до предельной точки отчаяния. Но в этот момент к ней начинает взывать вся природа: травы и облака, гады и змеи, насекомые, птицы, звери — они молят Софию спасти их от смертной участи, ввести в чаемое царство правды. Слыша голос живой твари, что надеется превозмочь отпущенный ей удел, взыскует совершенства

и вечности, освобождения «от тяжести и цепей»²⁶, София обретает понимание того, к чему призвана она в этом мире, декларируя в качестве своего *credo* единство знания, чувства и действия: «Я чувствую, что я *не могу только знать. Мне надо любить и делать!* <...> Я поняла страдания камней, растений, животных, всей природы, ее внутреннее восстание против слепоты навязанных ей законов, и я знаю: мой долг помочь ей»²⁷.

Отвергая знание ради знания, София у Муравьева отвергает и путь одиночного спасения, который предлагает ей Китоврас, появляющийся в пустыне в ответ на мольбу героини. Крылатая София может перелететь через пропасть, отделяющую исхоженное ею пространство от чаемой обители Пресвитера Иоанна, видение которой открывается на горизонте. Но она отказывается бросить страждущую тварь земли, ответственность за которую взвалила на свои плечи. Ответственность не только за бессловесных существ, обретающих в мистерии разум и голос, но и за весь род людской: его олицетворяют в мистерии народные правдолюбцы, которые после долгих странствий приходят в пустыню ждать и искать Софию, веря, что она приведет их в чаемый Град. А вслед за ними подтягиваются и бывшие строители Бенсалема — так называли себя члены религиозно-философского общества, к которому когда-то принадлежала София. Раньше каждый из них отстаивал и пытался воплотить в жизнь свою правду, но теперь, после краха защищаемых ими идеалов, они готовы следовать за Софией и содействовать ей, предлагая построить дорогу «в обетованный Город»²⁸. В финале сцены в пустыне София из страждущей, сомневающейся, ослабевшей превращается в заступницу творения, водительницу его к чаемому Царствию Божию. Она, Душа мира, призывает все существа — от растений, камней, животных до человека — принять участие в «великом труде», засыпать бездну между двумя мирами. А в завершающей сцене мистерии, носящей название «Новый Бенсалем», в котором угадывается образ «Нового Иерусалима», пространством общего дела, великого труда, ведущего к «окончательному преобразованию мира, к победе над тлением, временем и смертью»²⁹, становится уже не только земля, но и Вселенная, а деятелями — все существа и все элементы мира,

«люди, животные, камни, растения, звезды и планеты, атомы и электроны»³⁰.

Акцент на теме мудрости, знания, звучащей в мистерии, заставляет закономерно обращаться к гностическим мотивам «Софии и Китовраса». Об этом мне уже приходилось писать в специальной статье (см.: [Гачева, 2015]). Здесь же следует отметить главное: гностицизм Муравьева — гностицизм, преломленный сквозь христианскую призму: в нем нет характерного для гностического образа мира дуализма спиритуального и материального, духа и плоти, он отталкивается не от материи как таковой, а от нынешнего состояния материи, пребывающей во власти смерти и тления. Знание у мыслителя тесно связано с делом, с искупительным подвигом, дух проникает материю и стремится просветлить ее изнутри. По-своему трактуется Муравьевым даже тот поворот сюжета мистерии, когда на зов Софии в пустыне появляется Китоврас: действие здесь прямо отсылает к гностическому мифу, где Иисус или посланный им Параклет спасают Софию Ахамот, возводя ее из материального мира в Плерому. Но если Параклет гностиков возвращает в Плерому только Софию, вслед за которой право на вход получают лишь избранные (пневматики), поставившие дух и свет выше страсти и тьмы, а низший, материальный мир сторает, как зло, то у Муравьева в Царство Пресвитера Иоанна входит все бытие.

Мистерия «София и Китоврас» — не только художественно-философский, но и автобиографический текст. Прототипы ее героев Муравьев находил в своем ближнем и дальнем окружении. Подобно своим старшим братьям, прозревавшим лик Небесной Невесты в реальных, земных избранницах, он собирал образ героини-искательницы из образов реальных лиц, из кирпичиков женских судеб. Кто были эти женщины, отразившиеся в его Софии разными гранями облика, характера, речи, еще предстоит выяснить биографам Муравьева, и эта задача совсем не проста. Муравьев практически не вел дневника в общепринятом смысле этого слова. В течение нескольких лет — в 1920–1926 гг. — он писал лишь философский дневник, который начал в бывшем имении Онег, куда уехал после изматывающих месяцев ареста и следствия по делу

Всероссийского Национального центра, когда его самого и его собратьев то мучили допросами, то приговаривали к высшей мере, тут же заменяя ее тюремным заключением, и наконец освободили по амнистии. Личных записей в этом дневнике нет: Муравьев прорабатывает в нем темы статей и крупных работ, предпочитая мыслить о всеобщем, а не единичном, о человечестве, а не о своей собственной частной судьбе. И лишь несколько разрозненных ранних записей, относящихся ко второй половине 1910-х гг., приоткрывают завесу над тайной душевной жизни философа, для которого софийная тема была глубоко личной, *собственной* темой.

Да, присутствовавшее у Муравьева на первом этапе работы над мистерией стремление вести рассказ о Софии от первого лица вовсе не было данью интеллектуальной игре. Мыслитель стремился претворить в художественно-философском тексте свой собственный внутренний путь. Сохранившиеся в архиве мыслителя листки записной книжки 1915 г. указывают на то, что любовь к «женщине, именуемой Софиейю...», о которой говорит в черновых набросках к мистерии его герой, была частью жизни самого автора. В дневниковых записях Муравьев называет любимую женщину то «С. Д.», то «моя дорогая Sophy». Он пишет ей взволнованное письмо, и оно раскрывает в молодом мыслителе того самого «искателя царства», каким в первых версиях мистерии станет у него Егорий: «Мне грустно, что я не принес Вам какую-нибудь победу, какое-нибудь свое “взятие Перемышля”. Везде всходы, всходы, всходы и жатвы никакой. Я знаю, Вы не ищете жатвы и удивляетесь моему вечному устремлению. Но я *верю*, что найду, и чем яснее я вижу, что я не нашел, — тем яснее я вижу, что найду»³¹. А в набросках к мистерии, датированных 4 и 7 апреля 1921 г., герой, исполненный духовной жажды, рассказывает историю своих исканий Бога и своей любви к Софии. Для нее он готов добыть истинное царство, то, о котором она мечтает: царство небесное и одновременно земное, исполненное радости преображения, неисчерпаемой вечной жизни³².

Внимание Муравьева к теме софийности диктовалось той установкой на универсальность, которая была свойственна его мыслительному и духовному складу. Дипломат, один из

участников Гаагской конференции мира, философ, воспринявший от Ф. М. Достоевского, Н. Ф. Федорова, В. С. Соловьева принцип всечеловечности, пафос всеобщего дела, идеал религиозного единства, он напряженно искал то основание, на котором мог бы воздвигнуться целостный религиозно-общественный строй. Актуальность этого поиска со всей очевидностью обозначилась в годы Первой мировой войны, революции, гражданской войны, когда не только земляне, но и граждане одной страны перестали сознавать себя единым телом, согласившись с тем, что ткань человечества и ткань народа разорвана пополам, как разорвано в роде людском и пространство веры, разделенное религиозными, конфессиональными, догматическими, обрядовыми перегородками. Сшить воедино эту ткань Муравьев предлагает, опираясь на принцип софийности, позволяющий видеть и оценивать природу, человека, Вселенную не только в их наличном состоянии — противоречивом, смертном, разрозненном, — но и в перспективе преображения, в свете их идеальной природы, с точки зрения того, чем они призваны стать. Муравьев видит в софийности соединение образа веры и принципа действия, идеалотворчества и стремления к воплощению идеала. Уже в первой сцене мистерии его герой Китоврас, представляя Софии разные трактовки ее образа в традиции русской религиозной мысли, подчеркивает, что этот образ «все более и более отодвигает на задний план другие догматы и религиозные обряды», постепенно отождествляясь со всем, что раньше почиталось и утверждалось Церковью, и особенно Церковью православной: «Она — Субстанция Св. Троицы, она — первозданное естество тварей, великий корень целокупной твари, она — ангел Хранитель мира, она — идеальная Личность мира, она — Память Божия, Она — Источник Любви, бытия и истины. Она — Церковь, она — Царство. Она — Дом Божий, Великий Город, Иерусалим Небесный. Она отождествляется с Богоматерью, со Святым Духом, с Троицей, с Христом, с самим Богом»³³. Китоврас призывает к смелому и свободному шагу: «...раз София является и в Ветхом Завете, и в Христианском богословии, и в мистике, и в религиозной философии всеобъемлющим началом, первенствующим и обосновывающим

все остальные, — бытие ее и деятельность следует провозгласить единственными догматами религии и подчинить им все остальные, а может, и вовсе их отменить»³⁴. Герой, когда-то помогавший Соломону в строительстве Иерусалимского храма, выступает за рождение обновленной, активно-творческой веры, к созданию синтетической строительной идеологии, способной объединить человечество, говорит о новом мессианстве, охватывающем мир, природу, культуру, и во главе его ставит Софию. А в шестой сцене мистерии, рисующей царство социализма, где большевики-«кинокефалы» с их безрелигиозной соборностью противостоят носителям пассивной христианской веры, ограничившей задачу христианства в мире только спасением души, он демонстрирует универсальность софийной идеи самым поворотом сюжета, где Китоврас, предстающий в данной сцене мистерии в виде «демона-большевика», молит Софию от лица «подземных людей»: «София, дай нам другой фундамент! Сделай так, чтобы не было зла, чтобы не было природы человеческой, чтобы волки зажили мирно с овцами в одном стаде!»³⁵, чтобы Храм Будущего больше не строился на крови и главным орудием его строительства стала любовь.

Рассматривая софийность как универсальную категорию, которая может быть объединяющим принципом мысли и действия для людей, стоящих по разные стороны баррикад, Муравьев обращался к теме софийности и после того, как работа над мистерией уступила место другому, более прагматическому и проходному для пореволюционной эпохи проекту — книге «Овладение временем как основная задача организации труда» (М., 1924), после издания которой философ был приглашен на работу в Центральный институт труда. И хотя произносить слово «софийность» в работе, предназначенной для печати в советской России, философ по понятным причинам не мог, ответ идеи софийности лежит и на «Овладении временем», отчетливо проявляясь в размышлениях философа об искусстве, призванном явить совершенный образ реальности, создать вдохновляющий проект грядущего пересоздания мира, который затем будет воплощен трудовым усилием человечества. В трактате «Культура будущего» (1925–1926) концепту софийности как

энтелехии мироздания, внутреннему стремлению мира к гармонии и совершенству соответствует понятие эктропии, «движения восходящего», собирающего бытие, противостоящего «всякому нисходящему процессу» в природе³⁶. А в набросках работы «Философия действия» о софийности напоминает введенное Муравьевым понятие «центрального сознания-ипостаси», организующего вокруг себя другие ипостаси-сознания, подчиняющего их своему ритму и вовлекающего в целостное, общее действие³⁷.

Образ Софии как персонификации Души мира, проявления Вечной Женственности появляется и в художественных текстах Муравьева второй половины 1920-х гг. Правда, героини, соотносящиеся с ее образом, уже не носят имя София, но во всем их облике и поведении проступают ее черты. Такова Василиса Прекрасная, героиня сказки «Полоненное царство». В форме сказочного повествования, раздвигающего границы возможного, Муравьев стремился представить идею творческого преобразования мира, создать своего рода художественную параллель к работе «Культура будущего» с ее проектами преобразования общества, преобразования человека, преобразования космоса, воплотить в иносказательной форме федоровский идеал победы над смертью, «творческого обновления природы», «преобразования мира»³⁸. В сюжете сказки воскрешались многие сюжетные линии мистерии «София и Китоврас». В первоначальных набросках и планах к мистерии Егорий освобождал Софию от ига ненавистного царя Полкана, царство которого воплощало и дробный идеал большевизма, и бытие, страждущее под тяжестью смертных законов. В сказке Егорию соответствует образ Ивана, избавляющего Василису Прекрасную от плена «Чудища злого, змея многоголового»³⁹, от Вихоря, что насылает «мучения, болезни»⁴⁰ и смерть. Как и в мистерии «София и Китоврас», здесь присутствует момент Преобразования, когда сходит «грубая кора вещества», снимается личина, скрывающая истинный лик. Если в финальной сцене мистерии молодая искательница София раскрывается как Премудрость Божия, а Пресвитер Иоанн — как Параклет, то Василиса сказки «Полоненное

Царство» раскрывается как София, а Иван — как Пресвитер Иоанн⁴¹.

Оживает образ Софии и в последнем по времени идеальном женском образе Муравьева — образе Запавы Путятишны из утопического романа «Остров Буян». Муравьев работал над этим романом в 1927–1928 гг., надеясь продвинуть его в печать. Сделал несколько редакций, стараясь превратить текст в «проходной» и безобидный для идеологического ока цензуры. Однако цензура эту вещь так и не пропустила.

Как и мистерия «София и Китоврас», роман «Остров Буян» был посвящен теме исканий идеального строя жизни, но если в мистерии тема была подана в религиозно-философском ключе, с опорой на федоровско-соловьевскую традицию активного христианства, то в романе «Остров Буян» она представала в фольклорных образах, излагалась языком сказаний и былин, народных преданий, рядилась в одежды солнечного язычества, воспевающего жизнь и радостную силу ее. Основная сюжетная линия осталась прежней, варьировалось лишь ее оформление. Вместо «бенсалемцев», искателей и строителей идеального царства, в романе «Остров Буян» выступали богатыри Могут, Богомил и Будимир, а роль Софии, посылавшей их на поиски совершенного царства, исполняла Запава (или, по первоначальной версии, — Предислава). Вместо Царства Пресвитера Иоанна выступала «Солнцева страна», что раскинулась на острове Буян посреди «моря Окияна»: «там вечное лето, туда улетают на зиму птицы и удаляются гадюки, оттуда прилетают журавли, оттуда приносятся на землю все семена»⁴². Об этой стране рассказала Запаве бабка-ворожея Дубиса, поведав и о том, что на острове Буян «есть бел горяч камень Алатырь, никем не ведомый, под камнем тем сокрыта сила могуча и силе той нет конца»⁴³. И вот юная Запава, видящая в сне-видении себя царицей Солнцевой страны, к которой с любовью ластанся звери и птицы, дает клятву: «Не нужно мне ни монист, ни паволок, ни серег, ни камней самоцветов. <...> Я выйду за витязя, который найдет остров Буян, победит огненного змея, достанет мне бел горяч камень Алатырь»⁴⁴.

Как и в мистерии «София и Китоврас», где София последовательно оказывалась в царствах, которые строили ее собратья-искатели, Завава Путятишна попадала в каждое царство, созданное богатырями, жаждущими ее руки: царство Могута (царство силы и власти, основанное на идее восточного деспотизма), царство Богомила (жреческая языческая теократия с ее культом рождающей и умерщвляющей силы природы), царство Будимира (фантазия в духе бэконовского Бенсалема: царство, построенное на опытах познания и управления природой, но не солидарными усилиями всех людей, как то виделось Н. Ф. Федорову, а лишь горсткой избранных, превращающих остальных в «армию получеловеков», людей-скотов). Но ни одно из этих царств не кажется ей совершенным. Завава отказывается от гармонии, построенной ценой жизни и счастья тысяч безгласных рабов, — так в мистерии Муравьева протестует сердце Софии против социалистического рая на земле, созданного на крови.

Финал романа «Остров Буян» является прямой аллюзией к той главе мистерии, где София, оказавшаяся в безводной пустыне, слышит мольбу всей природы и призывает всю тварь земли к строительству дороги в грядущий град. Эту ключевую, кульминационную сцену «Софии и Китовраса» Муравьев фактически переносит в роман «Остров Буян». По ходу действия Завава оказывается не в пустыне, образ которой слишком насыщен религиозными аллюзиями, а в глубоком лесу. Пророческий сон героини раскрывает ее как «Солнцеву дочь», управительницу Солнцевой страны, а сама Завава начинает ощущать «свою изначальную связь со всем миром. Она чувствует, что расширяется беспредельно, что растет и вверх и вниз ивширь и вглубь. Она охватывает мир во всех направлениях, отождествляясь со всем в нем находящимся и живущим»⁴⁵. И в этот момент ее, как и Софию философского диалога, окружают странники, среди которых она различает и трех искателей ее руки: Будимира, Богомила, Могута. Подобно героям «Софии и Китовраса», они разочаровались в ранее защищаемых ими идеалах, сознали их дробность и готовы теперь «вместе с всеми людьми искать преображенного царства»⁴⁶. А вслед за ними движутся навстречу Зававе «все народы земли, все племена

и царства, носители и созидатели телесных и духовных богатств, великие скопища, где рождается и цветет жизнь человеческих поколений»⁴⁷. Все они ищут «царства правды», стремятся войти в «великий и последний город, где будет строиться преображенный мир». И Завава, за которой отчетливо встает образ Софии, становится водительницей человечества в его восхождении к совершенству. Воля и энергия героини, к которой взывают хоры людей: «Веди нас, Завава», — опираются на силу всех, «неудержимую, бьющую из глубины <...> существа, силу, умноженную <...> соборным движением»⁴⁸. И не только люди, но все стихии, вся природа, животные, растения, камни, облака, солнце, ветер и др. включаются в общую работу спасения, засыпая, как в завершающей сцене мистерии, бездонную пропасть: колоссальная энергия живой материи направляется не на разрушение и смерть, а на созидание пути к чаемому граду — символу преображенной земли и мира.

Сцена «Софии и Китовраса», перенесенная в «Остров Буян», стала ключом к роману. И хотя Муравьев, следуя устоявшейся жанровой традиции, дал своему произведению определение «утопический», сам он мыслил «Остров Буян» не как утопию, а как проект, как манифестацию целостного идеала, преодолевающего ущербность наличных идеалов истории. Именно поэтому, несмотря на все цензурные тернии, так стремился сохранить в тексте романа финальную сцену моления Софии и общего, соборного труда людей и природы. И лишь в последней редакции, рассчитанной на прохождение сквозь угольное ушко советской цензуры, был вынужден снять эту сцену.

Параллельно разработке софийной темы, возводившей бытие к благобытию, а женское — к его софийному первообразу, Муравьев рассматривал и другой — апостасийный — вектор движения: не вперед вверх, а вперед вниз. Как мир и человечество, обладающие свободой выбора, могут идти за Христом, руководствуясь его заповедью «больше сих сотворит» (Ин. 14:12), а могут повернуться к Нему спиной, отдавшись языческому *capre diem*, так и женское естество может преображаться и просветляться, пестуя в себе софийное начало,

а может являть образ, исполненный темной, вампирической силы, как это происходит в малой прозе Муравьева, в его «Неприятных рассказах», написанных в духе Эдгара По. Такова Радована из рассказа «Вампир»: высокая женщина «в лиловом платье с горделивой осанкой», «огненными глазами и чувственным хищным ртом» влюбляет в себя мужчин, доводя их до иступления, идиотизма, самоубийства⁴⁹. Более того, одна и та же женщина может просветлять в себе Софию или, как в платоновском мифе, Афродиту Уранию, а может отдаваться во власть Софии Ахамот, Афродиты Пандемос, и столкновение этих двух Афродит всегда чревато взрывом и катастрофой. Вот барышня Татьяна Порошина из безымянного рассказа, симпатичная, образованная, известная строгостью нравов, желая испытать новые ощущения, заставляет обнажиться своего собеседника во время философского разговора⁵⁰. Вот Лилечка из рассказа «Арканщики», сюжет которого относится к голоду 1920–1921 гг. Ее жених, инженер Александр Николаевич, отправляющийся из хлебной Сибири в голодное Поволжье спасать свою невесту, представляет ее в памяти и воображении как «эфирное», «нежное существо», а придя в дом Лилиной тетки, застаёт Лиличку за разделкой тела молодой девушки: она соскабливает внутренности в лохань, руки людоедки по локоть в крови, а в кухонных чанах кипит человеческое мясо⁵¹.

Равным образом и мужчина, в представлении Муравьева, может идти по пути Егория, завоевывающего для Софии все царства мира, спасающего ее от тлена и смерти, а может — по пути Петра из рассказа «Щекотун», доводящего извращенными ласками жену Нину до смерти, а затем пытающегося совершить то же самое с ее сестрой. Вместо служения вечной женственности, избавления ее из смертного плена следует надругательство, мучительство и убийство. «Ты будешь моей куколкой — кричит иступленно герой. — Я щекотун, щекотун, щекотун»⁵².

Соединение в человеке непросветленного, страстно-животного начала, неразрывно сопряженного с жестокостью, злым сладострастием, и идеального образа себя и мира, зова высшей природы Муравьев считал главным парадоксом человеческого

естества, придавая ему и социальное измерение. Контраст Лилит и Софии, как и контраст Егория и Петра, философ осмыслял как характерную черту склада личности дореволюционной эпохи, ставшей временем заката послепетровской культуры с характерным для нее разрушением цельности древнерусского мирозерцания. Неоднократно подчеркивал Муравьев, что разрушение цельного взгляда на мир, соединяющего гносеологию с этикой, неизбежно приводит к внутреннему дисбалансу, к тому, что вылезает эгоистическая изнанка «я», в отсутствие идеала не знающая никакого удержу. Философ настойчиво стремился преодолеть разрушение цельности человека — то прибегая к художественному слову, как в мистерии «София и Китоврас» и романе «Остров Буян», то методом «от противного», как в «Неприятных рассказах», то прямым философским высказыванием, являя в своих текстах волю к творчеству и осуществлению идеала.

Сплетение софийного и площадного подчас возникало и в личной судьбе Муравьева, в его персональном опыте любви, взаимоотношений с Вечно женственным, обуздания собственной чувственности. В архиве философа — множество женских писем, демонстрирующих палитру отношений между адресатом и отправителем: от высокой дружбы, общения ученика и ученицы à la Чаадаев, который предназначал свои «Философические письма» для некоей дамы, стяжав у современников острое прозвище «дамский философ», до необузданной, подчас болезненной страстности. Одно из писем дышит обидой и оскорбленностью: корреспондентка Муравьева упрекает его в неделикатности и фамильярности, проявленной на вечере у Габричевских, прямо указывая на поразивший ее контраст высокого строя души философа и его бытового поведения⁵³. Позднее, соединяя литературу и жизнь, Муравьев введет это письмо-обвинение в первую версию драмы «Советник смерти» (1926–1928). Молодая женщина Елена Монкевич пишет своему учителю и возлюбленному, профессору Рудному, вдохновенные лекции которого она так любила, о «минутах тяжелой реакции», переживаемых ею после их чувственных встреч, после «античных» вечеров на одной интеллигентской квартире, участники которых тщатся

воскресить «оргиазм» древних греков, на деле же впадают в безобразный и пошлый разврат⁵⁴.

Елена, в имени которой соединяется память о Елене Прекрасной античного мифа и Елене Премудрой русской сказки, выступает у Муравьева еще одной ипостасью Софии. Чуткая сердцем, она хочет спасти Рудного от обессиливающего пессимизма, от неверия в возможность победы добра над злом, в то, что мир может быть гармонизирован и просветлен. Убежденный, подобно своим кумирам, античным философам, в «безнадежности жизни»⁵⁵, Рудный видит единственное утешение в наслаждении, тогда как Елена, жаждущая целостной правды, отказывается принять эту редукцию любви к голой чувственности. Художница, она соединяет идею творчества в красоте с идеей любви как преображающей, исцеляющей силы. Бросившись за Рудным в Сухум, где новый Гегезий задумал совершить самоубийство, Елена кричит ему, уже доставшему револьвер: «Я не позволю вам умереть. <...> Я внесу смысл в вашу жизнь. <...> Я дам вам красоту, я объявлю войну страданию, уродству, смерти»⁵⁶.

По сюжету драмы «Советник смерти» в этой войне Елена проигрывает — Рудный кончает с собой. В финале же пьесы реализуется ключевой для софиологии Муравьева мотив спасения самой Софии. Одинокая, потерянная, с тоской и болью в душе, в одну из весенних ночей Елена оказывается у храма Христа Спасителя. Именно там, по одной из версий мистерии «София и Китоврас», ее героиня впервые встретила с будущим своим спутником, сошедшим со страниц древнерусских апокрифов, дабы открыть ей правду о ее предназначении. Однако Елена встречает в сквере у храма поначалу только тех персонажей, которые, подобно Рудному, знают и ценят сугубо плотскую, ни к чему не обязывающую любовь: они зовут Софию разделить с ними вечер и обещают научить ее «холодно наслаждаться»⁵⁷. И лишь после того, как сама героиня, дойдя до последней грани отчаяния, пытается покончить с собой, бросившись в Москву-реку, появляется ее «Егорий» — молодой художник Миша Миронов, работающий над картиной «Преображение мира» и горячо убежденный в том, что «искусство должно дать миру новый образ»⁵⁸, соединить всех людей

в общем деле миростроительства. Раньше Елена давала Мише первые уроки живописи, и вот теперь он, возмужавший, устремленный в будущее, вдохновленный своим творческим замыслом, протягивает ей руку помощи, выводя из бездны покинутости и одиночества, зовя «присоединить свою жизнь к общей жизни», включиться в работу совершенствования «людей», «вещей», «всей природы»⁵⁹. Подобно Егорию в первоначальных набросках «Софии и Китовраса», Миша влюблен в Елену Монкевич, и Муравьев прямо подчеркивает, что его любовь целостна, софийна, а значит спасающа, недаром возникает в речах героя характерный для софийной темы у Муравьева образ космического расширения личности, преодолевающей свою обособленность от других «я» и от мира: «Когда я думаю о Вас, я расширяюсь, передо мной открывается мир, жизнь моя раздвигается и освещается»⁶⁰.

Борьба в мужчине образов Егория и Петра, в женщине — образов Лилит и Софии отчетливо проступает в истории переписки Муравьева с молодой женщиной Евгенией Николаевной. В своем первом письме — от 18 мая 1926 г. — она дерзко и почти цинично предлагает себя, и ее эпатаж вызывает ответное письмо Муравьева, в котором он бережно и почтительно увещевает свою корреспондентку, раскрывая перед ней целостный образ любви, ориентируя не на разврат, а на этику преображенного эроса. Письмо философа, призванное просветить, исцелить и спасти, наполнено аллюзиями к тексту мистерии «София и Китоврас». Муравьев ставит перед своей корреспонденткой образ Софии, которая в одной из сцен мистерии предстает в облике решительной и бесстрашной царицы амазонок: «Вы вся — вопрос, и все Ваши поступки вопрос, крик внутренней неудовлетворенности... А ответ? Есть ли он в результате сегодняшнего опыта. Нет, конечно, но частица его есть и частица эта говорит определенно: это все можно, это все неважно, но не в этом все-таки то, что Вы ищете... Это тупик, пряный и одуряющий, иногда дающий удовольствие — но никогда не выводящий к счастью. Счастье — шире, счастье — больше, счастье — светлее. Оно имеет иную — поднебесную, великую природу, оно зовет не этими маленькими шепотами, но огромными, безудержными

голосами. Сядьте на коня, могучая царица амазонок, подобно Таместрис древних времен, ищите славу Александра. Вы смелы и сильны — Вы завоевательница! Идите дорогой расширения, а не узкими путями — которые кажутся Вам мужскими, а на самом деле, они всецело женские. Ибо у них нет истинного горизонта...»⁶¹.

Получив ответ Муравьева, его корреспондентка пишет второе письмо. От первого — резкого, цинично-безыдеального — его отделяют всего две недели. Но тон текста, отосланного адресату 1 июня 1926 г., совершенно иной. В письме нет и тени пошлости, вызова, эпатажа. Все лучшее, все сокровенное в женской душе, расцветает и преобразуется, озаренное вдохновляющим словом того, в ком еще недавно она хотела видеть только случайного проводника в мир наслаждений. Корреспондентка Муравьева обращается к нему как к другу, помощнику и спасителю, припадая к мыслителю, почти как София к Егорию: «Я не знала, каким нежным и хорошим можете Вы быть. Вы обрадовали меня теплыми словами, пригревшими и давшими мне надежду на возможность выйти из тупика и стать на лучший путь. У Вас есть желание помочь мне возродить душу, направив мысли в иное русло. Если бы только удалось это, как должна буду я тогда Вас благодарить. Все, что окажется лучшим во мне, что и не родилось еще, а только может быть намечается где-то в тайниках, все, все отдам Вам, дорогой друг»⁶².

Софийная тема, пронизавшая наследие Муравьева, соединила линии его мысли и жизни, художественного творчества и личной судьбы. Он вошел в ряды русских религиозных философов как рыцарь «Неведомой России», «еще не жившей, еще не рожденной»⁶³, но долженствующей воплотиться в реальность, и как рыцарь Софии, художницы мироздания, ведущей его к бессмертию и совершенству.

Примечания

- * Исследование выполнено при поддержке Российского научного фонда (проект № 17-18-01432) в Институте мировой литературы им. А. М. Горького РАН.
- ¹ ОР РГБ. Ф. 189. К. 17. Ед. хр. 2. Л. 39.
 - ² Текст мистерии и материалы первых редакций, историю текста и комментарий см.: Муравьев В. Н. Сочинения: в 2 кн. М., 2011. Кн. 1. С. 55–474, 595–696.
 - ³ Соловьев В. С. Смысл любви // Соловьев В. С. Сочинения: в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 540.
 - ⁴ Булгаков С. Н. Философия хозяйства // Булгаков С. Н. Сочинения: в 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 158.
 - ⁵ Флоренский П. А. Столп и утверждение Истины // Флоренский П. А. Сочинения: в 2 т. М., 1990. Т. 1 (1). С. 391.
 - ⁶ Там же. С. 375.
 - ⁷ Соловьев В. С. Россия и Вселенская Церковь. М., 1911.
 - ⁸ Это версия впервые была представлена в храме Николы Надеина в стенописи на заднем своде, в Духовской церкви и церкви Иоанна Предтечи в Ярославле [Брюсова].
 - ⁹ Флоренский П. А. Столп и утверждение Истины. С. 381.
 - ¹⁰ Муравьев В. Н. София и Китоврас // Муравьев В. Н. Сочинения. Кн. 1. С. 60.
 - ¹¹ Там же.
 - ¹² Там же. С. 73.
 - ¹³ Сказание об Индийском царстве // Летописи русской литературы и древности. СПб., 1859. Т. II. Кн. 4. С. 100.
 - ¹⁴ ОР РГБ. Ф. 189. К. 17. Ед. хр. 13. Л. 84 об.; Ед. хр. 8. Л. 5.
 - ¹⁵ Там же. Ед. хр. 1. Л. 11 об.
 - ¹⁶ Муравьев В. Н. Избранные планы мистерии // Муравьев В. Н. Сочинения. Кн. 1. С. 397.
 - ¹⁷ Муравьев В. Н. Русский революционный мессианизм // Русская свобода. 1917. № 1. С. 17.
 - ¹⁸ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1975. Т. 14. С. 289.
 - ¹⁹ Муравьев В. Н. Русский революционный мессианизм. С. 17.
 - ²⁰ ОР РГБ. Ф. 189. К. 17. Ед. хр. 2. Л. 39.
 - ²¹ Достоевский Ф. М. Материалы к роману «Бесы» // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. СПб., 1906. Т. 8: Бесы. С. 607. В уточненной расшифровке Б. Н. Тихомирова, не меняющей смысла текста: «земная природа духа человеческого» [Тихомиров: 234].
 - ²² Муравьев В. Н. София и Китоврас. С. 362.
 - ²³ Там же. С. 363.
 - ²⁴ Такое понимание идеала обосновал друг и единомышленник Муравьева философ Н. А. Сетницкий в книге «О конечном идеале» (Харбин, 1932). Доказывая, что момент воплощения является ключевым моментом становления идеала, Сетницкий подчеркивал, что степень воплотимости

идеала напрямую зависит от степени его цельности, от его близости к совершенству, к тому единому и единственному «целостному идеалу», которого ищет человечество на протяжении своей истории. Хотя работа Сетницкого увидела свет в журнальной версии лишь в 1929 г., а полностью была напечатана в 1932 г., первый и интенсивный этап работы над ней относился к первой половине 1920-х гг., и многие из идей будущей книги Сетницкий обсуждал с В. Н. Муравьевым и другим участником идейного триумvirата А. К. Горским.

- 25 Муравьев В. Н. София и Китоврас. С. 342.
- 26 Там же. С. 346.
- 27 Там же. С. 348.
- 28 Там же. С. 357.
- 29 Там же. С. 394.
- 30 Там же.
- 31 ОР РГБ. Ф. 189. К. 21. Ед. хр. 2. Л. 6, 26а.
- 32 Там же. К. 17. Ед. хр. 13. Л. 42–43.
- 33 Муравьев В. Н. София и Китоврас. С. 98.
- 34 Там же.
- 35 Там же. С. 340.
- 36 Муравьев В. Н. Культура будущего // Муравьев В. Н. Сочинения. М.: ИМЛИ РАН, 2011. Кн. 2. С. 216.
- 37 Муравьев В. Н. Материалы к работе «Философия действия» // Там же. С. 310.
- 38 Муравьев В. Н. Полоненное царство // Там же. С. 514, 513.
- 39 Там же. С. 515.
- 40 Там же. С. 514.
- 41 См.: Там же. С. 513.
- 42 Муравьев В. Н. Остров Буян // ОР РГБ. Ф. 189. К. 1. Ед. хр. 2. Л. 31–32.
- 43 Там же. Л. 31.
- 44 Там же. Л. 42.
- 45 Там же. Л. 364.
- 46 Там же. Л. 364.
- 47 Там же.
- 48 Там же. Л. 365.
- 49 ОР РГБ. Ф. 189. К. 8. Ед. хр. 5.
- 50 Там же. Ед. хр. 35.
- 51 Там же. Ед. хр. 4.
- 52 Там же. Ед. хр. 24.
- 53 Там же. К. 22. Ед. хр. 18.
- 54 Там же. К. 7. Ед. хр. 10.
- 55 Муравьев В. Н. Советник смерти // Муравьев В. Н. Сочинения. Кн. 2. С. 441.
- 56 Там же. С. 485.
- 57 Там же. С. 489.
- 58 Там же. С. 456.
- 59 Там же. С. 494.

⁶⁰ Там же. С. 457.

⁶¹ ОР РГБ. Ф. 189. К. 22. Ед. хр. 3. Л. 21.

⁶² ОР РГБ. Ф. 189. К. 22. Ед. хр. 20. Л. 2.

⁶³ Муравьев В. Н. Неведомая Россия // Муравьев В. Н. Избранные философские и публицистические произведения. М.: РОССПЭН, 1998. С. 25.

Список литературы

1. Брюсова В. Г. София Премудрость Божия в древнерусской литературе и искусстве. — М.: Белый город, 2006. — 207 с.
2. Гачева А. Г., Казнина О. А., Семенова С. Г. Философский контекст русской литературы 1920–1930-х годов. — М.: ИМЛИ РАН, 2003. — 400 с.
3. Гачева А. Г. Идеи и образы Ф. М. Достоевского в творческом наследии В. Н. Муравьева. Статья первая // Достоевский и мировая культура. Альманах № 29. — СПб., 2012. — С. 250–264.
4. Гачева А. Г. Идеи и образы Достоевского в творческом наследии Валериана Муравьева. Статья вторая // Достоевский и мировая культура. Альманах № 30. — СПб., 2013. — Ч. 2. — С. 212–238.
5. Гачева А. Г. Гностические мотивы в философской мистерии В. Н. Муравьева «София и Китоврас» // Россия и гнозис. Труды международной научной конференции «Раннехристианский гностический текст в русской культуре». — СПб., 2015. — Т. 1. — С. 15–51. (а)
6. 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. (b)
7. Захаров В. Н. Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы) // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2001 — Вып. 6. — С. 5–20 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2511> (15.03.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2001.2511
8. Захаров В. Н. Фантастические страницы Достоевского // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2008. — Вып. 8. — С. 385–397 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1431424731.pdf (15.03.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2008.283
9. Касаткина Т. А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». — М.: ИМЛИ РАН, 2004. — 479 с.
10. Козырев А. П. Соловьев и гностики. — М.: Издатель Савин С. А., 2007. — 544 с.
11. Памятники старинной русской литературы. Сказания, легенды, повести, сказки, притчи. — СПб., 1862. — Вып. III. — 180 с.
12. Сапронов П. А. Русская софиология и софийность. — СПб.: Церковь и культура, 2006. — 440 с.
13. Степанян К. А. «Сознать и сказать». «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. — М.: Раритет, 2005. — 507 с.

14. Тихомиров Б. Н. Заметки на полях Академического полного собрания сочинений Достоевского (уточнения и дополнения) // Достоевский и мировая культура. Альманах № 15. — СПб., 2000. — С. 231–244.
15. Hagemester M. Imjaslavie — Imjadejstvie. Namensmystik und Namensmagie in Rußland (1900–1930) // Namen: Benennung — Verehrung — Wirkung. Positionen der europäischen Moderne. — Berlin, 2009. — S. 77–98.

Anastasia G. Gacheva

*A. M. Gorky Institute of World Literature,
The Russian Academy of Sciences
(Moscow, Russian Federation)*

a-gacheva@yandex.ru

A Sophianic Theme in the Artistic and Philosophical Heritage of Valerian Muravyov: from the Mysteries of “Sophia and the Centaur” to the Novel “The Island of Buyan”

Acknowledgments. The research was funded by the grant of the Russian Science Foundation (Project № 17-18-01432) in A. M. Gorky Institute of World Literature (RAS).

Abstract. The sophianic theme, inherent to the Russian religious and philosophical thought of the late 19th — first third of the 20th century, is for the first time envisaged in the article in its relation to the artistic and philosophical creativity of Valerian Nikolayevich Muravyov (1885–1930). In the philosophical mystery “Sofia and the Centaur” (1921–1925) Muravyov brings together two lines of the sophiological theme — theological and artistic ones. Sophia appears in the pages of the mystery as an ideal image of the world and man, and at the same time her image is associated with the theme of the meaning of love, with the ethics of the transformed Eros. It is shown how the key scene of the mystery, the prayer to Sofia of all nature and all mankind followed by the common goal of transformation of the world, evolves into other artistic plans of Muravyov, and is reflected in the sketches of the fairy tale “The Captive Kingdom” (1925) and in the unpublished novel “The Island Buyan” (1926–1928). In the light of the Sofia plot the drama of the philosopher “Adviser for Death” (1927–1928) is considered. The autobiographical origins of the sophiology of Muravyov are revealed.

Keywords: artistic and philosophical creativity of V. N. Muravyov, sophiology, mystery “Sofia and the Centaur”, the novel “The Island Buyan”, drama “Adviser for Death”, transformation of the world and man, motifs, images, autobiographical character

About the author: *Gacheva Anastasia G.* — Doctor of Philology, Leading Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature, The Russian Academy of Sciences (ul. Povarskaya 25a, Moscow, 121069, Russian Federation)

Received: June 1, 2019

Date of publication: October 18, 2019

For citation: Gacheva A. G. A Sophianic Theme in the Artistic and Philosophical Heritage of Valerian Muravyov: from the Mysteries of “Sophia and the Centaur” to the Novel “The Island of Buyan”. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 4, pp. 242–272. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6842 (In Russ.)

References

1. Bryusova V. G. *Sofiya Premudrost' Bozhiya v drevnerusskoy literature i iskusstve [Sofia the Wisdom of God in Ancient Russian Literature and Art]*. Moscow, Belyy gorod Publ., 2006. 207 p. (In Russ.)
2. Gacheva A. G., Kaznina O. A., Semenova S. G. *Filosofskiy kontekst russkoy literatury 1920–1930-kh godov [A Philosophical Context 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.)
3. Gacheva A. G. The Ideas and Images of F. M. Dostoevsky in the Creative Heritage of V. N. Muravyov. Article One. In: *Dostoevskiy i mirovaya kul'tura. Al'manakh № 29 [Dostoevsky and World Culture. Almanac No. 29]*. St. Petersburg, 2012, pp. 250–264. (In Russ.)
4. Gacheva A. G. The Ideas and Images of F. M. Dostoevsky in the Creative Heritage of Valerian Muravyov. Article Two. In: *Dostoevskiy i mirovaya kul'tura. Al'manakh № 30 [Dostoevsky and World Culture. Almanac No. 30]*. St. Petersburg, 2013, part 2, pp. 212–238. (In Russ.)
5. Gacheva A. G. Gnostic Motifs in the Philosophical Mystery “Sophia and the Centaur” by V. N. Muravyov. In: *Rossiya i gnosis. Trudy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii «Rannekhristianskiy gnosticheskiy tekst v russkoy kul'ture» [Russia and Gnosis. Proceedings of the International Scientific Conference “Early Christian Gnostic Text in Russian Culture”]*. St. Petersburg, 2015, vol. 1, pp. 15–51. (In Russ.) (a)
6. Gacheva A. G. From Imiaslavie to Imiadeystvie: A. K. Gorsky, N. A. Setnitsky, V. N. Muravyov in the Disputes about the Name. In: *Voprosy filosofii*, 2015, no. 3, pp. 122–136. (In Russ.) (b)
7. Zakharov V. N. Christian Realism in Russian Literature (Problem Statement). In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2001, vol. 6, pp. 5–20. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2511> (accessed on March 15, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2001.2511 (In Russ.)
8. Zakharov V. N. Fantastic Fiction on the Pages of Fedor Dostoevsky’s Literary

- Works. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2008, vol. 8, pp. 385–397. Available at: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1431424731.pdf (accessed on March 15, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2008.283 (In Russ.)
9. Kasatkina T. A. *O tvoryashchey prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorchestve F. M. Dostoevskogo kak osnova «realizma v vysshem smysle»* [About the Creative Nature of the Word. Word Ontology in the Creative Work of Fedor Dostoevsky as the Basis of “Realism in the Best Sense of the Term”]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2004. 479 p. (In Russ.)
 10. Kozыrev A. P. *Solov'ev i gnostiki* [Solovyov and Gnostics]. Moscow, Savin S. A. Publ., 2007. 544 p. (In Russ.)
 11. *Pamyatniki starinnoy russkoy literatury. Skazaniya, legendy, povesti, skazki, pritchi* [Texts of Ancient Russian Literature. Stories, Legends, Novels, Tales, Parables]. St. Petersburg, 1862, issue 3. 180 p. (In Russ.)
 12. Saprónov P. A. *Russkaya sofiologiya i sofiynost'* [Russian Sophiology and Sophian Character]. St. Petersburg, Tserkov' i kul'tura Publ., 2006. 440 p. (In Russ.)
 13. Stepanyan K. A. «Soznat' i skazat'». «Realizm v vysshem smysle» kak tvorcheskyy metod F. M. Dostoevskogo [“To Realize and to Say”. “Realism in the Best Sense of the Term” as an Artistic Method of F. M. Dostoevsky]. Moscow, Raritet Publ., 2005. 507 p. (In Russ.)
 14. Tikhomirov B. N. The Notes on the Margins of the Academic Complete Works of Dostoevsky (Clarifications and Additions) In: *Dostoevskiy i mirovaya kul'tura. Al'manakh № 15* [Dostoevsky and World Culture. Almanac No. 15]. St. Petersburg, 2000, pp. 231–244. (In Russ.)
 15. Hagemeister M. Imjaslavie — Imjadejstvie. Namenmystik und Namensmagie in Rußland (1900–1930) In: *Namen: Benennung — Verehrung — Wirkung. Positionen der europäischen Moderne* [Name: Name — Worship — And-Effect. Positions of European Modernity]. Berlin, 2009, pp. 77–98. (In German)

DOI: 10.15393/j9.art.2019.6362

УДК 821.161.1.09“18”

Л. Г. Дорофеева*Балтийский федеральный университет им. И. Канта
(Калининград, Российская Федерация)*

lgdorofeeva@mail.ru

Т. В. Ларионова*независимый исследователь
(Москва, Российская Федерация)*

tanita2111@mail.ru

Характерологическая функция литургического текста в романе И. С. Шмелева «Пути небесные»

Аннотация. В статье исследуется литургический текст в романе И. С. Шмелева «Пути небесные» и его характерологическая функция как важнейший элемент этнопоэтики. Жанровая специфика произведения, определяемая автором как «духовный роман», выражается в присущих литературе психологического реализма принципах создания характеров, способных к саморазвитию. При этом ведущим становится «духовный детерминизм», при котором участие Божественного Промысла в развитии сюжета и характеров героев является определяющим. Цитаты из богослужебных текстов неразрывно связаны с образами главных героев на протяжении всего романа, указывают на этапы их духовного пути, и, главное, определяют их внутренний выбор. Широкий богословский контекст формирует духовное пространство романа в целом и пространство героя, зачастую выполняя характерологическую роль. «Небесные пути» героев понимаются сотериологически, подчеркивают православное самосознание автора и представлены в романе двумя типами: *обретения Христа* (герой) и *следования за Христом* (героиня). Анализ ключевых богослужебных цитат в отношении к образам двух главных героев — Виктора Алексеевича и Дарьи Королевой — показал особое значение литургических цитат в организации внутреннего пространства героя, что является художественным открытием И. Шмелева и свидетельством «новой эстетики», определяемой духовными поисками самого писателя.

Ключевые слова: И. С. Шмелев, этнопоэтика, литургический текст, роман, психологизм, принцип детерминизма, литературный характер

Об авторах: *Дорофеева Людмила Григорьевна* — доктор филологических наук, доцент, профессор, Балтийский федеральный университет им. И. Канта (ул. А. Невского, 14, г. Калининград, Российская Федерация, 236016); *Ларионова Татьяна Владимировна* — независимый исследователь

Дата поступления: 14.05.2019

Дата публикации: 18.10.2019

Для цитирования: Дорофеева Л. Г., Ларионова Т. Вл. Характерологическая функция литургического текста в романе И. Шмелева «Пути небесные» // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 4. — С. 273–300. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6362

Творчество И. С. Шмелева — явление на редкость само-бытное и глубоко национальное. Ключевым для исследователей, изучающих художественный метод, жанр, стиль, аксиологию, символику в творчестве писателя, является выявление его национальной специфики.

Для изучения «национального своеобразия конкретных литератур» В. Н. Захаров предложил использовать, как и в лингвистике, термин «этнопоэтика», который уже вошел в литературоведческий оборот [Захаров, 1994: 9], [Захаров, 1998: 5–30]. Размышляя о «русском, русской литературе и России», или, иначе, о национальном, исследователь утверждает: «...главное в том, что *русская культура (и литература) православна...*» [Захаров, 2012: 144].

Мысль о нераздельности русской культуры и православия была близка Шмелеву, писавшему в статье «Творчество А. П. Чехова» о русской культуре как «“запечатленной” печатью тысячелетий: крещением в православие»¹. И сам он в своем творчестве явил эту «запечатленность» — корневую, глубинную причастность православию.

Изучением творческого наследия писателя в таком ракурсе занимались И. А. Ильин, О. Н. Сорокина, А. П. Черников, А. М. Любомудров, И. А. Есаулов, С. В. Шешунова, Н. А. Герчикова [Ильин], [Сорокина], [Черников, 1995, 2003], [Любомудров], [Есаулов, 1995], [Шешунова, 2006], [Герчикова, 2004] и др. Так, в своем исследовании «Национальный образ мира в русской литературе» С. В. Шешунова опирается на категорию «этнопоэтики» в качестве основной, что определяет методологию ее работы с текстами [Шешунова, 2006, 2017]. Она указывает на два главных подхода к изучению «форм воплощения этнического менталитета» [Шешунова, 2006: 5]: с точки зрения связи с фольклором и (или) с православной культурной традицией [Шешунова, 2006: 5], [Шешунова, 2008: 10–11]. Для

понимания романа И. С. Шмелева «Пути небесные» актуален именно второй путь — выявление его связи с православием. О том, что для автора написание романа было не сугубо творческим актом, а делом личного спасения, говорят его слова: «Этот роман прежде всего мне самому нужен»²; им он хотел «отчитаться перед русскими людьми»³.

Творческий метод писателя напоминает принцип создания агиографического произведения, когда агиограф не «пишет», а «записывает» те свидетельства святости, которые сохраняет Священное Предание. В книге Шмелева мы встречаемся с такими свидетельствами, включенными в *романное* пространство, что и составляет его жанровую специфику (о роли агиографии в тексте романа см., напр.: [Герчикова], [Дзыга, 1998: 203–207], [Строганова] и др.). Роман Шмелева связан с Церковным Преданием именно *через личный опыт и внутренний путь, совершаемый автором*⁴, и во многом благодаря присутствию в нем агиографии и литургического текста. На наш взгляд, писатель создает роман о любви и о пути к спасению своих героев, не *отталкиваясь* от жизненных фактов их реальных прототипов и создавая *свой* художественный мир, а, наоборот, *встраивая роман в пространство Предания*, духовной реальности, которая есть, собственно, жизнь Церкви. Такой творческий метод ставит перед исследователями задачу «понять и корректно описать границу между светским и духовным» [Есаулов, 2012: 4]. Эта «граница» в романе Шмелева определяет его поэтику, в том числе и особенности психологизма.

М. Ю. Шкуропат справедливо замечает, что при исследовании произведений Шмелева вектор литературоведческой мысли должен быть направлен на то, чтобы «в зримом и ясно осязаемом художественном явлении увидеть не само явление, но его духовный смысл» [Шкуропат: 556]. Но что это означает применительно к литературному характеру? Ведь при всей специфичности жанра книги «Пути небесные», определяемого категорией «духовный роман»⁵ (в данном случае тесно связанного с понятием «церковный»), он не перестает быть *романом* со всеми присущими ему чертами, с героями, путь и судьба которых, по сути, формирует его художественную

структуру. Как это сочетание проявляет себя в области создания литературного характера? Ведь неслучайно исследователи не единожды отказывали этому роману в психологизме, поскольку «Шмелев в судьбе <...> показывает некий ПЛАН, “Руку ведущую”, направляющую путь» (курсив наш. — Л. Д., Т. В.), что, соответственно, лишает характеры «саморазвития» [Осьминина, 1993: 73]. А. Г. Сергеева пишет о том, что «И. С. Шмелев создает новый тип романа — не философский, не психологический, не роман-воспитание. Автор <...> настраивает читателя на восприятие именно духовной жизни человека...» (курсив автора. — Л. Д., Т. В.) [Сергеева: 60]. О. Е. Галанина считает целью писателя «показать <в романе> путь духовного становления личности не в психологическом аспекте (как это было в литературе XIX века), а в категориях православной антропологии» (курсив наш. — Л. Д., Т. В.) [Галанина: 68].

Насколько справедлива эта мысль? Ведь герои романа при всех особенностях их изображения — «агиографичности», провиденциализма и т. п. — остаются героями романскими, а сам роман, хоть и «духовным», но реалистическим и находится в русле традиции русской литературной классики (см.: [Дзыга, 2013]), соответственно, присущего ей психологизма с его принципами создания литературного характера⁶.

Можно, конечно, считать, что Шмелев отходит от «привычного» психологизма, но не от психологизма как способа создания литературного характера. Нам ближе мысль Л. В. Хачатурян о том, что «“Пути небесные” — это попытка <...> создать произведение, способное сочетать апокриф, притчу и психологический роман XIX века», при этом «создать единое стилистически-смысловое пространство» [Хачатурян: 112]. Добавим к сказанному, что Шмелев в этом романе оказался перед сложной проблемой создания нового типа героя, вмещающего в себе агиографическую идею обожения человека и традиционные средства психологического изображения характера.

Каким способом эта проблема решается автором? На наш взгляд, важнейшим средством согласования двух выше означенных задач является включение литургического текста в художественную ткань повествования.

Сюжетные линии главных героев в романе Шмелева определяются особой последовательностью богослужебных цитат, указывающих на этапы их духовного пути, которые есть пути «небесные», или причастные вечности.

Сюжет по типу является провиденциальным и синергийным, о чем свидетельствует участие Промысла в развитии образов главных героев. Одним из первых о «духовном детерминизме» в отношении героев романа «Пути небесные» — особом методе создания характеров, отличном от метода классической художественной литературы, — сказал М. М. Дунаев (см.: [Дунаев: 831]). Это, по нашему убеждению, не означает отказа от литературного характера с его основным принципом саморазвития. Синергийность сюжета, построенного на соединении воли героя с волей Высшей, не отменяет, а предполагает *свободу выбора героя* и наличие в нем сложных противоречий, обусловленных взаимодействием с обстоятельствами как внешними, так и внутренними, что и обращает писателя к психологизму особого типа. В настоящем исследовании мы обратимся к анализу только одной из форм выражения «духовного измерения» героев — богослужебной цитате, выявляя *ее функцию в отношении к характерам персонажей*, ограничивая себя анализом образов главных героев — Виктора Алексеевича Вейденгаммера и Дарьи Ивановны Королевой.

Литургический текст вбирает в себя широчайший пласт богословских значений, которые становятся смыслообразующими в отношении к главным героям. Его можно разделить на цитаты из богослужебных книг, песнопения, связанные с развитием образа Виктора Алексеевича Вейденгаммера, и цитаты, определяющие образ Дарьи Ивановны Королевой. Логика введения песнопений разграничивает построение образов героя и героини и указывает на различия в содержании их сюжетных линий, осмысливаемых автором как «пути небесные», ведущие к спасению. При сотериологическом понимании этих путей их можно условно разделить на два типа — *путь обретения Христа* (образ героя) и *путь следования за Христом* (образ героини). Шмелев, по сути, разрабатывает новые типы романских героев. В письме к Ильину он

пишет об образе Виктора Алексеевича Вейденгаммера: «Во всей литературе и **жизни** я не нашел, **как** становятся верующими... рационалисты»⁷, тем самым определяя его доминанту. В образе Дариньки представлен, как отмечают ученые, новый тип литературного героя — герой «воцерковленный» [Любомудров: 177].

Роман разделен на две части. В первой — «московской» — используются разные цитаты из богослужебных текстов по отношению к каждому герою, даже при календарном совпадении и в одном событийном пространстве; во второй — «уютовской» — одни и те же цитаты. Это объясняется содержанием внутренней жизни героев в первой и во второй частях произведения.

Выделим несколько ключевых богослужебных цитат, связанных с образом *Виктора Алексеевича Вейденгаммера*. Первым богослужебным текстом, введенным в художественную ткань романа, является эксапостиларий «Чертог твой...»⁸. Это песнопение в системе годового круга богослужений православной Церкви начинает исполняться после канона на утрене Великого Понедельника и поется несколько дней подряд, знаменуя собой начало самого скорбного и строгого периода в богослужебном году — Страстной Седмицы. В течение этого времени православная Церковь молитвенно вспоминает Спасительные Страдания Господа Иисуса Христа. Духовный смысл этого песнопения заключается в осознании молящимся своего недостойнства перед благолепием Царствия Небесного и просьбе очистить и освятить душу светом Христовым для вхождения в Него. В контексте произведения Шмелева этот эксапостиларий задает перспективу развития образа героя, который в момент первой встречи с Даринькой еще далек от осознания своей греховности. Имплицитно идея преображения его души, которое должно начаться с покаяния, содержится в услышанном им песнопении:

«..увидал ее <Дариньку>: она горячо молилась, на коленях. Тут хорошо запели, — словно пел один нежный, хрустальный голос: пели такое знакомое, забытое... — когда-то и он пел это, в церковном хоре, у Сретенья: “Чертог Твой вижду, Спасе мой, украшенный... и одежды не имам, да вниду в он...” Он слушал, не

без волнения, как повторили слева, мысленно пропел сам — “просвети одеяние души моя, Светода-вче...” — рассеянно перекрестился, думая, — “а хорошо, о-чень хорошо”, — и под зоркими взглядами монахинь вышел на свежий воздух»⁹.

Здесь важен момент вспоминания «знакомого, забытого», что было личным духовным переживанием героя в детстве и что дает надежду на пробуждение религиозного чувства в будущем. Следует отметить особое значение литургического слова для внутреннего развития героя, который пока не вникает в смысл этих слов, но эмоционально переживает их благодатность.

Следующим песнопением, связанным с состоянием души героя, является тропарь святителю Николаю «Правило веры...»¹⁰, который он слышит в день празднования преставления святителя Николая в монастыре во время выхода монахинь на середину храма. Среди них он видит и Дариньку. В его сознании смысл тропаря неразрывно связывается с образом героини, она ему представляется уже человеком обóженным, т. е. святым. На начальном этапе развития *духовного пути* героя его восприятие как тропаря, так и образа героини еще душевно-романтическое: оно смещается от духовного к душевно-плотскому. Герой в момент первой встречи на богослужении в монастыре созерцает в лице героини буквально иконный лик:

«...светлые юные глаза сияли светami неземными, и утончившееся лицо казалось иконным ликом, ожившим, очеловечившимся в восторженном моленьи» (42).

Заметим, что цитируется не весь тропарь, а избранные стихи, те, которые услышал герой и которые начинают ассоциироваться у него с образом Дариньки:

«Лицо ее показалось ему одухотворенным и бесконечно милым, чудесно-детским. Наивно-детски-полуоткрытый рот, устремленные ввысь глаза величали Угодника, славили восхищенно — “правило веры и образ кротости”. Он слышал эти слова, и “образ кротости” для него был ее образ кротости, чистоты, нежной, светлой ласки» (42).

С этого момента Даринька делается для Виктора Алексеича духовным образцом: он чувствует в ней свет, к которому ему надо идти, так как этот свет — Истина. Но назвать его восприятие героини абсолютно чистым, свободным от плотского чувства, нельзя. Он ощущает в образе Дариньки-монахини небесную святость, но не может ее отделить в себе самом от собственной земной страсти, которая трансформирует духовный зов в плотский призыв. И образ героини в его восприятии будет постоянно двоиться, являя то красоту чистоты и святости, то прелесть плоти. Эта борьба небесного и земного как духовного и плотского в любви к Дариньке будет сопровождать образ Виктора Алексеича на протяжении всего первого тома, ведя его к любви истинной, возможной только во Христе.

Одной из ключевых в развитии образа героя является глава «Прозрение», где звучат слова из тропаря Рождеству Христову, которые он слышит на Рождественской службе:

«Чистые голоса юниц целомудренно славил: "...звездю учахуся... Тебе кланяться, Солнцу правды..."» (83)¹¹.

Этот эпизод связан с доминантой его личности — рациональным поиском истины. Как и в первом случае, здесь задается духовная перспектива героя. Подобно волхвам, увидевшим звезду и пошедшим за ней по указанному пути поклониться Царю Иудейскому, Виктор Алексеич, увидев мерцающее звездное небо, непостижимо для него самого влечется душой к Тайне Рождества; увиденные им звезды несут для него свет Вифлеемской звезды, которая должна привести и его на поклонение Христу. В нем совершается прозрение, открывающее Бытие Творца. И в храм Виктор Алексеич возвращается уже иным, способным преклонить колена вместе с Даринькой при пении Великого славословия, которое начинается словами ангельской песни, воспетой в момент Рождества Христова и услышанной пастухами: «Слава в вышних Богу...» (84)¹². Автор приводит строки из ангельской песни, чтобы ввести в событийный контекст образы пастухов с идеей их *простоты*, открывающей им ангельский мир, противоположной *мудрости* волхвов, совершивших долгий путь ко Христу, следуя за

видимой земными очами звездой. Сказанное выше вполне соотносится с внутренним движением героя: от горделивой «мудрости» (бунт героя в самом начале романа, вызванный невозможностью постичь звездное небо) он движется к простоте (по-детски воспринимаемое «поющее звездное мерцание» — 85).

Дальнейший путь героя после «прозрения», при всех последующих искушениях и сомнениях, лежит к Литургии, к главному таинству, в котором должно произойти соединение его со Христом и духовно с Даринькой, что случится уже во втором томе романа. Но выстраивается этот путь не по принципу последовательного возрастания, духовного восхождения, а в долго длящемся внутреннем противостоянии *плотского, рационального и духовного* начал, что составляет суть внутренних противоречий героя и определяет характерологическую роль литургического текста. Богослужбная цитата играет важную роль в раскрытии психологии образа главного героя: она не столько указывает на его внутренние изменения и не предопределяет его внутренний выбор, но формирует духовные «обстоятельства», в которых он совершает свой выбор, что и позволяет говорить о сохранении принципа саморазвития в изображении этого характера. Нужно заметить, что в образе героя, тип которого определяется словом «рационалист», реализуется идея обретения целостности личности именно благодаря наличию в ней душевно-эмоциональной, даже эстетической, стороны отношения к миру. По мысли святых отцов Церкви, обретение веры человеком происходит на уровне сердца¹³ по мере его очищения, которым просвещается разум, что и показывает логика развития образа Виктора Алексеевича, идущего *путем обретения Христа*. И в этом пути героя главной помощницей в осуществлении Промысла является Даринька. Неслучайно в романе используется еще один способ включения богослужбной цитаты, важной для проявления внутреннего состояния героя — через образ и слово героини. Так, в главе «Вразумление», при описании пережитого Даринькой искушения, Виктор Алексеевич вспоминает воздействие на него, «полного тогда невера» (228), произносимых ею молитв. Это были стихи из псалмов, именуемые «Господи воззвах», которые возглашаются перед пением стихир на вечерне¹⁴.

Стихи эти соответствуют общему богословскому содержанию вечерни, а именно: взыванию к Богу падшего человечества и вере в пришествие обещанного Спасителя¹⁵.

Даринька своим чувствованием иного мира производила на Виктора Алексеевича такое впечатление, что он ощущал в эти моменты зыбкость всего земного, его тленность и временность. И за видимым изменчивым миром приоткрывалась ему неизменная вечность:

«...бывало, вздрогнешь, когда рождался из тишины нежный, хрустальный вздох: “из глубины воззвах к Тебе, Го-споди!” или, любимое ее, — “изведи из темницы ду-шу мою!” Глубинный возглас, из недр души. И такое томяще-грустное в нем, будто она, воистину, узница в темнице, во свете сем. И я чувствовал оторопь. Полный тогда невер, я ощущал всю зыбкость, непрочность жизни» (228).

Так героиня молитвенным переживанием священных слов, поющих или произносимых ею, *передавала* сердцу Виктора Алексеевича свою веру в присутствие мира Горнего, открывала ему связь видимого с невидимым.

В одной из заключительных глав первого тома («Послушание») звучат слова из молитвы Симеона-Богоприимца: «Ныне отпускаеши, Владыко», которые Даринька «воззвала сердцем» (240), знаменуя грядущую перемену в жизни, открывающую героям уже пути «небесные».

Образ Дарьи Королевой — Дариньки — центральный в романе и в наибольшей степени связан с богослужбными текстами, которые являются для нее живой молитвой, представляют собой своеобразный камертон духовной жизни и ценностного ее *самоопределения*.

Начиная с первого песнопения, которое открывает систему литургических текстов, сопровождающих сюжетную линию героини, обнаруживается иной, нежели у Виктора Алексеевича, способ функционирования богослужбной цитаты, что связано с целью автора раскрыть духовную природу внутреннего конфликта Дариньки. Священные слова звучащих в ней молитв выражают ее душевное состояние и одновременно влияют на него. В отличие от героя, «вспоминающего» знакомое в детстве, литургическое слово

настолько органично внутреннему миру героини, что является для нее «своим», присутствует везде, проявляется порой неосознанно, но всегда значимо для понимания ее духовного пути и душевной жизни.

Приведем пример. Даринька, уже ожидающая ребенка, поет тропарь праздника Рождества Богородицы¹⁶. В этот самый момент она падает со стула, на котором стояла, следствием чего является потеря ребенка, продолжительная болезнь, ставящая ее на грань жизни и смерти, и окончательно констатируемое врачами «неплодие». Это событие происходит в начале сентября¹⁷. В данном случае смыслообразующим для художественного повествования является не текст тропаря, в котором акцент делается на рождении Христа от Богородицы («из Тебе бо возсия Солнце правды Христос Бог наш»), а событие Священной истории, вспоминаемое в праздник Рождества Богородицы — чудесное рождение Самой Пресвятой Девы от праведных Иоакима и Анны, бывших уже неплодными по причине возраста. Эта история содержится в апокрифическом протоевангелии Иакова и отражена в кондаке праздника: «Иоаким и Анна поношения безчадства и Адам и Ева от тли смертныя свободистася, Пречистая, во святем рождестве Твоем. То празднуют и людие Твои, вины прегрешений избавльшеся, внегда звати Ти: неплоды раждает Богородицу и Питательницу Жизни нашея»¹⁸. Очевидна здесь определенного рода аналогия с историей героини романа: неосвященный таинством союз с Виктором Алексеевичем и в результате — потеря ребенка, плода этого союза, — внутренне соотносится с полным благодати союзом Иоакима и Анны, плодом которого явилась Пресвятая Богородица. Вынужденное безбрачное сожительство вступает в крайнее противоречие с духовными интенциями, определяющими ее внутренний мир. Строки же тропаря, возвещающие *радость* всем, контрастируют с *несчастьем* — потерей ребенка, тяжелой болезнью и бесплодием. В контексте романа этот Великий церковный праздник ознаменовал собой начало страданий Дариньки. Так выявляется *острейший внутренний конфликт* героини, который, по сути, и составляет ее крестный путь, заключающийся в болезненно переживаемом чувстве личного греха и борьбе с ним¹⁹. Она глубоко страдает от неразрешимости ее жизненной ситуации: стремления к миру

духовному — и жизни «во грехе». Наказанием же за «грех» Даринька считает свое физическое неплодство, которое в романной перспективе разрешится духовным плодом — *рождением во Христе* героя, чему она и призвана послужить. Отметим также, что в этом эпизоде положено начало спасения для Виктора Алексеевича, который во время тяжелой болезни Дариньки впервые стал молиться, к нему пришло понимание, что это испытание дано девушке за грех. Его душа становится восприимчивой к явлениям духовного порядка.

Выше приведенная цитата из тропаря празднику Рождества Богородицы становится в отношении образа Дариньки *тематическим ключом* (термин Р. Пиккио)²⁰, благодаря чему в тексте осуществляется семантическая связь между событием и его духовным смыслом. Использование богослужебной цитаты в качестве смыслового контраста состоянию души героини станет в первом томе романа основным приемом раскрытия ее образа (прием *рассогласования*): именно на фоне Великих праздников ее внутренний конфликт будет усиливаться. Во втором томе используется другой прием — *согласования* смысла богослужебной цитаты с духовным устройением Дарьи Ивановны, уже достигшей внутренней целостности.

Важным для раскрытия образа Дарьи Королевой является обращение писателя к форме дневника — «посмертной записке к близким», которая изобилует цитатами из богослужебных текстов. Это для Шмелева становится способом выражения духовной рефлексии Дариньки, раскрывающим тяжесть ее внутренней борьбы с грехом и обретение смирения на пути осуществления Промысла, с точки зрения которого в своем дневнике героиня и дает оценку всему происшедшему с ней. Например, в главе «Вразумление» благодаря дневнику раскрывается духовное состояние Дариньки, находящейся в греховном «помрачении» — нахлынувшей чувственности в отношении к «опасному обольстителю» офицеру Вагаеву, которое она в «записке к близким» не раз называет «безумством» (227). Особую роль здесь играет богослужебная цитата. В качестве интерпретирующих выступают сразу три богослужебных текста, соотносящихся с одним и тем же эпизодом жизни героини.

Рассмотрим последовательность приводимых в дневнике цитат в соотношении с состоянием души героини, помня о том, что описываемое событие происходит в Крещенский сочельник, накануне праздника Богоявления. О происшедшем между Вагаевым и Даринькой мы узнаем вначале из повествования Виктора Алексеевича, которому она все рассказала. И уже затем мы видим осмысление этого события самой героиней в «записке к ближним», начинающейся словами из Великого покаянного канона: «Услыша слух Твой, и убоюхся, слава силе Твоей, Господи» (232)²¹. Эта цитата содержит мотив покаяния, без которого не может состояться духовное возрождение человека. Канон поется во время Великого поста, который является подготовкой к величайшему празднику — Пасхе. Следовательно, обращение к нему несет в себе идею надежды на воскресение души героини, что отвечает содержанию именно четвертого ирмоса вообще любого канона: в нем заключено пророчество о пришествии в мир Спасителя — Христа²². Логика дальнейшего сюжетного развития актуализирует идею спасительного действия Божественного Промысла, которое проявится именно в тот момент, когда героиня уже совсем не сможет владеть собой и будет, казалось бы, обречена на гибель.

Следующая — вторая — цитата связана с праздником Богоявления и со «случайностью»: Даринька нечаянно в темноте разбивает кувшин с принесенной кем-то святой водой (231), что становится своеобразной иллюстрацией к прокимну праздника Богоявления («Море виде и побеже, Иордан возвратися вспять» — 232²³). Содержание прокимна вновь контрастирует с состоянием души героини, о чем она сама и пишет в дневнике:

«В порыве ослепления страстями, святое пролила я, безумная, и не вняла, что остережение мне дается. Но Милосердие Божие послало мне вразумление, как бы гром небесный. Все забыла тварь, по образу Твоему сотворенная. Забыла, что возглашается на день сей: “Море виде и побеже, Иордан возвратися вспять”. А я не убоялась» (232).

По толкованиям святых отцов основной смысл этого стиха из 113 Псалма заключается, с одной стороны, в утверждении силы Божией, с другой — в призыве к покаянию²⁴.

Но этот смысл героиня открывает уже позже, а в страстном состоянии она не «слышит» и не «видит» знаков спасительного действия Силы Божией. Как не помнила она о крещенском сочельнике, проводя с Вагаевым вечер в разъездах по местам развлечений, а вспомнив благодаря напоминанию дворника Карпа, «испугалась: “То-споди..! да, ведь, Сочельник нынче... завтра Богоявление Господне, Животворящий Крест погружали... водосвятие сегодня было..!”» (230). Она будто «выпала» из пространства праздника Крещения и не могла себя вернуть «вспять»: вода из разбитого ею кувшина, освященная — иорданская — от нее «убегает», а она остается в «море» — «порочном поведении», будучи не в силах противостоять охватившей ее страсти. Тем более важен следующий неожиданный «случай», который впоследствии она и Виктор Алексеевич восприняли как чудо:

«В этот последний миг, когда гасло ее сознание, грозный удар, как громом, потряс весь дом. Даринька вскрикнула, вырвалась из его объятий и кинулась в темный коридор. Осталась в ее глазах качавшаяся в углу лампадка» (232).

Позже оказалось, что «случилось самое обиходное, простое»: Карп поднял тяжелый воротный запор и, «не рассчитавши, может быть, от усталости, — грохнул концом в тесовую обшивку дома. Дом старый, деревянный. Удар проломил обшивку и шевельнул сруб... и шевельнул так, что грохнула штукатурка в зале, <...> сотряслась икона и дрогнула лампадка на цепочках. Ее-то и увидала Даринька, ее только» (233).

В связи с этим «чудом» и приводит Даринька третью богослужебную цитату, в которой означено Главное действующее Лицо в деле спасения героини: «Господь, освещение мое, и Спаситель мой, кого убоюся?» (233)²⁵.

Этот прокимен возглашается на освящении воды, в таинстве крещения²⁶ и во время пострижения в монахи²⁷, что указывает на важный для героини духовный смысл смерти для греха и очищения, просвещения человека в таинствах Духом Святым.

Приводит же эти слова Даринька в своей «записке к ближним» по прошествии времени из уже другого духовного состояния. Но в момент самого события героиня не в силах противостоять охватившей ее страсти, поскольку воля ее надломлена гордыней, самохотением. Даже после «грозного удара», спасшего героев от соблазна, Даринька не останавливается в своем «безумии». Спасительное вмешательство Бога воспринимается ею в тот момент как несправедливость:

«В сознании ее шла борьба: радость, что не оставлена, что послано вразумление; и скорбь, что ей не по силам искушение, что “отнято у нее последнее — радость Димы”. Она смотрела к таившимся в темноте иконам и укоряла кощунственно: “ну, за что... за что?!” Думала о своем позоре, о сиротстве с начала дней, чувствовала “ужасную неправду” и, потеряв страх Божий, вопияла: “за что же такое издевательство?!”» (233–234).

Так, прием «рассогласования» — контраста смысла богослужебного текста внутреннему состоянию героини — остается ведущим в психологическом рисунке ее образа. Здесь заключается важная для автора мысль о непостижимом милосердии Божиим, Который спасает именно в такой момент, когда человек сам сделать ничего не может. Это обнажает всю духовную немощь, свойственную человеческой природе, сокрушает гордыню и приводит к истинному смирению, которое является первой ступенью духовной лестницы: «Блаженны нищие духом» (Мф. 5:3). За этим следует покаяние, т. е. перемена ума, и принятие Воли Божией о себе, которое предполагает и принятие своего, спасительного, креста, — такова закономерность развития образа Дариньки. К этому логическому итогу подводит Шмелев свою героиню в конце первого тома романа.

Идея крестоношения выражает себя в ключевом образе Распятия. Этот образ вводится в повествование в эпизоде посещения церкви Даринькой после произошедшего «вразумления»: она побежала за богоявленской святой водой и, оказавшись в пустом храме, так как служба уже закончилась, излилась в молитве к Распятому Христу, в которой звучат песнопения, посвященные Кресту Господню:

«Даринька отошла к Распятию. Пунцовая лампада светила на Лик Христа, и темные капли из-под шипов казались живую кровью. Даринька упала на колени и замерла в молитве. В слезах молилась: “и мене деревом крестным просвети и спаси мя”. Сердцем, без слов, молилась» (236).

Здесь используются строки из эксапостилярия Великого Пятка, который поется после чтения Страстных Евангелий. Приведено окончание песнопения, содержательно отражающее молитвенное взывание ко Господу героини. Эта строка является выражением ее просьбы о просвещении помраченной грехом души: «и мене деревом крестным просвети и спаси мя»²⁸. Но в данном случае для более глубокого понимания этого эпизода необходимо принять во внимание и начало эксапостилярия, которое повествует о том, как распятый от Христа справа разбойник был удостоен рая за свое искреннее покаяние: «Разбойника благоразумнаго, во едином часе раевии сподобил еси Господи, и мене Деревом Крестным просвети, и спаси мя»²⁹. Таким образом, опуская первый стих этого песнопения, Шмелев переносит его смысловую нагрузку на образ героини, художественно соотнося его с образом разбойника, который, распятый по заслугам и признающий это, смиренно просит, не надеясь на спасение, лишь помянуть его в Царствии Небесном. Эпизод у Распятия — начало изменения героини, ее духовный поворот. Таким образом, символика Распятия, подчеркивающая «доминирующее значение страдания, актуального для высвечивания концепта *любовь* как готовности к самопожертвованию» [Самохвалова: 93], определяет смысловое поле первой части романа и образ героини. После посещения храма и обретения там освященной богоявленской воды, Дариньке в ночь на Крещение снится «крестный сон», повествующий о ее распятии (238–240), что символизирует прорыв романного времени в вечность. Здесь же звучит мотив Воскресения, которое следует за Распятием.

Идея Голгофы организует пространство, как бы замыкает в круг *два пути*, обозначенные образами героя и героини, приводя их обоих к *одной точке*. Композиция всего тома задана песнопениями. В начале романа Виктор Алексеевич на Страстной седмице в Страстном монастыре, куда проводил

Дариньку, слышит эксапостиларий «Чертог Твой...» — в конце первого тома героиня после пережитых ею душевных испытаний произносит слова эксапостилария Великого Пятка. Тем самым герои соединяются в желании просвещения своей души, хотя изначально только Даринька представлена автором как верующая. Однако верующий еще не значит спасенный, а значит спасающийся, и то при условии, что не будет уклоняться от спасительного Промысла Всевышнего. Таким образом, героиня как бы уравнивается с героем по схожести падшего естества, несмотря на свою воцерковленность, что подчеркивается самим фактом избрания Шмелевым для цитации названных эксапостилариев. Именно эти песнопения по своему богословскому содержанию выражают нужду погибающего человека в Божественном Свете, очищающем и освящающем душу³⁰.

После молитвы у Распятия в церкви героиня снова наполняется духовным светом, следствием чего является чтение ею по возвращении домой молитвы, посвященной Животворящему Кресту Господню: «Кресту Твоему поклоняемся, Владыко...» (237)³¹. В романе приводится только начальный стих, выражающий поклонение перед Христовой Искупытельной Жертвой, вторая же часть, прославляющая Воскресение Христово, опущена. Наполниться сердцу Дариньки истинной духовной любовью как подвигом самоотдачи, жертвой, соединяющей человека с Богом, значит, воскрешающей его, помогает выжженный под грудью крест, которым она пытается побороть свои страстные чувства к Дмитрию Вагаеву. Пасхальная семантика, заключенная в опущенном стихе песнопения, распространяется на все последующее сюжетное движение романа и развитие образов двух главных героев. Все «свое», человеческое, греховное, «земное», порожденное гордыней, героиня оставляет на кресте и уже преображенной душой соглашается с Волей Божией, осуществляя ей назначенное — вывести из мрака греховного другую заблудшую душу. Для этого ей нужно отказаться от себя, принять свою жизнь с Виктором Алексеевичем как «послушание», которое ей возвестил Бог через старца Варнаву:

«Хорошая какая, а сколько же у тебя напутано!» — сказал он ласково и жалея. — «Дарья... вот и не робей, победишь». Даринька поняла батюшкино слово: Дарья означает — побеждающая, говорили в монастыре. «Всю жизнь распутывать, а ты не робей. Ишь, быстроглазая, в монашки хочешь... а кто возок-то твой повезет? что он без тебя-то, победитель-то твой? <...> Потомись, потомись... вези возок. Без вины виновата, а неси, вынесешь. Говорят про тебя... а про меня не говорят? Без ряски, а монашка. И пускай нас с тобой бранят... сколько ни черни нас, черней ряски не будем. Вот и послушание тебе».

И благословил крестиком:

«Прими и радуйся, и забудь все. Я твою боль в карман себе положил. А просвирку ему дай, надо ему, голодный он. Поедете куда, ко мне заезжайте, погляжу на вас, победители» (247–248).

Итак, в образе Дарьи Ивановны Королевой показан путь человека, живущего в Церковном Предании и находящегося еще на этапе духовного становления. Сюжетная линия героини выстраивается как путь следования за Христом. Одним из начальных этапов этого пути является борьба со страстями как необходимый период прохождения искушений и испытаний для обретения чистой веры и смирения. Синергия проявляется в решимости героини идти крестным путем, которым для нее, по существу, являются различные скорби, связанные с фактом безбрачного сожительства с героем. Но именно вследствие соединения своей жизни с Виктором Алексеевичем Даринька, по сути, определяет его жизненный путь как «путь небесный». И сама она в этом пути дорастает до истинной — жертвенной — любви, результатом которой, по мысли автора, должно быть рождение героя во Христе, его обновление, его воскресение. Этот замысел остался не реализованным³², но именно такая авторская интенция ясно прослеживается в ходе повествования. Особенно это становится явным в завершающем второй том эпизоде, который описывает ситуацию, глубоко символично подводящую итог всему произведению. Даринька дарит Виктору Алексеевичу Евангелие и говорит, что в этой книге заключено «все»:

«— Это... что?.. — спросил он, принимая в темноте.
— Евангелие. Лучше не могу тебе. Тут — все» (439).

Евангелие, в соответствии с церковным значением, — это благая весть о явлении Христа, что символически выражено в выносе Евангелия на Божественной Литургии. Христос в романе предстает организующим духовным центром. Об этом свидетельствует и последовательность использованных богослужебных текстов, складывающаяся в единый литургический текст, который, по сути, является текстом о Христе как Спасителе человека, Его Голгофской Жертве и Его Воскресении. Читая роман, мы не только наблюдаем за духовной эволюцией героев, но и проживаем евангельские события посредством вхождения в литургический опыт Церкви. Как абсолютно верно замечает В. Лепяхин, «слово участвует в богослужении не только как чтение, как звучащее слово, но и как слово написанное, как книга, как целокупное слово. В храме имеется на престольное Евангелие, и к нему, как вместилищу Божественного Слова, верующие прикладываются так же, как к иконе. Собственно Евангелие и есть словесная икона Христа» [Лепяхин: 185]. Тем самым роман Шмелева завершается экспликацией мироощущения, которое названо И. А. Есауловым «торжествующим христоцентризмом» [Есаулов, 1995: 246.]

Таким образом, литургический текст выполняет важнейшую роль в развитии образов героев, их внутреннего конфликта, в формировании ценностного пространства героев и произведения в целом. Даринька и Виктор Алексеевич не только иллюстрируют идею присутствия Божественного промысла в жизни человека, но и обладают свободой выбора и реализуют его. Особенность психологизма Шмелева заключается во включении в систему детерминаций поведения героев действия Промысла, что само по себе не является новым в литературе (достаточно вспомнить прозу А. С. Пушкина, где действует случай как «орудие Провидения», или «высший реализм» Ф. М. Достоевского). Но использование литургической цитаты в организации внутреннего пространства героя (характерологическая функция) — это открытие писателя и свидетельство «новой эстетики», определяемой его духовными поисками, типом проблематики и открытым им новым

типом героя. Шмелев в своем последнем романе художественно воплотил не просто православное мировоззрение во всем многообразии его аспектов, но направил все свои творческие силы на главную тему — спасения души человека в вечности, и шире — тему домостроительства спасения рода человеческого, которое «осуществляется через усвоение спасения каждого отдельного лица во Христе Духом Святым» [Федотова: 88]. И литургические тексты, будучи выражением православного богослужения, являются в данном романе ключевым компонентом этнопоэтики, характеризующей национальную специфику творчества И. Шмелева.

Примечания

- ¹ Шмелев И. С. «Творчество А. П. Чехова» // Шмелев И. С. Собр. соч.: в 5 т. Т. 7 (доп.). Это было: Рассказы. Публицистика. М.: Русская книга, 1999. С. 543.
- ² Ильин И. А. Собр. соч.: Переписка двух Иванов (1947–1950). М.: Русская книга, 2000. Т. 3. С. 14.
- ³ Письмо И. С. Шмелева к Р. Г. Зоммеринг от 24.IX.1937. Цит. по: [Осьмина, 1998: 3].
- ⁴ Как справедливо отметил А. М. Любомудров, «Шмелев создал книгу, стоящую на грани между художественным произведением и документальным повествованием» [Любомудров: 174].
- ⁵ Известны слова И. Шмелева о «Путях небесных» как «опыте “духовного” романа» (см.: Ильин И. А. Собр. соч.: Переписка двух Иванов (1947–1950). М.: Русская книга, 2000. Т. 3. С. 14), послужившие основой для определения его жанра как «духовный роман», ставшего общепринятым для исследователей творчества писателя.
- ⁶ Проблема психологизма привлекала внимание исследователей в соотнесенности с жанровой спецификой произведения (см.: [Сергеева], [Компанец: 68–71]).
- ⁷ Ильин И. А. Собр. соч.: Переписка двух Иванов (1947–1950). М.: Русская книга, 2000. Т. 3. С. 15.
- ⁸ «Чертог Твой вижу, Спасе мой, украшенный, и одежды не имам, да вниду в онь; просвети одеяние души моя и спаси мя». См.: Триодь Постная. Ч. 2. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2002. С. 47.
- ⁹ Шмелев И. С. Собр. соч.: в 5 т. М.: Русская книга, 1998. Т. 5. Пути небесные: роман. С. 30. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- ¹⁰ См. текст тропаря: Минея декабрь. Ч. 1. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2002. С. 196.

- ¹¹ См.: Минея декабрь. Ч. 2. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2002. С. 344.
- ¹² См.: Часослов. М.: Сибирская Благовонница, 2012. С. 86.
- ¹³ Как пишет св. архиепископ Лука (Войно-Ясенецкий), «сердце по Священному Писанию есть орган общения человека с Богом, а следовательно, оно есть орган высшего познания <...> сердце обладает высшей способностью ощущать Бога, о которой говорит ап. Павел в Афинском Ареопаге: “дабы они искали Бога, не ощутят ли Его и не найдут ли” (Деян. 17: 27)» (см.: Святитель Лука Войно-Ясенецкий. Дух, душа, тело. М.: Образ, 2011. С. 15–16).
- ¹⁴ См.: Часослов. М.: Сибирская Благовонница, 2012. С. 176.
- ¹⁵ См. об этом: Субботин К., священник. Руководство к изучению устава богослужения Православной Церкви. Киев: Издательство имени святителя Льва, папы Римского, 2008. С. 67–68.
- ¹⁶ «Рождество Твое, Богородице Дево, радость возвести всей вселенной: из Тебе бо возсия Солнце правды Христос Бог наш, и, разрушив клятву, даде благословение, и, упразднив смерть, дарова нам живот вечный». (См.: Минея сентябрь. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2003. С. 236).
- ¹⁷ Праздник Рождества Богородицы отмечается по старому стилю 8 сентября, следовательно, неслучайно героиня напевает тропарь этого праздника — тем самым Шмелев помещает событие в пространство Церковного календаря.
- ¹⁸ Минея сентябрь. С. 243.
- ¹⁹ В письме своей духовной дочери подвижник XX в. протоиерей Понтий Рупышев пишет о несении креста следующие слова: «...или о своих *греховных состояниях*, или не видя непосредственно причины такой боли, он во всяком случае или участвует в кресте своих ближних, или несет даже за них его или *свой крест несет*. *Крест же есть подвиг*. После скорби или подвига бывает всегда обогащение в духовной жизни и получение даров духу нашему свыше» (курсив наш. — Л. Д., Т. Л.) (см.: Жизнеописание и духовное наследие протоиерея Понтия Рупышева. М.: Паломник, 2016. С. 577).
- ²⁰ По определению Р. Пиккио, тематический ключ — это «прямая цитата из Священного Писания или косвенная отсылка к священному тексту, помещаемая традиционно в начале *expositio* создаваемого текста или сразу же после введения и предназначенная установить точную семантическую связь между буквальным и духовным смыслом повествования» [Пиккио: 437]. При том что Р. Пиккио предложил данный термин применительно к древнерусской литературе, он вполне функционален в отношении к русской художественной литературе, основанной на православной традиции и включающей в прямой или не прямой форме цитаты из священных текстов.
- ²¹ См.: Троица Постная. Ч. 1. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2002. С. 600.

- ²² См. об этом: Субботин К., священник. Руководство к изучению устава богослужения Православной Церкви... С. 36.
- ²³ См.: Минея январь. Ч. 1. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2002. С. 238.
- ²⁴ Евфимий Зигабен пишет: «... море познало Бога и силу Его, и почувствовав волю Его <...> побежало прочь от очей <...>. А выражение побежало, означил, по словам Златоуста, страх моря <...> Изъяснение Исихиево: В высшем значении под морем должно разуместь порочное поведение как непостоянное, а под Иорданом — благодать крещения. Итак, море жизни убегает от исповедующегося, как горькое и не могущее совместиться с тем, который навсегда отступил от горечи грехов. А Иордан не убегает, но возвращается для исповедывающихся назад, поколику они изменяются, приступив к слезам покаяния; так как покаяние производится силою крещения; и не какой пользы не было бы от покаяния без предварительного крещения. Потому-то и Иоанн сперва проповедывал покаяние и потом с покаянием соединял крещение. Почему Иордан обращается назад? Потому что согрешивший чрез покаяние идет назад, оставив прежний путь (ибо Иордан принимается за изображение покаяния)» (Толковая Псалтирь Евфимия Зигабена. Изъясненная по святоотеческим толкованиям / перевод с греческого. Издание третье. Киев: Тип. Киево-Печерской Успенской Лавры, 1907. С. 901).
- ²⁵ См.: Минея январь. Ч. 1. С. 226.
- ²⁶ См.: Требник. СПб.: Издание Свято-Троице-Сергиевой Лавры, 1995. С. 34.
- ²⁷ См.: Там же. С. 162.
- ²⁸ См.: Триодь Постная. Ч. 2. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2002. С. 144.
- ²⁹ Триодь Постная. Ч. 2. С. 144.
- ³⁰ См. об этом: Кашкин А. С. Устав православного богослужения / Саратовская Православная Духовная Семинария. Саратов: Изд-во Саратовской митрополии, 2018. С. 94.
- ³¹ См.: Минея сентябрь. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2003. С. 428.
- ³² «Первый том романа “Пути небесные” был завершен Шмелевым в мае 1936 года, второй — создан в 1944–1947 годах. Смерть писателя в 1950 году оборвала работу над третьим томом» [Любомудров: 173].

Список литературы

1. Галанина О. Е. Типология героев в романе И. С. Шмелева «Пути небесные» // Творчество И. С. Шмелева в аксиологическом аспекте. XIII Крымские международные Шмелевские чтения: сб. материалов междунар. науч. конф. 10–15 сентября 2004 г. / ред. В. П. Цыганник. — Алушта, 2004. — С. 68–72.

2. Дзыга Я. О. Достоевский и Шмелев: «духовный роман» и агиографическая литература // Культура народов Причерноморья. — Симферополь, 1998. — № 5. — С. 203–207.
3. Дзыга Я. О. Творчество И. С. Шмелева в контексте традиций русской литературы. — М.: [б. и.], 2013. — 346 с.
4. Дунаев М. М. Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература в XVII–XX веках. — М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2002. — 1056 с.
5. Есаулов И. А. Поэтика литературы русского зарубежья (Шмелев и Набоков: два типа завершения традиции) // Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1995. — 288 с.
6. Есаулов И. А. Русская классика: новое понимание. — СПб.: Алетейя, 2012. — 448 с.
7. Захаров В. Н. Русская литература и христианство // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. — Вып. 3. — С. 5–11 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2370> (20.02.2019). DOI: 10.15393/j9.art.1994.2370
8. 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> (20.02.2019). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2472
9. Захаров В. Н. Проблемы исторической поэтики: этнологические аспекты. — М.: Индрик, 2012. — 264 с.
10. Ильин И. А. Творчество И. Шмелева // Ильин И. А. О Тьме и Просветлении: книга художественной критики: Бунин, Ремизов, Шмелев. — М.: Скифы, 1991. — С. 135–195.
11. Компанеец В. В. Антиномичность характера в романе И. С. Шмелева «Пути небесные» // Русское зарубежье — духовный и культурный феномен: в 2 ч. — М., 2003. — Ч. 1. — С. 68–71.
12. Лепяхин В. В. Слово как иконообраз // Лепяхин В. Икона и иконичность. — 2-е изд., перераб. и доп. — СПб.: Успенское подворье Оптиной Пустыни, 2002. — 400 с.
13. Любомудров А. М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. — 272 с.
14. Осьминина Е. А. Проблемы творческой эволюции И. С. Шмелева: дис. ... канд. филол. наук. — М., 1993. — 166 с.
15. Осьминина Е. А. Последний роман // Шмелев И. С. Собр. соч.: в 5 т. — М.: Русская книга, 1998. — Т. 5. Пути небесные. — С. 3–14.
16. Пиккио Р. Функция библейских тематических ключей в литературном коде православного славянства // Пиккио Р. Slavia Orthodoxa. Литература и язык. — М., 2003. — С. 431–466.
17. Самохвалова Л. Д. Библейские «вечные образы» в аспекте визуального поворота в современной лингвистике (на примере образа Распятие) // Филологический класс. — 2015. — № 3 (41). — С. 91–98.

18. Сергеева А. Г. «Пути небесные» И. С. Шмелева как духовный роман // Творчество И. С. Шмелева в аксиологическом аспекте. XIII Крымские международные Шмелевские чтения: сб. материалов междунар. науч. конф. 10–15 сентября 2004 г. / ред. В. П. Цыганник. — Алушта, 2004. — С. 56–67.
19. Сорокина О. Н. Московянина: Жизнь и творчество Ивана Шмелева. — М.: Московский рабочий; Скифы, 1994. — 391 с.
20. Строганова И. А. «Пути небесные» И. С. Шмелева: жанровый и стилиевой синтез // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова. Филологические науки. — 2014. — Вып. 3. — С. 20–27.
21. Федотова Р. А. Понятие «литургическое пространство» и его связь с теорией искусства // Классика в искусстве сквозь века: сб. ст. — СПб., 2015. — С. 83–92.
22. Хачатурян Л. В. «Пути небесные»: И. С. Шмелев о духовном романе // И. С. Шмелев и духовная культура православия. IX Крымские международные Шмелевские чтения: сб. материалов междунар. науч. конф. 12–16 сентября 2000 г. / ред. В. П. Цыганник. — Симферополь: Таврия-Плюс, 2002. — С. 112–118.
23. Черников А. П. Проза И. С. Шмелева: концепция мира и человека. — Калуга: Калужский областной институт усовершенствования учителей, 1995. — 344 с.
24. Черников А. П. Опыт духовного романа. «Пути Небесные» И. С. Шмелева // Литература в школе. — 2003. — № 2. — С. 13–18.
25. Шешунова С. В. Национальный образ мира в русской литературе (П. И. Мельников-Печерский, И. С. Шмелев, А. И. Солженицын): дис. ... д-ра филол. наук. — Дубна, 2006. — 368 с.
26. Шешунова С. В. Национальный образ мира как категория этнопоэтики русской словесности // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2008. — Вып. 8. — С. 5–16 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2589> (20.02.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2008.2589
27. Шешунова С. В. Национальный образ мира и межкультурная коммуникация в творчестве И. С. Шмелева. — М.: ЛЕНАНД (Урсс), 2017. — 200 с.
28. Шкуропат М. Ю. Иконичность словесного образа // Икона в русской словесности и культуре: сб. ст. — М.: Паломник, 2012. — 608 с.

Liudmila G. Dorofeeva

*Immanuel Kant Baltic Federal University
(Kaliningrad, Russian Federation)*

lgdorofeeva@mail.ru

Tatyana V. Larionova

*Independent Researcher
(Moscow, Russian Federation)*

tanita2111@mail.ru

A Characterological Function of the Liturgical Text in the Novel “The Ways of Heaven” by I. Shmelev

Abstract. The article focuses upon the liturgical text in Ivan Shmelev’s novel “The Ways of Heaven” and its characterological function as a major component of ethnopoetics. The author himself classifies his novel as “spiritual” and peculiarities of this genre find expression in the principles of creation of the characters capable of self-evolution, inherent in the literature of psychological realism. The most relevant in the novel’s hierarchy of determinants is a “spiritual determinism” where the participation of Divine Providence in development of the plot and heroes’ characters becomes essential. Liturgical quotations remain inseparably related to the images of the main characters throughout the whole novel, referring to different stages of their spiritual paths. More significantly, quotations are actively involved in the characters’ internal decision-making process as well as in their formation. A remarkable variety of theological meanings shapes the spiritual space of the novel and of the protagonists, frequently serving as a means of characterization. Testifying to the author’s Orthodox worldview, heroes’ “ways of heaven”, regarded in soteriological terms, are of two types: the one of discovering Christ (the hero) and the other one of following Christ (the heroine). The detailed analysis of the key liturgical quotations in their relation to Victor Alexeevich and Daria Koroleva (the protagonists) revealed a particular significance of the liturgical quotations in structuring the heroes’ inner space. We believe it to be Ivan Shmelev’s artistic discovery and a testimony to a “new aesthetics”, defined by a spiritual quest of the author himself.

Keywords: Ivan Shmelev, ethnopoetics, liturgical text, novel, psychology, principle of determinism, literary character

About the authors: *Dorofeeva Liudmila G.* — Doctor of Philology, Professor of the Institute of Humanities, Immanuel Kant Baltic Federal University (ul. A. Nevskogo 14, Kaliningrad, 236016, Russian Federation); *Larionova Tatyana V.* — Independent Researcher

Received: May 14, 2019

Date of publication: October 18, 2019

For citation: Dorofeeva L. G., Larionova T. V. A Characterological Function of the Liturgical Text in the Novel “The Ways of Heaven” by I. Shmelev. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 4, pp. 273–300. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6362 (In Russ.)

References

1. Galanina O. E. The Typology of the Characters in the Novel of I. S. Shmelev “The Ways of Heaven”. In: *Tvorchestvo I. S. Shmeleva v aksiologicheskom aspekte. XIII Krymskie mezhdunarodnye Shmelevskie chteniya [I. S. Shmelev’s Works in an Axiological Context. The 13th International Crimean Shmelev Reading]*. Alushta, 2004, pp. 68–72. (In Russ.)
2. Dzyga Ya. O. Dostoevsky and Shmelev: A “Spiritual Novel” and Hagiographic Literature. In: *Kul’tura narodov Prichernomor’ya [Culture of the Peoples of the Black Sea Coastal Area]*. Simferopol, 1998, no. 5, pp. 203–207. (In Russ.)
3. Dzyga Ya. O. *Tvorchestvo I. S. Shmeleva v kontekste traditsiy russkoy literatury [The Works of I. S. Shmelev in the Context of Russian Literature Traditions]*. Moscow, 2013. 346 p. (In Russ.)
4. Dunaev M. M. *Vera v gornile somneniy: Pravoslavie i russkaya literatura v XVII–XX vekakh [Faith in the Heat of Doubts: Orthodoxy and Russian Literature in the 17th–20th Centuries]*. Moscow, Izdatel’skiy Sovet Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi Publ., 2002. 1056 p. (In Russ.)
5. Esaulov I. A. The Poetics of the Literature of the Russian Expatriate Community (Shmelev and Vladimir Nabokov: Two Types of the End of Tradition). In: *Esaulov I. A. Kategoriya sobornosti v russkoy literature [Esaulov I. A. The Category of Sobornost’ in Russian Literature]*. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1995. 288 p. (In Russ.)
6. Esaulov I. A. *Russkaya klassika: novoe ponimanie [Russian Classics: New Understanding]*. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2012. 448 p. (In Russ.)
7. Zakharov V. N. Russian Literature and Christianity. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1994, issue 3, pp. 5–11. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2370> 9 (accessed on February 20, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.1994.2370 (In Russ.)
8. Zakharov V. N. Orthodox Aspects of Russian Literature Ethnopoetics. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1998, issue 5, pp. 5–30. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2472> (accessed on February 20, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2472 (In Russ.)
9. Zakharov V. N. *Problemy istoricheskoy poetiki: etnologicheskie aspekty [The Problems of Historical Poetics: Ethnological Aspects]*. Moscow, Indrik Publ., 2012. 264 p. (In Russ.)
10. Il’in I. A. The Works of I. Shmelev. In: *Il’in I. A. O T’me i Prosvetlenii: kniga khudozhestvennoy kritiki: Bunin, Remizov, Shmelev [Ilyin I. A. About the*

- Darkness and Enlightenment: The Book of Literary Criticism: Bunin. Remizov. Shmelev*. Moscow, Skify Publ., 1991, pp. 135–195. (In Russ.)
11. Kompaneets V. V. The Antinomical Character in the Novel of I. S. Shmelev “The Ways of Heaven”. In: *Russkoe zarubezh’e — dukhovnyy i kul’turnyy fenomen: v 2 chastyakh* [The Russian Expatriate Community — a Spiritual and Cultural Phenomenon: in 2 Parts]. Moscow, 2003, part 1, pp. 68–71. (In Russ.)
 12. Lepakhin V. V. The Word as an Iconographic Image. In: *Lepakhin V. Ikona i ikonichnost’* [Lepakhin V. An Icon and Iconicity]. St. Petersburg, Uspenskoe podvor’e Optinoy Pustyni Publ., 2002. 400 p. (In Russ.)
 13. Lyubomudrov A. M. *Dukhovnyy realizm v literature russkogo zarubezh’ya: B. K. Zaitsev, I. S. Shmelev* [Spiritual Realism in Russian Literature Abroad: Boris Zaitsev, Ivan Shmelev]. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2003. 272 p. (In Russ.)
 14. Os’malina E. A. *Problemy tvorcheskoy evolyutsii I. S. Shmeleva: dis. ... kand. filol. nauk* [The Problems of the Creative Evolution of I. S. Shmelev. Ph.D. philol. sci. diss.]. Moscow, 1993. 166 p. (In Russ.)
 15. Os’malina E. A. The Last Novel. In: *Shmelev I. S. Sobranie sochineniy: v 5 tomakh* [Shmelev I. S. Collected Works: in 5 Vols]. Moscow, Russkaya kniga Publ., 1998, vol. 5, pp. 3–14. (In Russ.)
 16. Picchio R. The Function of Biblical Thematic Clues in the Literary Code of the Orthodox Slavs. In: *Picchio R. Slavia Orthodoxa. Literatura i yazyk* [Picchio R. Slavia Orthodoxa. Literature and the Language]. Moscow, 2003, pp. 431–466. (In Russ.)
 17. Samokhvalova L. D. The Biblical “Eternal Images” in the Context of a Visual Turn in Contemporary Linguistics (Exemplified by the Image of the Crucifixion). In: *Filologicheskiy klass* [Philological Class], 2015, no. 3 (41), pp. 91–98. (In Russ.)
 18. Sergeeva A. G. “The Ways of Heaven” by I. S. Shmelev as a Spiritual Novel. In: *Tvorchestvo I. S. Shmeleva v aksiologicheskom aspekte. XIII Krymskie mezhdunarodnye Shmelevskie chteniya* [I. S. Shmelev’s Works in an Axiological Context. The 13th Crimean International Shmelev Reading]. Alushta, 2004, pp. 56–67. (In Russ.)
 19. Sorokina O. N. *Moskoviana: Zhizn’ i tvorchestvo Ivana Shmeleva* [Moskoviana: Life and Works of Ivan Shmelev]. Moscow, Moskovskiy rabochiy Publ., Skify Publ., 1994. 391 p. (In Russ.)
 20. Stroganova I. A. “The Ways of Heaven” by I. S. Shmelev: a Genre and Style Synthesis. In: *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta im. M. A. Sholokhov: Seriya «Filologicheskie nauki»* [Vestnik of Sholokhov Moscow State University for the Humanities: Series “Philological Science”], 2014, issue 3, pp. 20–27. (In Russ.)
 21. Fedotova R. A. The Concept of “Liturgical Space” and Its Connection with the Theory of Art. In: *Klassika v iskusstve skvoz’ veka* [The Classics in Art Through Centuries]. St. Petersburg, 2015, pp. 83–92. (In Russ.)

22. Khachatryan L. V. "The Ways of Heaven": I. S. Shmelev About a Spiritual Novel. In: *I. S. Shmelev i dukhovnaya kul'tura pravoslaviya. IX Krymskie mezhdunarodnye Shmelevskie chteniya* [I. S. Shmelev and Spiritual Culture of Orthodoxy. The 9th Crimean International Shmelev Reading]. Simferopol, Tavriya-plyus Publ., 2002, pp. 112–118 (In Russ.)
23. Chernikov A. P. *Proza I. S. Shmeleva: kontseptsiya mira i cheloveka* [I. S. Shmelev's Prose: the Concept of the World and Man]. Kaluga, Kaluga Regional Institute of Teachers Training Publ., 1995. 344 p. (In Russ.)
24. Chernikov A. P. The Experience of a Spiritual Novel. "The Ways of Heaven" by I. S. Shmelev. In: *Literatura v shkole*, 2003, no. 2, pp. 13–18. (In Russ.)
25. Sheshunova S. V. *Natsional'nyy obraz mira v russkoy literature (P. I. Mel'nikov-Pecherskiy, I. S. Shmelev, A. I. Solzhenitsyn): dis. ... d-ra filol. nauk* [The National Image of the World in Russian Literature (P. I. Melnikov-Pechersky, I. S. Shmelev, A. I. Solzhenitsyn). PhD. philol. sci. diss.]. Dubna, 2006. 368 p. (In Russ.)
26. Sheshunova S. V. The National Image of the World as an Ethnopoetical Category in Russian Literature. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2008, issue 8, pp. 5–16. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2589> (accessed on February 20, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2008.2589 (In Russ.)
27. Sheshunova S. V. *Natsional'nyy obraz mira i mezhkul'turnaya kommunikatsiya v tvorchestve I. S. Shmeleva* [The National Image of the World and Intercultural Communication in the Works of I. S. Shmelev]. Moscow, LENAND (Urss) Publ., 2017. 200 p. (In Russ.)
28. Shkuropat M. Yu. The Iconicity of a Verbal Image. In: *Ikona v russkoy slovesnosti i kul'ture* [The Icon in Russian Literature and Culture]. Moscow, Palomnik Publ., 2012. 608 p. (In Russ.)

DOI: 10.15393/j9.art.2019.6522

УДК 821.161.1.09“1917/1992”

И. А. Спиридонова

*Петрозаводский государственный университет
(Петрозаводск, Российская Федерация)*

verses@onego.ru

Мотивы ярости и зверя в рассказе А. Платонова «Одухотворенные люди»

Аннотация. В статье рассмотрены морфология и семантика мотивов ярости и зверя в рассказе А. Платонова «Одухотворенные люди» (1942). Мотивная организация произведения имеет отличия от советской эстетики героического и от традиции героического эпоса: в рассказе Платонова нарушена оппозиция «свое–чужое». В идейно-эстетическом каноне литературы Великой Отечественной войны закреплена антитеза мотивов народной ярости / врага-зверя (Л. Леонов, И. Эренбург и др.). В «Одухотворенных людях» семантически значима контаминация мотивов ярости, зверя и пустоты души, которые спроецированы на всю систему персонажей и ставят проблему опустошения / озверения человека в мире, ставшем войной. Данный мотивный комплекс имеет двухуровневую (текст–подтекст) структуру, переводит конфликт с внешнего (социально-политического) во внутренний (экзистенциальный) план, оппонирует названию произведения и выводит центральную тему «одухотворения» из героической риторики в метафизическую проблематику. Образное тождество «человек–животное», восходящее к мифу, в метафорическом развитии сюжета получает у Платонова ресемантизацию в контексте новозаветной традиции. Мотивы ярости и зверя, концентрируя трагедию человека на войне, находятся внутри сюжета, который открывает и завершает лейтмотив любви. Мотивы свободной любовной жертвы и благодарения жизни вынесены в финал духовной эволюции героев. Писатель показал духовную победу человека над злом войны — Агнца над Зверем. Эти смыслы жизни, выстраданные русским народом в веках истории, утвержденные в его православной духовности, наново открывают автор и его герои в смертельном противостоянии фашизму.

Ключевые слова: А. Платонов, мотив, образная параллель «человек–животное», подтекст, контекст, Л. Леонов, И. Эренбург, литература Великой Отечественной войны

Об авторе: *Спиридонова Ирина Александровна* — доктор филологических наук, профессор, кафедра классической филологии, русской литературы и журналистики, Петрозаводский государственный университет (пр. Ленина, 33, г. Петрозаводск, Республика Карелия, Российская Федерация, 185910)

Дата поступления: 15.05.2019

Дата публикации: 18.10.2019

Для цитирования: Спиридонова И. А. Мотивы ярости и зверя в рассказе А. Платонова «Одухотворенные люди» // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 4. — С. 301–325. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6522

Рассказ А. Платонова «Одухотворенные люди» (1942) занимает особое место в литературе Великой Отечественной войны. В тяжелый, переломный период 1942–1943 гг. он был издан семь раз: в журналах «Краснофлотец» (1942, № 21) и «Знамя» (1942, № 11), в авторских сборниках «Броня» (1942) и «Рассказы о Родине» (1943), в антологии «Сталинское племя» (1943), отдельными брошюрами: «Одухотворенные люди» — в серии «Герои Отечественной войны» издательства «Молодая гвардия» (1942) и «Бессмертный подвиг моряков» — в серии Военно-морского издательства НКВМФ СССР «Моряки — Герои Советского Союза» (1943). Этот рассказ стал народным чтением, одним из опорных произведений «литературы национального самоспасения» [Акимов: 81–82], что обусловило его выбор для более детального анализа мотивной структуры в этнопоэтическом аспекте. Мотив, по А. Н. Веселовскому, есть «образный ответ» на запросы времени [Веселовский: 448]. Развивая идеи Веселовского, В. Н. Захаров определяет этнологическую проблематику как один из центральных, научно актуальных вопросов исторической поэтики; в изучении национальной специфики русской литературы исследователь особое внимание уделяет православным аспектам этнопоэтики отечественной словесности [Захаров].

Реставрация национальной памяти — одна из главных задач русской литературы Великой Отечественной войны. Исторический, религиозный, бытовой, философский, художественный опыт, аккумулированные в национальной культуре, были необходимы человеку и народу, чтобы выстоять в трагические годы войны. Военные произведения Платонова ответили на этот духовный запрос. Национальная картина мира «прописана» в названиях его военных произведений: «Божье дерево (Дерево Родины)», «Одухотворенные люди», «Домашний очаг», «Взыскание погибших», «Девушка Роза», «Среди народа (Офицер и крестьянин)» и др.

«Одухотворенные люди» посвящены героической обороне Севастополя в ноябре 1941 г., подвигу моряков, которые ценой жизни остановили танковые атаки фашистов на рубеже Дуванкойского шоссе. Сохраняя документальную основу, Платонов пишет рассказ, а не очерк. В журнале «Краснофлотец», где был напечатан первый сокращенный вариант произведения под названием «Слава», его сопровождает редакционное примечание: «Подвиг пяти моряков, о котором рассказывает А. Платонов, вдохновил уже многих писателей и поэтов. Эти произведения *несхожи в деталях*, но во всех них авторы с наибольшей силой стараются воспроизвести *героическое событие и его высокий патриотический смысл*» (курсив здесь и далее в цитатах мой. — И. С.)¹.

«Несхожесть в деталях» в представлении героического события и его патриотического содержания прослеживается у Платонова на всех уровнях художественного текста, о чем сигнализирует сложная мотивная структура, в которой нарушена оппозиция «свое–чужое», что ведет к реорганизации не только героической модели советской литературы, но и фольклорной традиции героического эпоса. Назначением литературы огненных лет писатель считал не только «службу вечной славы», но и «службу вечной памяти — всех мертвых и всех живых»². Жанровую специфику «Одухотворенных людей» сам Платонов обозначил в письме к жене с фронта как «реквием в прозе»³.

Андрей Платонов разделил героико-патриотический пафос Великой Отечественной, но он также сознавал, что в одном историческом событии трагически сошлись две войны: «священная война» спасения Родины и война, которая стала «постоянным явлением» цивилизации и глубоко проникла в души людей, — «вечная война»⁴. Анализу двух мотивов, которые формируют в «Одухотворенных людях» трагический подтекст героического сюжета, и посвящена данная статья.

Мотивы *ярости и зверя* в платоновском сюжете выступают единым семантическим блоком, в кульминационной точке схождения фиксируя преобразование человека в яростного зверя в смертельном бою. Образное тождество человека и животного исконно в мировой культуре, оно играет важную роль

в мифах разных народов, в том числе в русской мифологии, хранит память о разных стадийальных отношениях человека и природы, о драме обустройства человека в цивилизации, о поиске человеком своего истинного *человеческого* содержания. В художественном произведении «функцию конкретизации (универсального. — И. С.) образа несут метафоры. <...> Образ оформляется при помощи отдельных, совершенно различных, конкретно применяемых метафор; они, таким образом, семантически тождественны, но всегда морфологически различны» [Фрейденберг: 51]. Опираясь на этот базовый принцип «Поэтики сюжета и жанра» О. М. Фрейденберг, проследим морфологию и семантику мотивов *ярости* и *зверя* в художественной структуре рассказа «Одухотворенные люди».

В «Одухотворенных людях» мотив *ярости* присутствует уже в первом «батальном» предложении:

«А он (Красносельский. — И. С.) бежал сейчас по полю сражения вперед, лицо его было покрыто кровью и потом, он бежал, задыхаясь от смертной истомы, и кричал от ярости»⁵.

Кто «он», повествователь пояснит позже — персонажу, открывающему сюжет «смертельного боя», придано семантическое расширение. Далее мотив *ярости* объемлет разных героев и разные эпизоды трехдневного сражения русских моряков за Севастополь от рукопашного боя до битвы «живых душ» с железными танками врага, аккумулируя разные смыслы: «Он (Красносельский. — И. С.) с криком *ярости*, изгоняющим страх и содрогание тела, ворвался в окоп <...> и сразил врага прикладом в лоб» (75); «...маленькие толстые тела мин с воем неслись над телами людей и рвались на куски, словно от собственной внутренней *ярости*» (78); «Он (комиссар Поликарпов. — И. С.) поднял над головой, как знамя и как меч, свою отбитую руку, сочащуюся последней кровью жизни, и воскликнул в *яростной* и удовлетворенной радости своего сердца, погибающего за родивший его народ: “Вперед! За Родину, за вас!”» (79); «...воевал он (Красносельский. — И. С.) с *яростью* и ровным упорством...» (88); «Пулемет Цибулько работал *яростно* и полезно, как сердце и разум его хозяина» (95); «Но второй танк (врага. — И. С.) с отважной *яростью* влетел на шоссе на насыпь, наехав почти в упор на подразделение Фильченко» (103); «Одинцов дрожал от горя и *ярости*» (106); «И тогда в своей свободной

силе и в яростном восторге дрогнуло сердце Николая Фильченко» (107).

Ярость — состояние вдохновения и ожесточения боя. Ярость моряков-краснофлотцев, защищающих Севастополь, в платоновском повествовании мотивирована жизненной необходимостью смертельного ответа врагу в Отечественной войне.

В первый день войны В. И. Лебедевым-Кумачом и А. В. Александровым была написана «Священная война»: *ярость благородная* стала лейтмотивом патриотического гимна народа в Великой Отечественной войне. «Смерть немецким оккупантам!» — этим призывом открывались все советские периодические издания, он звучал по радио и на митингах, его повторяли про себя. Литература военных лет работала на вооружение «расширенной», по определению А. Толстого, совести нации: «Возмездия!» А. Толстого, «Наука ненависти» М. Шолохова, «Убей его» К. Симонова, «Ярость. Репортаж с Харьковского процесса» Л. Леонова, «Слово ненависти» А. Твардовского, «Убей!» И. Эренбурга. Эти произведения нельзя изъять из трагического контекста времени: защита родной земли, жизни близких, будущего нации требовала реализации любви к Родине в ярости-ненависти к агрессору, патриотического долга — в смерти врага.

Лексемы *ярость (благородная)* и *ненависть (священная)*, отредактированные эпитетами, стали синонимами в чрезвычайных обстоятельствах войны с фашистским агрессором, однако имеют разную культурную семантику и образный потенциал. Значение *ненависти* замкнуто в поле отрицательных человеческих эмоций: это «чувство сильнейшей вражды, неприязни»⁶, которое отрицает (уничтожает) самый образ объекта ненависти (*ненавижу = не вижу*). *Ярость* полисемантична, означает максимальную интенсивность состояния / действия: лексема хранит первобытную память «о яри как высшем проявлении производительных сил»; корень *яр-* (**jar*) и его производные характеризуют в славянской и русской мифологии богов, природные стихии, флору, фауну, человека⁷. Как эмоциональное состояние человека *ярость* имеет негативное, «низкое» значение («сильный гнев», «бешенство»), но сохраняет и положительные коннотации («крайняя увлеченность,

настойчивость, напористость <...> в осуществлении какого-либо действия»⁸).

В «Одухотворенных людях» отсутствует лексема *ненависть*⁹, в то время как *любовь* и ее дериваты использованы многократно: «Она (девушка — И. С.) плакала от чувства *любви*, от памяти по человеку, который был сейчас на войне...» (74); «...это она (мать — И. С.), *полюбив* своего сына, вместе с жизнью подарила ему тайное свойство хранить себя от смерти, действующее быстрее помышления, потому что она *любила* его и готовила его в своем чреве для вечной жизни, так велика была ее *любовь*» (74–75); «...его хранила *любовь* к своей невесте» (88); «И от него, быть может, начнется освобождение мирного человечества, чувство к которому в нем рождено *любовью* матери...» (107) и т. д.

Мотив *любви* у Платонова вступает в сложный, напряженный сюжетный диалог с мотивом *ярости*. Последний трижды персонально закреплен в повествовании за Иваном Красносельским, русским богатырем, о котором сказано:

«...он бы должен свирепствовать в жизни, но он был кроток и терпелив; одна нежная, невидимая сила управляла этим могучим существом и регулировала его поведение с благородной точностью» (88).

«Невидимая сила», управляющая им с «благородной точностью», — любовь к невесте. На войне показано трагическое раздвоение героя, в котором живут два взаимоисключающих, насильственно объединенных войной чувства:

«Он жил <...> в *счастье* своей *любви* <...> и воевал он с *яростью* и ровным упорством, видимо, потому, что хотел своим воинским подвигом приблизить время победы, чтобы начать затем совершение *другого* подвига — *любви* и *мирной жизни*» (88).

Центральным для темы беспощадности войны, у которой один закон «убей!» и для агрессора, и для защитника Родины, является в «Одухотворенных людях» эпизод, где получает лексическое оформление мотив *зверя*, и характеризует он у Платонова защитников Отечества. Анималистическая тема занимает важное место в платоновском творчестве, присутствует она и в данном рассказе, что позволяет говорить именно о мотиве

зверя при однократном прямом лексическом обозначении его в повествовании. Свою роль в сюжетной реализации мотива *зверя* у Платонова играет мотив *ярости* с его мифопоэтической памятью родства животного и человека. Ниже приведем фрагмент текста, где сходятся два мотива, курсивом выделив художественные элементы, которые «свидетельствуют» о превращении человека в зверя, о неизбежной и необходимой для победы переплавке патриотизма в смертельную беспощадность к врагу и к себе:

«Одинцов и Паршин часто дышали, лица их покрылись гарью и земляной грязью, но в глазах их был свет силы и *неутоленное ожесточение боем*. <...>

Паршин *в волнении, не зная, что ему делать и как остановить себя*, погладил почерневшей ладонью земляную стену блиндажа:

— *Давай их крошить*, командир! А то я один пойду!.. Я никогда не любил так народ, как сейчас, потому что они его убивают. До чего они нас довели — **я зверем стал!**.. *Сыпь мне в рот порох из патронов — я пузом их взорву!*

— Ты сам знаешь, патронов больше нет, — произнес Фильченко и снял с себя винтовку.

Одинцов *дрожал от горя и ярости*.

— Пошли на смерть! Лучше ее теперь нет жизни! — пробормотал он тихо» (105–106).

В развитии сюжета «Одухотворенных людей» мотив *зверя* существует в блоке лейтмотива *ярости* как вариант и одновременно кульминация. В рассмотренном эпизоде мотив *зверя* становится смысловым центром и включает в свое семантическое поле *ярость* как вариант. Именно мотив *человека-зверя* придает рассмотренной сцене статус сюжетного события. Сюжетное событие, в отличие от мотива, «должно обладать как раз противоположным признаком — единичности; повторяемость сюжетного события лишает его качества событийности» [Дымарский: 149]. На лингвопоэтическом уровне событийность актуализирована глагольной формой прошедшего времени совершенного вида («До чего они нас довели — я зверем стал!»), что придает сказанному значение состоявшегося, завершенного события. Это личное признание Юрия Паршина, потрясенного бездной *ярости зверя*, которую он в себе открыл; но то же самое чувствуют и сознают и другие

краснофлотцы. В «горе и ярости» Одинцов ответит товарищу: «Пошли на смерть! Лучше ее теперь нет жизни!» (106).

Мотивы *любви* и *ярости* реализованы в анализируемом эпизоде как повтор неповторяемого. Патриотизм, любовь к ближнему, чувство товарищества заявлены в рассказе главными побудителями героической борьбы моряков. Но, лишь прожив беспощадную ярость боя, они открывают в себе новую по качеству и силе способность любить. Это первое переплетение мотивов. Мотив качественно новой *высшей любви* сопряжен с мотивом качественно новой *высшей ярости* — *ярости зверя*, — которую обнаруживают в себе герои и которая трагически обеспечивает исполнение патриотического долга: «Они смотрели на танки, идущие на них, и желали, чтобы машины шли скорее: *лишь смертная битва могла их теперь удовлетворить*» (102). Это второе переплетение мотивов, которое уже не позволяет «развязать» трагический узел противоречий. М. Шелер, рассматривая феномен трагического в его бытийной данности, отмечает, что антагонистические начала в трагическом событии явлены как «определенное свойство мира, данное в самом событии <...> в мгновенно связанной данности. <...> Даже более того: это может реализоваться в одном и том же качестве, в одной и той же силе, в одной и той же способности или возможности» [Шелер: 304–306]. *Любовь* и *ярость* у Платонова — ядро художественной формулы трагического самораздвоения человека на войне.

При эстетическом оформлении трагического в линейной длительности художественного текста важна композиционная последовательность смены–сцепки мотивов. Русские моряки, не имея возможности в настоящем, которое есть звериная ярость боя, претворить выстраданное ими знание истинной ценности любви, свободно входят в смерть, в ней осуществляя свою тождественность Жизни, восстанавливая утраченную гармонию бытия («Пошли на смерть! Лучше ее теперь нет жизни!»).

Положительный, в ряде случаев, оправдательный смысл, который получает в «Одухотворенных людях» лексема *ярость* при описании психологического состояния защитников Севастополя, сохраняется писателем и в единожды присутствующей в тексте рассказа характеристике одержимости боем фашистов:

«Но второй танк (врага. — *И. С.*) с отважной яростью влетел на шоссе на насыпь, наехав почти в упор на подразделение Фильченко» (103). Нарушение границы *свое-чужое* обнаруживается у Платонова и в развитии мотива *зверя*. Мотив *зверя* лексически оформлен и получает кульминацию в сюжете при характеристике защитников Отечества, при этом включает в себя зоологические характеристики врага («гады», «волосяной червь», «пустые шкурки от человека»). Английский переводчик и исследователь творчества Платонова Р. Чандлер отмечает как устойчивую и семантически важную конструкцию платоновского текста принцип конъюнкции: «Он использует удивительный предлог; создает эмоциональное предложение, написав *и*, где мы ожидаем *но*...»¹⁰. «Сбои», «путаница» в мотивной структуре «Одухотворенных людей» сигнализируют об исторической трагедии воюющего человека по ту и эту сторону смертельного противоборства.

Для пояснения специфики мотивной структуры у А. Платонова обратимся к литературе огненных лет. Л. Леонов, писатель одного с Платоновым поколения, активно выступал в годы Великой Отечественной войны в жанре художественно-публицистического очерка. О военных произведениях писателя О. Михайлов пишет: «Перед нами та же проза Леонова, с ее уплотненным, на пределе возможностей языка словом, с ее многозначностью и внутренним свечением» [Михайлов: 598].

Мотивы *ярости* и *зверя* — сквозные в творчестве Леонова 1941–1945 гг. В очерке «Наша Москва» (1941) дан метафорический образ «Москвы — громадной летописи», хранильницы национального и мирового культурно-исторического опыта. Рассказ о Москве ноября 1941 г. пронизан патриотическим пафосом, но лексема «любовь» в тексте отсутствует — ее замещает «ярость»: «Слишком много воспоминаний у нас о Москве, и потому родина полна решимости защищать этот древний мировой город. <...> Всею индустриальной громадой поработенной Европы напирает на нас враг, но никогда Гитлер не увидит коленопреклоненной нашу Москву. С каждым днем крепнет ярость нашего народа»¹¹. В очерке «Размышление у Киева»: «Она (победа. — *И. С.*) в десятке признаков и прежде всего в нашей неукротимой, все возрастающей ярости»¹².

Кульминация темы национального гнева — очерк 1943 г. «Ярость. Репортаж с Харьковского процесса», где *ярость* идет вслед и в одном блоке с мотивом *мщени*я. «Пусть скорбь о безвинно убитых женщинах и детях наших будет потом, когда *свершится мщени*е. А пока лишь сжимаются кулаки, и уже недостаточным оказывается бедный инструмент человеческой речи. Советские пушки и автоматы полнее и убедительнее выразят *наше немое презрение и ярость...*»¹³.

Спутник-антагонист мотива народной ярости в военных выступлениях Леонова — мотив *врага-зверя* (он является одним из ведущих в разработке темы врага у И. Эренбурга, М. Шолохова, А. Толстого, Б. Полевого и др.). В очерке «Наша Москва» мотив *врага-зверя* введен в повествование вслед мотиву *народной ярости*. Народную борьбу с захватчиками автор художественно воссоздает как борьбу с опасным «лесным зверем», опираясь на авторитет фольклорной традиции. Устойчивая антитеза мотивов *ярости* (защитников отечества) / *зверя* (врага) характерна для сюжетно-композиционной организации многих военных произведений Леонова. Во всех случаях мотивы *ярости* и *зверя* идеологически разведены: первый представляет в сюжете тему сражающегося за свободу народа, его любовь к родине, воплотившуюся в ненависть к врагу, второй — вероломного агрессора, его преступления против русского народа и человечества.

У Леонова есть прецеденты, когда мотив *народной ярости* включает в себя анималистические образы, но эти редкие включения лишь подтверждают общее правило. Мотив *благородной ярости* сражающегося за свободу народа диктует выбор образов животных, закрепленных в мировой и национальной культурной традиции как «благородных». В очерке «Поступь гнева»: «Что же сказать вам, освободители Харькова? Дрались, как *львы*? Мало! *Как орлы* когтили вы вражескую нечисть на поле боя? Мало!..»¹⁴. Даже сравнения с этими царственными животными оказываются недостаточными для характеристики ярости воинов-освободителей. При этом выстраиваются анималистические оппозиции, в которых высокое, благородное начало противостоит низкому, бесчестному. Так, «орлиной» и «львиной» ярости освободителей Харькова противостоит

смертельно раненный, но еще сильный и опасный враг-«волк»¹⁵. Животные образы, входящие в состав мотивов *народной ярости* и *врага-зверя*, как и в фольклорной традиции, этико-эстетически закреплены за каждой из противоборствующих сторон и не подлежат переадресовке. Фашизм — смертельная угроза человечеству, цивилизации и культуре. Именно из этой идеи выросал разоблачительный образ-мотив *врага-зверя*. Тему *врага-нелюдя* у Леонова продолжают и развивают фантастические образы: «гомункулы» («Документы, сделанные кистью»), «оборотни», «упыри» («Имя радости»), «вурдалаки», «черти» («Немцы в Москве»), «дьяволы» («Ярость. Репортаж с Харьковского процесса»), — свидетельствующие о враждебности фашизма всему живому, его несовместимости с жизнью.

Звероподобные, хтонические образы врага даны в военной новеллистике И. Эренбурга («Василиск», «Хуже зверей», «Волк в чепчике», «Живые тени», «Черные души» и др.). В 1942 г. рассказы, разоблачающие бесчеловечную сущность фашизма, выйдут отдельным сборником под общим названием «Василиск». Поясняя читателю название, И. Эренбург писал:

«В древности люди считали, что существует мифический зверь василиск. По описанию Плиния, василиск — ужасен. Когда он смотрит на траву, трава вянет. Когда он заползает в лес, умирают птицы. Глаза василиска несут смерть. Но Плиний говорит, что есть средство против василиска: подвести его к зеркалу. Гад не может выдержать своего собственного вида и околевает.

Фашизм — это василиск. Он несет смерть. Он не хочет взглянуть на самого себя. Германия боится зеркала: она завешивает его балаганном тряпьем. Она предпочитает портреты чужих предков. Но мы ее загоним к зеркалу. Мы заставим немецких фашистов взглянуть на самих себя. Тогда они сдохнут, как василиск»¹⁶.

Таких ярких зооморфных образов-метафор врага нет в военной прозе Платонова. Анималистические характеристики врага, реальные и мифологические, в его военных рассказах встречаются редко, локализованы на периферии образной структуры, разнородны, свернуты в словосочетание или слово и даны, как правило, в речи персонажей: «комариная куча» («Рассказ о мертвом старике»), «гадюка», «хищник» («Дед-солдат»), «мошकारа из болота» («Никодим Максимов»), «гончие псы»

(«Три солдата»), «расчетливый муравьиный разум» («Пустодушие»), «зубы» и «челюсти дракона» («Челюсть дракона»), «сказочный многоглавый дракон» («Штурм лабиринта»). К тому же некоторые из поименованных в этом списке представителей фауны в других военных рассказах представлены Платоновым «героями жизни», которые ведут свою борьбу с фашистами и «работу по одушевлению мира». Так, в финале рассказа «Неодушевленный враг» главный герой размышляет:

«...у комара больше души и разума, чем в Рудольфе Вальце — живом или мертвом, все равно; комар живет своим усилием и своей мыслью, сколь бы она ни была ничтожна у него, — у комара нет Гитлера, и он не позволяет ему быть. Я понимал, что и комар, и червь, и любая былинка — это более одухотворенные, полезные и добрые существа, чем только что существовавший живой Рудольф Вальц. Поэтому пусть эти существа пережуют, иссосут и раскрошат фашиста: они совершат работу одушевления мира своей кроткой жизнью»¹⁷.

А. Кулагина среди редких и разных зоологических представлений врага в военных рассказах Платонова прослеживает связь с фольклорными образами кровожадных, несущих смерть чудовищ (змея, дракона): от сравнений фашистов с «комариной кучей» и «мошкаррой болотной» до образа «сказочного многоглавого дракона» [Кулагина: 102]. Важно отметить, что «сказочной» силы враг — «многоглавый дракон» — появляется в прозе Платонова только во второй половине войны, где речь идет о борьбе с фашизмом на немецкой территории: когда враг насмерть стоит за родной кров, свою землю. В рассказах 1941–1942 гг., несмотря на трагизм ситуации, анималистические представления врага у Платонова близки к фигуре фикции: «Какой он (немец. — И. С.) неприятель? Он фашист аль Гитлер! Неприятели раньше были, они были в крымскую, в турецкую кампанию... *А это просто так себе, одна гадюка...*»¹⁸.

В «Одухотворенных людях» А. Кулагина выделяет две анималистические характеристики врага: «гады» и «волосяной червь», — также отмечая в них «переключку с былинным змеем» [Кулагина: 102]. «Последним гадом», по оценке краснофлотца Юрия Паршина, является Гитлер: «У него была еще мечта — самому, лично, в рукопашную сразиться с *последним*

гадом на свете. Он полагал, что *последний гад* есть Гитлер...» (90). «Родовое» определение фашистов «гадами» прозвучит во время боя, когда политрук Фильченко даст команду: «Цибулько, пулемет по гадам...» (94). Вслед, в том же боевом эпизоде, образ врага-гада получит «реалистическое» обоснование: немцы, как рептилии, пытаются незаметно подползти к окопам русских моряков, прячась среди стада овец («...из овечьей тесноты *привстал человек в серо-зеленой шинели* и *замахнулся на животных оружием*» — 94).

В речи комиссара Лукьянова, обращенной к морякам, прозвучит сравнение врага с «волосяным червем»:

«Враг, как волосяной червь, лезет в глубь нашей земли, без которой нам нет жизни, — так рассечем врага здесь огнем! Будем драться, как спокон веку дрались русские — до последнего человека, а последний человек — до последней капли крови и до последнего дыхания!» (91–92).

Морфологически представляя литоту былинного змея, образ врага-червя семантически тождествен фольклорному чудовищу смертоносным содержанием: его проникновение в глубь земли, внутрь организма¹⁹ смертельно опасно, грозит разрушением глубинных, в том числе духовных основ русской жизни.

Зоологические уподобления врага в «Одухотворенных людях» включают еще один метафорический образ — «пустые шкурки от человека». По мнению Николая Фильченко, фашисты — это «только пустые шкурки от людей, набитые страхом перед тираном Гитлером!» (92). Сравнение фашистов с «волосяным червем» и метафора «пустые шкурки от людей» развивают образ *врага-гада*; одновременно периферийная смысловая связка анималистических характеристик врага: *волосяной / шкурки* как варианты *шерсти / шкуры* — дает вторичную зоологическую метафору и позволяет рассматривать образ врага как *человека-зверя*.

Анималистический триптих врага в «Одухотворенных людях» имеет ряд ассоциативных связей с романом «Чевенгур», где мастер Захар Павлович размышляет о фатальном родстве человека с червем: «...он не мог превозмочь свою думу, что человек произошел из червя, червь же — это простая страшная трубка, у которой внутри ничего нет — одна пустая вонючая тьма»²⁰. Пессимизм утраты «главного» смысла жизни и тождество *человек-червь*

вызревают у Захара Павловича на почве национального исторического кризиса и «напоминают» о себе в «Одухотворенных людях» определениями врага как *червя / гада*, а также признаками *пустоты* («пустые шкурки от человека») и *зловония* (Красносельский «почувствовал чуждое зловоние и сразил врага прикладом» — 75).

В метафорическом развитии сюжета «Одухотворенных людей» проблема зверя охватывает обе противоборствующие стороны. Вернемся к эпизоду, когда на поле боя неожиданно появляется стадо овец:

«А тут еще набежали овцы, которые шли теперь прямо по головам краснофлотцев, *дрожя и жалобно, по-детски, вскрикивая от страшной жизни среди человечества. <...>*

— Цибулько! — крикнул Фильченко. — Дай нам дорогу вперед — через шоссе. Огонь по овцам!

Цибулько начал сечь овец <...>. *Ближние передние овцы пали, а бежавшие за ними сообразили, где правда, и бросились по сторонам, в обход людей. <...> ..через немцев еще бежали напуганные, пылящие, сеющие горошины овцы, и немцы их рубили палашами, чтобы освободиться от этих чертей, которых они взяли себе в прикрытие.*

Моряки сработали гранатами быстро; они смешали кровь и кости овец с кровью и костями врагов» (95).

Точка зрения на этом повествовательном отрезке закреплена за овцами, и *правда*, с природной точки зрения, оказывается внеположна истории — *людям, человечеству*.

Претекстовая память мотива *зверя* в творчестве Платонова 1920–1930-х гг. поясняет его функции и семантику в «Одухотворенных людях» и военной прозе в целом. «Зверь больше не воскреснет на земле», — утверждал Платонов в статье «Преображение» 1920 г., так как против него «вспыхнул со страшной разрушающей мощью <...> человек — великий творец»²¹. В статьях первых пореволюционных лет писатель высказывался с ультра-радикальных революционных позиций, отрицая прошлое, природное и историческое, и приветствуя утопическое будущее — «Золотой век, сделанный из электричества» (1921).

Социально-политическая практика осуществления утопий в отечественной и мировой истории XX века приводит Платонова к горькому выводу о торжестве Зверя в современной

цивилизации. Лейтмотив *зверя* — структурообразующий в повести «Котлован» (1929–1930). Расчеловечивание людей в нескончаемой гражданской войне, массовая мутация в социальное животное — одна из главных тем «Котлована». Ключевым персонажем в мире разрушенных границ является зверь-пролетарий Миша Медведев. Медведь-молотобоец — зооантропоморфный образ, в котором концептуально значима двуединая природа²². Социализация персонажа дана под знаком очеловечивания-озверения: превращение медведя в человека и «возвратная метаморфоза». Именно второе перевоплощение делает исключительного, фантастического по художественной природе героя «типичным» в системе персонажей. Медведь, по древним поверьям, — лесной брат человека. Тему подобия-тождества медведя и человека хранит первобытный ритуал медвежьей охоты, важная часть которого — снятие шкуры с убитого медведя, что символизирует «первый этап принятия медведя человеческим коллективом» [Иванов, Топоров: 128]. Обрастание героев «Котлована» шерстью — «надевание шкуры»²³ — прочитывается как контрреволюционное следствие революционной истории.

Вслед «Котловану» эта тема прозвучит в антифашистском рассказе «Мусорный ветер» (1933). Его главный герой физик Лихтенберг свидетельствует о жизни нацистской Германии: «...я вижу происхождение животных из людей...»²⁴. Происхождение животных из людей получает в рассказе сюжетную реализацию: собака оказывается «бывшим человеком»; о самом Лихтенберге в формуляре поступающего в концлагерь написано: «Новый возможный вид социального животного, обрастает волосяным покровом...»²⁵. Анималистические метаморфозы персонажей раскрывают их человеческую трагедию, трагедию фашизма. Мотив *зверя* в «Мусорном ветре», как и в «Котловане», семантически дуален: «показывает» утрату социумом гуманистического начала и природу как последнее убежище человека в мире социального зла. Авторская семантизация мотива *зверя* в творчестве Платонова 1920–1930-х гг. поясняют его «противоречивое» содержание и роль в военной прозе.

В художественной структуре «Одухотворенных людей» анималистический ряд характеристик, сигнализирующий об опасности утраты человеком человечности: *гад*, *волосяной*

червь, пустая шкурка от человека, зверь — предвещает образ человека с пустой душой. Молодой музыкант Даниил Одинцов в ночь перед боем мечтает о послевоенном времени, где «будет опять хлеб у всех, люди будут читать книги, будет музыка и тихие солнечные дни с облаками на небе, будут города и деревни, люди будут опять простыми и душа их станет полной» (84). В этой идиллической картине будущего есть тревожный знак опустошения души человека войной. Светлую грезю героя сменяет апокалиптическое видение: «И Одинцову представилась вдруг *пустая душа в живом, движущемся человеке*, — и этот человек сначала убивает всех живущих, а потом *терзает насмерть самого себя*, потому что ему нет смысла для существования и он не понимает, что это такое, он пребывает в *постоянном ожесточенном беспокойстве*» (84)²⁶.

Антропозооморфный образно-мотивный комплекс в «Одухотворенных людях» — в его синтагматическом развитии и тем более парадигматической перспективе — многозначен и оппонирует названию произведения, выводит его из героической риторики в экзистенциальную проблематику. Где духовно погиб / опустошен человек — торжествует зверь.

В Откровении Иоанна Богослова сказано: «Зверь, которого ты видел, был, и нет его, и выйдет из бездны, и пойдет в погибель; и удивятся те из живущих на земле, имена которых не вписаны в книгу жизни от начала мира, видя, что зверь был, и нет его, и явится» (Откр. 17:8).

Из записных книжек Платонова 1942–1943 гг.: «Война может стать постоянным явлением: к<a>к род новой промышленности, вышедшей из двух причин — некоторого “свободного” избытка пр<o>изводительных сил и “опустошения душ”.

Война, весьма возможно, превратится в долгое свойство человеческого общества. <...> “Вечная война” как выход в другое историческое состояние (фаш<изм>)» (ЗК, 237).

Душа — главная арена борьбы добра и зла в человеке. Образ души в художественном мире Платонова занимает одно из центральных мест: об этом говорят высокая частотность и многообразие метафор, развивающих данную тему [Михеев: 174–206]. В анализируемом рассказе исходная формула защитников Отечества — «одушевленные люди»²⁷. В ходе

последующей работы Платонов меняет в заголовке определение «одушевленные» на «одухотворенные».

Оппозиция *наполненности–пустоты души (одухотворенности–неодушевленности)* раскрывается у Платонова в контексте народной православной культуры. *Неодушевленный (враг), пустодушные* — это народные определения фашистов в военных рассказах Платонова, которые свидетельствуют не об отсутствии души, а об утрате врагом-агрессором ее истинного содержания, прежде всего — совести. В рассказе «Пустодушие» ребенок спрашивает у матери:

«— Мама, а какие фашисты?..

— Немцы, — сказала мать, — *они пустодушные, сынок... <...> Они за свои грехи чужую кровь проливают, оттого и пустодушные.*

— А мы какие? — узнавал ребенок.

— А мы — нет. *Мы сами свою кровь проливаем и сами горе терпим. Мы, когда грешны, свои грехи на другого не валим»²⁸.*

В «Одухотворенных людях»:

«Правда у нас, — размышлял краснофлотец над спящими товарищами. — *Нам трудно, у нас болит душа.* А фашисту легко, ему кажется жизнь смутной, не то есть она, не то она ему снится, поэтому он действует для одного своего удовольствия — то пьян напьется, то девушку покалечит, то в меня стрельнет» (84).

У русских воинов, защищающих Отечество, *болит душа*, потому что в ней жива *совесть*. Даже в ярости боя героям Платонова нужен оправдательный смысл, даже агрессора они убивают по трагической нужде защиты Отечества: «...чтобы он не убивал нас больше и не мучил наш народ страхом смерти» (75). «Оправдание» русского солдата в смертельном единоборстве с немцем, в необходимости убить врага присутствует в рассказе «Божье дерево (Дерево Родины)», написанном в августе 1941 г.:

«Теперь уже не смогу прощать тебя, — ответил Трофимов врагу. — Теперь уже не сумею... У меня мать есть, а ты ее сгонишь с земли»²⁹.

Необходимость опереться на правду, прислушаться к совести в страшной работе войны по уничтожению врага — постоянная забота «одухотворенных людей» Платонова.

Принципиально важно, что мотивы *пустоты души* и *зверя* введены в повествование через слово и мысль героев — как саморефлексия. «Зрячее, или именуемое», по определению А. Ф. Лосева, нахождение «себя в себе же» играет первостепенную роль в самоидентификации личности: «Это — различающее нахождение себя и как иного себе и как себя самого» [Лосев: 66–67].

Даниил Одинцов думает перед боем:

«А этот бледный огонь врага на небе и вся фашистская сила — это *наш страшный сон*, в нем многие помрут, не очнувшись, но человечество проснется...» (84).

Мысль героя имеет возвратную семантику — обращенность на себя, — актуализируя в подтексте тему онтологического зла. Из военного блокнота Платонова: «Зло въяве, наружи — это только то, что у нас есть внутри. Это наши же извержения, чтобы мы исцелились» (ЗК, 219). В яростном ожесточении смертельного боя Юрий Паршин открывает в себе «зверя». Герои Платонова из тех, кто «очнулся» — прозрел в аду войны, — ведь осознание в себе зверя есть опорная точка в усилении возвращения человека к себе самому.

Защитники Севастополя в рассказе «Одухотворенные люди» проходят сложную эволюцию, открывая смысл жизни и смерти, в последнем бою мысленно произносят слова благодарения жизни за то, что они родились жить здесь и сейчас. Личная смерть солдата в бою с немецкими захватчиками становится последним, крайним средством не только защиты общенародной жизни, но и выявления ее истинного содержания. Комиссар Поликарпов погибает со словами, обращенными к бойцам: «За Родину, за вас!» (79). Умирая, он передает боевым товарищам заветные смыслы патриотизма и любви к ближнему. Бойцы вспоминают погибшего командира: «Такие люди долго не держатся на свете, а *свет на них стоит вечно*» (80); «— Комиссар говорил, что *мы для него — всё, что мы для него родина*. И он тоже родина для нас» (83). Краснофлотцы открывают для себя новое содержание жизни и смерти на войне — «защитить *добрую правду* русского народа» (84).

Духовная эволюция политрука Фильченко в эти три дня сражения за Севастополь — от жажды мщения врагам до

радости дарения себя Родине, правде, народу. Готовясь к единоборству с фашистским танком, Николай Фильченко всматривается в родную, истерзанную войной землю, на которую наползает железная смерть:

«Жалкие живые былинки, росшие по откосу, погибшая овца и чьи-то давно иссохшие кости равно вдавливались ребрами танковых гусениц в терпеливый прах земли» (107).

Натуралистически точная детализация «сокращающегося пространства» передает психологическую концентрацию человека в последний, решающий момент смертельного поединка. Одновременно эти физические знаки имеют метафизическое содержание, символически представляют мистериальную драму вечного единоборства жизни и смерти, в которую готовится вступить человек. В этот судьбоносный момент происходит открытие героем жизни как добровольной любовной жертвы:

«И тогда в своей свободной силе и в яростном восторге дрогнуло сердце Николая Фильченко. Перед ним, возле него было его счастье и его высшая жизнь, и он ее сейчас жадно и страстно переживет, припав к земле в слезах радости, потому что сама гнетущая смерть сейчас остановится на его теле и падет в немощи на землю по воле одного его сердца. <...> Он прицелился точно — так, чтобы граната, привязанная у его живота, пришлась посредине ширины ходового звена гусеницы, — и приник лицом к земле в последней любви и доверчивости» (107)³⁰.

Катарсисом трагического сюжета в художественном решении Платонова станет кроткий подвиг любви — победа Агнца над Зверем в душе человеческой: «Они будут вести брань с Агнцем, и Агнец победит их...» (Откр. 17:14). Герои Платонова, его «одухотворенные люди», утверждают в вере, что сделать мир «святым и одушевленным» (85) может только любовь.

А. Киселев пишет об «одухотворении мира» как важнейшем принципе эстетики Платонова, восходящем и опирающемся на народную православную культуру: «Платонов в своих произведениях старается выявить Бога и сил небесных, действующих и в современном мире. Однако описания, выявляющие метафизическую реальность, строятся им так, что человек, близкий церкви, уже знакомые образы примет за реальные, а мало знающий

православие — за сюрреалистическое описание, являющее вспомогательный момент в описанных событиях» [Киселев: 82].

Зооантропоморфный сюжет в «Одухотворенных людях» имеет двухуровневую (текст–подтекст) структуру, сложный мотивный комплекс переводит конфликт с внешнего (социально-политического) во внутренний (экзистенциальный) план. Образное тождество *человек-животное*, восходящее к мифу, в метафорическом развитии сюжета получает у Платонова ресемантизацию в контексте новозаветной традиции. Контаминация мотивов *ярости, зверя и пустоты души*, их сюжетная стяжка ставит проблему опустошения / озверения человека в мире, ставшем войной, сигнализирует об исторической трагедии человека в полном объеме — индивидуальном, национальном, общечеловеческом. При этом трагические мотивы не разрушают, а усиливают героический пафос «Одухотворенных людей». Зооантропоморфный мотивный комплекс, концентрируя трагедию человека на войне, находится внутри сюжета, который открывает и завершает лейтмотив *любви*. Мотивы *свободной любовной жертвы и благодарения жизни* вынесены в финал духовной эволюции героев. Высокий патриотический смысл Отечественной войны развернут у Платонова из «злободневности» в вертикаль совести — нет другого выхода из «вечной войны». Писатель показал духовную победу человека над злом войны — *Агнца над Зверем*. Эти смыслы жизни, выстраданные русским народом в веках истории, утвержденные в его православной духовности, наново открывают автор и его герои в смертельном противостоянии фашизму.

Примечания

- ¹ [От редакции] // Краснофлотец. 1942. № 21. С. 2.
- ² Платонов А. Записные книжки. Материалы к биографии. М., 2000. С. 280. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения ЗК и указанием страницы в круглых скобках.
- ³ «...Живя главной жизнью»: А. Платонов в письмах к жене, документах и очерках // Волга. 1975. № 9. С. 174.
- ⁴ «“Вечная война” как выход в другое историч<еское> состояние (фаш<изм>)» (ЗК, 237).
- ⁵ Платонов А. П. Одухотворенные люди // Платонов А. П. Смерти нет! Рассказы и публицистика 1941–1945 гг. / сост., подгот. текста, коммент. Н. В. Корниенко. М.: Время, 2010. (Собрание). С. 74. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.

- ⁶ Словарь русского языка: в 4 т. 3-е изд. М.: Русский язык, 1988. Т. 2. С. 456.
- ⁷ Мифологический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1991. С. 650–651.
- ⁸ Словарь русского языка. Т. 4. С. 785.
- ⁹ В ходе редакторской правки «ненависть» была вписана в платоновский рассказ при последней прижизненной его публикации в сборнике «Рассказы о Родине»: Фильченко погибает «с последним вздохом любви и ненависти» (Платонов А. Одухотворенные люди // Платонов А. Рассказы о Родине. М., 1943. С. 37). В машинописи Платонова: «...и приник лицом к земле в последней любви и доверчивости» (Платонов А. Вечная слава [машинопись] // РГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 63). Подробнее о судьбе платоновского текста см.: [Спиридонова].
- ¹⁰ Перевод с англ. яз. мой. — И. С. В оригинале: «He uses a surprising preposition; he drains a sentence of emotion by writing *and* where we expect *but*...» [Chandler: 21].
- ¹¹ Леонов Л. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Худож. лит., 1984. Т. 10: Публицистика; Фрагменты из романа. С. 84.
- ¹² Там же. С. 129.
- ¹³ Там же. С. 134.
- ¹⁴ Там же. С. 127. В других произведениях Леонова находим анималистические метафоры, вырастающие из этих же сравнений: «орлиная русская слава» («Неизвестному американскому другу. Письмо первое»); «львиный гнев богатырского сердца» («Слава России»).
- ¹⁵ Там же. С. 128. Активно используя образ волка для разоблачения гитлеризма вплоть до последних выступлений в печати победной весной 1945 г., Леонов в одном из них принес зверю извинения. В очерке «Немцы в Москве» (1944) автор, глядя на пленных немецких генералов, замечает: «Даже не смирение волка, у которого перебит шейный позвонок, читалось в этих щеголеватых фигурах, ибо *есть и у волка своя смертная гордая стать*: тупое равнодушие прочла Москва во всем облике всемирных бесстыдников» (Там же. С. 158).
- ¹⁶ Эренбург И. Василиск. Куйбышев: ОГИЗ, 1942. С. 5.
- ¹⁷ Платонов А. Неодушевленный враг // Платонов А. Одухотворенные люди. Рассказы о войне. М.: Правда, 1986. С. 284.
- ¹⁸ Платонов А. Дед-солдат // Пионер. 1941. № 10. С. 21.
- ¹⁹ В научной классификации многочисленных животных этого типа (черви) не встречается название «волосяной червь», однако названия отрядов класса круглых червей, среди которых много паразитов, имеют «волосяной потенциал» — это отряды 1) *колючеголовых* и 2) *нитчатых* червей, или **нематод**, с которыми соединяются также *щетинко-челюстные* черви. Среди самых опасных для человека паразитов этого класса червей числится *мускульная*, или *спиральная*, *трихина* (*Trichina spiralis*), один из видов которой получил название *человеческий власоглав* (*Trichocephalus dispar*) см.: [Брэм].
- ²⁰ Платонов А. Чевенгур. М.: Высшая школа, 1991. С. 34.

- ²¹ Платонов А. Преображение // Платонов А. Сочинения. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Т. 1. Кн. 2. С. 19.
- ²² Вводная портретная характеристика: «Утерев затем свое утомленно-пролетарское лицо, медведь плюнул в лапу и снова приступил к труду молотобойца» (Платонов А. Котлован: Текст, материалы творческой истории / ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом). СПб.: Наука, 2000. С. 89). См. также сюжетную схему персонажа в рабочих записях: [Медведь — кузнец в колхозе, молотобоец, раскулачивает.] (ЗК, 35).
- ²³ Описание умирающей матери Насти: «...ноги были покрыты густым пухом, почти шерстью, выросшей от болезней и бесприютности...» (Платонов А. Котлован: Текст, материалы творческой истории... С. 56). Органико-зооморфная детализация портрета пролетария Чиклина: «...имел маленькую, каменистую голову, густо обросшую волосами, потому что всю жизнь либо бил балдой, либо рыл лопатой, а думать не успевал...» (Там же. С. 42). Мужик Елисей — «уже обрастающ[ий] защитной шерстью» (Там же. С. 61) и т. д.
- ²⁴ Платонов А. П. Мусорный ветер // Платонов А. П. Счастливая Москва: Роман, повесть, рассказы / сост., подгот. текста, коммент. Н. В. Корниенко. М.: Время, 2011. 2-е изд., стереотип. (Собрание). С. 278.
- ²⁵ Там же. С. 281.
- ²⁶ Вслед авторскому варианту текста, хранящемуся в РГАЛИ, этот фрагмент был полностью опубликован в «Знамени» (1942. № 11. С. 121).
- ²⁷ Платонов А. Одушевленные люди. Рассказ о небольшом сражении под Севастополем // Знамя. 1942. № 11. С. 115–136.
- ²⁸ Платонов А. Пустодушие // Платонов А. Одухотворенные люди. Рассказы о войне. С. 214.
- ²⁹ Платонов А. Дерево Родины // Платонов А. Одухотворенные люди. Рассказы о войне. С. 88.
- ³⁰ Платонов А. Вечная слава [машинопись] // РГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 63. Авторская итоговая формула эволюции героя будет сохранена при публикации произведения в «Знамени» (1942), в отдельных изданиях: «Одухотворенные люди» (1942) и «Бессмертный подвиг моряков» (1943), в антологии «Сталинское племя» (1943), в сборнике «Броня» (1943). И только в сборнике «Рассказы о Родине» (подписан к печати 3 октября 1943 г.) последнее предложение будет отредактировано: «...с последним вздохом любви и ненависти». Соответственно будет отредактирован и духовный финал героя. Эта последняя прижизненная публикация рассказа «Одухотворенные люди» с многочисленными нарушениями воли автора станет основным источником при переизданиях произведения в послевоенные десятилетия.

Список литературы

1. Акимов В. М. От Блока до Солженицына. Судьбы русской литературы XX века (после 1917 года): новый конспект-путеводитель. — СПб.: Изд-во Академии культуры, 1994. — 164 с.

2. Брэм А. Э. Жизнь животных: в 3 т. — М.: Терра, 1992. — Т. 3: Пресмыкающиеся. Земноводные. Рыбы. Беспозвоночные. — 1370 с.
3. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — Л.: Худож. лит., 1940. — 649 с.
4. Дымарский М. Я. Еще раз о понятии сюжетного // Алфавит: Строеие повествовательного текста. Синтагматика. Парадигматика. — Смоленск: Изд-во СГПУ, 2004. — С. 139–150.
5. Захаров В. Н. Проблемы исторической поэтики. Этнологические аспекты. — М.: Индрик, 2012. — 264 с.
6. Иванов В. В., Топоров В. Н. Медведь // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. — 2-е изд. — М.: Советская энциклопедия, 1992. — Т. 2. — С. 128–130.
7. Киселев А. Одухотворение мира // Молодой коммунист. — 1989. — № 11. — С. 78–85.
8. Кулагина А. Образ русского ратника в фольклоре и в военной прозе А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. — М.: ИМЛИ РАН, 2003. — Вып. 5. — С. 101–107.
9. Лосев А. Ф. Философия имени // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. — М.: Правда, 1990. — С. 11–194.
10. Михайлов О. Примечания // Леонов Л. Собр. соч.: в 10 т. — М.: Худож. лит., 1984. — Т. 10: Публицистика. Фрагменты из романа. — С. 595–622.
11. Михеев М. Ю. В мир Платонова через его язык. Предположения, факты, истолкования, догадки. — М.: Изд-во Московского ун-та, 2003. — 408 с.
12. Спиридонова И. А. Рассказ Платонова «Одухотворенные люди»: текст и контекст // Творчество Андрея Платонова: исследования и материалы. — СПб.: Наука, 2008. — Кн. 4. — С. 217–233.
13. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М.: Лабиринт, 1997. — 448 с.
14. Шелер М. О феномене трагического // Проблемы онтологии в современной буржуазной философии. — Рига, 1988. — С. 298–317.
15. Chandler Robert. Translating Soul // Platonov Andrey. Soul. — London: The Harvill Press, 2003. — Pp. 19–26.

Irina A. Spiridonova

Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)

verses@onego.ru

The Motifs of *Rage* and *Beast* in Andrey Platonov's Story "Odukhotvorennye lyudi" ("Inspired People")

Abstract. The article discusses the morphology and semantics of the *rage* and *beast* motifs in the story by A. Platonov "Odukhotvorennye lyudi" (1942). The motivic organization of the work significantly differs from the Soviet aesthetics of the heroic and the traditions of the heroic epos: in the Platonov's story the opposition *Us vs. Them* is disrupted. In the ideological and aesthetic canon of the literature on the Great Patriotic War, the antithesis of the motifs of *the people's rage* and *the enemy-beast* is enshrined (L. Leonov, I. Ehrenburg et al.). The "Odukhotvorennye lyudi" puts a semantic emphasis on the contamination of the

motifs of *the rage, the beast and the void in the human soul*. This motivic triad determines the entire system of characters and poses the problem of *devastation / bestiality* of a person in a world, which has turned into a bloodbath. This complex of motifs creates a two-level (text–subtext) structure and transfers the conflict from the external (socio-political) into the internal (existential) plan, thus, opposes the title of the work and deduces the central theme of *inspiration* from heroic rhetoric to metaphysical perspective. The figurative parallel *Human vs. Animal* that goes back to the myth, in the metaphorical development of the Platonov’s plot receives re-semanticization in the context of the New Testament tradition. The motifs of *Rage and Beast*, concentrating the tragedy of man in the war, remain within the plot, which opens and completes the leitmotif of *Love*. The *free love sacrifice* and *thanksgiving of life* motifs are put in the finale of the spiritual evolution of the characters. The writer showed the spiritual victory of man over the evil of war — the Lamb over the Beast. These meanings of life, obtained by the Russian people through the centuries of suffering, affirmed in their Orthodox spirituality, are discovered by the author and his characters anew in the deadly opposition to fascism.

Keywords: A. Platonov, motif, figurative parallel *Human vs. Animal*, subtext, context, L. Leonov, I. Ehrenburg, literature on the Great Patriotic War

About the author: *Spiridonova Irina A.* — Doctor of Philology, Professor, The Department of Classical Philology, Russian Literature and Journalism, Petrozavodsk State University (pr. Lenina 33, Petrozavodsk, Republic of Karelia, 185910, Russian Federation)

Received: May 15, 2019

Date of publication: October 18, 2019

For citation: Spiridonova I. A. The Motifs of *Rage and Beast* in Andrey Platonov’s Story “*Odukhotvorennyye lyudi*” (“*Inspired People*”). In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 4. pp. 301–325. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6522 (In Russ.)

References

1. Akimov V. M. *Ot Bloka do Solzhenitsyna. Sud’by russkoy literatury XX veka (posle 1917 goda): novyy konspekt-putevoditel’* [From Block to Solzhenitsyn. The Destiny of Russian Literature of the 20th Century (After 1917): a New Abstract Guide]. St. Petersburg, Akademiya kul’tury Publ., 164 p. (In Russ.)
2. Brem A. E. *Zhizn’ zhivotnykh: v 3 tomakh* [The Life of Animals: in 3 Vols]. Moscow, Terra Publ., 1992, vol. 3. 1370 p. (In Russ.)
3. Veselovskiy A. N. *Istoricheskaya poetika* [The Historical Poetics]. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1940. 649 p. (In Russ.)
4. Dymarskiy M. Ya. Once More About the Concept of a Plot Event. In: *Alfavit: Stroenie povestvovatel’nogo teksta. Sintagmatika. Paradigmatika* [An Alphabet: the Structure of a Narrative Text. Syntagmatics. Paradigmatics]. Smolensk, Smolensk State Pedagogical University Publ., 2004, pp. 139–150. (In Russ.)

5. Zakharov V. N. *Problemy istoricheskoy poetiki. Etnologicheskie aspekty* [*The Problems of Historical Poetics. Ethnological Aspects*]. Moscow, Indrik Publ., 2012. 264 p. (In Russ.)
6. Ivanov V. V., Toporov V. N. A Bear. In: *Mify narodov mira. Entsiklopediya: v 2 tomakh* [*World Myths. Encyclopedia: in 2 Vols*]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1992, vol. 2, pp. 128–130. (In Russ.)
7. Kiselev A. Spiritualization of the World. In: *Molodoy kommunist*, 1989, no. 11, pp. 78–85. (In Russ.)
8. Kulagina A. The Image of a Russian Warrior in Folklore and the Military Prose of A. Platonov. In: «*Strana filosofov*» *Andreya Platonova: Problemy tvorchestva* [*“Country of Philosophers” by Andrei Platonov: The Problems of Creative Work*]. Moscow, The Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2003, issue 5, pp. 101–107. (In Russ.)
9. Losev A. F. The Philosophy of a Name. In: *Losev A. F. Iz rannikh proizvedeniy* [*Losev A. F. From His Early Works*]. Moscow, Pravda Publ., 1990, pp. 11–194. (In Russ.)
10. Mikhaylov O. Notes. In: *Leonov L. Sobranie sochineniy: v 10 tomakh* [*Leonov L. Collected Works: in 10 Vols*]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1984, vol. 10, pp. 595–622. (In Russ.)
11. Mikheev M. M. *V mir Platonova cherez ego yazyk. Predpolozheniya, fakty, istolkovaniya, dogadki* [*Into the World of Platonov Through His Language. Assumptions, Facts, Interpretations, Speculations*]. Moscow, Moscow State University Publ., 2003. 408 p. (In Russ.)
12. Spiridonova I. A. Platonov's Story “Inspired People”: Text and Context. In: *Tvorchestvo Andreya Platonova: issledovaniya i materialy* [*The Work of Andrey Platonov: Studies and Materials*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2008, book 4, pp. 217–233. (In Russ.)
13. Freydenberg O. M. *Poetika syuzheta i zhanra* [*The Poetics of Plot and Genre*]. Moscow, Labirint Publ., 1997. 448 p. (In Russ.)
14. Sheler M. On the Phenomenon of the Tragic. In: *Problemy ontologii v sovremennoy burzhuaznoy filosofii* [*The Problems of Ontology in Modern Bourgeois Philosophy*]. Riga, 1988, pp. 298–317. (In Russ.)
15. Chandler Robert. Translating Soul. In: *Platonov Andrey. Soul*. London, The Harvill Press Publ., 2003, pp. 19–26. (In English)

DOI: 10.15393/j9.art.2019.6121

УДК 821.161.1.09“19”

Д. Б. Терешкина

*Российская академия народного хозяйства и государственной
службы при Президенте РФ
(Великий Новгород, Российская Федерация)*

terdb@mail.ru

«Не зная, куда мы идем, и забыв, откуда мы вышли»: русские в рассказе Гайто Газданова «Панихида»

Аннотация. Г. Газданов — один из ярких представителей литературы русского зарубежья, в которой особенно явно звучали темы духовного единения соотечественников. В статье дается анализ рассказа Г. Газданова «Панихида» (1960) в аспекте «христианского реализма», предложенного как эстетический принцип В. Н. Захаровым. Актуальность этого исследования заключается в раскрытии ведущей идеи рассказа, в котором главной темой становится богослужбное слово как основа родовой памяти. Предложен тезис об особой роли языка молитвенного текста как озвучивающего ключевые моменты жизни человека и осмысляющего их в русле общенародной традиции. Именно в ней человек чувствует себя причастным жизни других людей, связанных с ним прежде всего родной речью. Через церковнославянское слово к герою приходит понимание сути единства русскоязычных людей, оказавшихся за пределами родины. Результаты исследования базируются на рассмотрении феномена русских и роли русского языка в иноязычной среде. Прочно сохраняясь в памяти и актуализируясь в необходимые моменты, богослужбное слово становится сигналом общности русских и выражением сути их надмирного (вневременного, внесоциального) существования.

Ключевые слова: Газданов, «Панихида», христианский реализм, богослужбное слово, русское зарубежье, языковая общность

Об авторе: Терешкина Дарья Борисовна — доктор филологических наук, профессор кафедры кадровой политики и управления персоналом, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (ул. Германа, 31, г. Великий Новгород, Российская Федерация, 173003)

Дата поступления: 14.03.2019

Дата публикации: 18.10.2019

Для цитирования: Терешкина Д. Б. «Не зная, куда мы идем, и забыв, откуда мы вышли»: русские в рассказе Гайто Газданова «Панихида» // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 4. — С. 326–344.
DOI: 10.15393/j9.art.2019.6121

Христианский характер русской литературы «полнее всего <...> раскрылся в литературе русского зарубежья, которая жила памятью былой христианской России, лелеяла исторический образ Святой Руси», — писал в 1994 г. В. Н. Захаров [Захаров, 1994: 8]. Русская «литература изгнания» — та часть отечественной словесности, которая, будучи оторванной от своей родной земли, наиболее остро ощущала потребность в определении того, что именно может называться основообразующим началом *русского* как целостного феномена.

Проблеме единства русских за пределами России и основам их духовного родства посвящен рассказ Гайто Газданова «Панихида». Он был впервые опубликован в Нью-Йорке — в № 59 «Нового журнала» за 1960 г. На родине писателя рассказ был издан 18 ноября 1988 г. в газете «Литературная Россия». Вошедший в рубрику «Из неопубликованного и забытого», он был сопровожден рисунком Л. Рябинина и небольшим вступлением Ст. Никоненко, в котором публикатор знакомил советских читателей с Гайто Газдановым и его творчеством. С тех пор рассказ не раз отмечен критикой [Сапрыкин], признан литературным шедевром [Вахитова], [Рожек]. Вновь обратиться к рассказу побуждает намерение рассмотреть его как текст, поднимающий общечеловеческую проблему смысла жизни, но раскрытом на русском феномене.

Небольшое по объему произведение повествует о жизни русских в Париже во время оккупации его фашистами. Центральное событие рассказа — православное священнодействие, панихида. Эмигранты из России, разные по социальному положению, уровню образования и роду занятий, разобщенные лихим военным временем, проявившим в них отрицательные качества (спекулянтство, мотовство на фоне всеобщей нищеты, пособничество вражеской армии и др.), собираются на панихиде по одному из них — Григорию Тимофеевичу. Батюшка-эмигрант решил отпеть не известного ему человека, оказавшегося его земляком, по полному, монастырскому обряду. В организованном хоре пришедшие на заупокойную службу русские эмигранты вдруг являют удивительное единение и согласие, без единой ошибки исполнив панихиду на церковнославянском языке.

В рассказе Газданова «Панихида» обнаруживаются такие константы поэтики и идей русскоязычной литературы, как соборность [Есаулов, 1995], пасхальность [Захаров, 2012: 110–115, 116–127], [Есаулов, 2004], «минейный код» русской словесности [Терешкина, 2015], «русскость», как бы ни было неуловимо это понятие, языковая и ментальная общность. Именно этот рассказ упомянул академик Н. И. Толстой в предисловии к учебнику церковнославянского языка, вышедшему в начале 1990-х гг., для иллюстрации того, «как глубоко был воспринят русскими людьми или людьми русской культуры церковнославянский язык во времена, которые сейчас кажутся почти патриархальными» [Толстой: 6].

В «Панихиде» Газданова проблема *русского* как феномена не ставится напрямую, но решается в рамках художественного изображения в целом комплексе констант, считаваемых как приметы «русскости». Русская литература, помещенная в чуждую ей среду (как и рассказ, созданный автором вдали от родины), словно сама давала ответ на вопрос о ее сути как литературы национальной. Эту проблему в конце XX в. сформулировал В. Н. Захаров в рамках задачи предлагаемой исследователем этнопоэтики как одной из необходимых дисциплин, «которая должна изучать национальное своеобразие конкретных литератур <...> Она должна дать ответ, <...> что делает русскую литературу русской» [Захаров, 2012: 113].

Восприятие автора рассказа русских людей как феномена — это отстраненный, обособленный взгляд повествователя, отражающий объективное видение событий. Такой взгляд подмечает в русских две их ипостаси: ту, что отражает их материальное бытие, и надмирную, которая сохраняется в представителях этого народа вне зависимости от места их проживания. Существенная доля беспристрастности повествования была обусловлена личностью Гайто Газданова, писателя — осетина по национальности¹, находившегося далеко от России, скептика и агностика, относившегося к религии более чем критически [Никоненко: 29], [Александрова: 7]. Включенный в мир русских общностью языка, своим мировоззрением автор несколько отстоял от них, усиливая

оторванность от родины внутренней душевной и (до момента прозрения при панихиде) духовной изоляцией от соотечественников.

Одной из черт при характеристике русских эмигрантов в рассказе становится их страсть к материальным благам, которые стали легкодоступны им в годы испытаний Европы нацистским режимом. До войны, в благополучные времена, эти люди нигде не работали, потому что «жили в состоянии хронического и чаще всего бессознательного бунта против той европейской действительности, которая их окружала»². Они спали в ночлежках и деревянных бараках, исколесили французскую провинцию в поисках заработка и в целом владели жалкое существование. В годы войны открылась возможность заняться «черной биржей», и русские эмигранты, не раздумывая, стали посредниками между французскими коммерсантами и немецкими покупателями, приобретающими все без торга и разбора. Так бывшие нищие стали богатыми. Они жили в роскошных парижских квартирах, оставленных хозяевами, носили меха и драгоценности, скупали картины и пировали в ресторанах. Описывая действительность военного времени, автор отмечает «вдруг открывшееся стяжательство» вчерашних бездомных, «никогда, впрочем, не принимавшее западной формы накопления денег» (582). Русские тратили деньги с каким-то бездумным размахом и нелепостью, легко расставаясь с тем, что так же легко им доставалось.

Так, один из них — Спиридон Иванович, «высокий унылый человек с черной бородой» — скупил у стекольщика все «барахло», лишь бы тот, предлагавший жителям свои услуги, перестал кричать на улице, мешая ему пить коньяк в парижском кафе. В эмоциональном порыве герой говорит со стекольщиком на русском языке, всюду чувствуя себя «своим»: «Не надрывай ты мне душу, Христа ради, замолчи!» (582), — но, опомнившись, переходит на ломаный французский и, решив «проблему», возвращается к своему уединенно-тоскующему созерцанию мира.

Как отмечал А. М. Зверев, для современников круга Газданова «определяющими оказываются понятия неукорененности

в окружающем мире, своей непреодолимой психологической чужеродности ему и вместе с тем тотальной от него зависимости, поскольку отрыв от прежней (исходно родной) почвы необратим» [Зверев: 58–59]. Парижский топос, о котором пишет исследователь, важен в рассказе потому, что, судя по описанию полярных состояний русских эмигрантов (изгнание с родины и благополучный Париж, мирное и военное время, нищета и богатство), нигде на земле человек не сможет найти «рая», т. е. душевного успокоения. Не сможет он найти и простой человеческой справедливости, из-за утраты которой была покинута родина в поисках лучшей жизни. Ибо несправедливость является признаком человеческого существования вне зависимости от места и времени, внешних условий и исторических катаклизмов. Социальное расслоение, которое остро чувствует рассказчик — alter ego Гайто Газданова, — сохраняется среди русских и за пределами родной земли («У стойки хорошо одетые люди — шарфы, меховые воротники, выглаженные костюмы — пили коньяк, кофе с ромом и ликеры, ели бутерброды с ветчиной, которой я давно не видал» — 579), и расслоение это уже не спишешь на результат революций и гражданской войны.

Русские, став «хозяевами жизни» в оккупационном Париже, тем не менее не стирают строгую демаркационную линию между собой, православным народом, и католиками, которых они считают чужими по духу. На это указывает один из ключевых эпизодов рассказа, в котором воспроизводится беседа русских эмигрантов Спиридона Ивановича и Володи в парижском кафе:

«— На том свете отдохнешь, Спиридон Иванович, — сказал Володя, атлетический мужчина лет сорока, специалист по золоту. — Стекольщиков там, я так полагаю, не должно быть, какие там стекла? Только облака да ангелы, больше ничего.

— И золота тоже нету, — сказал один из посетителей.

— Это еще неизвестно, — сказал Володя. — Я как-то был в соборе Парижской Богоматери, там кружка висит для пожертвований. Смотрю, а на ней написано: “для душ, находящихся в чистилище”. Значит, в чистилище какие-то средства поступают.

— Это их католическое дело, — сказал Григорий Тимофеевич. — Деньги-то, конечно, идут на церковь, чтобы молились здесь за тех, которые, как они думают, должны быть в чистилище. Но это ты прав, странно, конечно, написано» (582–583).

Лейтмотивом рассказа становится пение, великой любовью к которому известен русский народ. С Григорием Тимофеевичем (Гришей, или Гришкой, как зовут его окружающие), рассказчик знакомится в тот момент, когда, уже будучи немолодым, Григорий Тимофеевич тяжело болел чахоткой и редко вставал с кровати. Однако пел он «своим глубоким голосом, на котором удивительным образом совершенно не отразилась его болезнь, всевозможные романсы и песни — и меня поражало богатство его репертуара» (581). Пение будет сопровождать Гришу в последний путь и станет главным потрясением для автора, разглядевшего в слаженном хоре вечную русскую душу, не исчезнувшую в потрясениях лихого времени.

Эта русская душа и в далеком от России Париже мучается вечными, «проклятыми» для русских людей вопросами — о счастье и смысле жизни. Находясь на пороге смерти, Гриша, переживший когда-то нищету и голод, а теперь ставший обеспеченным, понимает, что так и не нашел в жизни смысла, не осознал, что такое истинное счастье:

«— Живу я теперь хорошо, конечно. Но только вижу, что раньше я неправильно мечтал. Вот, например, помню я одну ночь в Лионе, зимой. Денег нет, работы нет, комнаты нет. Ночевал я на постройке, все-таки крыша, хоть дождь не заливает. Холодно, накрыться нечем. Лежал я тогда, знаете, на досках, не мог заснуть — никак не согреться — и мечтал. Вот, думаю, квартиру бы вам, Григорий Тимофеевич, с центральным, черт возьми, отоплением, кроватку бы с простынями. А вечером жена ужин подает: колбаса, закуска, бифштексы. Вот это была бы жизнь. <...>

А вышло, что все это неправильно. Не в этом дело. Вернее, не только в этом. В чем — не знаю, только знаю, что не в этом. Теперь у меня все это есть: и квартира, и обед, и жена, и даже ванна — живи, не хочу. Но оказывается, все это не то. Я так теперь думаю. <...> Мне одного жаль: столько лет прожил, а так и не понял, в чем же счастье человеческое? Ну, хорошо — согрелся, закусил, выпил. А дальше?» (584–585).

Так некрасовский вопрос «кому на Руси жить хорошо?» в годы массовой русской эмиграции начала XX в. вырос до масштабов мира, и по-прежнему на него невозможно было найти ответа.

Незадолго до смерти Григорий Тимофеевич покупает картину. Как потом сообщает рассказчик, это была копия с полотна Рубенса «Похищение Ганимеда». Рассказ о картине, несомненно, не является случайной вставкой — как и все детали у Газданова, он кажется органичным «слепком с натуры». Мифологический сюжет о Ганимеде (похищение Зевсом Ганимеда, юного сына троянского царя Троса и нимфы Каллирои, из-за его красоты) не известен Григорию Тимофеевичу. «Изображен там, Василий Иванович, огромный орел, и куда-то он летит, а у него на спине, понимаешь, такой молодой юноша, которого он вроде как уносит. Не совсем понятно, правда, но орел, я тебе скажу, лучше не бывает» (581), — так описывает герой своему приятелю изображенное на картине. Ни названия, ни имени художника Григорий Тимофеевич не запомнил. Для героя это все не является важным составляющим ценности картины, в своем рассказе о ее приобретении он оговаривает только стоимость: «Деньги за нее такие заплатил — вспомнить страшно» (581). Интерес для Григория Тимофеевича состоял лишь в сюжете полотна, в центре которого для него был орел — только из-за его красоты и мощи было приобретено это произведение живописи.

Необходимо уточнить, что кисти Рубенса принадлежат две картины на сюжет о похищении Ганимеда: ранняя (ок. 1612 г.) [Королева: 36] и поздняя (ок. 1636 г.). Они значительно отличаются друг от друга изображением главного героя, орла. Кроме того в позднем варианте отсутствуют второстепенные персонажи. В рассказе нет детального описания картины, приобретенной Григорием Тимофеевичем, но, судя по упоминаемым деталям (прежде всего, синеватому отливу цвета крыльев орла), можно предположить, что имеется в виду ранний вариант полотна (1611–1612 гг.), где орел занимает значительное место, а фигура Ганимеда гораздо более мужественна и красива, чем на поздней картине (1636–1637 гг.), созданной для охотничьего замка Торре де ла Парада под Мадридом [Королева: 112–113]³.

В эпизоде с картиной Рубенса важны некоторые моменты, которые как нельзя лучше раскрывают характер русского человека с его типичными чертами, в каком бы месте мира он ни находился.

Увидев картину, Гриша восхищен («у меня дыхание захватило» — 581). В этом видно не раз отмечавшееся «очарование» русских необъяснимой и не понятной им красотой (см. об этом: [Лосский: 86–87]). Грише неважно, какое событие греческой мифологии изображено на полотне, при этом он торжественно заявляет, что «сюжет очень роскошный» (581). Этот «сюжет» Гриша придумывает сам, и в нем орел занимает героя больше всего. Простодушное очарование красивой картинкой, в которую человеком вкладывается свой, нужный ему в определенный момент, смысл, отражает еще одну типично русскую черту: присвоение любого мирового явления и освоение его как органичную часть своего мира (см. об этом: [Лихачев: 17–18], [Васильев, Малышев]).

Орел становится для Гриши центром картины неслучайно. В традиционной русской культуре орел принадлежит к семантически положительно оцениваемой птице, хотя и имеющей амбивалентные свойства. «Орел — общепризнанный царь птиц и владыка небес» [Гура: 610]. В новозаветное время орел занимает особое место как символ апостола Иоанна; много раз упоминается в Ветхом Завете, а также в Откровении Иоанна Богослова. Природные свойства орла как благородной птицы с уникальным зрением и уединенным образом жизни на возвышенных местах легли в основу сравнений с ним самого Христа. Еще в XVI в. Максим Грек в толковании на псаломский стих «обновится яко орля юность твоя» (Пс. 102:5) писал: «Орел велик Христос есть, крила же его — Новый и Ветхий Завет, имиже Христова церкви Божия подымаема и подмогаема, превыше летает всех козней бесовских и живет в пустыни, сиречь в тишине и безмолвии, не боящися еретических шатаний и бурных навет их» [Максим Грек: 21]. Орел становится символом прорыва ввысь, на небо, в горние сферы. И уносит он на картине не какого-то неведомого Грише юношу, а, согласно символике рассказа, самого героя — такого же, как на картине Рубенса: смятенного, испуганного, застигнутого врасплох,

в чем мать родила, ибо «у савана карманов нет», уносит туда, где, видимо, «знают», чего ему «в жизни было нужно». Нелучайно рассказчик, придя на похороны Гриши, словно увидел именно это:

«В гробу, покрытом цветами, лежало тело Григория Тимофеевича, одетое в черный костюм, и мертвое его лицо смотрело, казалось, в то небо, куда поднимается орел, уносящий Ганимеда» (586).

Гайто Газданов часто описывал смерть, границу между бытием и небытием человека (см. об этом: [Никоненко: 29], [Маханьков: 124], [Шабурова], [Проскурина]). «В своей прозе Газданов пытается найти единство Смерти и Жизни», — справедливо пишет Е. В. Кузнецова [Кузнецова: 161]. Это единство является рассказчику в умершем, в момент смерти ставшим другим человеком («вот жил Гриша, а умер другой человек, Григорий Тимофеевич» — 585): уходящие в мир иной отличаются от остающихся в земном другим знанием о смерти — знанием *оттуда*. Эта граница всегда страшила и манила человека; в творчестве Гайто Газданова она стала лейтмотивом.

Именник русских эмигрантов, не изменившийся в чужой среде, составляет своеобразное сообщество «своих», где по традиции представителей незнатного рода называют уменьшенным именем, независимо от возраста, и где трепетно относятся к имени, данному человеку при рождении, и имени по отцу.

Главный герой, Гриша, Гришка, называется автором-рассказчиком полным именем, Григорий Тимофеевич, в котором в равной степени важно значение как собственного имени, так и патронима. Тимофей — «почитающий Бога», Григорий — в буквальном переводе «бодрствующий» — одно из наиболее частотных имен у русских. Бодрый, ищущий дух сохранил Григорий Тимофеевич при слабеющем от недуга теле. Род занятий другого героя, Володи, «специалиста по золоту», отчасти оправдывает этимологию имени Владимир (от *церк.-слав.* «владеющий миром»), ибо золото во все времена имело власть над людьми в их земных отношениях. Спиридон Иванович, носящий имя с затемненной этимологией (по одной из версий, Спиридон — «незаконнорожденный»

от *греч.* — см.: [Суперанская: 205]), как будто не оставлен в своей «безродности», ибо по отцу он Иоаннович, т. е. «помилованный Богом». Ни одно имя не вводится в произведение непреднамеренно: «Русские писатели охотно крестили своих литературных героев, давая им неслучайные христианские имена и фамилии» [Захаров: 113].

Фамилий в рассказе «Панихида» нет, и это тоже обоснованно. Как «незаконнорожденный» Спиридон Иванович, русские в изгнании словно оказались «без роду и племени», утратив свои семейные, фамильные имена. И в момент, когда отдавал Богу душу один из них, им настало время понять, как сообщая, вспомнив о своем родстве не по крови, а по Духу, проводить своего собрата в последний путь.

В день панихиды квартира Гриши была полна цветочных венков, неизвестно откуда добытых Володей в голодную и холодную парижскую зиму 1943-го. В комнате, где лежал умерший Григорий Тимофеевич, собрались все русские, знавшие Гришу:

«— Ждем батюшку, — тихо сказал Володя.

Батюшка, старый человек с хрипловатым от простуды голосом, приехал через четверть часа. На нем была поношенная ряса, вид у него был печальный и усталый. Он вошел, перекрестился, губы его беззвучно произнесли какую-то фразу. <...>

— Из каких мест покойный? — спросил священник.

Володя ответил — такого-то уезда, Орловской губернии.

— Сосед, значит, — сказал батюшка. — Я сам оттуда же, и тридцати верст не будет. Вот беда, не знал я, что земляка хоронить придется. А как звали?

— Григорий.

Священник молчал некоторое время. Видно было, что эта подробность — то, что покойный был из тех же мест, что и он, — произвела на него особенное впечатление» (586).

Память об общей земной родине приводит священника к мысли о воссоединении с душой умершего земляка через Божественное слово, которое поможет почившему воцариться в Небесных селениях — истинной родине христиан, где, по вере каждого из них, они вечно будут пребывать земляками:

«Потом священник вздохнул, снова перекрестился и сказал:

— Будь бы другие времена, я бы по нем настоящую панихиду отслужил, как у нас в монастырях служат. Да только вот голос

у меня хриплый, одному мне трудно, так что тут дай Бог хоть короткую панихиду совершить. Может быть, кто-нибудь из вас все-таки поможет, подтянет? Поддержит меня?

Я взглянул на Володю. Выражение лица у него было такое, каким я себе никогда не мог бы его представить — трагическое и торжественное.

— Служите, батюшка, как в монастыре, — сказал он, — а мы вас поддержим, не собьемся.

Он обернулся к своим товарищам, поднял вверх обе руки повелительным и привычным, как мне показалось, жестом, — священник посмотрел на него с удивлением, — и началась панихида.

Нигде и никогда, ни до этого, ни после этого я не слышал такого хора. Через некоторое время вся лестница дома, где жил Григорий Тимофеевич, была полна людьми, которые пришли слушать пение. Хрипловатому и печальному голосу священника отвечал хор, которым управлял Володя» (586).

Володя берет на себя роль руководителя хора, отбивающего такт согласного пения. Симфония голосов раскрывает соборный дух русского народа, где каждый голос в отдельности ведет свою партию и в то же время является частью общего хора. Этот образ вписан не только в хронотоп парижской квартиры; он знаком каждому православному русскому, молящемуся соборной молитвой на литургии независимо от времени и места ее совершения. Чувство духовного единения с братьями по вере отменяет время и саму смерть, ибо конечна жизнь лишь одного человека — жизнь рода во Христе вечна. И этот век — не сотня лет земной жизни поколений, а тысячелетие русского воцерковления, которое невозможно отменить годами и десятилетиями разобщения и рассеивания по миру в результате распада государства.

Слово Христово становится основой единения народа, воспринимающего Его как воплощение Христа (Ин. 1: 1–3, 14). Это вновь обретенное русскими эмигрантами Слово возвращает их в лоно свое, являя ту истинную жизнь, которую не мог обрести Григорий Тимофеевич и которую с удивлением созерцает рассказчик:

«Никогда я не чувствовал с такой судорожной силой, что ни в чем, быть может, человеческий гений не достигал такого

страшного совершенства, как в этом сочетании раскаленных и торжественных слов с тем движением звуков, в котором они возникали» (587).

В этой связи важным оказывается наблюдение Ласло Диенеша, одного из издателей первого собрания сочинений Гайто Газданова: «Можно думать об эмиграции не как о несчастье, а как о новой жизни, о новой задаче, даже как о некоем освобождении. <...> “Мы не в изгнании, мы в послании”. Так говорили и в это верили многие» [Диенеш: 8].

В панихиде по рабу Божьему Григорию рассказчик улавливает наиболее поразившие его слова. Это седален по третьей песне канона и стихиры Иоанна Дамаскина (глас 2 и 8), самые печальные во всей службе, говорящие о тщете и суете мира. Но завершают словесный ряд панихиды для автора главные слова молитвы «Со святыми упокой...», оставляющие надежду на продолжение жизни души в вечной радости с насельниками Царствия Божия. Проницательным является наблюдение Д. Сапрыкина, обращавшегося к этому рассказу Газданова: «Богослужебный хор ведь есть, может быть, наиболее явный на земле образ “жизни будущего века”, в котором смерти *уже* не будет. Тогда ангелы и люди будут ликовать — составят *лики*, то есть хоры, славящие Бога. И герои рассказа, несчастные эмигранты, потерявшие земное отечество, в заупокойном пении вновь соединяются со своими предками во образ нового и вечного Отечества» [Сапрыкин: 192–193].

По прошествии времени все происходившее на панихиде рассказчик воспринимает как видение:

«И после того, как прошло некоторое время, мне начало казаться, что ничего этого вообще не было, что это было видение, кратковременное вторжение вечности в ту случайную историческую действительность, в которой мы жили, говоря чужие слова на чужом языке, не зная, куда мы идем, и забыв, откуда мы вышли» (588).

Здесь обнаруживается интуитивное обращение к древнему жанру видения, в котором совершающееся чудо воспринимается как явление вечности в сиюминутном мире. У повествователя эта вечность связана с церковнославянским словом Божественной службы и, через него, — с не понятым им Христом, Который для русских есть живое слово Божие, где

бы эти русские ни находились. По наблюдениям Э. Александровой, «обретение подлинного существования или иллюзия этого обретения, “превращение”, происходящее с человеком, казалось бы, внешне ничем не объяснимое, внутренние движения личности оказываются в центре целого ряда газдановских рассказов» [Александрова: 7]. Этому внезапному «преображению» своих знакомцев поражается рассказчик. На его удивленный вопрос, откуда взялось такое согласие в случайно составленном хоре, Володя отвечает:

«— Да просто так. <...> Кто в опере когда-то пел, кто в оперетке, кто просто в кабаке. И все в хоре пели, конечно. А уж церковную службу мы с детства знаем — до последнего вздоха» (588).

Ключевые слова — «с детства» и «до последнего вздоха» — Володя говорит невзначай. Ситуативно семантически для него не связанные, они охватывают всю жизнь русского православного человека — от Таинства Крещения до заупокойной по нем службы и посмертного поминовения.

Слово во Христе оказывается тем, что связывает православных русских. В земном, материальном, русские похожи друг на друга, но оно же их и разделяет. Рассказчик ощущает родство с соплеменниками только тогда, когда чувствует единение с ними в Духе, не совсем, впрочем, ему самому понятном — как и первым его читателям, судя по меткому и многозначному замечанию Г. Адамовича: «Главное у него (Г. Газданова. — Д. Т.) не люди, а то, что их связывает, то, чем заполнена пустота между отдельными фигурами, — бытие, стихия, жизнь, не знаю, как это назвать» [Никоненко: 29].

«Вечная память...» — важнейшие слова православной панихиды. Эти слова следует понимать и в смысле родовой, генетической памяти русского православного народа, явленной прежде всего в Божественном слове. В свете отслуженной у гроба новопреставленного Григория панихиды и открывается подлинный и глубокий сюжет рассказа Газданова. В момент встречи со смертью одного из своих ближних герой-рассказчик обретает смысл объединяющего русских начала. Оно заключено в сакральном слове родного языка, объясняющего

человеку предназначение его жизни и смысл смерти как ухода к Богу, Который Сам есть Слово.

Примечания

- ¹ Русский язык для Г. Газданова был родным, о чем он сам писал литературоведу А. А. Хадарцевой (см.: [Никоненко: 15]).
- ² Газданов Г. Панихида // Газданов Г. Собр. соч.: в 3 т. М.: Согласие, 1996. Т. 3. С. 580. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- ³ В свете этих наблюдений вряд ли приходится согласиться с комментарием к эпизоду рассказа, в котором упоминается о картине позднего Рубенса: «Это была копия рубенсовского “Похищения Ганимеда”, написанного почти одновременно с картиной Рембрандта на тот же сюжет (1636–1637 гг., “Ганимед” Рембрандта — 1635 г.)» (832).

Список литературы

1. Александрова Э. Гайто Газданов: возвращение на Родину // Газданов Г. Княжна Мэри: Рассказы. — СПб.: Издательская группа «Лениздат», 2012. — С. 5–12.
2. Бердяев Н. А. Судьба России. — М.: Эксмо-Пресс, Харьков: Фолио, 1998. — 736 с.
3. Васильев С. В., Малышев С. И. О национальной культуре России и национальном характере россиян // Васильев С. В., Малышев С. И. Этика государственной службы. Политико-философский аспект. — Великий Новгород, 2003. — С. 37–50.
4. Вахитова Т. М. Газданов Гайто // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: биобиблиограф. словарь. — М.: ОЛМА Медиа Групп, 2005. — С. 443–446.
5. Газданов Г. Панихида // Новый журнал. — 1960. — № 59. — С. 9–19.
6. Газданов Г. Панихида // Литературная Россия. — 1988. — № 46 (1346). — С. 16–17.
7. Газданов Г. Панихида // Газданов Г. Собр. соч.: в 3 т. — М.: Согласие, 1996. — Т. 3. — С. 579–588.
8. Газданов Г. Княжна Мэри: Рассказы. — СПб.: Издательская группа «Лениздат», 2012. — 320 с.
9. Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. — М.: Индрик, 1997. — 912 с.
10. Диенеш Л. Писатель со странным именем // Газданов Г. Собр. соч.: в 3 т. — М.: Согласие, 1996. — Т. 1. — С. 5–12.
11. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1995. — 287 с.
12. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. — М.: Кругъ, 2004. — 560 с.

13. Захаров В. Н. Русская литература и христианство // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск, 1994. — Вып. 3. — С. 5–11 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2370> (24.03.2019). DOI: 10.15393/j9.art.1994.2370
14. Захаров В. Н. Проблемы исторической поэтики. Этнологические аспекты. — М.: Индрик, 2012. — 264 с.
15. Зверев А. М. Парижский топос Газданова // Возвращение Гайто Газданова: научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения. 4–5 дек. 1998 г. — М.: Русский путь, 2000. — С. 58–66.
16. Королева А. Ю. Рубенс. — М.: ОЛМА Медиа Групп, 2010. — 128 с.
17. Кузнецова Е. В. О некоторых направлениях в изучении литературного наследия Г. Газданова // Известия ВГПУ. — 2008. — № 10 [Электронный ресурс]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-nekotoryh-napravleniyah-v-izuchenii-literaturnogo-naslediya-g-gazdanova> (17.02.2019).
18. Лихачев Д. С. Раздумья о России. — СПб.: Изд-во Logos, 1999. — 672 с.
19. Лосский Н. О. Характер русского народа: в 2 кн. — Франкфурт-на-Майне: Посев, 1957. — Кн. 1. — 152 с.
20. [Максим Грек] Сочинения преподобного Максима Грека, изданные при Казанской духовной академии: [в 3 ч.]. — 2-е изд. — Казань: Типо-литография Императорского ун-та, 1897. — Ч. 3. — 296 с.
21. Маханьков Е. А. Малая проза Г. Газданова как объект литературоведческих исследований: некоторые итоги и перспективы // Русская филология. Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды. — 2014. — № 1—2 (51). — С. 120–125.
22. Николенко Ст. Загадка Газданова // Газданов Г. Собр. соч.: в 3 т. — М.: Согласие, 1996. — Т. 1. — С. 13–36.
23. Проскурина Е. Н. Художественная философия смерти в новеллистике Г. Газданова // Сибирский филологический журнал. — 2016. — № 2. — С. 72–82.
24. Рожек Л. Творчество Гайто Газданова в контексте европейской литературной традиции // *Pisarze nowi, zapomniani i odkrywani na nowo*. — 1996. — С. 94–107.
25. Сапрыкин Д. Л. Рассказ Газданова «Панихида» и религиозные корни творчества // Возвращение Гайто Газданова: Науч. конф., посвященная 95-летию со дня рождения. 4–5 дек. 1998 г. — М.: Русский путь, 2000. — С. 187–193.
26. Суперанская А. В. Современный словарь личных имен: Сравнение. Происхождение. Написание. — М.: Айрис-пресс, 2005. — 384 с.
27. Терешкина Д. Б. «Четыр-Минеи» и русская словесность Нового времени. — Великий Новгород: Изд-во НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2015. — 332 с.
28. Толстой Н. И. Предисловие к первому изданию // Плетнева А. А., Кравецкий А. Г. Церковнославянский язык. — 4-е изд. — М.: Изд. совет РПЦ, 2006. — С. 3–6.

29. Шабурова М. Н. Тема смерти в ранних рассказах Газданова // Возвращение Гайто Газданова: научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения, 4–5 дек. 1998 г. — М.: Русский Путь, 2000. — С. 164–168.

Daria B. Tereshkina

*The Russian Presidential Academy of National Economy and
Public Administration
(Novgorod the Great, Russian Federation)*

terdb@mail.ru

**“In Ignorance of Where We Head for
and in Disregard of Where We Come from”:
the Russians in the Story “The Requiem”
by Gaito Gazdanov**

Abstract. The article offers the analysis of Gazdanov’s story “The Requiem” (1960) in the context of “Christian realism” put forward by V. N. Zakharov as an aesthetic principle. The themes of the spiritual solidarity of compatriots were expressed especially in the literature of the Russian expatriate community. The importance of the article resides in disclosing of a leading idea of the story which main topic is the liturgical word as the basis of the ancestral memory. The thesis about a particular role of the prayer text language as that one expressing the key moments of a human’s life and comprehending them in the terms of a nationwide tradition is brought forward. It is in the nationwide tradition where a person feels involved in other people’s life related to him first via his native speech. By means of the Church Slavic language the protagonist comes to the understanding of the core of the unanimity of the Russian speaking people who ended up outside their motherland. The results of the research are based on the study of the phenomenon of the Russians and the role of the Russian language in alien conditions. Kept in the memory and becoming actual as necessary the liturgical word becomes a sign of the unity among the Russians and expression of the essence of their transcendent (non-temporal, extra-social) existence.

Keywords: Gazdanov, “The Requiem”, Christian realism, liturgical word, Russian expatriate community, language community

About the author: *Tereshkina Daria B.* — Doctor of Philology, Professor of the Department of Personnel Policy and Personnel Management, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (RANEPA) (Branch in Novgorod the Great) (ul. Germana 31, Novgorod the Great, 173003, Russian Federation)

Received: March 14, 2019

Date of publication: October 18, 2019

For citation: Tereshkina D. B. “In Ignorance of Where We Head for and in Disregard of Where We Come from”: the Russians in the Story “The Requiem” by Gaito Gazdanov. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 4, pp. 326–344. DOI: 10.15393/j9.art.1994.2370 (In Russ.)

References

1. Aleksandrova E. Gaito Gazdanov: Return to the Motherland. In: *Gazdanov G. Knyazhna Meri: Rasskazy [Gazdanov G. Princess Mary: Stories]*. St. Petersburg, Lenizdat Publ., 2012, pp. 5–12. (In Russ.)
2. Berdyaev N. A. *Sud’ba Rossii [The Destiny of Russia]*. Moscow, Eksmo-Press Publ., Kharkov, Folio Publ., 1998. 736 p. (In Russ.)
3. Vasil’ev S. V., Malyshev S. I. About National Culture of Russia and National Character of the Russians. In: *Vasil’ev S. V., Malyshev S. I. Etika gosudarstvennoy sluzhby. Politiko-filosofskiy aspekt [Vasiliev S. V., Malyshev S. I. The Ethics of Public Service. Political and Philosophical Aspect]*. Novgorod the Great, 2003, pp. 37–50. (In Russ.)
4. Vakhitova T. M. Gazdanov Gaito. In: *Russkaya literatura XX veka. Prozaiki, poety, dramaturgi: biobibliograficheskiy slovar’ [Russian Literature of the 20th Century. Prose Writers, Poets, Play Writers: a Bio-bibliographic Dictionary]*. Moscow, OLMA Media Grupp Publ., 2005, pp. 443–446. (In Russ.)
5. Gazdanov G. Requiem. In: *Novyy zhurnal [The New Review]*, 1960, no. 59, pp. 9–19. (In Russ.)
6. Gazdanov G. Requiem. In: *Literaturnaya Rossiya*, 1988, no. 46 (1346), pp. 16–17. (In Russ.)
7. Gazdanov G. Requiem. In: *Gazdanov G. Sobranie sochineniy: v 3 tomakh [Gazdanov G. Collected Works: in 3 Vols]*. Moscow, Soglasie Publ., 1996, vol. 3, pp. 579–588. (In Russ.)
8. Gazdanov G. *Knyazhna Meri: Rasskazy [Princess Mary: Stories]*. St. Petersburg, Lenizdat Publ., 2012. 320 p. (In Russ.)
9. Gura A. V. *Simvolika zhiivotnykh v slavyanskoy narodnoy traditsii [The Symbolism of Animals in Slavic Folk Tradition]*. Moscow, Indrik Publ., 1997. 912 p. (In Russ.)
10. Dienesh L. A Writer with a Strange Name. In: *Gazdanov G. Sobranie sochineniy: v 3 tomakh [Gazdanov G. Collected Works: in 3 Vols]*. Moscow, Soglasie Publ., 1996, vol. 1, pp. 5–12. (In Russ.)
11. Esaulov I. A. *Kategoriya sobornosti v russkoy literature [The Category of Sobornost’ in Russian Literature]*. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1995. 287 p. (In Russ.)
12. Esaulov I. A. *Paskhal’nost’ russkoy slovesnosti [Paskhal’nost’ of Russian Literature]*. Moscow, Krug Publ., 2004. 560 p. (In Russ.)
13. Zakharov V. N. Russian Literature and Christianity. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*. Petrozavodsk, 1994, issue 3, pp. 5–11. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2370> (accessed on March 24, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.1994.2370 (In Russ.)

14. Zakharov V. N. *Problemy istoricheskoy poetiki. Etnologicheskie aspekty* [The Problems of Historical Poetics. Ethnological Aspects]. Moscow, Indrik Publ., 2012. 264 p. (In Russ.)
15. Zverev A. M. Paris Topos of Gazdanov. In: *Vozvrashchenie Gayto Gazdanova: nauchnaya konferentsiya, posvyashchennaya 95-letiyu so dnya rozhdeniya. 4–5 dekabrya 1998 g.* [Return of Gaito Gazdanov: Scientific Conference Dedicated to the 95th Anniversary of His Birth. December 4–5, 1998]. Moscow, Russkiy put' Publ., 2000, pp. 58–66. (In Russ.)
16. Koroleva A. Yu. *Rubens*. Moscow, OLMA Media Grupp Publ., 2010. 128 p. (In Russ.)
17. Kuznetsova E. V. About Some Directions in the Study of the Literary Heritage of G. Gazdanov. In: *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Ivzestia of the Volgograd State Pedagogical University], 2008, no. 10. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/onekotoryh-napravleniyah-v-izuchenii-literaturnogo-naslediya-g-gazdanova> (accessed on February 17, 2019). (In Russ.)
18. Likhachev D. S. *Razdum'ya o Rossii* [Thoughts About Russia]. St. Petersburg, Logos Publ., 1999. 672 p. (In Russ.)
19. Losskiy N. O. *Kharakter russkogo naroda: v 2 knigakh* [The Character of the Russian People: in 2 Books]. Frankfurt am Main, Posev Publ., 1957, book. 1. 152 p. (In Russ.)
20. Maksim Grek. *Sochineniya prepodobnogo Maksima Greka, izdannye pri Kazanskoy dukhovnoy akademii: v 3 chastyakh* [The Writings of St. Maxim the Greek, Published at the Kazan Theological Academy: in 3 Parts]. Kazan, Tipo-litografiya Imperatorskogo universiteta Publ., 1897, part 3. 296 p. (In Russ.)
21. Makhan'kov E. A. Small G. Gazdanov's Prose as an Object of Literary Studies: Some Results and Perspectives. In: *Russkaya filologiya. Vestnik Khar'kovskogo natsional'nogo pedagogicheskogo universiteta imeni G. S. Skovorody* [Russian Philology. Bulletin of H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University], 2014, no. 1–2 (51), pp. 120–125. (In Russ.)
22. Nikonenko St. The Enigma of Gazdanov. In: *Gazdanov G. Sobranie sochineniy: v 3 tomakh* [Gazdanov G. Collected Works: in 3 Vols]. Moscow, Soglasie Publ., 1996, vol. 1, pp. 13–36. (In Russ.)
23. Proskurina E. N. The Artistic Philosophy of Death in the Novellistics of G. Gazdanov. In: *Sibirskiy filologicheskii zhurnal* [Siberian Journal of Philology], 2016, no. 2, pp. 72–82. (In Russ.)
24. Rozhek L. The Creativity of Gaito Gazdanov in the Context of the European Literary Tradition. In: *Pisarze nowi, zapomniani i odkrywani na nowo* [New, Forgotten and Re-discovered Writers], 1996, pp. 94–107. (In Russ.)
25. Saprykin D. L. The Gazdanov's Story “Requiem” and Religious Roots of the Creativity. In: *Vozvrashchenie Gayto Gazdanova: nauchnaya konferentsiya, posvyashchennaya 95-letiyu so dnya rozhdeniya. 4–5 dekabrya 1998 g.* [Return

- of Gaito Gazdanov: Scientific Conference Dedicated to the 95th Anniversary of His Birth. December 4–5, 1998]. Moscow, Russkiy put' Publ., 2000, pp. 187–193. (In Russ.)
26. Superanskaya A. V. *Sovremennyy slovar' lichnykh imen: Sravnenie. Proiskhozhdenie. Napisanie* [A Modern Dictionary of Personal Names: Comparison. Origin. Spelling]. Moscow, Ayris-press Publ., 2005. 384 p. (In Russ.)
27. Tereshkina D. B. «Chet'i-Minei» i russkaya slovesnost' Novogo vremeni [“Chet'i-Minei” and Russian Literature of Modern Times]. Novgorod the Great, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University Publ., 2015. 332 p. (In Russ.)
28. Tolstoy N. I. Preface to the First Edition. In: Pletneva A. A., Kravetskiy A. G. *Tserkovnoslavyanskiy yazyk* [Pletneva A. A. Kravetskiy A. G. *The Church Slavonic Language*]. Moscow, Publishing Council of the Russian Orthodox Church, 2006, pp. 3–6. (In Russ.)
29. Shaburova M. N. The Theme of Death in the Early Stories of Gazdanov. In: *Vozvrashchenie Gayto Gazdanova: nauchnaya konferentsiya, posvyashchennaya 95-letiyu so dnya rozhdeniya. 4–5 dekabrya 1998 g.* [Return of Gaito Gazdanov: Scientific Conference Dedicated to the 95th Anniversary of His Birth. December 4–5, 1998]. Moscow, Russkiy put' Publ., 2000, pp. 164–168. (In Russ.)

DOI: 10.15393/j9.art.2019.6201

УДК 821.161.1.09

Н. В. Пращерук*Уральский федеральный университет имени первого**Президента России Б. Н. Ельцина**(Екатеринбург, Российская Федерация)*

pnv1108@gmail.com

Диалог с Ф. М. Достоевским в романе Е. Р. Домбровской «Путь открылся... Чехов. Духовные странствия Тимофея диакона»

Аннотация. В статье исследуется диалог с Ф. М. Достоевским, который разворачивается в христианском метаромане Е. Р. Домбровской «Путь открылся... Чехов. Духовные странствия Тимофея диакона». Показывается, что диалог носит масштабный, системный и многоаспектный характер. Он ведется на всех уровнях художественной системы произведения: авторской установки, метода, жанра, сюжета, системы персонажей — и позволяет писателю осуществить грандиозный герменевтический опыт. В диалогическом соотношении Чехова и Достоевского выявляется, что этих двух классиков XIX в. роднит верность евангельскому духу, которая помогает обоим художникам быть богословски точными / корректными в оценках и акцентах. Однако если Достоевский, захваченный прежде всего проблемой разрушения религиозного сознания и испытания человека на путях свободы без Бога, в своих произведениях прямо «проговаривает» принципы и смыслы христианского вероучения, то чеховский духовный реализм, высвечивающий «движение сущностного слоя» через призму повседневного существования человека, скорее «дышит безмолвием, живет внутренним словом». И, кроме того, Чехов как сын своего времени острее чувствует опасность фарисейства. Диалог с Достоевским осуществляется не только в филологических штудиях главного героя, но и в прочтении судеб персонажей романа, в осмыслении духовного состояния современной России. В статье — с опорой на размышления Е. Р. Домбровской — впервые указывается, что понимание Чеховым красоты / Красоты трактуется и как продолжение известного завета Достоевского, и как обогащение его новыми сокровенными смыслами.

Ключевые слова: Чехов, Достоевский, диалог, христианский метароман, христианский реализм, сюжет, герой, понимание Красоты

Об авторе: *Пращерук Наталья Викторовна* — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (ул. Мира, 19, г. Екатеринбург, Российская Федерация, 620002)

Дата поступления: 14.03.2019

Дата публикации: 18.10.2019

Для цитирования: Пращерук Н. В. Диалог с Ф. М. Достоевским в романе Е. Р. Домбровской «Путь открылся... Чехов. Духовные странствия Тимофея диакона» // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 4. — С. 345–365. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6201

Современный прозаик, эссеист Е. Р. Домбровская — автор статей, объединенных духовной проблематикой, масштабных по замыслу и воплощению книг «Весна души. Страницы жизни рабы Божией Анны» и «Воздыхания окованных. Русская сага»¹. Ее новое произведение «Путь открылся... Чехов. Духовные странствия Тимофея диакона»² написано в редком для нынешней литературы жанре христианского метаромана. Главный сюжет, который связан одновременно с историей становления героя, его аскетическим опытом и постижением феномена Чехова, разворачивается в жанре романа воспитания и духовных странствий героя. «Переводя» читателя из духовных глубин в сферу творчества, философии и критики, автор четко придерживается критериев и мотивировок, выработанных практикой духовного делания героя. Такая методология помогает открыть в Чехове подлинно христианского писателя. Подобный герменевтический опыт был бы вряд ли возможен, если бы на протяжении всего романа автор и его герой не обращались к Ф. М. Достоевскому — художнику, религиозному мыслителю, «реалисту в высшем смысле».

Если иметь в виду критику и литературоведение, то проблема «Чехов и Достоевский» имеет давнюю историю. И сопоставление классиков, как известно, начиналось с их «великого противостояния» [Громов, 1989], зафиксированного известным метафорическим суждением И. Анненского: «И неужто же, точно, русской литературе надо было вязнуть в болотах Достоевского и рубить с Толстым вековые деревья, чтобы стать обладательницей этого палисадника... <...>. Я чувствую, что больше никогда не примусь за Чехова. Это сухой ум, и он хотел убить в нас Достоевского...» [Анненский, 1979: 460]. Правда, уже тогда, «смягчая» столь жесткое противопоставление и осмысляя феномен того и другого писателя в ключе собственной философии, Л. Шестов посчитал Чехова своим экзистенциальным предшественником,

усмотрев сходство писателя и героя «Записок из подполья» (см.: [Шестов]). Как отмечал С. Г. Бочаров, «чеховская “адогматическая и неиерархическая” картина мира подходила Шестову, выступившему с протестом против классической догматической философии (тегелевского типа)» [Бочаров: 150]. Безусловно, крайности заявленных точек зрения на сегодняшний день скорректированы. Есть целый ряд работ, в которых предпринимается попытка сопоставить творчество и авторскую позицию Чехова и Достоевского. Чаще всего это исследования, в которых обнаруживаются тематические и проблемно-содержательные переклички, определенное сходство / несходство пафоса, продолжение Чеховым открытий предшественника в поэтико-эстетической сфере художественного творчества³.

Вместе с тем при признании ценности отдельных сопоставлений и анализов произведений, следует отметить, что они носят скорее частный характер, не выходят на глубинные основания, обуславливающие онтологию и аксиологию художественных миров обоих авторов.

В отличие от широкого круга таких исследований, в романе Е. Р. Домбровской диалог с Достоевским, развертывающийся на всем протяжении объемного текста, носит масштабный и системный характер. Он напрямую связан со сложной жанровой природой произведения и ведется на различных уровнях авторского сознания в целом и создаваемого им художественного мира — от исходных установок, проблематики, сюжета и системы персонажей до структурных закономерностей и образных перекличек. Однако самое главное — то, что подобная многоплановость осуществляется с опорой на общее, христианское, видение творчества обоих художников и в методологии «растущих контекстов» (Домбровская), предполагающей постепенное погружение в духовную проблематику произведений и развертывание ее — с приращением все новых и новых смыслов.

Следует упомянуть о самом жанре книги, поскольку уже в нем в полной мере сказывается установка автора на диалогичность. Сложная и специфическая жанровая природа произведения была достаточно подробно проанализирована в нашей статье «Христианский метароман Е. Р. Домбровской

“Путь открылся...”» [Пращерук, 2018b]. В частности, с опорой на теоретические труды В. Н. Захарова, В. Б. Зусевой-Озкан, Д. Ловенкрона (D. H. Lowenkron) и других исследователей⁴, подтвердилась не только «метароманность» книги Е. Р. Домбровской. Существенно уточнить авторскую жанровую номинацию помогли труды В. Н. Захарова об итоговом романе Ф. М. Достоевского. Ученый обосновал оригинальную жанровую концепцию «Братьев Карамазовых» как *романа романов* и *христианского метаромана*: «Роман романов Достоевского был синтезом самых разнообразных художественных и нехудожественных жанров. Вместе с тем в русской литературе родился новый, небывалый тип романа — христианский метароман, в котором христианское миропонимание автора представлено как страстная драма людей и идей» [Захаров, 1997а: 226]. И хотя говорить о «Братьях Карамазовых» как прецедентном тексте для романа Е. Р. Домбровской, вероятно, преждевременно, — нет никаких сомнений в том, что ключевое произведение русской культуры является одним из авторитетных субъектов диалога, развертывающегося в книге современного писателя. Включая многие жанровые разновидности (роман воспитания, семейный роман, роман-странствие, идеологический роман, роман о романе и др.), объединяя разнородный стилевой и повествовательный материал, а также моделируя сквозную ситуацию духовно-творческого процесса — написания исследования о Чехове — книга Домбровской внутренне целостна. Это достигается именно потому, что «концы и начала» обретаются только, по образному выражению самого автора, у «подножия последнего рубежа — Евангелия с его Духом и заповедями» (Домбровская). И это свидетельствует о продолжении жизни жанра христианского метаромана в русской литературе.

Во многом в диалоге с Достоевским и его итоговым романом складывается методология постижения / прочтения героем чеховского феномена. Здесь уместно вспомнить как принципы диалогического общения, включая его необходимые составляющие — «вживание» и «внезаходимость» [Бахтин: 334], так и сущностную переключку, обусловленную «христоцентризмом» обоих авторов. Имеется в виду смысловая доминанта «Братьев

Карамазовых», обозначенная эпитафией: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин. 12:24). Главная мысль эпитафии проходит через весь текст романа. Например, строки из Евангелия встречаются в отчасти переформулированном виде в 6-й книге в главе, где представлено жизнеописание старца Зосимы:

«Нужно лишь малое семя, крохотное: брось он его в душу простолюдина, и не умрет оно, будет жить в душе его во всю жизнь, таиться в нем среди мрака, среди смрада грехов его, как светлая точка, как великое напоминание»⁵.

Точное цитирование евангельского стиха мы можем прочесть в главе, где старец Зосима благословляет Алёшу на служение миру. Такое наставление связывается в дальнейшем не только с личным путем Алёши, который послан на службу ближним, отвергаясь *самого* себя, но и с предназначением «русского инока» в целом, который призван быть примером жертвенной, созидательной любви Христовой.

«Путем зерна», сокрушая свое сердце в подвиге смирения, идет и герой Е. Р. Домбровской. В том, как Тимофей проживает события собственной жизни, как оценивает окружающих людей, современный церковный быт, как понимает и осуществляет собственно филологические штудии, которые носят, в том числе, и характер духовных испытаний и обретений, воплощается любимая и справедливая мысль автора о том, что только в состоянии «сокрушенного сердца» человек способен на подлинное понимание и подлинное открытия:

«Здесь, в этом пункте — всё самое главное! — сказал себе Тимофей. — Центр жизни, центр спасения — сокрушенное сердце человеческое. Здесь все ключи к верным пониманиям, слышаниям и толкованиям чеховских образов — и не только чеховских, но и вообще русской классики <...>. А потому, если критик, может быть, сам и никакой не подвижник, но человек, имеющий в своей сокровенности это драгоценное во Христе сокрушенное сердце, он непременно услышит духовно родственное и в другом, — в текстах...» (Домбровская).

В состоянии «сокрушенного сердца» герой собирает по крупицам открывающиеся ему как дар зерна смыслов:

«...теперь надо было не выронить неожиданно упавший к нему в руки драгоценный дар, драгоценное слово, не заболтать его, не залить и не замазать его своими собственными сиропами измышлений» (Домбровская).

Обильно политые сострадательными слезами и упитанные почвой любви, эти зерна прорастают, набирают силу, и — одновременно с этим — растёт и наше понимание чеховского творчества. Новозаветный образ зерна, которое «может принести много плода», становится лейтмотивным, присутствует в книге как прямо, так и имплицитно. В третьей главе речь идет о «растущих контекстах» (Домбровская), знание которых дает возможность погружения в глубины чеховского мира. А в конце книги автор пишет о том, что и самому слову Чехова «предназначалось расти, дожидаясь своего времени, настаиваться в ожидании тех сердец, в которые оно сможет укануть и загореться в них звездой» (Домбровская).

Завершающим аккордом в развитии темы новозаветного зерна (смерти, побеждаемой воскресением) в «Братьях Карамазовых» становится эпилог — сцена похорон Илюшечки и речь Алёши. Как справедливо заметил К. Степанян, «в финале своего последнего романа Достоевский осуществил главную цель христианства — победу над смертью» [Степанян: 723].

«— Карамазов! — крикнул Коля, — неужели и взаправду <...> мы все встанем из мертвых, и оживем, и увидим опять друг друга, и всех, и Илюшечку? — Непременно восстанем, непременно увидим и весело, радостно расскажем друг другу всё, что было...» (ДЗ0; 15: 197).

С этим эпизодом прямо коррелирует фрагмент из романа Домбровской, рассказывающий о смерти матери главного героя и о том, какой сон видит он, скорбя по умершему самому близкому человеку:

«В ночь на двадцатый день Тимофей в первый раз увидел во сне мать. Она была в схиме, в правой руке держала высокий и тонкий, как у мучеников на иконах, крест, стояла ровно и крепко — никакого паралича. И каким же было её лицо! Тимофей

и под куколом разглядел, как она сияла: “Я — Евфросинья! Я — Евфросинья!” — совершенно живая, реальная, осязаемая, несомненно, молодого возраста, ликующая, повторяла она Тимофею своё новое имя, словно он его ещё не распознал, и глубоко-глубоко заглядывала при этом ему прямо в сердце» (Домбровская).

Сходство, обусловленное сокровенным пониманием переживаемого героями опыта, акцентируется продолжением сна, в котором мать встречает / обретает своего сына, погибшего еще во младенчестве:

«Тут откуда-то прибежал маленький мальчик, сразу по-свойски обхватил ноги матушки, и она, последний раз глянув в Тимофея — теперь с неопишуемой любовью, повернулась, взяла за руку малыша и, опираясь на крест, пошла с ним куда-то вдаль, быстро тая в непроницаемо-молочном, жемчужно-светящемся, неземном тумане» (Домбровская).

Как не вспомнить для сравнения наставления Зосимы, которые он адресует матери, скорбящей по умершему сыну-трехлеточке в главе «Верующие бабы», и горе семьи, потерявшей Илюшечку, и речь Алёши на похоронах о непременном воскресении!

Диалог продолжается на уровне расстановки персонажей, осмысления их судеб и личностей. Уже в самом начале (в прологе к роману) при первом же упоминании главного героя Тимофея, молодого человека, глубоко верующего, воцерковленного и имеющего духовного наставника — старца, диакона и филолога-исследователя в одном лице — автор отсылает нас к Достоевскому. Характеризуя напряженность интеллектуальных усилий Тимофея, Домбровская, с одной стороны, вспоминает Ивана Карамазова, жаждавшего, как известно, «мысль разрешить», а с другой, намечает сквозную линию неожиданных персонажных переключек в мирах обоих гениев, ведущих при системном осмыслении в сферу антропологии художников, питающуюся в обоих случаях живым источником христианской / православной традиции:

«Почему-то в памяти Тимофея всплыл “Идиот”, с которым тут же мгновенно — сблизился и чеховский Николай Алексеевич Иванов, возможно, и Мисаил из “Моей жизни”. Все ведь они на людях и в глазах людей были... идиотами» (Домбровская).

Тем самым автор сразу же открыто указывает на одного из постоянных спутников героя в его духовных странствиях и филологических штудиях. «Если Алёша Карамазов — ранний человеколюбец, то Тимофей — ранний мыслитель», — заметила Домбровская в одном из своих писем⁶, продолжая линию сопоставлений уже за пределами собственно романа. Это один из примеров авторефлексии, помогающий прояснить не только персонажное родство и причину такового, но и сюжетно-композиционные сходжения. В самом деле, Тимофей и старец Севастиан, призванные в романе Домбровской раскрыть тему подлинного наставничества / ученичества, могут быть органично соотнесены с другой персонажной парой из последнего романа гениального предшественника — Зосимой и Алёшей.

Можно заметить не только сходство системы персонажей, но и самого характера взаимоотношений героев, сердечной привязанности их друг к другу, вырастающей из духовного родства. Одной из кульминационных глав в раскрытии темы становится 28-я глава, в которой описана прощальная встреча Тимофея и старца Севастиана, уже очень немощного и физически слабого, в келье последнего. Подобно тому как в «Русском иноке», здесь все пронизано любовью и окрашено редкой в современной литературе умильной интонацией [Захаров, 2009].

Дарение старцем четок (сотницы), сплетенных им самим в лагере, можно трактовать метафорически и символически как знак возрождающейся духовной преемственности, без которой подлинная жизнь мертва. Символично и то, что Тимофей благословляется в скором будущем на хиротонию, в отличие от Алёши, отправленного Зосимой в мир. Состояние Церкви таково, что она нуждается в пастырях, подобных Тимофею. Это как будто Алёша, испытавший себя в миру, возвращается к единственному своему предназначению. Очень важно, что в этой главе, напитанной любовью во Христе двух сердец, слышащих и понимающих друг друга, есть отсылка к сочинению митрополита Антония (Храповицкого) «Пастырское изучение людей и жизни по произведениям

Ф. М. Достоевского» [Храповицкий]. Именно эту книгу получает Тимофей в дар вместе с сотницей тогда, когда он на пике своих терзаний стремится разгадать самое главное в чеховской антропологии, совокупно и органично с тем источником, которым она питается. Труд митрополита Антония (Храповицкого), сфокусированный на героях Достоевского, обладающих даром возрождать других людей, включается в напряженное диалогическое поле размышлений героя. Во-первых, в обращении к сочинению митрополита, который был знаком с Достоевским, много с ним беседовал, а потом немало размышлял и писал о его творчестве, углубляется тема духовной преемственности, подчеркнутая еще и сходством личностей митрополита Антония и литературного старца Севастиана, их чистосердечием и открытостью. А, во-вторых, через осмысление труда митрополита в соотношении с героями, о которых он пишет, Тимофею открываются тайны и глубины чеховской антропологии:

«Чистосердечие и не-самовлюбленность (поистине гремучая смесь: ни чистосердечие при самовлюбленности, ни отсутствие самолюбия без чистосердечия — в разъединении — не могли бы никогда действовать на других спасительно; только в паре), по мнению владыки Антония, были свойственны Алёше, безусловно, старцу Зосиме, Илюшечке. И Тимофей теперь смело добавил бы сюда и грешного Митю Карамазова, которому, как он теперь ясно понимал, сильнее всех были присущи эти черты, сокрытые в глубинах его сердца, а потому и та возрождающая сила...» (Домбровская).

Отвечая на вопрос, «близка ли была Чехову тема духовного пробуждения человека и есть ли у него, как и у Достоевского, возрождающие, призывающие к самоуглублению личности» (Домбровская), Тимофей подробно останавливается на рассказе «Попрыгунья», полемизируя своей интерпретацией, как это явствует из контекста, с оценкой О. А. Николаевой, имя которой в тексте не называется [Николаева: 116–134]. Он приходит к выводу, что «возрождатели», подобно не только старцу Зосиме, но и Соне Мармеладовой, Миколке или Дымову и Мисаилу, спасительно воздействуют на других совсем не потому, что преуспели в искусстве проповеди и совершенстве

риторики. Причина спасительного воздействия этих героев на окружающих — в великом даре, обретенном «школой сокрушения» — открывать свое смиренное и чистое сердце другим:

«... всё личное спасение человека и в связке с ним возрождающее действие такого человека на других на том и основано: на искреннем, выстраданном, не формальном самопознании своей греховности, покаянии и плаче о грехах, сокрушающем сердце, на самоукорении и следующем за тем, а точнее, в самом том плаче и совершающемся в человеке начале его исцеления...» (Домбровская).

Более того, автор полагает, углубляя наше понимание чеховской антропологии, что «не человек человека возрождает, а Свет Христов, поселившийся в смиренном сердце человека, Божественные энергии, к которым приобщается его чистая душа. <...> Это возрождающее дыхание Христова подобия в человеке гениально выписано в “Дуэли” (преображенные покаянием супруги Лаевские и фон Коррен), присутствует в “Моей жизни”. <...> чудо возрождения и преобразования души начинает совершаться и в “Попрыгунье”» (Домбровская).

Сущностные схождения двух гениев, обусловленные общим — евангельским — критерием понимания человеческой природы, обнаруживаются в их устремленности «при полном реализме найти в человеке человека» (ДЗ0; 27: 65). В прямой перекличке с известным суждением Достоевского разворачиваются размышления Домбровской о героях Чехова и об авторском к ним отношении:

«Суд Божий рассматривает не дела, но намерение, с которым они совершаются. Вот это и есть и духовный, и творческий символ веры Чехова — краеугольный камень его понимания жизни и человека, на котором он твердо стоит, призывая и читателя не спешить с суждениями и приговорами, ориентируясь не на бросающиеся в глаза буквы, но слушать и слышать глубинную жизнь человеческих сердец, а в ней — главное: сокровенную, пусть и бессловесную, и самим человеком не всегда осознанную, но драгоценную и спасительную тоску по Богу и по подлинной жизни в другой, подлинной реальности — не на земле изгнания» (Домбровская).

Такая позиция Чехова-художника, по мнению автора, глубоко укоренена в святоотеческой традиции:

«Чехов, вероятно, по исключительному дару Божию его гению, был чудесным образом привит к этой исихастской традиции (во главе ее — свт. Григорий Палама), которой было свойственно находить семена Логоса даже в самых, казалось бы, “неподходящих” особях.

Мучительно ищет связующую мысль для уврачевания своей расколотой души и восстановления разорвавшихся связей жизни умирающий профессор медицины Николай Степанович — герой “Скучной истории”, с трудом вспоминая в конце концов спасительное слово “Бог”; мечется душа Маши Прозоровой в “Трех сестрах”... <...> он пишет жизнь и человека, как он есть, во всей его бездонной экзистенциальной противоречивости, он пишет и пустоту души, и ее томление, и даже ее смерть (“Ионыч”), подводя тем самым читателя и зрителя к мысли о Боге, места Которого в душе человека никто и ничто заменить не способно» (Домбровская).

Автор романа вспоминает Достоевского (в частности, его утверждение о том, что «человек — существо переходное») и тогда, когда Тимофею в его студиях открывается правда «двойного устроения» чеховских героев:

«...и божественный Давид, который принижает человеческую природу, и премудрый Соломон, который возвеличивает ее не противоречат друг другу. <...> во многих местах Священного Писания мы обнаруживаем подобное противоречие, в котором, на самом деле, содержится и единомыслие, и согласие. Причина же в том, что человек имеет двойное устроение и вел двоякую жизнь — до преступления заповеди и после. Потому человек — существо промежуточное (вспомним подобное слово Достоевского!). След той и другой жизни присутствует в нем. Но человек, если пожелает, может и восстановиться, и обожиться, а может и склоняться в сторону греха: может звереть, становиться скотоподобным и “никакая необходимость не удержит его”» (Домбровская).

В одной из самых эмоционально сильных глав, рассказывающей о кончине матери героя, автор обогащает чеховскую

антропологию новыми смыслами, идя от понимания «двойного устроения» человека к обретению / необретению им «двойного видения» (Домбровская).

С опорой на евангельскую и святоотеческую традиции, а также реализуя на всех уровнях субъектной организации (автор-повествователь-герои-читатель) принципы диалогического общения, Домбровская перечитывает заново большой корпус чеховских произведений. Обобщая свои наблюдения и делая это в строгом соответствии с критерием, выработанным на протяжении многих лет писательского труда, она закономерно выходит к осмыслению чеховского метода, называя его *духовным реализмом*. Следует сразу отметить, что, предлагая этот термин, писатель исходит из апостольского определения *духовного*⁷, многократно ранее ею обоснованного. *Духовный* в данном случае синонимичен *христианскому*. В своих размышлениях Домбровская опирается, в том числе, на известное высказывание Достоевского о «реализме в высшем смысле» (ДЗ0; 27: 65). Ее выводы о методе Чехова формулируются в прямом соотношении с методом Достоевского и в русле наиболее авторитетных исследований современной достоевистики, а именно работы В. Н. Захарова «Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы)» [Захаров, 2001]. Вместе с тем, поясняя в религиозно-философском ключе собственное терминологическое предпочтение в номинации чеховского метода, Домбровская замечает, что

«Чехов <...> был художником не лгушим — писателем не буквы жизни, а искателем и исследователем ее духа, то есть духовным и подлинно христианским реалистом. <...> Христианство по своей корневой системе — и есть глубокий и честный реализм во взгляде на жизнь, на человека, на все мироустройство, взгляд, которому категорически, принципиально чужда мечтательность, уводящая человека от того, что святые отцы именовали путем трезвения и внимания в дебри того, что те же отцы именовали погибельной духовной прелестью. Так что не христианский реализм, а духовный, истинный реализм, внимающий не только видимому, слышимому и руками осязаемому, но и всем тем подлинным, скрытым и невидимым процессам, происходящим в жизни и одной души, и многих — вплоть до всего человечества» (Домбровская).

Думается, что здесь нет смысла уклоняться в терминологические споры, поскольку речь в данном случае идет не о дефинициях, а о существе понимания метода того и другого художника. И в этом отношении поразительна, но и закономерна диалогическая перекличка позиций — при всей их яркой личностной окрашенности — автора книги о Чехове и ученого-достоевиста.

Так, В. Н. Захаров в своей работе замечает: «Достоевский поведал мрачную историю: что может быть ужаснее смерти обиженного ребенка? Но откуда тогда возникает неуместная (с точки зрения “евклидова ума”) радость приглашенных на елку к Христу? И отчего в последнем романе Достоевского ликуют над гробом почившего в Бозе старца Зосимы званые и избранные на брачном пире в Кане Галилейской? Все плохо — чему они радуются? Откуда, чем вызвано их умиление? Ответить на эти вопросы — понять характер и сокровенную тайну русской литературы. В чем эта трудно постигаемая и изрекаемая тайна, сказал сербский святой и богослов XX в. преподобный Иустин в своей книге о Достоевском: “Тайна и сила России в Православии...”» [Захаров, 2001: 19–20].

«Каким образом удаётся Чехову воплощать эту изумительную, богословски выверенную антиномию, это таинственное знание, что счастья нет, хотя оно... есть? <...> Чехов отвечает...точно опять же и с точки зрения самого строго богословия — по Писанию: “Вечер водворится плач, и завтра радость” [Пс. 29], по Слову Самого Спасителя: “В мире скорбни будете” [Ин. 16:33] и “Увижу вас, и возрадуетесь, и радости вашей никто не отнимет у вас” [Ин. 16:22]. Это один из самых пронзительных примеров евангельских антиномий, которые воспринимаются таковыми <...> земной рассудочной логикой, потому что она не в силах одолеть евангельскую истину о скорби <...> как родительнице радости и счастья», — пишет Е. Р. Домбровская, поддерживая мысль В. Н. Захарова о непротиворечивой антиномике евангельских истин, не дающейся плоскому евклидову уму.

Наконец, в романе очень тонко почувствовано и обозначено ранее никем не отмеченное чеховское понимание красоты / Красоты. В его понимании видится и следование известному

завету Достоевского о Красоте, которая «мир спасет», и обогащение этого завета новыми сокровенными смыслами, новыми смысловыми акцентами. Они связаны с принятием красоты Креста в ее трагической антиномичности, а также с утверждением «смирненного несения крестов, от Бога данных человеку». Приводя цитату из чеховских «Врагов» о «едва уловимой красоте человеческого горя, которую не скоро еще научатся понимать» и увязав этот рассказ с другими произведениями художника, писательница заключает:

«...Правда и Красота Христова, в человеческой жизни может быть явлена лишь как “красота человеческого горя”, красота страдания. Оно — и есть красота, потому что оно — правда о состоянии человека и о том, как должна строиться его земная жизнь, — правда и красота Креста. Потому всякое своевольное отклонение от Правды крестного пути, от смирненного несения крестов, от Бога данных человеку в обстоятельствах и “лямяках” его жизни, есть падение в ложь, в безобразие, в смерть. Подлинная Христова Красота может существовать только в предельной правдивости и умирает, задыхается при малейшей лжи в мирской правде без Бога, в совести без Бога, которая есть вещь страшная, по слову Достоевского, погибельная» (Домбровская).

Таким образом, диалог с Достоевским в постижении личности и творчества Чехова, осуществленный в романе Е. Р. Домбровской, оказался столь многоаспектен, что более глубокая разработка каждого из аспектов могла бы стать темой отдельного литературоведческого сюжета. Однако уже в первом приближении очевидно, что двух классиков XIX в. роднит верность евангельскому духу, которая помогает им быть богословски точными / корректными в оценках и акцентах. Очевидно и другое. Если Достоевский, захваченный прежде всего проблемой разрушения религиозного сознания и испытания человека на путях свободы без Бога, в своих произведениях прямо «проговаривает» принципы и смыслы христианского вероучения, то чеховский духовный реализм, высвечивающий «движение сущностного слоя» через призму повседневного существования человека, скорее, «дышит безмолвием, живет внутренним словом»⁸. И, кроме того, Чехов как сын своего времени острее чувствует опасность фарисейства.

Примечания

- ¹ Домбровская Е. Воздыхания окованных. Русская сага. Ontario: Altaspera Publishing, 2012. 718 с.; Домбровская Е. Весна души. Страницы жизни рабы Божией Анны. М.: У Никитских ворот, 2016. 512 с.
- ² Домбровская . Путь открылся... Чехов. Духовные странствия Тимофея диакона [Электронный ресурс] // Портал «Проза.ру». URL: <http://www.proza.ru/avtor/skityanka&book=41#41> (10.11.2017). Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи по этому источнику.
- ³ См., напр.: [Карасев], [Карякин], [Кубасов], [Назиров], [Полоцкая], [Чотчаева] и др.
- ⁴ См.: [Захаров, 1997а, 1997б, 2013], [Зусева-Озкан, 2012, 2014], [Озкан, 2013], [Lowenkron].
- ⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14. С. 266. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения *Д30* и указанием тома, страницы в круглых скобках.
- ⁶ Домбровская Е. Р. Письмо к Н. В. Пращерук. От 10.10.2018 (из личной переписки, не опубликовано).
- ⁷ «По учению Апостола Павла, духовный человек четко отличается от человека душевного. Духовным является тот человек, который имеет в себе действие Святого Духа, тогда как душевным человеком является тот, у кого есть душа и тело, но кто не стяжал Святого Духа, дающего жизнь душе <...> (1 Кор. 2:14–15)» [Иерофей (Влахос): 9].
- ⁸ Домбровская Е. Р. Письмо к Н. В. Пращерук. От 25.02.2019 (из личной переписки, не опубликовано).

Список литературы

1. Анненский И. Ф. Книги отражений. — М.: Наука, 1979. — 679 с.
2. Антоний (Храповицкий), митрополит. Ф. М. Достоевский как проповедник возрождения // Евангелие Достоевского: в 3 т. — Тобольск: Общественный благотворительный фонд «Возрождение Тобольска», 2017. — Т. 3: Свидетельства. Критика. Богословие. — С. 99–377.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.
4. Бочаров С. Г. Чехов и философия // Вестник истории, литературы, искусства. — М., 2006. — Т. 3. — С. 146–159.
5. Громов М. П. Книга о Чехове. — М.: Современник, 1989. — 384 с.
6. Зусева-Озкан В. Б. Инвариантная структура и типология метаромана // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. — 2007. — № 7. — С. 35–44.
7. Зусева-Озкан В. Б. «Дон Кихот» как первый образец жанра метаромана // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. — 2012. — Т. 71. — № 5. — С. 3–22.

8. Зуева-Озкан В. Б. Историческая поэтика метаромана. — М.: Intrada, 2014. — 488 с.
9. Захаров В. Н. «Братья Карамазовы»: метафизика текста // “Die Brüder Karamasow”: Dostojewskijs letzter roman in heutiger sicht: IX symposiums der Internationalen Dostojewskij-Gesellschaft. — Dresden: Dresden University Press, 1997. — S. 213–227. (a)
10. Захаров В. Н. Роман // Достоевский: эстетика и поэтика: словарь справочник / отв. ред. Г. К. Щенников. — Челябинск: Металл, 1997. — С. 211–213. (b)
11. Захаров В. Н. Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы) // Проблемы исторической поэтики. — 2001. — Вып. 6. — С. 5–20 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2511>. (07.09.2018) DOI: 10.15393/j9.art.2001.2511
12. Захаров В. Н. Умиление как категория поэтики Ф. М. Достоевского // Теория традиции: христианство и русская словесность: коллект. моногр. — Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2009. — С. 163–185.
13. Захаров В. Н. Имя автора — Достоевский. Очерк творчества. — М.: Индрик, 2013. — 456 с.
14. Иерофей (Влахос), митрополит. Православная духовность / пер. с новогреческого. — М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2009. — 136 с.
15. Карасев Л. Достоевский и Чехов. Неочевидные смысловые структуры. — М.: Языки славянских культур, 2016. — 336 с.
16. Карякин Ю. Ф Достоевский — Чехов // Карякин Ю. Достоевский и Апокалипсис. — М., 2009 [Электронный ресурс]. — URL: <https://public.wikireading.ru/97562> (17.02.2019).
17. Кубасов А. В. Проза А. П. Чехова: искусство стилизации. — Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1998. — 399 с.
18. Назиров Р. Г. Достоевский и Чехов: Преемственность и пародия // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: сб. ст. — Уфа: РИО БашГУ, 2005. — С. 159–168.
19. Николаева О. Мучитель наш Чехов // Николаева О. Прямая речь. Откровенно о главном. — М.: Данилов мужской монастырь, 2015. — С. 116–134.
20. Озкан В. Б. Метароман как проблема исторической поэтики: дис. ... д-ра филол. наук / Рос. гос. гуманитар. ун-т. — М., 2013. — 570 с.
21. Полоцкая Э. А. Антон Чехов // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). — М.: ИМЛИ РАН, 2000. — Кн. 1. — С. 390–456.
22. Пращерук Н. В. В «школе сокрушения»: о современной духовной прозе // Христианство и русская литература. — СПб.: Наука, 2016. — Сб. 8. — С. 401–422. (a)
23. Пращерук Н. В. Опыт «очищения сердца» в святоотеческом понимании: о повести Е. Домбровской «Весна души. Страницы жизни рабы Божией Анны» // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск,

2016. — Вып. 14. — С. 441–455 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1482829654.pdf (15.07.2018). DOI: 10.5393/j9.art.2016.3842 (b)
24. Пращерук Н. В. Аскетический опыт самопознания и проблема творчества: о повести Е. Домбровской «Весна души. Страницы рабы Божией Анны» // Церковь. Богословие. История. — Екатеринбург: Екатеринбургская духовная семинария, 2017. — С. 180–186.
25. Пращерук Н. В. Современная духовная проза: традиции, смыслы, поэтика. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2018. — 110 с. (а)
26. Пращерук Н. В. Христианский метароман Е. Р. Домбровской «Путь открылся... Чехов. Духовные странствия Тимофея диакона» // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск, 2018. — Т. 16. — № 3. — С. 222–227 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1550661312.pdf (15.07.2018). DOI: 10.15393/j9.art.2018.5642 (b)
27. Степанян К. «Братья Карамазовы»: лик земной и вечная истина // Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения / РАН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, Комис. по изучению творчества Ф. М. Достоевского; под ред. Т. А. Касаткиной. — М.: Наука, 2007. — С. 711–731.
28. Чотчаева М. Ю. Художественная концепция человека в творчестве Ф. М. Достоевского и А. П. Чехова: На материале произведений «Записки из Мертвого дома» и «Остров Сахалин»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. — Краснодар, 2001. — 150 с.
29. Шестов Л. Творчество из ничего (А. П. Чехов) // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — нач. XX в.: Антология / сост. И. Н. Сухих. — СПб.: РХГИ, 2002. — С. 566–598.
30. Lowenkron D. H. The Metaroman // College English. — Vol. 38. — No. 4 (Dec., 1976). — Pp. 343–355 [Электронный ресурс]. — URL: https://www.jstor.org/stable/376420?seq=1#page_scan_tab_contents (15.07.2018).

Natal'ya V. Prashcheruk

*Ural Federal University named after the first
President of Russia B. N. Yeltsin
(Yekaterinburg, Russian Federation)*

pnv1108@gmail.com

The Dialogue with Dostoevsky in the Novel by E. R. Dombrovskaya “The Way is Open... Chekhov. Spiritual Wanderings of Timofei the Deacon”

Abstract. The article studies the dialogue with Dostoevsky developing in Dombrovskaya's christian metaroman “The way is open... Chekhov. Spiritual wanderings of Timofei the Deacon”. It is shown that the dialogue is of an extensive, systematic and multidimensional character. It is carried on at all the levels of the artistic system of the novel: an author's message, method, genre, plot, characters system — and allows gaining a hermeneutic experience. In a dialogical correlation of Chekhov and Dostoevsky it is disclosed that both writers have in common the adherence to the evangelic spirit that helps them to be theologically precise/ accurate while judging and making emphases. However, while Dostoevsky interested primarily in the problem of destruction of the religious consciousness and testing the man on the way of freedom without God, disproves the principles and meanings of the Christian doctrine, Chekhov's spiritual realism that highlights the “movement of an essential layer” in the terms of the everyday life of the man “emanates silence, lives off an inner word”. Besides, Chekhov as a child of his time feels better the danger of Pharisaism. The dialogue with Dostoevsky is carried on not only in philological sketches of the main hero, but is reflected in the destinies of the novel's characters, in understanding of the spiritual conditions of modern Russia. The article, based on the reasoning of E. R. Dombrovskaya, for the first time asserts that Chekhov's concept of the beauty is also interpreted both as the extension of a famous Dostoevsky's principle and as its enrichment with new inner meanings.

Keywords: Chekhov, Dostoevsky, dialogue, Christian metaroman, Christian realism, plot, hero, understanding of the beauty

About the author: *Prashcheruk Natal'ya V.* — Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian and Foreign Literature, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (ul. Mira 19, Yekaterinburg, 620002, Russian Federation)

Received: March 14, 2019

Date of publication: October 18, 2019

For citation: Prashcheruk N. V. The Dialogue with Dostoevsky in the Novel by E. R. Dombrovskaya “The Way is Open... Chekhov. Spiritual Wanderings of Timofei the Deacon”. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of*

Historical Poetics], 2019, vol. 17, no. 4, pp. 345–365. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6201 (In Russ.)

References

1. Annenskiy I. F. *Knigi otrazheniy* [Books of Reflections]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 679 p. (In Russ.)
2. Antoniy (Khrapovitskiy), Metropolitan. F. M. Dostoevsky as a Preacher of the Renaissance. In: *Evangelie Dostoevskogo: v 3 tomakh* [Dostoevsky's Gospel: in 3 Vols]. Tobolsk, Obshchestvennyy blagotvoritel'nyy fond Vozrozhdenie Tobol'ska Publ., 2017, vol. 3, pp. 99–377. (In Russ.)
3. Bakhtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creation]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 424 p. (In Russ.)
4. Bocharov S. G. Chekhov and Philosophy. In: *Vestnik istorii, literatury, iskusstva* [Bulletin of History, Literature, Arts]. Moscow, 2006, vol. 3, pp. 146–159. (In Russ.)
5. Gromov M. P. *Kniga o Chekhove* [A Book About Chekhov]. Moscow, Sovremennik Publ., 1989. 384 p. (In Russ.)
6. Zuseva-Ozkan V. B. The Invariant Structure and Typology of Metaroman. In: *Vestnik RGGU. Seriya: Istoriya. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedenie* [RSUH / RGGU Bulletin. Series: History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies], 2007, no. 7, pp. 35–44. (In Russ.)
7. Zuseva-Ozkan V. B. “Don Quixote” as the First Sample of the Genre of Metaroman. In: *Izvestiya Rossiyskoy akademii nauk. Seriya literatury i yazyka* [The Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language], 2012, vol. 71, no. 5, pp. 3–22. (In Russ.)
8. Zuseva-Ozkan V. B. *Istoricheskaya poetika metaromana* [The Historical Poetics of a Metaroman]. Moscow, Intrada Publ., 2014. 488 p. (In Russ.)
9. Zakharov V. N. “The Brothers Karamazov”: the Metaphysics of the Text. In: *“Die Brüder Karamasow”: Dostojevskijs letzter roman in heutiger sicht: IX symposiums der Internationalen Dostojewskij-Gesellschaft* [“The Brothers Karamazov”: Dostoevsky's Last Novel for the Present: the 9th Symposium of the International Dostoevsky Society]. Dresden, Dresden University Press Publ., 1997, pp. 213–227. (In Russ.) (a)
10. Zakharov V. N. Novel. In: *Dostoevskiy: estetika i poetika: slovar' spravochnik* [Dostoevsky: Aesthetics and Poetics. Dictionary and Reference Book]. Chelyabinsk, Metall Publ., 1997, pp. 211–213. (In Russ.) (b)
11. Zakharov V. N. Christian Realism in Russian Literature (Problem Statement). In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2001, issue 6, pp. 5–20. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2511> (accessed on September 7, 2018). DOI: 10.15393/j9.art.2001.2511. (In Russ.)
12. Zakharov V. N. Umilenie (“Tenderness”) as the Category of Dostoevsky's Poetics. In: *Teoriya traditsii: khristianstvo i russkaya slovesnost'* [Theory of Tradition: Christianity and Russian Literature]. Izhevsk, Udmurt State University Publ., 2009, pp. 163–185. (In Russ.)

13. Zakharov V. N. *Imya avtora — Dostoevskiy. Ocherk tvorchestva* [The Author's Name is Dostoevsky. An Essay on the Creative Work]. Moscow, Indrik Publ., 2013. 456 p. (In Russ.)
14. Ierofey (Vlakhos), Metropolitan. *Pravoslavnaya dukhovnost'* [Orthodox Spirituality]. Moscow, The Holy Trinity-St. Sergius Lavra Publ., 2009. 136 p. (In Russ.)
15. Karasev L. *Dostoevskiy i Chekhov. Neochevidnye smyslovye struktury* [Dostoevsky and Chekhov. Unevident Semantic Structures]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2016. 336 p. (In Russ.)
16. Karyakin Yu. Dostoevsky — Chekhov. In: *Karyakin Yu. Dostoevskiy i Apokalipsis* [Karyakin Yu. Dostoevsky and the Apocalypse]. Moscow, 2009. Available at: <https://public.wikireading.ru/97562> (accessed on February 17, 2019). (In Russ.)
17. Kubasov A. V. *Proza A. P. Chekhova: iskusstvo stilizatsii* [Chekhov's Prose: the Art of Stylization]. Yekaterinburg, Ural State Pedagogical University Publ., 1998. 399 p. (In Russ.)
18. Nazirov R. G. Dostoevsky and Chekhov: Continuity and Parody. In: *Nazirov R. G. Russkaya klassicheskaya literatura: sravnitel'no-istoricheskiy podkhod. Issledovaniya raznykh let: sbornik statey* [Nazirov R. G. Russian Classical Literature: a Comparative Historical Approach. Researches of Different Years: A Collection of Articles]. Ufa, Bashkir State University Publ., 2005, pp. 159–168. (In Russ.)
19. Nikolaeva O. Chekhov, our Torturer. In: *Nikolaeva O. Pryamaya rech'. Otkrovenno o glavnom* [Nikolaeva O. A Direct Speech. Frankly About the Main]. Moscow, Danilov Monastery Publ., 2015, pp. 116–134. (In Russ.)
20. Ozkan V. B. *Metaroman kak problema istoricheskoy poetiki: dis. ... d-ra filol. nauk* [A Metaroman as a Problem of the Historical Poetics. PhD. philol. sci. diss.]. Moscow, 2013. 570 p. (In Russ.)
21. Polotskaya E. A. Anton Chekhov. In: *Russkaya literatura rubezha vekov (1890-e — nachalo 1920-kh godov)* [Russian Literature of the Turn of the Century (the 1890s — Early 1920s)]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the RAS Publ., 2000, book 1, pp. 390–456. (In Russ.)
22. Prashcheruk N. V. In the “School of Destruction”: On Contemporary Spiritual Prose. In: *Khristianstvo i russkaya literatura* [Christianity and Russian Literature]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2016, collection 8, pp. 401–422. (In Russ.) (a)
23. Prashcheruk N. V. An Experience of “Heart Purification” in Patristic Understanding: E. Dombrovskaya's Story “The Spring of Soul. Life Scenes of Ann, the Servant of God”. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, 2016, issue 14, pp. 441–455. Available at: http://poetica.pro/fi les/redaktor_pdf / 1482829654.pdf (accessed on July 15, 2018). DOI: 10.5393/j9.art.2016.3842 (In Russ.) (b)
24. Prashcheruk N. V. The Ascetic Experience of Self-Knowledge and the Problem of Creative Process: On E. Dombrovskaya's Story “The Spring of Soul. Life Scenes of Ann, the Servant of God”. In: *Tserkov'. Bogoslovie. Istoriya* [Church.

- Theology. History*]. Yekaterinburg, The Yekaterinburg Theological Seminary Publ., 2017, pp. 180–186. (In Russ.)
25. Prashcheruk N. V. *Sovremennaya dukhovnaya proza: traditsii, smysly, poetika* [Modern Spiritual Prose: Traditions, Meanings, Poetics]. Yekaterinburg, Ural Federal University Publ., 2018. 110 p. (In Russ.) (a)
26. Prashcheruk N. V. Christian Metaroman by E. R. Dombrovskaya “The Way Is Free... Chekhov. Spiritual Wanderings of Timofey the Deacon”. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, 2018, vol. 16, no. 3, pp. 222–227. Available at: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1550661312.pdf (accessed on July 15, 2018). DOI: 10.15393/j9.art.2018.5642 (In Russ.) (b)
27. Stepanyan K. “The Brothers Karamazov” — the Earthly Image, and the Eternal Truth. In: *Roman F. M. Dostoevskogo «Brat'ya Karamazovy»: sovremennoe sostoyanie izucheniya* [Dostoevsky's Novel “The Brothers Karamazov”: The Current State of Studying]. Moscow, Nauka Publ., 2007, pp. 711–731. (In Russ.)
28. Chotchaeva M. Yu. *Khudozhestvennaya kontseptsiya cheloveka v tvorchestve F. M. Dostoevskogo i A. P. Chekhova: Na materiale proizvedeniy «Zapiski iz Mertvogo doma» i «Ostrov Sakhalin»: dis. ... kand. filol. nauk* [An Artistic Concept of Man in the Works of F. M. Dostoevsky and A. P. Chekhov: Based on the Material of the Writings “Notes from the Dead House” and “Island Sakhalin”. PhD. philol. sci. diss.]. Krasnodar, 2001. 150 p. (In Russ.)
29. Shestov L. The Creative Works from Nothing (A. P. Chekhov). In: *A. P. Chekhov: pro et contra. Tvorchestvo A. P. Chekhova v russkoy mysli kontsa XIX — nachala XX v.: Antologiya* [A. P. Chekhov: Pro et Contra. The A. P. Chekhov's Creativity in the Russian Thought of the Late 19th — Early 20th Century: Anthology]. St. Petersburg, Russian Christian Humanitarian Institute Publ., 2002, pp. 566–598. (In Russ.)
30. Lowenkron D. H. The Metaroman. In: *College English*, vol. 38, no. 4, December, 1976, pp. 343–355. Available at: https://www.jstor.org/stable/376420?seq=1#page_scan_tab_contents (accessed on July 15, 2018) (In Russ.)

Научный журнал

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

2019

Том 17

№ 4

Свидетельство о регистрации СМИ
ЭЛ № ФС 77–61851 от 18.05.2015

Редакторы: *И. С. Андрианова,*
О. А. Сосновская, Л. В. Алексева, Е. Н. Вяль
Компьютерная верстка: *В. С. Зинкова, О. А. Сосновская*
Перевод: *О. А. Устюгова*
Зав. редакцией: *И. С. Андрианова*

Подписано в печать 02.09.2019. Уч.-изд. л. 19.

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

185910, Российская Федерация

Петрозаводск, пр. Ленина, 33

Тел. +7 (8142) 719 603

E-mail: poetica@post.com

Сайт журнала в интернете: <http://poetica.pro>