

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



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

Г. Ю. Карпенко

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

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

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

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

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

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.8922

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

Gennady Yu. Karpenko

Samara National Research University

(Samara, Russian Federation)

e-mail: karpenko.gennady@gmail.com

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Поводов для такого сокрытия Воскресения было достаточно.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Примечания

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

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

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

Список литературы

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

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

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

References

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

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

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

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

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

Поступила в редакцию / Received 20.10.2020

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 25.12.2020

Принята к публикации / Accepted 11.01.2021

Дата публикации / Date of publication 05.02.2021