

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

ФИЛОЛОГИЯ КАК ПРИЗВАНИЕ

*Сборник статей к юбилею профессора
Владимира Николаевича Захарова*

Ответственные редакторы
доктор филологических наук, профессор А. В. Пигин,
кандидат филологических наук И. С. Андрианова

Петрозаводск
Издательство ПетрГУ
2019

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3(2=411.2)6
Ф547

Печатается по решению редакционно-издательского совета
Петрозаводского государственного университета

Рецензенты:

И. Л. Волгин, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы и журналистики Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова;

Carol Apollonio, PhD, Professor of the Practice of Slavic and Eurasian Studies at Duke University

Ф547 **ФИЛОЛОГИЯ КАК ПРИЗВАНИЕ:** сборник статей к юбилею профессора Владимира Николаевича Захарова / отв. ред. А. В. Пигин, И. С. Андрианова ; М-во науки и высшего образования Рос. Федерации, Федер. гос. бюджет. образоват. учреждение высш. образования Петрозавод. гос. ун-т. — Петрозаводск : Издательство ПетрГУ, 2019. — 664 с.

ISBN 978-5-8021-3569-3

Издание приурочено к юбилею известного российского литературоведа доктора филологических наук, профессора Петрозаводского государственного университета Владимира Николаевича Захарова. Представленные в сборнике статьи посвящены вопросам, которые входят в круг научных интересов ученого: творчество Ф. М. Достоевского и других русских писателей XIX–XX вв., христианские основы русской литературы, проблемы исторической поэтики, текстология и атрибуция литературных произведений и т. д.

Издание предназначено для специалистов-литературоведов, а также для широкого круга читателей, интересующихся историей русской литературы.

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3(2=411.2)6

ISBN 978-5-8021-3569-3

© Петрозаводский
государственный университет,
2019

Научное издание

ФИЛОЛОГИЯ КАК ПРИЗВАНИЕ

*Сборник статей к юбилею профессора
Владимира Николаевича Захарова*

Ответственные редакторы

А. В. Пигин, И. С. Андрианова

Редакторы

О. А. Сосновская, Е. Н. Вяль, Л. В. Алексеева, Т. В. Панюкова

Корректор

А. М. Дундукова

Перевод на английский

О. А. Устюгова

Художественный редактор

В. С. Зинкова

Дизайн обложки

Н. И. Соболев

Подписано в печать: . Формат 60 x 90 1/16

Бумага офсетная. Печать офсетная. Уч.-изд. л.

Тираж 300 экз. Изд. № 170

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Отпечатано в ППП «Типография Наука»

121090, Москва, Шубинский пер., 6

ISBN: 978-5-8021-3569-3



Содержание

«Лучше филологического образования для меня нет»: о Владимире Николаевиче Захарове

I. Достоевский и вокруг него

В. А. Кошелев

ЕЩЕ О ПОЭТИКЕ ПАРАДОКСА:

БАРОН БРАМБЕУС КАК «ПРЕДТЕЧА ДОСТОЕВСКОГО» 7

О. В. Захарова

ПРОБЛЕМА ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ ПОВЕСТИ И РОМАНА

В ПОЛЕМИКЕ О ДОСТОЕВСКОМ В 1840-е гг. 22

Б. Н. Тихомиров

СТИХОТВОРНОЕ «ПОСЛАНИЕ БЕЛИНСКОГО К ДОСТОЕВСКОМУ»:

итоги и проблемы изучения 38

Н. А. Тарасова

ПРОБЛЕМЫ ПОДГОТОВКИ РЕАЛЬНОГО КОММЕНТАРИЯ

(на материале романа Ф. М. Достоевского «Идиот») 59

В. В. Борисова, С. С. Шаулов

МОТИВ «РОКОВОГО НАСЛЕДСТВА»

В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»:

реальный, мифопоэтический и историко-

литературный комментарий 76

В. И. Габдуллина

РУКОПИСЬ ИППОЛИТА ТЕРЕНТЬЕВА

В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»:

жанр и нарративные стратегии 91

В. А. Викторович

«МЕДНЫЙ ВСАДНИК» В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО ... 107

С. Алоэ

«ЭТО НЕ ПРОСТО ПОЭМЫ...»:

несколько заметок на полях письма Ф. М. Достоевского

А. Н. Майкову от 15 (27) мая 1869 года 122

Б. Н. Тарасов

УТОПИЗМ ЗАПАДНОГО РАЦИОНАЛИЗМА, ПОЗИТИВИЗМА И УТИЛИТАРИЗМА В ЗЕРКАЛЕ АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЙ И ИСТОРИОСОФСКОЙ МЫСЛИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И В. Ф. ОДОЕВСКОГО	135

А. Кавацца

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ И А. С. ХОМЯКОВ: сравнение на расстоянии	149

И. С. Андрианова

МЕТАФОРА ИГРЫ В СЮЖЕТЕ ПЬЕСЫ Э. РАДЗИНСКОГО «СТАРАЯ АКТРИСА НА РОЛЬ ЖЕНЫ ДОСТОЕВСКОГО»	149

Н. В. Пращерук

ДИАЛОГ С Ф. М. ДОСТОЕВСКИМ В РОМАНЕ Е. Р. ДОМБРОВСКОЙ «ПУТЬ ОТКРЫЛСЯ... ЧЕХОВ. ДУХОВНЫЕ СТРАНСТВИЯ ТИМОФЕЯ ДИАКОНА»	149

II. Русская литература XII–XX веков: опыты интерпретации

Л. В. Соколова

КАКИМ «РУКАВОМ» УТИРАЛА ЯРОСЛАВНА КРОВАВЫЕ РАНЫ ИГОРЯ (к вопросу о поэтике «Слова о полку Игореве»)	149

Т. Ф. Волкова

СЮЖЕТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ «КАЗАНСКОЙ ИСТОРИИ»	149

А. В. Пигин

ДРЕВНЕРУССКАЯ ПОВЕСТЬ О ХРИСТОВОМ КРЕСТНИКЕ: проблема жанра	149

И. А. Есаулов

ПАРАФРАЗ И СТАНОВЛЕНИЕ НОВОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: постановка проблемы	149

Н. П. Жилина

ИДЕЯ СПАСЕНИЯ В ДУМЕ К. Ф. РЫЛЕЕВА

«ВЛАДИМИР СВЯТЫЙ» 149

И. А. Виноградов

ЭСХАТОЛОГИЯ КОМЕДИИ Н. В. ГОГОЛЯ «РЕВИЗОР» 149

И. А. Киселева

О СМЫСЛОВОЙ ЦЕЛЬНОСТИ ДЕФИНИТИВНОГО ТЕКСТА

ПОЭМЫ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ДЕМОН» (1839) 149

Н. Н. Старыгина

ПРАЗДНИК ПАСХИ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ТЕКСТ

В РАССКАЗЕ «ФИГУРА» Н. С. ЛЕСКОВА 149

Т. В. Федосеева

ПОЭТОЛОГИЯ И АКСИОЛОГИЯ Я. П. ПОЛОНСКОГО

1860–1880-х годов 149

А. М. Грачева

ИСТОКИ И ЭВОЛЮЦИЯ «ТЕОРИИ РУССКОГО ЛАДА»

АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА (1900–1920-е гг.) 149

Ю. В. Розанов

В. В. ХЛЕБНИКОВ И А. М. РЕМИЗОВ

Биографические и творческие связи 149

О. А. Бердникова

ПОЭТИКА АДРЕСОВАННЫХ ЖАНРОВ

В ТВОРЧЕСТВЕ И. А. БУНИНА 149

А. Г. Гачева

СОФИЙНАЯ ТЕМА В ХУДОЖЕСТВЕННО-ФИЛОСОФСКОМ

НАСЛЕДИИ ВАЛЕРИАНА МУРАВЬЕВА:

от мистерии «София и Китоврас» к роману «Остров Буян» 149

Л. Г. Дорофеева, Т. В. Ларионова

ХАРАКТЕРОЛОГИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ЛИТУРГИЧЕСКОГО

ТЕКСТА В РОМАНЕ И. С. ШМЕЛЕВА «ПУТИ НЕБЕСНЫЕ» 149

И. А. Спиридонова

МОТИВЫ «ЯРОСТИ» И «ЗВЕРЯ» В РАССКАЗЕ

А. ПЛАТОНОВА «ОДУХОТВОРЕННЫЕ ЛЮДИ» 149

Д. Б. Терешкина

«НЕ ЗНАЯ, КУДА МЫ ИДЕМ, И ЗАБЫВ, ОТКУДА МЫ ВЫШЛИ»:

русские в рассказе Гайто Газданова «Панихида» 149

Хронологический список трудов В. Н. Захарова 149

**«Для меня нет лучшего образования,
чем филологическое!»
о Владимире Николаевиче Захарове**

Этот сборник научных статей посвящен 70-летию со дня рождения доктора филологических наук, профессора Владимира Николаевича Захарова, известного российского филолога, признанного специалиста в области истории русской классической литературы, исторической поэтики, теории литературы, текстологии, творчества Ф. М. Достоевского.

Будущий ученый родился 20 октября 1949 г. в Мурманске в семье военного. Родители, Николай Федорович и Анастасия Никитична, — участники Великой Отечественной войны. Отец на фронте был связистом-радиистом, мать воевала в зенитных частях; они познакомились в госпитале весной 1942 г., прошли всю войну и поженились. «Всем хорошим в себе я обязан родителям, которые заботились о том, чтобы я много читал», — говорил в одном из интервью Владимир Николаевич. Им он посвятил свою первую книгу.

Мурманск и Мурманская область не стали родными для ученого: после рождения он провел там только несколько месяцев. Вскоре Николая Федоровича перевели в другой гарнизон, потом в следующий — и так через десять лет семья Захаровых оказалась в городе Петрозаводске.

Ориентируясь на отца и мечтая с детства о военной службе, молодой человек поступил в Калининское (теперь Тверское) суворовское военное училище. Как ни странно, но именно там у него зародился серьезный интерес к филологии, любовь к слову — этому способствовали занятия в литературном кружке, которые вел учитель словесности в звании майора. Не видя в карьере военного возможности реализовать свои гуманитарные интересы и способности, Владимир Захаров через два года обучения отчислился из суворовского училища

и вернулся в Петрозаводск. Его не испугали угрозы в получении «волчьего билета» — так называли документ, содержащий отметку о неблагонадежности его обладателя; людям, его получившим, могли отказать в приеме в любые учебные заведения — от школ до университетов. Именно этот осознанный и решительный уход из военного училища стал переломным моментом в судьбе будущего филолога.

Верный выбор специальности, дела жизни — один из главных вопросов, который должен решить любой человек, чтобы быть счастливым и избежать разочарований и трагедии. Есть похожий пример и в истории русской литературы: перебороть неблагоприятно складывающиеся обстоятельства удалось Ф. М. Достоевскому, закончившему военное заведение — Главное инженерное училище, — но пришедшему к осознанию, что его призвание — быть писателем.

Один из крупнейших современных специалистов по творчеству великого писателя, В. Н. Захаров, подобно Достоевскому, в юности выбрал путь своего призвания и предназначения. Оставив суворовское училище, он получил среднее образование в 30-й школе Петрозаводска. Ее директор, Дорофей Никитич Музалёв (1923–1995), заслуженный учитель РСФСР, пошел наперекор системе и принял в школу ученика с «волчьим билетом». В 1967 г., вопреки пресловутому «билету», В. Н. Захаров был зачислен на историко-филологический факультет Петрозаводского государственного университета (при ректоре В. В. Стефанихине). Учился успешно и с увлечением, но получить диплом с отличием помешал начальник военной кафедры — так армия отыгралась на воспитаннике, бросившем военное учреждение.

Дипломная работа В. Н. Захарова была посвящена творчеству Достоевского. И это еще одна «случайная неслучайность» в его жизни. До 1968 г. творчество писателя не изучалось в школах. В студенческие годы В. Н. Захаров увлекался Серебряным веком, проявлял интерес к литературному наследию одного из крупнейших деятелей русского авангарда Велимира Хлебникова, читал научные исследования, посвященные его поэзии, в московских и ленинградских библиотеках.

С произведениями Достоевского студент познакомился в 1969 г., на третьем курсе, благодаря профессору Моисею Михайловичу Гину (1919–1984), который вел спецкурс по творчеству Достоевского и, работая над монографией «Достоевский и Некрасов. Два мировосприятия», предлагал темы курсовых работ соответствующей тематики.

Обратившись в своей курсовой работе к проблеме фантастического в повести «Двойник», В. Н. Захаров проявил себя как вдумчивый, принципиальный и настойчивый молодой исследователь. Он пришел к выводу, что В. Г. Белинский, Н. А. Добролюбов, В. В. Виноградов, М. М. Бахтин и другие авторитетные критики и исследователи не поняли повесть, ошиблись в трактовке фантастического сюжета. В противовес им студент обосновывал, что двойник — не «галлюцинация», а реальное лицо: в повести действуют два титулярных советника Якова Петровича Голядкина — и это фантастическая условность Достоевского в духе гоголевского «Носа». М. М. Гин как научный руководитель уважал позицию своих учеников, даже если она шла вразрез с его личным мнением. «Вы меня не убедили, но ставлю вам “отлично”», — такую рецензию от него получил В. Н. Захаров. Ему пришлось и позднее убеждать научного руководителя: в дипломной работе «Проблема фантастического в творчестве Достоевского 1840-х гг.», в кандидатской и докторской диссертациях.

В 1975 году под руководством М. М. Гина В. Н. Захаров защитил кандидатскую диссертацию на тему «Фантастическое в эстетике и творчестве Достоевского» (официальные оппоненты — к. филол. н. В. В. Дудкин и д. филол. н. И. З. Серман). В этой работе была изложена концепция писателя, считавшего фантастическое «формой искусства», в которой нарушены законы пространства и времени, бытия и рассудка. Автор диссертации показал, что в раннем творчестве Достоевского доминировала условная фантастика, в позднем (после 1865 г.) — безусловная («завуалированная»), ярче всего проявившаяся в поэтике «великого пятикнижия» и «Дневника Писателя». На автореферат диссертации пришло несколько отзывов, из которых самым дорогим для соискателя стал отзыв от досто-

евсковеда Ф. И. Евнина. Тот сам прославился оригинальной трактовкой «Двойника», но отказался от нее в пользу концепции повести, обоснованной В. Н. Захаровым.

В 38 лет Владимир Николаевич защитил докторскую диссертацию, нарушив традицию Петрозаводского университета 1960–1980-х гг., когда защита докторских работ ранее 45–50 лет не происходила. В диссертации «Система жанров Достоевского: типология и поэтика» (оппоненты — д-ра филол. н. Б. Ф. Егоров, Г. К. Щенников, А. Б. Муратов) и в одноименной монографии, изданной тремя годами ранее (Л.: ЛГУ, 1985), автор раскрыл специфику жанрового мышления Достоевского, эволюцию жанровой системы писателя.

На кафедре русской литературы ПетрГУ В. Н. Захаров работает почти полвека (с 1972 г.), пройдя путь от преподавателя-почасовика до заведующего (с 1985 г. по настоящее время). В 1989 г. ученый получил звание профессора. С мая 1993 по октябрь 2001 г. занимал должность декана филологического факультета. За время работы на кафедре вел курсы «Введение в литературоведение», «Теория литературы», «Этнопоэтика русской словесности», спецкурсы по исторической поэтике и творчеству Достоевского, руководил курсовыми и дипломными работами студентов. Под научным руководством В. Н. Захарова прошли защиты одиннадцати кандидатских диссертаций, у двух соискателей докторской степени он был научным консультантом. С 2001 г. научно-педагогическую деятельность в Петрозаводском университете Владимир Николаевич совмещает с работой в Российском гуманитарном научном фонде (с февраля 2016 г. Фонд присоединен к Российскому фонду фундаментальных исследований, став Отделением гуманитарных и общественных наук).

Научная и педагогическая работа профессора Захарова заслужила признание в России и за рубежом. В конце 1970-х — начале 1990-х гг. в качестве приглашенного преподавателя он читал обзорные лекции по русской литературе XIX–XX вв. и творчеству Достоевского в университетах Финляндии, Австрии, США. С тех пор ученый регулярно выступает с лекциями и докладами во многих ведущих университетах мира.

Если профессор М. М. Гин заложил традицию изучения Достоевского на кафедре русской литературы ПетрГУ и увлек

своих коллег и студентов текстологией, то В. Н. Захаров развил этот опыт до российского и международного масштабов. В 1998 г. на Генеральной ассамблее X Симпозиума Международного общества Ф. М. Достоевского (International Dostoevsky Society — IDS) в Нью-Йорке он был избран вице-президентом этого сообщества исследователей творчества русского писателя, а в июле 2013 г., на XV Симпозиуме в Москве, — президентом. При его содействии успешно проведены авторитетные симпозиумы Международного общества Достоевского в Баден-Бадене, Женеве, Будапеште, Неаполе, Москве. При этом, благодаря усилиям В. Н. Захарова, с каждым таким форумом возрастает присутствие на них российских ученых. По словам президента IDS, «жизнь Достоевского — это живая история, которая увлекает людей так же, как увлекла меня». 15 июля 2019 г. на Генеральной ассамблее XVII Симпозиума в Бостоне новым президентом Международного общества Достоевского избрана Кэрол Аполлоньо Флэт (США), а В. Н. Захаров стал почетным президентом IDS.

Перу профессора Захарова принадлежат четыре монографии, посвященные творчеству Достоевского и проблемам исторической поэтики, а также свыше 300 научных статей, которые опубликованы не только в России, но и в Великобритании, Норвегии, Германии, Финляндии, Японии, Польше, Болгарии, Китае и других странах.

Исследования ученого отличаются масштабной постановкой задач, стремлением формулировать и решать фундаментальные проблемы изучения отечественной словесности. Сформулируем тезисно основные идеи В. Н. Захарова, изложенные в его работах и интервью:

- На протяжении последних десяти веков русская литература являлась христианской словесностью. В отечественной культуре сложился оригинальный «евангельский текст», в создании которого участвовало большинство поэтов, прозаиков, философов. Православие обусловило христианский хронотоп русской литературы. Во многих произведениях время представлено не датами, а христианскими праздниками.

- Русская литература пасхальна, соборна, спасительна. Ее корни лежат «в христианской православной культуре, а это значит, что у нее всегда есть возможность воскреснуть и преобразиться».
- Одним из самых значительных выражений христианского характера русской литературы стало творчество Достоевского, которого мы по праву можем назвать великим христианским писателем.
- Христианский реализм — это реализм, в котором жив Бог, зримо присутствие Христа, явлено откровение Слова. Одним из тех, кто своим творчеством выразил идею христианского реализма, был Достоевский.
- Этнопоэтика — одно из перспективных направлений в изучении «национального своеобразия конкретных литератур, их места в мировом художественном процессе. Она должна дать ответ, что делает данную литературу национальной, в нашем случае — что делает русскую литературу *русской*».
- Поэтика Достоевского оригинальна и парадоксальна. Его творчество обладает жанровой системностью, его авторские определения жанров имеют глубокое художественное значение и важны в понимании смысла произведений писателя, он обновил традиционные и создал новые жанры мировой литературы, открыл новую концепцию человека и искусства.
- Фантастическое — это эстетическая категория и категория поэтики, выражение сущности искусства. Фантастика невозможна в реальном мире, выходит за пределы эмпирического опыта человека, но реальна в художественном мире. В этом состоит эстетический эффект фантастического в искусстве. Необходимо различать такие категории как фантастика и условность (нарушение законов реального мира).
- «Мы можем полагать, что читаем книгу, но правда в том, что и книга читает нас. То, что мы вычитываем в тексте, правдивее всего характеризует каждого из нас, это самый безошибочный, самый точный “детектор лжи”».

- Развитие современных информационных технологий — это необходимое условие успешного будущего России в процессе глобализации. Нужно обеспечить свободный доступ к цифровым копиям рукописных книг, печатных изданий России, архивных документов и музейных коллекций, к полнотекстовым электронным библиотекам и базам данных научного и учебного назначения в разных областях знания. Digital humanities (цифровые гуманитарные науки) — перспективное направление в развитии гуманитарных наук, открывающее новые возможности в филологических исследованиях.

Эти идеи в полной мере реализованы в научной и педагогической деятельности, в информационных проектах и в энциклопедической работе В. Н. Захарова — исследователя, преподавателя, текстолога и редактора.

В 1999 г. В. Н. Захаров воскресил из забвения имя педагога Хельсинкского университета Оскара фон Шульца (1872–1947), обнаружив рукописи его лекций в библиотеке Финляндии и издав их (О. фон Шульц. Светлый, жизнерадостный Достоевский. Петрозаводск, 1999). Оригинальная концепция творчества Достоевского, представленная в этих лекциях, была полностью поддержана профессором Захаровым: «Достоевский на самом деле такой: светлый, жизнерадостный, Его свет — это особый свет. Может показаться, что герои Достоевского живут во тьме, их богословские споры происходят ночью, но в их комнатах всегда, даже у атеистов, горит лампадка...».

Профессор Захаров — основатель и глава петрозаводской текстологической школы. Развивая идеи Д. С. Лихачева, В. Н. Захаров выдвинул во главу филологических дисциплин текстологию, призванную «очищать авторский текст от нетворческих изменений». Исследователь убежден, что опубликованный текст «должен быть аутентичен, достоверен, оригинален, иметь минимум технических и редакторских искажений»; в этом смысле самыми авторитетными являются прижизненные издания: ведь именно эти книги видели сами авторы. Тезис «произведение существует на том языке, на котором оно написано», исследователь перенес и на творчество писателей XIX века, создававших свои тексты в дореформенной

орфографии и пунктуации. По его наблюдению, важное значение графическим средствам оформления текста: курсиву, заглавной букве, пунктуации, ударениям — придавал Достоевский. Вот один из показательных примеров, приведенных В. Н. Захаровым: «В современном литературном обиходе не понимают авторские заглавия Достоевского, исправляя их по школьным правилам. Достоевский не случайно назвал свое сочинение “Дневником Писателя”. Он создавал себя не просто писателем. Он придал своему ремеслу онтологический смысл. Он был не только сочинителем или романистом Достоевским — в “Дневнике” автор преобразился: он предстал перед читателем Писателем. Именно этот эффект увлек читателей, составил сокровенный смысл его художественных открытий в новом жанре мировой литературы».

На основе разработанных профессором Захаровым текстологических принципов в издательстве Петрозаводского университета с 1995 г. выходит оригинальное Полное собрание сочинений Достоевского в авторской орфографии и пунктуации (на сегодняшний день вышло одиннадцать томов). Это издание, в котором устанавливается канонический текст писателя и сохраняются особенности письма автора «Братьев Карамазовых», предназначено вдумчивому читателю, тому, «кто хочет слышать подлинный голос Достоевского». Работу по подготовке Полного собрания сочинений осуществляет созданная профессором Захаровым текстологическая группа, в которую входят его ученики и последователи. С 2000 г. оно печатается по благословению Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. На основе данного издания было опубликовано Полное собрание сочинений Достоевского в 18 томах (20 книгах), вышедшее под научной редакцией В. Н. Захарова в 2003–2005 гг. в московском издательстве «Воскресенье».

Значительное место в научной деятельности В. Н. Захарова занимают архивные разыскания автографов Достоевского, часть из которых была утеряна в 1920-е гг. после смерти их хранительницы — вдовы писателя. Так, в 2009 г. он опубликовал в «Литературной газете» (№ 24 (6228)) текст неизвестного ранее письма Достоевского к Семену Николаевичу

Цвету; были и другие находки. Благодаря усилиям и труду профессора и его учеников Петрозаводский университет является обладателем богатейшей коллекции ксерокопий и цифровых копий рукописей писателя и его близкого окружения, хранящихся в архивах, библиотеках и музеях России и зарубежных стран, а также всех прижизненных изданий произведений Достоевского.

В 1990-е гг. В. Н. Захаров стал первопроходцем в использовании современных информационных технологий в филологических исследованиях и образовании, в изучении наследия Достоевского. В 1997 г. он организовал Web-лабораторию, сотрудники которой разместили на портале Петрозаводского университета PHILOLOG.RU (<http://philolog.petrso.ru>) Конкордансы всех произведений Достоевского, сделали доступными в электронном виде мемориальное Евангелие писателя с описанием помет владельца, его переписку, архивы журналов «Время», «Эпоха» и «Гражданин», собрания сочинений В. И. Даля, И. С. Шмелева, Б. К. Зайцева, И. А. Бунина, эпистолярный преподобных Амвросия, Макария и Льва Оптинских и другие электронные научные издания.

В. Н. Захаров — создатель научного направления по изучению евангельских традиций в отечественной словесности. По его инициативе с 1993 г. на базе Петрозаводского университета организуются международные конференции «Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, сюжет, мотив, жанр». Они неизменно вызывают широкий резонанс и привлекают к участию ученых из разных стран мира: России, Украины, Белоруссии, Норвегии, Швеции, Финляндии, Италии, США, Франции и др. Материалы конференций опубликованы в специальных одноименных выпусках в рамках серийного издания «Проблемы исторической поэтики», выходящих под редакцией В. Н. Захарова.

Редакционно-издательская деятельность юбиляра многогранна и представляет собой огромный труд ученого. Он является членом редколлегии международных научных изданий Dostoevsky Studies, Dostoevsky monograph, альманаха «Достоевский и мировая культура», ежегодника «Достоевский и современность», ответственным редактором серийного

издания «Проблемы текстологии Достоевского» (с 2010 г.). В 2016 г. профессор Захаров и редакция «Проблем исторической поэтики», состоящая из сотрудников Web-лаборатории ПетрГУ, приняли решение поменять формат издания, преобразовав его в соответствии с мировыми стандартами в научный ежеквартальный журнал открытого доступа, тем самым увеличив объем своей работы вчетверо. Это стратегическое решение принесло свои результаты: на сегодняшний день в журнале продолжают публиковаться новые интерпретации произведений русской и мировой литературы (<http://poetica.pro>), он входит в Перечень рецензируемых научных изданий Высшей аттестационной комиссии при Минобрнауки России, включен в Web of Science и другие международные базы данных и системы цитирования.

В 2013 г. открылась новая страница в научной и редакторской деятельности президента IDS: он стал главным редактором еще одного научного интернет-издания. Шесть лет назад, 12 июля, по инициативе членов правления Международного общества Достоевского Деборы Мартинсен (Колумбийский университет, США), Уильяма Милса Тодда III (Гарвардский университет, США), Владимира Захарова (Петрозаводский университет, Российская Федерация) был основан электронный научный журнал «Неизвестный Достоевский» (<http://unknown-dostoevsky.ru>). В состав редакционного совета и редакционной коллегии вошли ведущие ученые из разных стран мира, исследователи биографии и творчества Ф. М. Достоевского, в состав редакции — специалисты петрозаводской текстологической школы, сотрудники Web-лаборатории ПетрГУ. Журнал занял особое место среди многочисленных изданий, посвященных Достоевскому: его миссия — в привлечении и поддержке оригинальных исследований биографии и творчества гениального русского писателя, опирающихся на источниковедческую базу, в обеспечении доступа читателей из разных стран к неопубликованным архивным материалам.

Редакционная команда научных журналов «Проблемы исторической поэтики» и «Неизвестный Достоевский» прошла школу мастерства профессора Захарова, который принимает

активное участие на всех этапах подготовки статей к публикации — от рецензирования, редактирования до регистрации готовых номеров в базах данных и электронных библиотеках.

Одной из последних наиболее значимых заслуг В. Н. Захарова и важным событием текущей литературной жизни стал проект по исследованию и переизданию мемориального Евангелия Достоевского. По убеждению профессора Захарова, «в мировой литературе было немало авторов, которые превосходно знали Библию. Но вряд ли найдется кто-либо еще, кто, как Достоевский, четыре года читал лишь Евангелие, пережил и прожил его как свою судьбу: страдания, смерть и воскрешение Христа как свою смерть в Мертвом Доме и свое воскрешение в новую жизнь». Ученому посчастливилось разглядеть на страницах Евангелия незамеченные ранее пометы Достоевского, собрать для подготовки к публикации главной книги писателя творческий коллектив (коллег из Москвы, Санкт-Петербурга — В. Ф. Молчанова, Б. Н. Тихомирова, сотрудников Web-лаборатории ПетрГУ И. С. Ярышеву (Андреанову) и Е. Н. Валь). С помощью оптико-электронной текстологии они выявили и описали маргиналии Достоевского, сделанные не только карандашом, чернилами, сухим пером, но и ногтем, систематизировали загибы страниц. В сентябре 2011 г. В. Н. Захаров, В. Ф. Молчанов и Б. Н. Тихомиров, подготовившие и выпустившие двухтомное «Евангелие Достоевского» в издательстве «Русский мир», стали лауреатами Всероссийской историко-литературной премии «Александр Невский». Эти ученые также приняли участие в подготовке к публикации нового, расширенного издания «Евангелия Ф. М. Достоевского», изданного в 2017 г. в трех томах при финансовой и организационной поддержке фонда «Возрождение Тобольска». Состоящее из факсимильного воспроизведения Евангелия с пометами Достоевского, Сибирской тетради писателя и двух томов научных материалов, исследований, свидетельств современников, заключенное в деревянный футляр в виде каземата с тюремными воротами и решетчатыми окнами, это издание уже признано книжным шедевром.

Сегодня В. Н. Захаров — ученый с мировым именем, являющимся брендом Петрозаводского государственного университета. Он удостоен званий «Заслуженный деятель науки Республики Карелия» (1999), «Почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации» (2011), «Почетный работник науки и техники Российской Федерации», отмечен Андреевской премией Головного совета по филологии Министерства образования России, высокой наградой Русской Православной Церкви — орденом Сергия Радонежского III степени.

По стопам В. Н. Захарова пошли его дети. Дочь Ольга — кандидат филологических наук, доцент кафедры классической филологии, русской литературы и журналистики, специалист по русскому фольклору. Сын Николай — доктор филологии (PhD), кандидат филологических наук, шекспировед и пушкинист.

Известный ученый — неравнодушный человек и гражданин. Его беспрестанные заботы связаны с alma mater — Петрозаводским университетом, с состоянием филологического образования в современной России, с судьбой духовного наследия Ф. М. Достоевского. Профессора беспокоит, что в последние годы государство отдает приоритет техническому образованию и утратило потребность в филологических знаниях. Следствием этого стало уменьшение доли гуманитарных наук в вузах, сокращение академических часов филологических дисциплин и набора студентов на специальность «филология». Как следствие, происходит падение элементарной грамотности, отсутствие у значительной части молодых людей навыков понимания письменного текста. Обреченность филологии приведет к утрате духовных ценностей и национальной катастрофе. Филологи — это хранители, «это наша ценность, — убежден ученый. — Мы русские, и наш язык и литературу потерять нельзя». Не случайно с 2016 г. профессор Захаров является членом президиума Общества русской словесности, в 2014–2019 гг. был сопредседателем Координационного Совета Общероссийской общественной организации «Ассоциация преподавателей русского языка и литературы

высшей школы», а с 25 мая 2019 г. стал председателем Координационного Совета ассоциации.

Масштабная научно-педагогическая, эдиционная и административная деятельность Владимира Николаевича Захарова и многолетний опыт общения с ним позволяют охарактеризовать его как человека фантастического трудолюбия, удивительной работоспособности и увлеченности, обладающего исключительными организаторскими способностями, умеющего заинтересовать учеников и коллег, вдохновить на научный поиск и оказать в этом помощь и поддержку. Любовь к филологии и преданность выбранному в юности делу, высокий профессионализм, способность идти в ногу со временем, согласно требованиям эпохи, постоянное стремление к генерированию свежих идей и решению все новых научных задач — это те основные черты, которые характеризуют жизненный путь юбиляра.

Дорогой Владимир Николаевич! Примите от всех нас, авторов статей и редакторов настоящего сборника, поздравление с Вашим юбилеем, пожелания доброго здоровья и новых свершений в нашей любимой науке — филологии!

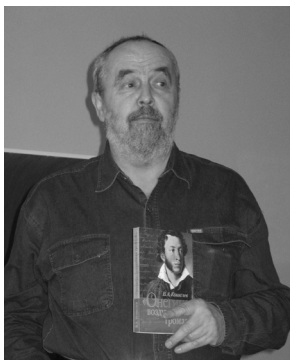
Коллеги, ученики, друзья

В публикации использованы цитаты из научных работ, докладов В. Н. Захарова и интервью с ним:

- Русская литература и христианство // Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. — Вып. 3: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, сюжет, мотив, жанр. — С. 5–11.
- Подлинный Достоевский // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1995. — Т. 1. — С. 5–13.
- Текстология как технология // Проблемы текстологии Ф. М. Достоевского. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2009. — Вып. 1: Проблемы текстологии романов «Преступление и Наказание», «Идиот», «Бесы». — С. 3–26.
- Поэтика парадокса в «Дневнике писателя» Достоевского // Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов / под ред. К. Кроо, Т. Сабо, Г. Ш. Хорвата. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. — С. 269–280.
- Имя автора — Достоевский: очерк творчества. — М.: Индрик, 2013. — 456 с.
- Цыганкова С. Грамматика Достоевского: Текстологическая группа профессора Владимира Захарова возвращает читателю подлинные тексты великого писателя: [беседа с проф. В. Н. Захаровым] // Российская газета. — 2010. — 4 июля [Электронный ресурс]. — URL: <https://rg.ru/2010/04/07/dostoevskiy-poln.html>
- Цыганкова С. Достоевский без купюр: Ученые восстановили фразы, вычеркнутые из рукописей писателя его женой: [беседа с проф. В. Н. Захаровым] // Российская газета — Неделя. — 2013. — 25 июля. — № 162 (6138) [Электронный ресурс]. — URL: <https://rg.ru/2013/07/25/reg-szfo/dostoevskiy.html>
- Достоевский — именно тот писатель, которого я ждал: [беседа с проф. В. Н. Захаровым (2015 г.) / записала Т. Фадеева] // Проза.ру [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.proza.ru/2017/02/15/1749>
- Захаров В. Н. Почему филологи не нужны?: [доклад на II Всероссийском научно-методическом форуме «Филология: современное состояние и перспективы» (24–25 мая 2019 г., г. Великий Новгород)].

I. Достоевский

и вокруг него



УДК 821.161.1.09“18”

**Вячеслав Анатольевич
Кошелев**

Еще о поэтике парадокса: Барон Брамбеус как «Предтеча Достоевского»

Аннотация. В статье рассматривается историческое развитие поэтики *парадокса* (от греч. *paradoxos* — неожиданный, странный), то есть такого мнения, суждения или изречения, которое резко расходится не только с общепринятым представлением, но иногда и со здравым смыслом вообще. В. Н. Захаров представил границы и формы проявления парадокса в публицистических текстах Ф. М. Достоевского. Автор статьи показывает, что у Достоевского-«парадоксалиста» был несомненный «предтеча» — О. И. Сенковский, автор «Листков Барона Брамбеуса» (1856–1858). Рассматривая общее представление парадокса как явления «сверх-научаемого, сверх-привычного, сверх-вероятного и, в то же время, чудного, удивительного, превосходного», Барон Брамбеус явно приближался к поэтике «Дневника Писателя».

Ключевые слова: поэтика парадокса, повествование, литературная маска, стиль, Барон Брамбеус, Ф. М. Достоевский

Об авторе: Кошелев Вячеслав Анатольевич — доктор филологических наук, профессор, ведущий специалист Центра менеджмента научно-исследовательской работы, Арзамасский филиал Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского (607220, Российская Федерация, Нижегородская обл., г. Арзамас, ул. К. Маркса, 36)

Владимир Николаевич Захаров в недавней работе представил важный художественный прием, который использовал Ф. М. Достоевский в своей публицистике, — и определил этот прием емким понятием *парадокс*: «Фельетонная основа “Дневника Писателя” в том виде, в котором она сложилась к 1876 г., предполагала свободную композицию, фельетонный

стиль, романизацию факта, установку на диалог автора и читателя, учительство и проповедь в системе отношений “pro et contra” [Захаров: 195]. Эти особенности и определили «поэтику парадокса».

Истоки этой поэтики исследователь предложил искать в русской классике: «Жанровые искания и открытия Достоевского стоят в ряду художественных поисков Пушкина (“Евгений Онегин”, “Table-talk”), Гоголя (“Выбранные места из переписки с друзьями”) и Ахматовой (“Поэма без героя”). Наконец, самое главное: писатель учитывал опыт Вечной Книги» [Захаров: 195]. Затем приводится ряд показательных «парадоксов» из «Дневника Писателя», в которых Достоевский предстал перед читателем не в роли сочинителя или романиста («хроникера») — а в роли Писателя.

Эти примеры привели нас к мысли, что наиболее ярким «парадоксальным образцом» для Достоевского стал в данном случае не классик первого ряда, а публицист и «парадоксалист» рангом пониже:

«Брамбеус! решительно Брамбеус! Прочел с удовольствием. Фыркал, прыскал со смеху. Пыхтел, задыхался. Потел! Игриво. Молодое перо. Талант. Каратель пороков. Упование России... Игрун, визгун, танцует. Далеко пойдет. Молодец»¹ — этими словами начиналась заметка Достоевского «Молодое перо», напечатанная в 1863 г. в журнале «Время». В подстрочном примечании — уточнение: «Невинное подражание слогу барона Брамбеуса, сделанное не без цели» (ДЗ0; 20: 78). Это «невинное подражание» вроде бы должно было навести читателя на мысль о сходстве критической манеры Н. Щедрина с манерой «остроумца» Барона Брамбеуса, который по произволу мог сегодня восхвалить то, что обругал вчера... Но это довольно странно: «Брамбеус» (Осип Иванович Сенковский; 1800–1858) умер за пять лет до этой заметки (а от литературной критики отошел лет за пятнадцать) — кто в бурные 1860-е гг. еще помнил его критическую манеру?

Именно Барон Брамбеус считался признанным мастером *парадокса*. В некрологическом стихотворении «Над гробом О. И. Сенковского» (1858) В. Г. Бенедиктов объявил основной

заслугой публициста то, что «Он блеском парадокса / Нас поража́л, страдая и шу́тя» (курсив мой. — В. К.)². И эти «парадоксы» были едва ли не самым первым чтением Достоевского-подростка: по свидетельству младшего брата, Андрея, отец писателя выписывал в 1834–1835 гг. журнал «Библиотека для Чтения», в котором Сенковский был редактором и автором: «Эти книги уже были исключительным достоянием братьев» [Достоевский А. М.: 71].

В сочинениях Достоевского неоднократно упоминаются показательные журнальные критические «парадоксы» «Библиотеки для Чтения». В «Селе Степанчикове и его обитателях» отмечается, что Фома Опискин «сотворил когда-то в Москве романчик, весьма похожий на те, которые стряпались там в тридцатых годах ежегодно десятками, вроде различных “Освобождений Москвы”, “Атаманов Бурь”, “Сыновой любви, или Русских в 1104-м году” и проч. и проч., романов, доставлявших в свое время приятную пищу для остроумия барона Брамбеуса» (ДЗ0; 3: 12). Сенковский действительно любил посмеяться над подобной литературной «стряпней», предлагая читателю издевательские «разборы» этих сочинений.

Неоднократно в разные годы в «Ответе “Русскому Вестнику”» (1861) и в «Дневнике Писателя» за июнь 1876 г. Достоевский отмечал, например, как в середине 1830-х гг. в «Библиотеке...» «Жорж Занд называли Егором Зандом» (ДЗ0; 19: 125), как «Сенковский, сам же и собиравшийся переводить Жорж Занда в своем журнале “Библиотека для Чтения”, начал называть ее печатно г-жой Егором Зандом и, кажется, серьезно остался доволен своим остроумием». Достоевский указывает, что ему самому тогда было «лет шестнадцать» (ДЗ0; 23: 33). Устойчиво запомнившиеся «мелочи» стиля свидетельствуют о большом впечатлении, которое они в свое время произвели на подростка.

В 1830-х гг. подобные критические выходки именовали *парадоксами*. Парадоксом (*греч.* *paradoxos* — неожиданный, странный) принято называть мнение, суждение или изречение, резко расходящееся с общепринятым, а иногда и со здравым смыслом вообще³. Парадокс выглядит отрицанием традиционных представлений, кажущихся безусловно правильными,

и, в зависимости от того, какими они являются, может выражать и истину, и ложь. Стремление к парадоксальным утверждениям иногда характеризовало неустойчивость общественных убеждений. Ж.-Ж. Руссо на предложенную Дижонской академией в 1749 г. тему — «Содействовало ли возрождение наук и художеств очищению нравов?» — решил ответить блестящим парадоксом: «Просвещение вредно и самая культура — ложь и преступление». Ответ Руссо, доказывавшего эту нетривиальную идею, был удостоен премии: просвещенное общество рукоплескало своему обличителю.

По своей логической структуре парадокс представляет собой весьма сложную организацию (см.: [Успенский: 159–162]): он часто встречается и в математике, и в юриспруденции. Основные жанры, эксплуатирующие принципы парадокса, — это сентенции, «максимы», афоризмы, пословицы, ораторская проза. Индивидуальность писателя зачастую формировалась парадоксом — именно он лежал в основе «игровой» литературной маски Барона Брамбеуса. При своем публичном появлении в 1833 г. (в альманахе «Новоселье» и в «Северной Пчеле») эта «маска» была «биографически» и творчески отделена от писателя Сенковского — для публики оставалось тайной: кто же этот «Брамбеус»? В гоголевском «Ревизоре» уездная дама интересуется у Хлестакова: «Скажите, так это вы были Брамбеус?» — и тот с готовностью соглашается [Гоголь: 241].

Автор «Фантастических путешествий Барона Брамбеуса» (1833) обещал публике представить «полное описание своей жизни»:

«В первой главе описываются происшествия, случившиеся со мною в то время, когда я числился в 14-м классе. Глава вторая посвящена деяниям моим в пределах 12-го класса; третья изображает похождения мои в 10-м классе; четвертая в 9-м, пятая в 8-м и так далее. Это самое простое, ясное, перстом самой природы указываемое разделение жизнеописания смертного, но чиновного человека. Удивительно, что доселе не сказано о том ни слова ни в одной нашей риторике!»⁴.

Но вот парадокс: «копеечный» чиновник (губернский секретарь) «от скуки» совершает путешествия в Турцию, Италию

и даже в Восточную Сибирь. При этом он свободно говорит по-французски, по-немецки, по-итальянски и даже по-турецки, читает египетские иероглифы и тибетские рукописи — и оказывается очень образованным. По словам Н. Г. Чернышевского, «писатель, известный под именем Барона Брамбеуса <...> обладал обширную начитанностью по всем отраслям знания, а по многим — и основательными познаниями» [Чернышевский: 75].

Барон Брамбеус — человек *западного* типа, этакий немецкий геллертер в соединении с английским денди. Но само его имя взято из русской лубочной книги. П. Савельев, ученик профессора восточных языков Сенковского, свидетельствовал, что оно родилось на занятиях по арабскому и турецкому языкам:

«Профессор упражнял своих студентов и в переводе на арабский. На лекциях турецкого языка он заставлял переводить с русского на турецкий. Текстom для этих переводов служила иногда “Сказка о Францыле Венециане”, с знаменитым ее “королем *Брамбеусом*” — будущим псевдонимом ученого профессора — склад которой удобно перелagался на турецкий» [Савельев: XLIII].

При этом титул «барона» указывал на принадлежность к чему-то «нерусскому»: он отличал остзейских (прибалтийских) немцев: «барон Дельвиg», «барон Корф», «барон Розен» и т. п. «Барон Брамбеус», при выразительной аллитерации, представлял для народного уха персонажем «совершенно немецким».

Впрочем, «западное» происхождение не мешало автору появляться во вполне *русском* обличье: в «Письме трех тверских помещиков к Барону Брамбеусу» (1837) провинциальные помещики обращаются к Барону, как на Руси принято, по имени-отчеству: «Милостивый государь, *барон Степан Кириллович*» (курсив мой. — В. К.) (8; 200). А для создания «восточной» экзотики (в новогодней «Литературной Летописи» 1838 г.) он может превратиться в «верного капыджи-баши» султана, обрести имя «*Брамбеус-Ага-Тютюнджу-оглу-Багадур*» и при этом остаться самим собой. «Ночи Пюблик-султан-багадура» завершаются фразой султана: «...с тех пор, как при моем дворе явился Брамбеус, все, решительно, стали остроумны!» (9; 317).

Своими «немецкими» повадками Барон Брамбеус приближается к образу «инфернального существа». От него, как подметил еще Н. И. Надеждин, «попахивает серой» [Надеждин: 141], он вездесущ и всеведущ:

«Я посетил четыре части света, объехал вокруг всю землю, был в Швеции и Голконде, во Франции и Камчатке, в Царьграде и Вашингтоне; видел все, что только есть любопытного и достойного внимания в мире, — словом, Китайцев, пирамиды и обезьян; видел голых людей и живых сельдей, кангуру и английских миссионеров; даже видел, как растет кофе, чай, сахар и ром» (2; 20).

Он запросто общается и с домовыми, и с чертями, и даже посещает «большие вечера», что устраивает Сатана.

Парадоксален и стиль повестей Барона. Неунывающий путешественник и остролов, наивный скептик и большой умница, реальный авантюрист и литературный фантом — он отражал непростое отношение к миру его автора Сенковского. От этого произошел литературный жанр «брамбеусианы», построенный на соединении несоединимого, на видимой поспешности, недоконченности, на «странном сближении» разных качественных признаков. Его повествование предстает то монгольской «шашстрой» о переселении душ, то инфернальными «записками домового», то мистическим сеансом «превращения голов в книги, а книг в головы», то дневником покойника о сближении «любви и смерти».

Именно своей парадоксальностью баронбрамбеусовское «Я» оказалось для русской читающей публики очень привлекательным. По наблюдению В. Э. Вацуро, «читатели могли, в зависимости от уровня культуры, видеть в нем либо “настоящего” барона, либо мистификацию, оценивать лубочность “Брамбеуса” или считать это “серьезным” псевдонимом и т. д. Булгарин “учил публику”, не дифференцируя ее; Сенковский — скептик и релятивист — не рассчитывает на единое понимание, но пытается извлечь эффект из самой возможности разных пониманий» [Вацуро: 221].

Парадоксальна и историческая судьба этой литературной маски: явленная в 1833 г., она приклеилась к писателю Сенковскому, что называется, на всю оставшуюся жизнь. Сделавшись редактором «Библиотеки для Чтения», он собирался

отказаться от нее. Но издатель А. Ф. Смирдин первым делом потребовал, «чтобы первая повесть в “Библиотека для Чтения” непременно была с подписью Барона Брамбеуса, и говорил, что от этого зависит судьба его журнала». Спорить с издателем трудно — тем более, что «парадоксальные» повести Брамбеуса сделались популярны в публике. Скрепя сердце Сенковский спешно принялся за новый парадокс — повесть «Вся женская жизнь в нескольких часах» — и, за неимением времени, работал без «сна и отдохновения» [Сенковская: 73–75].

Журнальный успех (приносивший немалый доход) надлежало подпитывать: появляются не только «парадоксальные» повести, но столь же «парадоксальные» критические статьи; и «брамбеусианские» рецензии. И даже научно-популярные заметки, явленные в «энциклопедическом» журнале, оказываются похожи на наблюдения знаменитого Барона... Постепенно парадоксальная «маска» становится «знаменем» всего журнала. Десять лет спустя, в середине 1840-х гг. К. С. Аксаков так представлял это «знамя»:

«“Библиотека для чтения” — первый увесистый журнал в России — имела огромный числительный успех и до сих пор держится твердо. Она поняла, где стоит множество народа: на гуляньях, чему раздается одобрительный хохот; она поняла и осуществила на деле; и точно, около нее собирается народ, которого тешит записной остряк, готовый на какие угодно штуки, чтоб только вынудить смех, и точно, невольно смеешься. Но что проповедует, что думает “Библиотека для чтения”? — ничего не думает: она скажет вам, что думать — вздор. Что чувствует? Ничего опять не чувствует: она скажет вам, что и чувство — вздор. Какое же ее убеждение, цель? <...> У нее есть цель посмешить, и, разумеется, она недаром проделывает свои штуки и насмешки» [Аксаков: 115].

В конце жизни Сенковский, уже отошедший от журнальных дел, нашел неожиданный жанр для своих парадоксов. Весной 1856 г. стали выходить (в качестве приложения к еженедельной «политической, ученой и литературной» газете «Сын Отечества») специальные приложения, быстро увеличившие тираж новой газеты в восемь (!) раз. Автор настоял, чтобы эти фельетоны были названы просто «Листками Барона Брамбеуса».

Под каждым из них красовалась подпись: «*Брамбеус-Redivivus*» — то есть «Брамбеус Возродившийся».

Маска Брамбеуса в этих «Листках...» представляла Писателя, весело учившего читающую публику, как приспособиться к движению времени, к новой политике и неизбежным переменам при приближении «эпохи реформ» (см.: [Каверин: 202–208]). «Возродившийся Брамбеус» критиковал то английскую, то французскую экономическую политику, то недостатки российской «фабричности». Он, например, активно пропагандировал мнение, что в рамках международного разделения труда дело России — сельское хозяйство, но отмечал, что для развития сельского хозяйства насущно необходима развитая сеть железных дорог, которой в России нет. И даже высказывал «крамольные» идеи, отчего железных дорог мало и что нужно делать, чтобы эту сеть расширять...

«Листки Барона Брамбеуса» были собраны в отдельном издании — и оказались очень востребованы. Они поражают видимой пестротой. Чего в них только нет! Впечатления о коронации Александра II в Москве — и рассуждения о пользе парадоксов. Тракта́т о строительстве железных дорог в Европе, Америке и России (с приложением схем, графиков и денежных подсчетов) — и пародийное доказательство вреда отращивания бороды. Советы по организации «табачной фабрики» — и иронические суждения о музыке и музыкантах. Воспоминания о реальных путешествиях ориенталиста Сенковского в Турцию и поездке по Франции — и «фантастические путешествия» Барона Брамбеуса в «страну пирамид» (где он строит печи и обучается языку зверей). Специальные «листки» посвящены торговле роялями, кулинарии, реформе русского языка, опечаткам и т. п.

Но за этой пестротой ощущается не собрание разнородной «болтовни», а целостный комплекс раздумий умного собеседника, который стремится довести сложнейшие современные идеи до сознания своих ленивых современников. Достигается это единство той своеобразной композицией «Листков...», которая призвана связать в сознании читателей один высказанный Брамбеусом парадокс с другим и представить целостную модель меняющегося мира.

В этом смысле «Листки...» прямо предшествовали «Дневнику Писателя» Достоевского. В роли Писателя в них выступил именно Брамбеус, собравшийся делиться с читателем собственным умом. При этом ум с самого начала рассматривается как *товар*: Писатель вкладывает его в фельетон — и получает соответствующий гонорар. Но — достойный ли это *товар*? На Руси искони «добывать-то себе ума мы всегда любили на медные деньги, но зато уж продать ум — ужась! — на вес золота продавали...»⁵.

Но новая эпоха наступила — и «подешевел» ум! Признаки этого радуют Писателя: «...с 1856 года, с великой эпохи великой войны и великого мира, началась история настоящая, новейшая история, которой примера не было в человечестве...» (*Листки*, 1; 3). Тогда явились и сразу привились технические новинки: «пароходы, железные дороги, электрические телеграфы», — а время и человек, «обновленные парами и электричеством», должны теперь учиться и мыслить по-новому: «...многие старые пружины и рычаги лишаются необходимости своей важности, истинной или воображаемой» (*Листки*, 1; 5). Начинается, словом, видимый прогресс: движение вперед, которое, как любое движение, не проходит без потерь и культурных утрат.

Брамбеус предстал в своих «Листках...» веселым и неунывающим умницей, скептически оценившим новую Россию, которая после смерти Николая I, катастрофы Крымской войны и воцарения Александра II перешла к очередной «эпохе перемен». Прежняя система отжила свой век — а что взамен? Станным образом эти «эпохи перемен» (называвшиеся то «реформой», то «перестройкой», то «обновлением», то еще как-нибудь) стали характерным показателем бытия именно в России. Особенно тяжким бременем они легли именно на простого человека: не случайно же придумано старинное китайское проклятие: «Чтоб тебе жить в эпоху перемен!».

Человек, столкнувшийся с «эпохой перемен», озабочен прежде всего данностями материального порядка: как выжить при стремительно растущих ценах? как найти желаемую работу? почему эти самые цены растут? как вообще формируется цена товара и оплата труда? Словом, конкретный человек

поневоле обращается к науке под названием «экономика». А веселый Брамбеус (Писатель!) вызвался быть путеводителем простого человека в понимании непростых проблем и истин.

Обращение к «экономике» рождало характерные *парадоксы*, которые стали главными персонажами новых «Листков...». Вот — уже на первых страницах: «Мы — главные фабриканты хлеба, а белый хлеб у нас, в Петербурге и в Риге, дороже, чем в Лондоне и в Париже; такого хлеба, какой у нас продается по 4 копейки за фунт, в Париже фунт стоит обыкновенно 3 копейки (12 centimes за фунт, или 30 centimes kilogramme); в Лондоне 3 $\frac{1}{4}$ копейки. Работник наш делает менее и берет дороже...» (Листки, 1; 12–13). Отчего это?

В пятом «листочке» (датированном 5 августа 1856 г.) находим общее рассуждение о «*бедном парадоксе*»:

«Вы, я думаю, знаете, что такое *парадокс*? Парадокс — это именно то, чего вы не понимаете, что выше вашего разума, никогда вам в голову не приходило, о чем вы никогда порядочно не рассудили, следуя старому навыку, общепринятому учению, или временному образу мыслей света, ученого, или неученого. <...> ПАРА значит *через, сверх*, а ДОКСОС значит *учение, принятый образ мыслей*, нечто одобряемое учителями, или нечто всем так кажущееся и общепризнанное за вероятное. Все же вместе значит оно *сверх-научаемое, сверх-привычное, сверх-вероятное* и, в то же время, *чуждое, удивительное, превосходное*» (Листки, 1; 59–60).

Парадокс оказывается едва ли не основой человеческого прогресса. Великие открытия выглядели «парадоксами». «Парадокс» Коперника: не Солнце вращается вокруг Земли, а наоборот — Земля вокруг Солнца; «Парадокс» Уильяма Гарвея, совершившего революцию в медицине — открытие кровообращения; «Парадокс» инженера Стефенсона, придумавшего паровоз, умеющий силой пара «двигать огромные тяжести» (Листки, 1; 65). Предложенная «парадоксалистом» «компания на акциях для проложения железных полос» добилась невиданных успехов и получила громадную прибыль со своего предприятия (Листки, 1; 66). Так что поиски *парадоксов* — дело выгодное.

А чего стоит «чудесный, благодетельный парадокс бессмертного Пиля — свободная торговля» (*Листки*, 1; 71)! Ведь парадокс отсутствия торговых пошлин сделал Англию не беднее, а значительно богаче, открыв дорогу процессу международного разделения труда. Так что к парадоксам стоит отнестись со всей серьезностью. «Беда только вот в чем: куда девать остатки парадоксов, которые еще валяются у вас в мозгу от прежней работы мысли, когда вы еще рассуждали, не общепринятым, а своим собственным умом?» (*Листки*, 1; 66).

«Брамбеусиана» становится логической основой стиля заданной «болтовни»: «В последний раз пришлось нам с вами, любезнейшие друзья мои, говорить <...> о музыке. Следовательно, мы должны теперь побеседовать о кухне. Я знаю, что вы любите строгий логический порядок предметов» (*Листки*, 1; 239). И дальше, подтверждая эту «строгую логику», автор приводит ряд уморительных сопоставлений действия на человеческий организм хорошей музыки — и вкусного блюда... Но тут же — масса вполне серьезных утверждений. Так, через все «Листки...» проходит тема железнодорожного строительства, так необходимого для России. Сначала она является в виде «парадокса», оказавшегося благодетельным для английской экономики и отвергаемой нашими «умниками» вроде Н. И. Тарасенко-Отрешкова⁶.

Но если говорить «на полном серьезе», то «России нужны не четыре, а сорок тысяч верст таких <железных> дорог, по самой меньшей мере» (*Листки*, 1; 397). Автор «Листков...» приводит пример передовой страны, которая «во всех главных отношениях чрезвычайно похожа на Россию — так же обширна и обильна, как Россия, так же редко населенная...». Это Североамериканские Соединенные Штаты, «земля скорее бедная, чем богатая, во всех других отношениях, кроме земледельческого...» (*Листки*, 1; 397, 398). Но там было в короткое время и при минимальных средствах построено около 50 тысяч верст железных дорог — и страна сразу же стала богаче в несколько раз! Как такое возможно?

В. Н. Захаров отмечает, что парадокс у Достоевского «был обострением проблемы, вызовом здравому смыслу», что его парадоксы «противоречили общепринятому мнению». Но именно из этого принципа исходил в своих парадоксах Барон Брамбеус. Далее Захаров добавляет, что в «Дневнике Писателя»

парадоксы «не превращаются в трюизмы», а напротив, «создают интригу, моделируют эффект сократического диалога, рождают особый тип героя (парадоксалист) и литературную маску автора, становятся композиционным принципом объяснения заветных и сокровенных идей автора» [Захаров: 198].

Но нетрудно убедиться, что подобную же систему выявления парадоксов задолго до «Дневника Писателя» представил Брамбеус. Несколько «Листков...», например, прямо представлены в форме «сократического диалога»:

«Сократ, слывший первым мудрецом между своими согражданами, не давал никогда от себя ответа на вопросы любопытствующих знать его мнение о задачах и тонкостях тогдашней мудрости. Хитрый и злой вопросчик, на вопрос он отвечал вопросами, последовательными, быстрыми, безотвязными, и заставлял любопытствующих отвечать самим себе, решать задачу своим собственным умом и толком» (*Листки*, 2; 437).

Подобный способ «беседы с самим собой» Брамбеус представляет «полифоническим» способом, «поворачивая человека с его умом, страстями, глупостями, добродетелями» — и каждая из «частей» человеческого «я» живет собственными интересами: Ум человеческого «я» бывает решительно не согласен и с его Скупостью, и с его Щедростью.

В. Н. Захаров указывает на то, что парадокс, представленный в качестве формы высказывания, выявляется «в таких характерных особенностях стиля Достоевского, как антиномии, алогизмы, оксюмороны, игра словами и тропами, но его парадоксы выходят за пределы острословия и остроумия» [Захаров: 198]. Однако подобные стилевые данности — тоже показательная особенность «Листков Барона Брамбеуса», особенно привлекавшая умного читателя.

Рассуждая о стиле Достоевского, В. Ф. Переверзев некогда заметил: «Само собой разумеется, что этот стиль не был только личным достоянием Достоевского, не начался и не кончился в его творчестве: с одной стороны, чертами этого стиля запечатлены произведения очень многих романистов, писавших после Достоевского, с другой стороны, романы этого стиля появились задолго до выступления Достоевского на литературной сцене» [Переверзев: 78]. Рассмотрев далее некоторые романы А. Ф. Вельмана, исследователь объявил

его литературным «предтечей Достоевского» — что, в принципе, подтвердили и позднейшие сопоставления (см., напр.: [Кошелев, Чернов]).

С гораздо большими основаниями мы можем считать Барона Брамбеуса «предтечей» фельетонного стиля Достоевского — с одним, правда, уточнением (отмеченным тем же Захаровым). Выявляя и представляя читателю «Дневника...» какой-либо парадокс, писатель предпочитал «не доводить его до конца», не произносить «последнего слова» — в отличие от своего «предтечи» [Захаров: 197]. Ведь многие наблюдения Брамбеуса как раз и являются парадоксами, безжалостно доведенными до логического конца.

Вот, к примеру, один из них, касающийся «маленького и совершенно невинного вопроса», возникшего уже в последних «Листках...»: «Книг такое множество на свете и все такие толстые и все умножаются числом и объемом: так скажите же, по милости, *о чем люди пишут книги?*». Парадоксальный ответ человека, за свою жизнь прочитавшего не менее сотни тысяч книг на разных языках и подготовившего к изданию (в качестве литератора и редактора «толстого» журнала и многих других предприятий) тысячи своих и чужих книг — предстает как «скудоумный ответ»: «...книги, особенно толстые, люди пишут *только о том, чего сами не понимают!*...». Сенковский ощущает видимую парадоксальность этого наблюдения — но настаивает: эта мысль «удивительно верна во всех отношениях» (*Листки*, 2; 830–831).

Для доказательства парадокса достаточно, во-первых, представить, что если проблема, которой посвящена книга, понятна ее автору «во всех ее практических подробностях», — то и книгу писать не о чем:

«Дело всегда становится так просто, ясно очевидно, что довольно и двух-трех страниц для изложения его в размере, вполне достаточном для уразумения всеми вообще и каждым в особенности» (*Листки*, 2; 831).

Другое дело, когда предмет представляется автору только «научно», сторонним взглядом: — «О! тогда, неприметно и том, три, четыре тома — и все еще вам кажется, что это не довольно ясно, не вполне убедительно, что оно все еще требует пополнений и пояснений. Вы уверяете себя, что предмет слишком

обширен и многосложен; а, между тем, он только запутался в вашей голове <...>. И такие книги плодятся, как тараканы...». В конце концов, «из такого-то книгоделия рождаются самые странные теории, которые нередко делают большой вред человечеству...» (*Листки*, 2; 831–832).

Во-вторых, само по себе обилие книжных изделий, произведенных «типографическим снарядом», в конечном итоге может привести к катастрофе:

«...Самые же книги, своим необъятным множеством, в состоянии произвести, наконец, невежество, грубость, дикость, одним словом — варварство — и потребовать нового возрождения наук и искусств. Давно ли началось книгопечатание? — лет четыреста, не более! — а уже какая бездна книг! и какие жалобы на их множество! и как уже много книги потеряли из своей прежней важности и прелести, из старинного всеобщего к ним уважения! Что же будет через тысячу четыреста лет, когда число печатных сочинений достигнет биллиона! Не нужно Омаров: необходимость заставит топить книгами бани, чтобы очистить свет от хлама. Равнодушие и презрение к книгам могут произойти из самой их бесчисленности и от невозможности объять памятью литературу и даже главные её творения. В новом печатном Вавилоне, где все понятия, правила, теории перепутаются, где самые противоречащие учения сольются в одну неразглядную бездну, кто станет читать книги порядочно, систематически, полезно для ума или сердца? Книги будут истреблены книгами же. <...> Несмотря на изобретение книгопечатания, даже вследствие самого книгопечатания, свет возвратится к рукописным литературам, ежели только станет думать о литературах» (7; 119–120).

Книгопечатание не только «не спасает человека от варварства» — но и провоцирует новое «варварство»: «Кто может сказать, к чему ведут род наш нынче пары и железные дороги! Избалованные удобствами общества предадутся лени, новым страстям, неведомым направлениям. Просвещение, быть может, станет передаваться электрическими телеграфами в достаточном количестве для их потребностей. (Здесь, кажется, парадоксалист прямо предугадал появившиеся через полтора века с лишком лет Интернет и всякого рода гаджеты. — В. К.) Во всяком случае книгопечатанию угрожает большая опасность от самих же его последствий. <...> Острое слово, удачное

изустное изречение облетает свет с удивительною быстротою: то же самое, будучи напечатано, уже никем не повторяется потому только, что оно стало всякому доступно и может быть известно детям. Печать лишает литературу половины эффекта» (7; 120–121).

Последний парадокс, который занимал мысли замечательного «деятеля книги» О. И. Сенковского, приводил к тому «правилу», какое высказал грибоедовский персонаж, книг принципиально не читавший: «Уж коли зло пресечь: Забрать все книги бы, да сжечь!». Барон Брамбеус, правда, в отличие от Фамусова, настаивает на том, что это — не более, чем *парадокс*.

А ну как — святая истина?

Примечания

- ¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1980. Т. 20. С. 78. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения *Д30* и указанием тома, страницы в круглых скобках.
- ² Бенедиктов В. Г. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1983. С. 455–456.
- ³ Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1987. — 752 с.
- ⁴ Собрание сочинений Сенковского (Барона Брамбеуса): [в 9 т.]. СПб., 1858. Т. 2. С. 17. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома и страницы в круглых скобках.
- ⁵ Сенковский О. И. Листки Барона Брамбеуса: в 2 ч. СПб.: В Тип. И. Глазунова, 1858. Ч. 1. С. 1. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием *Листки*, части и страницы в круглых скобках.
- ⁶ Тарасенко-Отрешков Н. И. (1805–1873) — русский литератор и экономист.

Список литературы

1. Аксаков К. С. Эстетика и литературная критика. — М.: Искусство, 1995. — 525 с.
2. Вацуро В. Э. От бытописания — к поэзии действительности // Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра. — Л., 1973. — С. 200–223.
3. Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 9 т. / сост. и коммент. В. А. Воропаева, И. А. Виноградова. — М.: Рус. книга, 1994. — Т. 3/4. — 557 с.
4. Достоевский А. М. Воспоминания / вступ. статья, подгот. текста и примеч. С. В. Белова. — СПб.: Андреев и сыновья, 1992. — 393 с.
5. Захаров В. Н. Поэтика парадокса в «Дневнике писателя» Достоевского // Захаров В. Н. Проблемы исторической поэтики: Этнологические аспекты. — М.: Индрик, 2012. — С. 195–204.

6. Каверин В. Барон Брамбеус: История Осипа Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для Чтения». — М.: Наука, 1966. — 239 с.
7. Кошелев В. А., Чернов А. В. Человек в художественном мире А. Ф. Вельтмана и Ф. М. Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. — Л.: Наука, 1985. — Вып. 6. — С. 55–63.
8. Надеждин Н. И. Здравый смысл и Барон Брамбеус // Телескоп. — 1834. — Ч. XXI. — № 19. — С. 131–175.
9. Переверзев В. Ф. У истоков русского реального романа. — М.: Гослитиздат, 1937. — 144 с.
10. Савельев П. О жизни и трудах О. И. Сенковского // Собрание сочинений Сенковского (Барона Брамбеуса). — СПб., 1858. — Т. 1. — С. XI–CXII.
11. [Сенковская А.] О. И. Сенковский: Биографические заметки его жены. — СПб.: В Тип. Императорской Академии наук, 1858. — 276 с.
12. Успенский Б. А. Что такое парадокс? // Finitis duodecim lustris: сб. статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. — Таллин, 1983. — С. 159–162.
13. Чернышевский Н. Г. Очерки гоголевского периода русской литературы. — М.: Худож. лит., 1984. — 509 с.

Vyacheslav A. Koshelev

More on the Poetics of Paradox: Baron Brembeus as a “Harbinger of Dostoevsky”

Abstract. The article studies a historical course of the poetics of paradox (*paradoxos*, Greek — strange, unexpected), i. e. such an opinion, speculation or sentence that contradicts not only a conventional image but a common sense too. V. N. Zakharov has educed the limits and forms of the paradox manifestation in the publicistic texts of F. M. Dostoevsky. The author of the article shows that Dostoevsky, as a paradoxographer, had an undeniable precursor O. I. Senkovsky, the author of “The Pages of Baron Brembeus” (1856–1858). Considering a general idea of paradox as an ultra usual, ultra probable and at the same time odd, amazing, excellent phenomenon Baron Brembeus apparently approaches the poetics of “A Writer’s Diary”.

Keywords: poetics of paradox, narration, literary mask, style, Baron Brembeus, F. M. Dostoevsky

About the author: *Koshelev Vyacheslav A.* — Doctor of Philology, Professor, Leading Specialist of the Management Center of Scientific Research Work, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (The Arzamas Branch) (ul. Karla Marksa 36, Arzamas, Nizhegorodskaya obl., 607220, Russian Federation)

УДК 821.161.1; 070



Ольга Владимировна
Захарова

Проблема жанровой дифференциации повести и романа в полемике о Достоевском в 1840-е годы

Аннотация. Проблема дифференциации повести и романа является одной из самых сложных в русской критике. До сих пор критики и читатели часто путают эти жанры, называя одни и те же произведения то романами, то повестями. Дискуссии осложняются нежанровыми значениями жанровых дефиниций. Одним из немногих, кто предпринял попытку создать теорию повести и романа, был Белинский. В его понимании повесть была средним жанром: меньше романа, но больше рассказа; видом романа (его эпизодом). В поздней критике он считал роман и повесть одним «родом поэзии». Эта ситуация отразилась в обсуждении романов и повестей Достоевского 1840-х годов. Большинство критиков признали «Бедные люди» романом, немногие сочли повестью, некоторые писали о повести «Двойник» как о романе. Сам Достоевский подчас давал нежанровые номинации своих и чужих произведений. Повесть была для него не только жанром, но и типом повествования, содержанием произведения, сообщением, «рассказом о былом» (В. И. Даль). Повестью могли назвать любое эпическое произведение. Нередко смешение повести и романа происходило намеренно. В полемике по поводу дебюта Достоевского представлен весь спектр жанровых и нежанровых дефиниций. Их учет помогает решать проблему дифференциации эпических жанров, таких как повесть и роман.

Ключевые слова: дебют Достоевского, Белинский, критика, жанр, повесть, роман, дифференциация жанров, нежанровые значения жанровых дефиниций

Об авторе: Захарова Ольга Владимировна — кандидат филологических наук, доцент кафедры классической филологии, русской литературы и журналистики, Петрозаводский государственный университет (185910, Российская Федерация, г. Петрозаводск, пр. Ленина, 33)

За редким исключением многие критики до сих пор плохо различают повесть и роман: путаются в жанровых дефинициях, дают разные номинации одному и тому же произведению, ошибаются в суждениях по истории и теории жанров.

Отчасти это отражает реальную сложность историко-литературного процесса, историю жанров в русской литературе XVIII–XIX вв. В свое время проблема разграничения эпических жанров была поставлена в трудах В. В. Сиповского. Составляя историю жанров, исследователь, по собственному признанию, позволил «себе некоторую свободу»: с одной стороны, «из всех сатирических журналов XVIII в. мы извлекли лишь несколько подходящих для нас отрывков», с другой, — «включили в число романов некоторые из тех неопределенных синкретических жанров, которые примыкают одинаково к морали и повести, истории и роману, мемуарам и художественному творчеству» [Сиповский: II]. Сложность разграничения эпических жанров, по мнению В. В. Сиповского, заключается в отсутствии критериев их определения: «Труднее всего было отграничить повесть от анекдота, роман от поэмы, и, быть может, за разрешение этих сомнений мы справедливее всего подвергнемся обвинению в субъективизме выбора. Но на это обвинение мы ответим просьбой указать нам те литературные нормы, которые дали бы возможность ясно и точно определить границы, заметной чертой отделяющие эти литературные жанры один от другого» [Сиповский: II]. Сам В. В. Сиповский указывает единственный критерий: в список романов он внес «произведения только прозаические» [Сиповский: II]. Описывая критические статьи, опубликованные в журналах XVIII в., исследователь отмечает лишь случайные замечания критиков о романе: «тяготение к реализму», «отрицание фантастики», «мнения о пользе и вреде романов». По его мнению, «попытки дать теорию романа, или хотя бы, точное его определение сводились к определению отличия романа от родственных ему жанров: поэмы и истории» [Сиповский: VIII]; одна из причин отсутствия теории романа в начале XIX века лежит в «быстром развитии романа» [Сиповский: X].

Белинский был одним из тех немногих критиков, кто пытался создать теорию повести и романа. В статье «О русской

повести и повестях Гоголя» (1835) он определил повесть как «эпизод из беспредельной поэмы судеб человеческих», «распавшийся на части, на тысячи частей, роман; главу, вырванную из романа» [Белинский, 1953: 271]. Потребность данного жанра обусловлена тем, что «мы беспрестанно суетимся, хлопочем, мы дорожим временем, нам некогда читать больших и длинных книг — словом, нам нужна повесть» [Белинский, 1953: 271]. В его понимании повесть не драма, не роман, а нечто среднее. Она вмещает разнообразное содержание в «тесные рамки»: «Есть события, есть случаи, которых, так сказать, не хватило бы на драму, не стало бы на роман, но которые глубоки, которые в одном мгновении сосредоточивают столько жизни, сколько не изжить ее и в века: повесть ловит их и заключает в свои тесные рамки. Ее форма может вместить в себе все, что хотите — и легкий очерк нравов, и колкую саркастическую насмешку над человеком и обществом, и глубокое таинство души, и жестокую игру страстей. Краткая и быстрая, легкая и глубокая вместе, она перелетает с предмета на предмет, дробит жизнь по мелочи и вырывает листки из великой книги этой жизни» [Белинский, 1953: 271–272].

Не зная истории повести, он сочинил ее: «В русской литературе повесть еще гостья, но гостья, которая, подобно ежу, вытесняет давнишних и настоящих хозяев из их законного жилища» [Белинский, 1953: 272]. Критик замечает, что «повесть наша началась недавно, очень недавно, а именно — с двадцатых годов текущего столетия. До того же времени она была чужеземным растением, перевезенным из-за моря по прихоти и моде и насильственно пересаженным на родную почву» [Белинский, 1953: 272]. С его точки зрения, история русской повести началась с повестей Бестужева-Марлинского, Одоевского, Погодина, Полевого, Павлова, Гоголя.

Позже в теоретическом трактате «Разделение поэзии на роды и виды» (1841) Белинский отмечает: «*Повесть* есть тот же роман, только в меньшем объеме, который условливается сущностью и объемом самого содержания. В нашей литературе этот вид романа имеет представителем истинного художника — Гоголя» [Белинский, 1954: 42].

Несмотря на попытки разграничения романа и повести, в критической практике Белинский не следовал своим теоретическим установкам.

В январе–феврале 1846 года Достоевский опубликовал роман «Бедные люди» и повесть «Двойник». Белинский называл их то романами, то повестями.

В библиографическом разделе февральского номера «Отечественных записок» критик отмечал: «...в “Петербургском сборнике” напечатан **роман**¹ «Бедные люди» г. Достоевского — имя совершенно неизвестное и новое, но которому, как кажется суждено играть значительную роль в нашей литературе. В этой книжке «Отечественных записок» русская публика прочтет и еще **роман** г. Достоевского «Двойник», — этого слишком достаточно для ее убеждения, что такими произведениями обыкновенные таланты не начинают своего поприща» [Белинский, 1955: 475–476].

Месяц спустя он пишет о «Бедных людях» преимущественно как о романе. Рецензия на «Петербургский сборник» начинается с объявления жанра: «Бедные люди», роман г. Достоевского, в этом альманахе — первая статья и по месту и по достоинству» [Белинский, 1955: 543]. Далее еще девять раз критик назвал «Бедные люди» романом, но семь раз повестью. Критик не объясняет, почему эпистолярный роман не роман, а повесть — просто в рамках одного абзаца он последовательно именует произведение повестью:

«Слухи о «Бедных людях» и новом, необыкновенном таланте, готовом появиться на арене русской литературы, задолго предупредили появление самой **повести**» [Белинский, 1955: 549]; «...прочитав **повесть**, они увидят, что это такое...» [Белинский, 1955: 549];

«...успех «Бедных людей» был полный. Если б эту **повесть** приняли все с безусловными похвалами, с безусловным восторгом, — это служило бы неопровержимым доказательством, что в ней точно есть талант, но нет ничего необыкновенного» [Белинский, 1955: 549];

«...в этой **повести** замечен не совсем обыкновенный талант» [Белинский, 1955: 549].

В завершение абзаца критик снова называет «повесть» «романом»:

«Со временем, та же **повесть** будет казаться иною многим из тех, которые сочли преувеличенными предшествовавшие ее появлению слухи о высоком художественном ее достоинстве. Из всех критиков самый великий, самый гениальный, самый непогрешительный — время. Впрочем, не должно забывать, что **роман** г. Достоевского прочтен всеми только в Петербурге и что только Петербург обнаружил свое мнение о таланте нового поэта» [Белинский, 1955: 549].

В выводах дана иная логика смешения и иерархия жанров:

«Рассказывать содержание этого **романа** было бы излишне; делать большие выписки тоже. <...> это обстоятельство, может быть, заставит их вновь перечитать всю **повесть**» [Белинский, 1955: 555].

Критик называет романом не только «Бедные люди», но и повесть «Двойник»:

«Во многих частностях обоих **романов** г. Достоевского (“Бедных людей” и “Двойника”) видно сильное влияние Гоголя, даже в обороте фразы» [Белинский, 1955: 551];

«...между лицами **романов** г. Достоевского и повестей Гоголя существует такая же разница, как и между Попрыщиным и Башмачкиным, хотя оба эти лица созданы одним и тем же автором» [Белинский, 1955: 552];

«...в обоих **романах** г. Достоевского заметно сильное влияние Гоголя, и это должно относиться только к частностям, к оборотам фразы, но отнюдь не к концепции целого произведения и характеров действующих лиц» [Белинский, 1955: 552].

Десять раз в статье Белинский называет «Двойник» романом² и лишь один раз повестью, и то со ссылкой на чужое мнение:

«Что же касается до толков большинства, что “Двойник” — плохая **повесть**, что слухи о необыкновенном таланте его автора преувеличены, и т. п. — об этом г. Достоевскому нечего заботиться: его талант принадлежит к разряду тех, которые постигаются и признаются не вдруг» [Белинский, 1955: 566].

В его обзоре «Взгляд на русскую литературу 1847 года» «Хозяйка» — повесть [Белинский, 1956: 350], в другой статье — роман [Белинский, 1956: 363].

В критическом тезаурусе Белинского нет такой категории, как жанр [Кожин: 80], [Захаров, 1984: 6–8], но все его номинации — жанровые.

В поздней критике Белинский считал роман, повесть и даже рассказ одним «родом поэзии»:

«**Роман и повесть** стали теперь во главе всех других родов поэзии. <...> Это самый широкий, всеобъемлющий **род поэзии**; в нем талант чувствует себя безгранично свободным» [Белинский, 1956: 315].

Видом повести, по Белинскому, были рассказы, физиологии, очерки:

«...кроме “**рассказа**”, давно уже существовавшего в литературе, как низший и более легкий **вид повести**, недавно получили в литературе право гражданства так называемые физиологии, характеристические очерки разных сторон общественного быта» [Белинский, 1956: 316].

Неразличение повести и романа — типичная ситуация в русской литературе. Большинство критиков признали «Бедные люди» романом, немногие сочли роман повестью (С. П. Шеверева, Э. И. Губер, К. С. Аксаков), некоторые, вслед за Белинским (Л. В. Брант, Ф. В. Булгарин, А. А. Григорьев), писали о «Бедных людях» как о романе и повести одновременно [Достоевский, 2015: 259–343].

В ряде случаев смешение повести и романа и происходило намеренно, как, например, в отзыве Ф. В. Булгарина:

«Мы прочли этот **роман** и сказали: бедные русские читатели! Благодарим “Иллюстрацию”, что она также высказала несколько правд о “Петербургском сборнике” и оценила по достоинству **повесть** “Бедные люди”»³.

В №47 Л. В. Брант «Северной пчелы» называет «Двойник» романом⁴, в № 55 Ф. В. Булгарин именует Достоевского автором двух «весьма слабых повестей»⁵.

К. А. Полевой утверждал, что «Бедные люди» не роман:

«“Бедные люди” — не **роман**, как называет его автор, а отрывок, эпизод огромной картины, которая бывает перед глазами каждого поколения людей, и каждое прибавляет к ней какую-нибудь новую черту. Уловить одну из этих черт и представить ее с поразительной истиною есть уже большое искусство»⁶.

Свое мнение он аргументировал странным доводом — тем, что в сочинении нет «создания»: «...автор неверно назвал его “**романом**”; в **романе** необходим интерес события, тогда как тут только отдельные черты, хотя и верно набросанные»⁷.

Сам Достоевский подчас давал нежанровые номинации своих и чужих произведений [Захаров, 1985: 17, 23–34].

1 января 1840 г. он писал брату Михаилу о его стихах как «живой повести» о нем и о «странных и чудесных» событиях своей жизни как «предолгой **повести**», которую он «никому не расскажет»:

«Я вѣрю: въ жизни человѣка много, много печалей, горя и — радостей. — Въ жизни поэта это и тернъ и розы. Лирика — всегдашній спутникъ поэта; потому что онъ существо словесное. — Твои лирическія стихотворенья были прелестны: Прогулка, Утро, Видѣнье матери, роза (кажется такъ), Фебовы кони, и много другихъ прелестны. — Какая живая **повѣсть** о тебѣ милый! И какъ близко она сказалась мнѣ. Я могъ тебя понимать тогда; потому что тѣ мѣсяцы были такъ памяты для меня, так памяты. — О, сколько случилось тогда и страннаго и чудеснаго въ моей жизни! — Это предолгая **повѣсть**, и я ее никому не расскажу»⁸.

Когда Варенька Доброселова вспоминает: «А теперь все пойдутъ грустныя, тяжелыя воспоминанія; начнется **повѣсть** о моихъ черныхъ дняхъ» [Достоевский, 1995: 54], — она говорит не о жанре, а о событиях своей жизни, о которых она сообщает, рассказывает, повествует.

Подобная семантическая двойственность слова вызвана нежанровыми значениями слов, которые стали жанровыми дефинициями.

Повесть и рассказ не только жанр, но и тип повествования, содержание произведения, сообщение. Повестью могли называть вообще любое эпическое произведение⁹.

Для Достоевского характерно глубокое понимание жанра повести, которая образована по типу повествования («изложению событий в том порядке, как они произошли»), по объему и сущности содержания [Захаров, 1985: 6, 26–28, 42–45, 65–72] (см. также: [Заваркина: 556–558]).

В полемике по поводу дебюта Достоевского 1840-х годов представлен весь спектр жанровых и нежанровых дефиниций его произведений. Их учет позволяет осознанно решать проблему дифференциации эпических жанров, таких как повесть и роман.

Примечания

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-90012.

¹ Здесь и далее все выделения жирным шрифтом мои. — О. З.

² Ср. некоторые отзывы: «Герой **романа** — г. Голядкин — один из тех обидчивых, помешанных на амбиции людей, которые так часто встречаются в низших и средних слоях нашего общества <...>. Еще в начале **романа**, из разговора с доктором Крестьяном Ивановичем, не мудрено догадаться, что г. Голядкин расстроен в уме. Итак, герой **романа** — сумасшедший!» [Белинский, 1955: 563].

«...каждое отдельное место в этом **романе** — верх совершенства» [Белинский, 1955: 564].

«Напечатанные курсивом фразы совершенно лишние, а таких фраз в **романе** найдется довольно» [Белинский, 1955: 565].

«...это же самое сделало неясными многие обстоятельства в **романе**...» [Белинский, 1955: 565].

«Существенный недостаток в этом **романе** только один: почти все лица в нем, как ни мастерски, впрочем, очерчены их характеры, говорят почти одинаковым языком. Больше указать не на что» [Белинский, 1955: 565].

«Знатоки искусства, даже и несколько утомляясь чтением “Двойника”, всё-таки не оторвутся от этого **романа**, не дочитав его до последней строки; но, во-первых, и они, дорожа и любуясь каждым словом, каждым отдельным местом **романа**, всё-таки чувствуют утомление; во-вторых, истинно большой талант так же должен писать не для одних знатоков, как и не для одной толпы, но для всех» [Белинский, 1955: 566].

³ О. Б. <Булгарин Ф.> Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1846. № 27. 1 февраля.

⁴ Я. Я. Я. <Брандт Л. В.> Русская литература. Журналистика. Отечественные записки. Январская и февральская книжки 1846 г. // Северная пчела. 1846. № 47. 27 февраля.

⁵ О. Б. <Булгарин Ф.> Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1846. № 55. 9 марта.

- ⁶ К. П. <Полевой К. А.> Библиография. Бедные люди. Роман Федора Достоевского. С.-Петербург. В типогр. Эдуарда Праца. 1847. В 8 д. л. 181 стран // Санкт-Петербургские ведомости. 1848. № 12. 5 января.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Достоевский Ф. М. Письмо к Достоевскому М. М. От 1 января 1840 г. // Эпистолярное наследие Ф. М. Достоевского и его корреспондентов [Электронный ресурс]. URL: [http:// http://philolog.petrsu.ru/fmdost/letters/dostmm/kMMD01011840.htm](http://philolog.petrsu.ru/fmdost/letters/dostmm/kMMD01011840.htm)
- ⁹ По В. И. Далью, повесть — «рассказ о былом или о вымышленном, словесный или письменный» [Даль: 151].

Список литературы

1. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. — М.: Изд-во АН СССР, 1953. — Т. 1. — 574 с.
2. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. — М.: Изд-во АН СССР, 1954. — Т. 5. — 863 с.
3. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. — М.: Изд-во АН СССР, 1955. — Т. 9. — 804 с.
4. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. — М.: Изд-во АН СССР, 1956. — Т. 10. — 474 с.
5. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. — М.: Госуд. Изд-во иностранных и национальных словарей, 1955. — Т. 3. — 556 с.
6. Достоевский Ф. М. Бедные люди / изд. подгот. К. А. Баршт. — М.: Ладомир: Наука, 2015. — 807 с., ил. (Литературные памятники).
7. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / Ф. М. Достоевский; изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова; текстол. группа В. Н. Захаров [и др.]. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1995. — Т. 1. — 688 с.
8. Заваркина М. В. Жанровая стратегия в повестях А. Платонова 1930-х годов // Проблемы исторической поэтики. — 2015. — Вып. 13. — С. 554–569 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1456407233.pdf (дата обращения: 10.01.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2015.3402
9. Захаров В. Н. К спорам о жанре // Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб. / отв. ред. М. М. Гин. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1984. — С. 3–19.
10. Захаров В. Н. Система жанров Достоевского: типология и поэтика. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. — 208 с.
11. Кожин В. Роман — эпос нового времени // Вопросы литературы. — 1957. — № 6. — С. 64–93.
12. Сиповский В. В. Из истории русского романа и повести / В. В. Сиповский. — СПб.: Паровая скоропечатня Г. П. Пожарова, 1903. — Ч. 1. XVIII век. — 351 с.

Olga V. Zakharova

The Problem of Genre Differentiation Between *Povest'* and *Novel* in Polemics on Dostoevsky in the 1840s

Abstract. The issue of differentiation between the *povest'* and the *novel* is one of the most difficult problems in Russian criticism. To this day, critics and readers confuse these genres designating the same literary works both as *novels* and *povest'*. The discussions are becoming complicated by non-genre meanings of genre definitions. One of the few creators of the theory of the *povest'* and the *novel* was Vissarion Belinsky. In his view, the *povest'* is a middle genre: shorter than the *novel*, but longer than the short story, a kind of the *novel* (its episode). In his late criticism, he considered the *novel* and the *povest'* a "sort of poetry". This situation was reflected in the discussions of Dostoevsky's *novels* and *povest'* written in the 1840s. The majority of critics identified *Poor Folk* as a *novel*, few considered it a *povest'*, some of them wrote about the *povest'* *The Double* as a *novel*. Dostoevsky himself occasionally used to label non-genre categories for his own literary pieces and works by other writers. In his opinion, the *povest'* is not only a genre, but a type of narration, the content of a writing, a message, "a tale about the past" (Vladimir Dahl). Any epic work could be called a *povest'*. As often as not, a mixture of the *povest'* and the *novel* was made intentionally. In the polemics regarding Dostoevsky's debut, the whole range of genre and non-genre definitions can be found. Their consideration helps to solve the problem of differentiation between epic genres such as the *povest'* and the *novel*.
Keywords: Dostoevsky's debut, Belinsky, criticism, genre, *povest'*, *novel*, differentiation of genres, non-genre meanings of genre definitions

About the author: Zakharova Olga V. — PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Classical Literature, Russian Literature and Journalism, Petrozavodsk State University (prosp. Lenina, 33, Republic of Karelia, Petrozavodsk, 185910, Russian Federation)



УДК 821.161.1.09“18”

**Борис Николаевич
Тихомиров**

Стихотворное «Послание Белинского к Достоевскому»: итоги и проблемы изучения

Аннотация. Статья посвящена комплексному рассмотрению проблем изучения стихотворного «Послания Белинского к Достоевскому» («Витязь горестной фигуры...») — пародийного текста, дошедшего до нашего времени лишь в списках разной степени авторитетности и без твердого указания его авторов. В статье обобщены и критически проанализированы существовавшие прежде исследовательские подходы к проблемам источников, авторства и датировки стихотворения. Подтверждено новыми наблюдениями высказанное ранее В. Н. Захаровым предположение об участии в создании этого коллективного произведения, наряду с Тургеневым и Некрасовым, Ивана Панаева. На основе анализа архитектоники «Послания...» выдвинута мотивированная гипотеза о двух редакциях этого текста — ранней, краткой и окончательной, пространной. Осуществлена реконструкция краткой редакции, более строго соответствовавшей жанровой природе «Послания...». В свете выдвинутой гипотезы об истории текста произведения уточнены подходы к решению проблемы его датировки. По ходу изложения прокомментированы некоторые содержательные элементы текста, дающие дополнительную информацию для решения означенных проблем.

Ключевые слова: Достоевский, Белинский, Некрасов, Тургенев, Панаев, альманах «Левиафан», пародия, история текста, проблемы авторства и датировки, архитектоника, смысловой и ритмический сбой, иерархическая повествовательная дистанция, гипотетическая реконструкция

Об авторе: Тихомиров Борис Николаевич — доктор филологических наук, заместитель директора по научной работе, Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге (191002, Российская Федерация, г. Санкт-Петербург, Кузнечный пер. 5/2)

В своей давней, богатой ценными наблюдениями статье «По поводу одного мифа о Достоевском»¹ В. Н. Захаров всесторонне рассмотрел историю возникновения и бытования известной сплетни, получившей распространение в литературной

среде. Главный пункт сплетни заключался в том, что юный, только что вступивший на писательское поприще автор романа «Бедные люди», вследствие вскружившего ему голову чрезвычайного успеха первого произведения, якобы потребовал от издателя, чтобы в печати его новое творение, для отличия от текстов других авторов, было отмечено каким-нибудь выразительным типографским способом, например чтобы каждая страница была обведена особой каймой или бордюром. Обобщив обширный и разнообразный историко-литературный материал, впервые собранный в единую картину, исследователь убедительно доказал, что названная сплетня не имеет под собой никаких серьезных фактических оснований, что это не более чем «биографический миф литературного происхождения» [Захаров: 118]. Анализируя истоки возникновения «анекдотика с каймой»², В. Н. Захаров значительное внимание уделил, в частности, пародийному стихотворному «Посланию Белинского к Достоевскому» («Витязь горестной фигуры...»), финальные строки которого: «Буду нянчит^ься с тобою, / Поступлю я как подлец, / Обведу тебя каймою, / Помещу тебя в конец» — и явились, по его мнению, первоначалом рассматриваемой сплетни. Ученый подверг критическому рассмотрению разночтения, имевшие место в публикациях как отдельных фрагментов, так и полного текста «Послания...»; поставил и по-новому решил проблему авторства этого стихотворения; уделил внимание вопросу его датировки и проч. Разностороннее освещение различных аспектов изучения стихотворного «Послания Белинского к Достоевскому», осуществленное В. Н. Захаровым, бесспорно, является на сегодняшний день наиболее основательным и полным в отечественной науке.

Тем не менее нужно признать, что, поскольку В. Н. Захарова прежде всего интересовали генезис и формы бытования «анекдотика с каймой», далеко не все проблемы, встающие при комплексном рассмотрении «Послания...», получили в его статье одинаково подробную проработку: некоторые из наблюдений и соображений исследователя допускают дальнейшее развитие и уточнение, другие требуют полемической корректировки.

Так, вполне соглашаясь с В. Н. Захаровым в общем решении проблемы авторства «Послания...», я существенно по-другому склонен представлять *историю текста* этого сатирического

стихотворения. Но прежде чем коснуться данного аспекта, необходимо сделать небольшой экскурс в проблему авторства.

После первой полной публикации текста «Послания...», напечатанного в 1892 г. М. П. Драгомановым в приложении к изданию «Писем К. Дм. Кавелина и Ив. С. Тургенева к Ал. Ив. Герцену»³, в научной литературе укрепилось мнение, что соавторами этого сатирического произведения являются Н. А. Некрасов и И. С. Тургенев. В частности, такая точка зрения принята публикаторами «Послания...» и в двух последних академических Полных собраниях сочинений и писем названных авторов, где текст стихотворения публикуется в разделе «Коллективное»⁴. В. Н. Захаров аргументированно корректирует такую атрибуцию, называя третьего соавтора — И. И. Панаева. Тут, однако, сохраняется некоторая неясность, требующая уточнения.

В преамбуле к публикации Драгоманов вполне определенно сообщает, что публикует «Послание...» по «**копии** стихотворения», найденной им «в бумагах А. И. Герцена»⁵. Важная деталь: в трех случаях в списке, публикуемом Драгомановым, была сделана правка, оговоренная в затекстовом примечании⁶. Происхождение этой копии (в том числе — чьей рукой она сделана⁷), путь ее попадания в архив Герцена остаются неизвестными, так же как и ее сегодняшнее местонахождение. В 1903 г. этот же текст был тождественно воспроизведен⁸ в «Литературном вестнике» по копии, которая была доставлена в редакцию В. П. Батуриным. В преамбуле указано, что «копия этого стихотворения» основана «на списке, который хранится среди бумаг А. И. Герцена»⁹. Новацией данной публикации явилось подстрочное примечание, сделанное, очевидно, Батуриным¹⁰, в котором указывается, что «поправки по рукописи Некрасова сделаны рукой Тургенева»¹¹.

Публикация в «Литературном вестнике» содержит вопиющее противоречие, которое еще не было отмечено прежде. Драгоманов, получивший от А. А. Герцена материалы из архива отца для подготовки их к печати, пишет о «**копии** стихотворения». В преамбуле к публикации в «Литературном вестнике» редакция также сообщает, что к ним поступила «копия <...>, основанная на списке, который хранится среди бумаг А. И. Герцена», то есть что в журнал как будто была предоставлена *копия с копии*. И в то же время из приведенного

выше подстрочного примечания как будто следует, что в распоряжении публикатора находился *автограф* стихотворения, написанный рукой Некрасова с правкой рукой Тургенева¹². Как разрешить это противоречие?

С одной стороны, можно было бы предположить, что Драгоманов при подготовке публикации ошибочно принял *автограф* Некрасова с правкой Тургенева за *список* («копию»), даже не разглядев и не отметив, что правка внесена другой рукой, а Батурицкий оказался более опытным текстологом и сделал аутентичную атрибуцию текста¹³. Но ведь и редакция «Литературного вестника» сообщает о «копии <...> основанной **на списке** [sic!], который хранится среди бумаг А. И. Герцена». Так что вопросы всё равно остаются. И главный из них: каким образом Батурицкому могла быть доступна публикуемая рукопись стихотворения?

Дело в том, что после публикации 1892 г. материалы из герценовского архива в значительной части остались в распоряжении Драгоманова, политического эмигранта, проживавшего с конца 1880-х гг. в Болгарии. В 1895 г. он умер, и весь его обширный архив хранился в Софии, у его дочери, Л. М. Драгомановой-Шишмановой (1866–1937)¹⁴. Представляется маловероятным, что Батурицкому могла быть известна судьба означенной части архива Герцена и что он имел доступ к этим материалам. В частности, показательно, что в публикации «Литературного вестника» нет упоминаний о софийском архиве Драгоманова и лишь сообщается о «списке, который хранится среди бумаг А. И. Герцена». А из этого в свою очередь можно заключить, что, скорее всего, Батурицкий предоставил редакции журнала стихотворение, скопированное из женевской публикации Драгоманова¹⁵, и указание на то, что основной текст записан рукой Некрасова, а правка внесена Тургеневым, — не более чем домысел публикатора¹⁶.

Приведенные соображения имеют гипотетический характер, но крайне важны для дальнейшего изложения. В. Н. Захаров доверился публикации «Литературного вестника», принял за непреложный факт «графологическую характеристику рукописи» [Захаров: 116], приведенную в примечании Батурицкого, приложил немалые усилия, чтобы доказать, что «то, что **текст послания написан рукой Некрасова с исправлениями Тургенева**, еще не говорит о том, что крут

авторов послания ограничен ими» [Захаров: 116]. Сказанное бесспорно, но есть одно «но». И у Драгоманова, и у Батуринаского в обеих публикациях текст рукописи завершается датой — «1846» и именами авторов — «Тургенев и Некрасов». Если перед нами *список*, то указание на авторов, естественно, имеет относительный характер, если же — *автограф* рукой Некрасова, то это уже абсолютное свидетельство о *двух авторах* «Послания...» (только двух). И никакие косвенные наблюдения, дающие основания ставить вопрос о соавторстве Панаева, поколебать его будут уже не в силах. Вот почему так важно было заострить внимание на сомнительности «графологической характеристики рукописи», данной в публикации «Литературного вестника». А приводимые ниже новые наблюдения в пользу соавторства Панаева, в свою очередь, будут дополнительным косвенным аргументом против текстологического свидетельства Батуринаского.

Какие же аргументы в пользу соавторства Панаева приводит В. Н. Захаров? Во-первых, он отмечает прямое указание М. М. Стасюлевича, сообщившего в 1880 г. в редакционной заметке «Вестника Европы», что «Некрасов, Панаев и др. придумали написать от имени Белинского стихотворное послание к автору “Бедных людей”, которое заключалось таким четверостишием:

Будешь ты доволен мною;
Поступлю я, как п<одлец>...
Обведу тебя каймою,
Помещу тебя в конец»¹⁷.

Скруплезно восстановив контекст полемики в печати, развернувшейся вокруг «анекдотика с каймой», обнародованного в воспоминаниях П. В. Анненкова, В. Н. Захаров доказательно установил, что при подготовке этой заметки Стасюлевич пользовался консультациями находившегося в это время в Петербурге И. С. Тургенева. Таким образом, указание на соавторство Панаева исходило от одного из бесспорных авторов — Тургенева. «В пристойном светском тоне названы умершие авторы, остальные скрыты в сокращении “др.”», — заключает исследователь [Захаров: 116]. Действительно, Панаева и Некрасова уже не было в живых, а давать новый публичный повод для ссоры Достоевского с Тургеневым было нежелательно, почему и потребовалось это «др.».

Отметил В. Н. Захаров и формулировку И. С. Тургенева, сохраненную в дневнике А. Н. Луканиной: «После **мы все вместе** сочинили по этому поводу шуточные стихи, описывавшие похождения молодого автора, — припев был такой: “Обнесу тебя каймою, помещу тебя в конец”» [Луканина: 221]. «...Мы все вместе» — это заведомо больше, чем двое: как минимум — трое.

С другой стороны, исследователь детально проанализировал архитеконику 32-строчного стихотворения и выявил лексико-стилистическую и ритмическую разнородность его частей. «В композиции “послания”, — пишет В. Н. Захаров, — четко обозначены три части: первые десять стихов с насмешками над неожиданной литературной славой “юного литератора”, второй десяток стихов с эпизодом об обмороке во время его светских походов и три заключительных четверостишия с предложением Белинского Достоевскому» [Захаров: 116]. Дополнительно сославшись на воспоминания Я. П. Полонского, который прочитанные ему Тургеневым первые восемь строк «Послания...» воспринял как завершенную эпиграмму на Достоевского, единолично сочиненную его собеседником¹⁸, а также, напомнив, что именно Панаев дважды в фельетонах «Современника» (в 1847 и 1855 гг.) издательски излагал обстоятельства конфуза, случившегося с Достоевским в салоне графа В. А. Соллогуба в доме Виельгорских, в то время как ни Некрасов, ни Тургенев ни разу не упоминали об этом инциденте, — В. Н. Захаров приходит к заключению: первая часть стихотворения принадлежит Тургеневу, вторая написана Панаевым, автором третьей является Некрасов. «Конечно, “послание” — коллективное произведение, так что не исключены и иные формы соавторства каждого в любой из частей, но каждая часть имеет своего основного автора», — уточняет свой вывод исследователь [Захаров: 117].

До сих пор я был в принципе солидарен с В. Н. Захаровым; далее начинаются разногласия. Исследователь представляет коллективный творческий процесс трех соавторов, так сказать, *линейно*: Тургенев сочиняет тематически единые первые десять строк (две с половиной строфы) — саркастически-гиперболическое прославление «милого пыща» Достоевского, *затем* следующие десять строк (еще две с половиной строфы) при-

писывает Панаев, предложивший свой сюжетный поворот, — глумливый рассказ об обмороке, в который автор «Бедных людей» на «рауте светском» упал от волнения перед светской красавицей; финальную часть (последние три строфы), наиболее соответствующую жанру послания, завершает Некрасов.

Однако анализ художественной структуры стихотворения, смыслового развертывания его внутреннего «сюжета» позволяет представить логику творческого процесса существенно иначе. В архитектонике «Послания...» обнаруживаются два плохо стыкующихся (и семантически, и ритмически) пласта, что позволяет выдвинуть гипотезу о *двух разнесенных во времени этапах* творческой работы соавторов над текстом произведения, иначе говоря — о двух редакциях стихотворения: ранней, краткой и окончательной, пространной. Для наглядной демонстрации выдвинутого предположения позволю себе прибегнуть к инверсированному изложению и, забегаая вперед, сразу же представлю гипотетически реконструируемую первоначальную, краткую 20-стишную редакцию:

ПОСЛАНИЕ БЕЛИНСКОГО К ДОСТОЕВСКОМУ

Витязь горестной фигуры,
Достоевский, милый пыщ,
На носу литературы
Рдеешь ты как новый прыщ.

Хоть ты юный литератор,
Но в восторг уж всех поверг:
Тебя знает Император,
Уважает Лейхтенберг.

С высоты такой завидной,
Слух к мольбе моей склоня,
Брось свой взор пепеловидный,
Брось, великий, на меня!

Ради будущих хвалений
(Крайность, видишь, велика)
Из неизданных творений
Удели не «Двойника».

Буду нянчиться с тобою,
Поступлю я как подлец,
Обведу тебя каймою,
Помещу тебя в конец.

В академическом собрании Тургенева название стихотворения и в основном корпусе, и в примечаниях, и в оглавлении немотивированно напечатано в ломаных скобках, то есть представлено как неавторское, редакционное¹⁹. Однако если за основу взят список «из бумаг А. И. Герцена»²⁰, то это не так: и в публикации Драгоманова, и в публикации Батуринаского стихотворный текст тождественно озаглавлен: «Послание Белинского к Достоевскому». И это крайне важно, так как первоначальная редакция строго соответствовала данному названию — и по жанру, и по смысловому наполнению стихотворения.

Уже в XIX в. и мемуаристы, и первые публикаторы и комментаторы как фрагментов, так и полного текста «Послания...» раскрывали в общих чертах историко-литературную ситуацию, применительно к которой было написано это сатирическое стихотворение. Наиболее подробно ее восстановил В. Н. Захаров. В самом конце 1845 г. Белинский принял решение окончательно порвать с А. А. Краевским и уйти из «Отечественных записок». Но он всегда брал у Краевского деньги вперед, был у издателя в кабале и, уходя, тем более «в никуда», оказывался в полном безденежье. Чтобы как-то смягчить ситуацию, Белинский, имея в виду в том числе и финансовый успех недавних изданий Н. А. Некрасова — двух выпусков «Физиологии Петербурга», решил выпустить к Пасхе 1846 г. «толстый, огромный альманах»²¹ «Левиафан». Успех альманаха — понятно — зависел от привлеченных литературных сил. И начиная с Рождества 1845 г. Белинский начал вербовать авторов в свое издание (известно, например, его письмо к Герцену от 2 января 1846 г., содержащее приглашение принять участие в «Левиафане»). Естественно, как одну из ключевых фигур, он пригласил в альманах и Достоевского — автора еще не напечатанных, но уже произведших фурор в литературных кругах «Бедных людей», о согласии которого, кстати, упоминает в указанном письме к Герцену («Достоевский дает повесть»²²). Скорее всего, общаясь с ним в это время чуть не ежедневно, Белинский обратился к Достоевскому напрямую, то есть в устной форме. Но в сатирическом стихотворении его обращение предстает как письменное «послание».

В историко-литературном контексте, который я кратко очертил, не может не броситься в глаза, что в гипотетически

реконструируемой краткой редакции практически каждое слово работает на раскрытие означенной «фабульной ситуации» стихотворения. Белинский — автор «послания» — находится в критическом положении и жизненно заинтересован («крайность, видишь, велика») в участии Достоевского в альманахе. Соблазняя желанного автора обещанием «будущих хвалений», гарантируя ему со стороны издателя всевозможные преференции («буду нянчиться с тобою»), он славословит Достоевского, поет ему дифирамбы (конечно же, по законам жанра сатирического произведения иронически утрированные). Одним из элементов поэтики рассматриваемого стихотворного текста является иерархическая повествовательная дистанция, с которой, вознеся «великого» Достоевского на «завидную» — для него, критика Белинского! — «высоту», издатель «Левиафана» — снизу вверх — «с мольбой» обращается к адресату своего «Послания...». Вот на этом обстоятельстве необходимо немного задержаться.

Третья строфа в моем 20-стишном варианте начинается словами: «С **высоты такой завидной** / Слух к мольбе моей **склоня...**». О какой «завидной высоте» тут идет речь? Ответ содержится в *непосредственно предшествующей* этим строчкам второй строфе: «Хоть ты юный литератор, / Но в восторг уж всех поверг: / Тебя знает Император, / Уважает Лейхтенберг». И далее: «С высоты такой завидной...» и т. д. Очень ясная, четкая, как это называют кинематографисты, «склейка».

А вот теперь, после сказанного, обратимся к «каноническому» тексту «Послания...»:

Хоть ты юный литератор,
Но в восторг уж всех поверг:
Тебя знает Император,
Уважает Лейхтенберг,

За тобой Султан турецкий
Скоро вышлет визирей.
Но когда на раут светский
Перед сонмище князей,

Ставши мифом и вопросом,
Пал чухонскою звездой
И моргнул курносый носом
Перед русой красотой,

Как трагически недвижно
Ты смотрел на сей предмет
И чуть-чуть скоропостижно
Не погиб во цвете лет.

С высоты такой завидной,
Слух к мольбе моей склоня,
Брось свой взор пепеловидный,
Брось, великий, на меня!..

Дальше идут еще две строфы, но можно уже остановиться. И, вновь обратившись к строке «С высоты такой завидной...», повторить вопрос: о какой «завидной высоте» *тут* идет речь? То, что было вполне ясным, естественным, логичным в первом варианте, превращается едва ли не в бессмыслицу в «каноническом» тексте: «Как трагически недвижно / Ты смотрел на сей предмет / И чуть-чуть скоропостижно / Не погиб во цвете лет...» — «С высоты такой завидной...» [???]. Действительно бессмыслица! Особенно если учесть известный комментарий к этим строкам Д. В. Григоровича: «С Достоевским, представленным на вечере у Виельгорских красавице г-же Сенявиной, сделалось от волнения дурно»²³. Из других источников мы знаем, что он упал в обморок, его унесли в другую комнату, где приводили в чувство одеколонами и т. д.²⁴ И после всего этого: «С высоты такой завидной...». Налицо явный смысловой сбой.

Представленный выше 20-строчный вариант был исключительно цельным, подчиненным единой художественной телеологии, стройным и логичным по своему внутреннему движению. На его фоне эпизод на «рауте светском» воспринимается как нечто инородное, неорганичное для предшествующего и последующего текста, нарушающее внутренние установки пусть и пародийного послания издателя к автору, в котором он заинтересован. Это вполне «автономная» по своему содержанию *эпиграмма* внутри построенного на других принципах стихотворения. Тут даже другого качества юмор, переходящий в едкий сарказм и открытое глумление, отличный от мягкого юмора первых строк²⁵. Если же в задачу учесть, что на границах эпизода на «рауте светском» присутствуют заметные сбои: уже отмеченный смысловой на нижней границе и резкий ритмический — на верхней (так

называемый межстрофный анжамбеман: «За тобой Султан турецкий / Скоро вышлет визирей. / Но когда на раут светский / Перед сонмище князей, // Ставши мифом и вопросом, / Пал чухонскою звездой...»), — то естественно приходит предположение, что весь этот эпизод — не что иное, как *позднейшая вставка*.

Из трех предполагаемых авторов «Послания...», по-видимому, только Панаев был очевидцем обморока Достоевского на «рауте светском»: в проспекте его «Воспоминаний», которые печатались в 1862 г. в «Современнике», обозначен эпизод: «Достоевский в салоне Соллогуба»²⁶. Однако, к сожалению, скоропостижная смерть Панаева прервала его работу над мемуарами именно на этом месте и эпизод, увы, не был им рассказан. Заслуживает внимания также, что в фельетоне 1847 г., где Панаев впервые касается этого инцидента в прозаической форме, он почти буквально цитирует (с изменением лица) строчку из стихотворного «Послания...»: «Я, признаюсь, сильно струсил, когда появился в многочисленной и незнакомой толпе, струсил и **чуть-чуть скоропостижно** не лишился жизни; но меня увели в другую комнату и похвалами моему великому таланту привели в чувство...» [Панаев, 1847: 154]²⁷. Эти наблюдения дополнительно подкрепляют мнение В. Н. Захарова о том, что автором стихотворного эпизода на «рауте светском» должен был быть Панаев, который, однако, в логике приведенных наблюдений, сочинил свой пассаж уже тогда, когда тургеневско-некрасовская ранняя редакция «Послания...» была написана, и включил его в заверченный текст стихотворения, нарушив тем его художественную стройность и жанровое единство.

Такая интерпретация истории текста «Послания...» заставляет также передвинуть границу, разделяющую тургеневскую и панаевскую части стихотворения. По заключению В. Н. Захарова, Тургенев закончил свою часть *в середине третьей строфы*: «Хоть ты юный литератор, / Но в восторг уж всех поверг: / Тебя знает Император, / Уважает Лейхтенберг, // За тобой Султан турецкий / Скоро вышлет визирей» (то есть санитаров: ядовитый намек на Поприщина из гоголевских «Записок сумасшедшего», который, как помним, возомнив себя испанским королем, ждал депутатов из Испании и удивлялся, что они так долго не едут). И с *середины*

же *третьей строфы*, по версии исследователя, продолжил свою часть Панаев: «Но когда на раут светский / Перед сонмище князей...». Такое распределение авторства, повторю, предполагает линейную последовательность творческого процесса, что мне представляется маловероятным. В логике же позднейшей вставки и содержащее отмеченную гоголевскую аллюзию двустишие: «За тобой Султан турецкий / Скоро вышлет визирей» — это тоже панаевское творение (а не «повисшие» строчки Тургенева), своеобразный «мостик», который Панаев перебрасывает к своему эпизоду на «рауте светском» от концовки тургеневского 8-стишия: «Тебя знает Император, / Уважает Лейхтенберг».

Таким образом, если в истолковании В. Н. Захарова авторство Тургенева, Панаева и Некрасова распределяется в последовательности текста по схеме «10—10—12», то в свете моей гипотезы — «8—12—12». Причем срединные двенадцать строк (три полных строфы) — это позднейшая панаевская вставка. И если принять предложенную гипотезу, то — хотя бы в примечаниях — 20-стишное стихотворение Некрасова и Тургенева надо печатать как *самостоятельную, раннюю редакцию* «Послания Белинского к Достоевскому». Мне представляется, что она того заслуживает. Сам по себе — в силу своей осязательной цельности, стройности, органично-естественного движения стиха — 20-строчный вариант является еще одним — эстетическим! — аргументом в пользу выдвинутой гипотезы.

Приведенная интерпретация истории текста «Послания...» позволяет также вернуться к проблеме датировки стихотворения. В исследовательской литературе и комментариях к публикациям высказывались различные мнения по этому вопросу. Так, отталкиваясь от строк предпоследней строфы: «Из неизданных творений / Удели не “Двойника”», комментаторы академического собрания Тургенева заключают: «Так как “Двойник” появился во второй (февральской) книжке “Отечественных записок” за 1846 год, послание могло быть написано **лишь в самом начале января** этого года»²⁸. Однако такое решение создает ряд трудноразрешимых проблем. «Петербургский сборник» с романом «Бедные люди» вышел в свет не ранее середины января 1846 г. Даже при условии, что это саркастическая гипербола, невозможно представить, чтобы

строки: «Хоть ты юный литератор, / Но в восторг уж всех поверг: / Тебя знает Император, / Уважает Лейхтенберг»²⁹ — были написаны до обнародования первого произведения Достоевского. Так что датировку «самым началом января» 1846 г. надо категорически исключить.

Комментаторы академического собрания Некрасова более осторожно пишут, что «стихотворение, очевидно, следует отнести к январю 1846 г.»³⁰. Такая датировка гораздо более корректна, однако вопросы всё равно остаются. Наряду с всеобщим «восторгом» литературная репутация Достоевского характеризуется в стихотворении в словах: «Ставши мифом и вопросом...». Как представляется, это в большей степени, чем ситуации после триумфа «Бедных людей», соответствует времени, когда публикации сначала «Двойника», а затем «Господина Прохарчина» (октябрь 1846 г.) заставили В. Г. Белинского и его кружок усомниться, не поторопились ли они, провозгласив Достоевского «новым Гоголем». В этой связи стоит указать, что в академическом собрании Достоевского комментаторы допускают гораздо более широкую датировку. Называя «Послание...» «эпиграммой», они пишут: «...не исключено, однако, что она **относится к лету или даже осени того же** (1846-го. — Б. Т.) **года**»³¹.

Но как же быть с «неизданным» «Двойником»? Выше уже было отмечено, что «Послание Белинского к Достоевскому» пародирует реальные послания, с которыми критик обращался к друзьям-литераторам в конце декабря 1845 г. — начале января 1846 г., когда затевал издание альманаха «Левиафан». В это время работа Достоевского над «Двойником» еще не была завершена. И в точном соответствии с реалиями изображаемой историко-литературной ситуации авторы «Послания...» именуют вторую повесть автора «Бедных людей» «неизданным творением». Однако это вполне могло быть написано и *ретроспективно*. Более того, выразившееся в рассматриваемых строках скептическое отношение Белинского к «Двойнику» с полной определенностью проявилось уже после опубликования повести³². Именно так рассуждает и В. Н. Захаров. «Если придать фразе “Из неизданных творений” удела не «Двойника» прямое значение, — пишет исследователь, — то совпадают хронология текста “послания” и литературная история несостоявшегося альманаха Белинского.

Но возможно и переносное значение фразы. В таком случае “удели не «Двойника»” можно рассматривать как эстетическую оценку повести, вызвавшей противоречивые толки» [Захаров: 118].

Не менее значим для решения проблемы датировки «Послания...» вопрос о конфузе, случившемся с Достоевским на «рауте светском». Выше уже был приведен комментарий к данному эпизоду Д. В. Григоровича: «С Достоевским, представленным на вечере у Виельгорских красавице г-же Сенявиной, сделалось от волнения дурно». Этот инцидент произошел с писателем в салоне графа В. А. Соллогуба, который жил в доме своего тестя Мих. Ю. Виельгорского. В своих мемуарах Соллогуб рассказывает, что познакомился с Достоевским сразу же по прочтении его романа «Бедные люди». Сообщив о своем посещении писателя, которого «нашел в маленькой квартире на одной из отдаленных петербургских улиц», мемуарист пишет, что в завершение своего визита он пригласил Достоевского поехать к нему «запросто пообедать». Тот сконфузился и отказался под тем предлогом, что «в большом свете отроду не бывал». Соллогуб уговаривал его, но безуспешно. «Достоевский <...> остался непреклонным, — сообщает он, — **и только месяца два спустя** решился **однажды** появиться в моем зверинце»³³ (так мемуарист именует особую гостиную в своей квартире, расположенную за его кабинетом, в которой он принимал самую «разношерстную» публику).

В конце жизни В. А. Соллогуб смутно помнил детали этого события: он сообщает, что прочитал «Бедных людей» в «одном из тогдашних ежемесячных изданий», называет издателем журнала, где был напечатан роман Достоевского, А. А. Краевского и т. п.³⁴ Тем не менее из его мемуаров следует, что он читал «Бедных людей» в *печатном виде*, а не по рукописи или в корректуре, как с ним знакомились еще в конце 1845 г. некоторые литераторы из окружения Белинского. И, следовательно, его личная встреча с писателем произошла не ранее второй половины января, когда вышел в свет «Петербургский сборник», а посещение Достоевским «зверинца» Соллогуба, где с ним случился уже не однажды упомянутый конфуз, — не ранее конца марта 1846 г. Но если так, то и стихотворные

строки, в которых преломилось данное событие, не могли быть написаны ранее этого времени. «Что ж, — резюмирует И. Л. Волгин, приведя эти хронологические выкладки. — Теперь, пожалуй, можно по-новому, датировать плод коллективных досугов — “Послание Белинского к Достоевскому”: **не ранее апреля 1846 года**» [Волгин: 410]³⁵.

К этому можно было бы добавить: и не позднее. 26 апреля 1846 г. Некрасов на несколько месяцев уехал из Петербурга. 5 мая и Тургенев отправился сначала в Москву, а затем на всё лето и часть осени в деревню; вернулся он в Северную столицу лишь 17 октября 1846 г.³⁶ К этому времени проект издания «Левиафана» был уже окончательно «похоронен», и сочинение «Послания Белинского к Достоевскому» спустя почти год после события, положенного в основу стихотворения, представляется совершенно нереальным.

Что ж, проблема датировки решена? Увы, нет. Концом марта — апрелем 1846 г. датировать создание «Послания...» можно было бы лишь в том случае, если бы в основу соображений И. Л. Волгина не были положены наблюдения над теми элементами стихотворного текста, которые выше рассматривались как *позднейшая вставка*. Да, три строфы, сочиненные Панаевым, судя по всему, действительно не могли быть написаны раньше конца марта — начала апреля 1846 г. Больше того, похоже, что конфуз с Достоевским, давший *новый материал* для ядовитой эпиграммы, и обусловил включение трех дополнительных панаевских строф в *уже написанное* «Послание...» Тургенева и Некрасова. Но именно поэтому хронология «соллогубовского сюжета» биографии Достоевского не может быть положена в основу датировки исходной, краткой редакции «Послания Белинского к Достоевскому». 20-строчное тургеневско-некрасовское стихотворение, скорее всего, могло быть написано во второй половине января — феврале или даже марте 1846 г. Панаевская же вставка в принципе допускает гораздо более широкую датировку. Показательно, кстати, что в фельетонной форме Панаев обращался к инциденту в «зверинце» Соллогуба и в 1847, и в 1855 гг.

Вот как выглядит под его пером этот эпизод в прозаическом изложении: «Одна барышня с пушистыми пуклями и с блестящим именем, белокурая и стройная, пожелала его видеть,

наслышавшись о нем <...> и наш кумирчик был поднесен к ней <...>. Барышня с пушистыми локонами изящно пошевелила своими маленькими губками <...> и хотела отпустить нашему кумирчику прелестный комплимент <...> как вдруг он побледнел и зашатался. Его вынесли в заднюю комнату и облили одеколоном. Он очнулся, но уже не входил в салон, где сидела барышня с пушистыми локонами...» [Панаев, 1855: 238–239].

Тут присутствует и еще одна проблема, касающаяся, впрочем, больше биографии Достоевского, нежели творческой истории «Послания...». Из комментария Григоровича известна фамилия героини этого эпизода — Сенявина. И. Л. Волгин предположил, что имеется в виду Александра Васильевна Сенявина (урожд. Гоггер, 1803–1862) — жена товарища (заместителя) министра внутренних дел, сенатора, тайного советника Ивана Сенявина [Волгин: 401–403]³⁷. Однако сомнительно, чтобы А. В. Сенявина, дама за сорок лет, могла претендовать на эффектную роль «барышни с пушистыми локонами» из фельетона Панаева. Тут необходимо искать других кандидатов.

В 1859 г., когда Достоевский несколько месяцев после возвращения из Сибири прожил в Твери, он пользовался покровительством местного губернатора графа П. Т. Баранова. Жена губернатора оказалась его старинной знакомой, с которой он встречался... как раз в доме Виельгорских в 1846 г. Вот как он сообщает об этом в письме своему товарищу барону А. Е. Врангелю: «Я здесь сделал знакомство, между прочим с графом Барановым (губернатором). Графиня прекрасная женщина (Васильчикова урожденная), которую я встречал еще девушкой в Петербурге, у их родственника Соллогуба, о чем она мне сама первая напомнила»³⁸. Анна Алексеевна Баранова (урожд. Васильчикова, 1823 или 1827–1890), действительно, была двоюродной сестрой графа Соллогуба по материнской линии. А вот по отцовской линии у нее был также двоюродный брат — Александр Илларионович Васильчиков, один из секундантов на дуэли Лермонтова и Мартынова, который был женат на... Евгении Ивановне Сенявиной — дочери упомянутого выше сенатора.

Правда, в 1846 г. барышне Сенявиной было всего лишь семнадцать лет. Женой Васильчикова она станет несколько

позднее. Но не вызывает сомнения, что и до свадьбы она входила в родственный круг князей Васильчиковых — родственников Соллогубов. Так что, скорее всего, именно она и является той «русой красотой» «с пушистыми пуклями и маленьким ротиком», при знакомстве с которой в «зверинце» графа Соллогуба так оконфузился Достоевский. Ее портрет десять лет назад был опубликован в одном популярном издании³⁹.

Подведем итоги. Автограф стихотворного «Послания Белинского к Достоевскому» не сохранился. Впечатление, что в основе публикации Батурина лежал автограф рукой Некрасова с правкой Тургенева, обусловленное некритическим восприятием недостоверного примечания публикатора, должно быть расценено как абберрация. Более чем вероятно, что текст, напечатанный в 1903 г. в «Литературном вестнике», вторичен по отношению к публикации Драгоманова 1892 г. По мнению В. Н. Захарова, вторичным по отношению к этой публикации является и список стихотворения из записной книжки Григоровича [Захаров: 115]. Категорически утверждать этого нельзя⁴⁰, но даже если у него был свой источник, список Григоровича является менее исправным, нежели список из архива Герцена, который и должен рассматриваться как первичный, основной.

Совокупность косвенных свидетельств позволяет мотивированно утверждать, что наряду с Тургеневым и Некрасовым третьим соавтором «Послания Белинского к Достоевскому» является Панаев. Однако коллективное творчество трех авторов имело сложный характер. По гипотезе, выдвинутой на основании комплексного анализа архитектоники стихотворения и ряда содержательных элементов текста, в творческой истории «Послания...» имели место две редакции — ранняя, краткая, авторами которой были только Тургенев и Некрасов, и пространная, окончательная, возникшая в результате инкорпорации в состав цельного, завершенного текста краткой редакции трех строф, написанных Панаевым. Причем эта позднейшая вставка явилась не вполне органичной по отношению к жанрово-композиционному строю первоначальной редакции.

В свете этой гипотезы по-новому должна решаться и проблема датировки «Послания...». Поскольку при описанной

истории текста конфуз, случившийся с Достоевским в салоне графа Соллогуба, отразился лишь в позднейшей панаевской вставке, датирующее значение этого факта, который, по заключению биографов писателя, имел место в конце марта — начале апреля 1846 г., становится относительным: раньше означенного времени не могла быть создана пространная редакция, краткую же редакцию вполне допустимо датировать второй половиной января — мартом 1846 г.

Для окончательного решения проблем авторства и более точной датировки «Послания...», а также истории текста стихотворения необходим поиск новых источников. На сегодняшний день ответы на данные вопросы в определенной степени имеют характер мотивированных гипотез. Таковы итоги и перспективы изучения этого раннего стихотворного произведения, в котором нашли ироническое преломление черты личности и обстоятельства вхождения в литературу молодого Достоевского.

Примечания

- ¹ См.: [Захаров].
- ² Собственное выражение Достоевского, который в подготовительных материалах к «Дневнику Писателя» 1881 г. сделал ряд набросков, свидетельствующих, что он собирался полемизировать с клеветой П. В. Анненкова, содержащейся в его мемуарах, опубликованных в № 4 «Вестника Европы» за 1880 г. (см.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1984. Т. 27. С. 198).
- ³ Письма К. Дм. Кавелина и Ив. С. Тургенева к Ал. Ив. Герцену / с объяснит. примеч. М. Драгоманова. Женева: Украинская тип., 1892. С. 207–208. Эта первая публикация полного текста «Послания Белинского к Достоевскому» не учтена в обширнейшем библиографическом издании: [Белов].
- ⁴ См.: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 12 т. М.: Наука, 1978. Т. 1. С. 544–545, примеч.; Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: в 15 т. Л.: Наука, 1981. Т. 1. С. 687–688, примеч.
- ⁵ Письма К. Дм. Кавелина и Ив. С. Тургенева к Ал. Ив. Герцену. С. 207. Здесь и далее полужирные выделения в цитатах принадлежат автору статьи.
- ⁶ «Во 2-м стихе *вм. милый* первоначально было написано — *юный*, в 5-м *вм. юный — новый*, в 22-м *вм. слух — взор*» (Там же. С. 208).
- ⁷ Этот аспект далее будет рассмотрен подробно.
- ⁸ Единственное разночтение — многоточие в конце 10-й строки, где в публикации М. П. Драгоманова поставлена точка. Кроме того, не различаясь по существу, по-разному поданы текстологические примечания: затекстовые в издании 1892 г., подстрочные — в 1903 г.

- ⁹ Литературный вестник. 1903. Т. 5. Кн. 1. С. 13.
- ¹⁰ В примечаниях академического собрания И. С. Тургенева оно представлено как редакционное.
- ¹¹ Литературный вестник. 1903. Т. 5. Кн. 1. С. 14.
- ¹² В преамбуле к примечаниям академического собрания Н. А. Некрасова текстологическое описание рукописи, по которой печатается «Послание...», выполнено чрезвычайно невнятно: с одной стороны, указано, что публикация Драгоманова сделана «по списку Герцена» (что можно понять так, будто список сделан *рукой А. И. Герцена*); с другой — что в «Литературном вестнике» текст стихотворения напечатан «по копии со списка Герцена». В совокупности с указанием: «Поправки по рукописи Некрасова сделаны рукой Тургенева» — складывается совершенно фантастическая картина: будто существуют *две рукописи* — список, сделанный рукой А. И. Герцена, и копия с этого списка, выполненная Н. А. Некрасовым с правкой И. С. Тургенева (см.: Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 687, примеч.).
- ¹³ Другое, еще менее вероятное объяснение: указание на руку Некрасова и правку Тургенева содержалось в самом *списке*, найденном среди «бумаг А. И. Герцена», и было сделано лицом, некогда скопировавшим автограф, но Драгоманов, в отличие от Батурина, по какой-то причине не счел нужным воспроизвести это указание в своей публикации.
- ¹⁴ См.: От редакции // Литературное наследство. М., 1953. Т. 61: Герцен и Огарев. Кн. 1. С. 1–2; также см.: [Попов].
- ¹⁵ Батурицкий в это время работал над монографией «А. И. Герцен, его друзья и знакомые» (СПб., 1904. Т. 1), где широко цитировал письма И. С. Тургенева к А. И. Герцену по публикации Драгоманова 1892 г. (обобщенно сославшись на нее на с. 292). Очевидно, и «Послание Белинского к Достоевскому» скопировано им из этого же источника. Поводом же к публикации в «Литературном вестнике», как сообщается в редакционной преамбуле, послужило то обстоятельство, что в 1901 г. в Ежемесячных литературных приложениях к «Ниве» (№ 11) стихотворение «Витязь горестной фигуры...» было напечатано по менее авторитетному списку из записной книжки Д. В. Григоровича. Эмигрантское малотиражное издание Драгоманова было труднодоступно в России. Этим и была обусловлена идея republication.
- ¹⁶ Можно дополнительно отметить, что в записи двух первых строк «Послания...», сделанной в 1881 г. Полонским со слов Тургенева, во 2-й («Достоевский, **юный** пыщ») и 5-й («Хоть ты **новый** литератор») строчках читаются именно те варианты, которые, согласно примечанию Батурина, в рукописи Некрасова якобы зачеркнул и переправил Тургенев (см.: Полонский Я. П. И. С. Тургенев у себя в его последний приезд на родину (Из воспоминаний) // И. С. Тургенев в воспоминаниях современников: в 2 т. М., 1969. Т. 2. С. 400).
- ¹⁷ От редакции. По поводу «Воспоминаний» П. В. Анненкова // Вестник Европы. 1880. Т. 3, № 5. С. 413.
- ¹⁸ См. примеч. 16.

- ¹⁹ См.: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Соч. Т. 1. С. 392, 544, 574.
- ²⁰ См.: Там же. С. 544, примеч.
- ²¹ Белинский В. Г. Собр. соч.: в 9 т. М., 1982. Т. 9. С. 577.
- ²² Там же.
- ²³ Ежемесячные литературные приложения к «Ниве». 1901. № 11. Стлб. 394. В библиографическом указателе С. В. Белова эта публикация ошибочно помещена под 1907 г. О том, что в нее включен вариант «Послания Белинского к Достоевскому», в аннотации не сообщается [Белов: 522].
- ²⁴ См.: [Панаев, 1855: 239].
- ²⁵ По поводу образности первой строфы И. Л. Волгин тонко заметил: «Пыщ — значит человек напыщенный, надутый. Однако этот подлежащий осмеянию персонаж именуется “милым”: тональность свидетельствует о том, что объект пародии всё еще находится *внутри* дружеского круга» [Волгин: 394].
- ²⁶ Панаев И. И. Литературные воспоминания. М.: Правда, 1988. С. 307.
- ²⁷ Совпадение отмечено И. Л. Волгиным (см.: [Волгин: 410]).
- ²⁸ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Соч. Т. 1. С. 544, примеч.; ср.: [Летопись... Тургенева: 118].
- ²⁹ В примечаниях академического собрания Тургенева сообщается: «Повесть Достоевского “Бедные люди” стала известна Николаю I и читалась при дворе, в то время как к русской литературе вообще там относились свысока» (Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Соч. Т. 1. С. 546). Однако никаких данных, подтверждающих это указание, не существует. Скорее всего, это не более чем ироническое преувеличение авторов «Послания...» (ср. упоминание далее турецкого Султана).
- ³⁰ См.: Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 688, примеч.
- ³¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Л., 1972. Т. 1. С. 497, примеч.; повторено: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. и писем: в 35 т. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 2013. Т. 1. С. 751, примеч.
- ³² «В январе 1846 года, до скандального провала “Двойника”, подобное издательское стихотворение не могло быть написано», — замечает, например, Ф. И. Евнин [Евнин: 30]. «Скандальный провал» — это, конечно же, сильное преувеличение, но точка зрения исследователя показательна.
- ³³ Соллогуб В. А. Из «Воспоминаний» // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 223–224.
- ³⁴ Там же. С. 223.
- ³⁵ Еще раньше, в 1958 г., временем «около 1 апреля», впрочем, не приводя никакой аргументации, датировал создание стихотворения Ю. Г. Оксман [Оксман: 434]. С Оксманом солидаризировался в этом вопросе Ф. И. Евнин (см.: [Евнин: 30]). Такая же датировка принята в изд.: [Летопись... Некрасова: 214].
- ³⁶ См.: [Летопись... Тургенева: 112].
- ³⁷ Еще раньше, в середине 1930-х гг., такое же предположение высказал Г. И. Чулков, но его биография Достоевского была опубликована только в самое последнее время (см.: [Чулков: 79–80]).
- ³⁸ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 28. Кн. 1. С. 344.

³⁹ См.: [Насурдинова: 50].

⁴⁰ Григорович сообщал в письме А. С. Суворину от 29 октября 1898 г., что у него «записано до 20 горьких эпиграмм его [Тургенева] работы» (Письма русских писателей к А. С. Суворину. Л., 1927. С. 42). Таким образом, список из архива Григоровича вполне мог иметь и другой источник, нежели публикация Драгоманова. К тому же он содержит иное заглавие стихотворения — «На Достоевского» — и имеет небольшие разночтения со списком из архива Герцена. Поэтому сохраняются известные основания считать текст в записной книжке Григоровича вторым, самостоятельным списком «Послания...».

Список литературы

1. Белов С. В. Ф. М. Достоевский: Указатель произведений Ф. М. Достоевского и литературы о нем на русском языке, 1844–2004. — СПб.: Российская национальная библиотека, 2011. — 755 с.
2. Волгин И. Л. Родиться в России. Достоевский и современники: Жизнь в документах. — М.: Книга, 1991. — 607 с.
3. Евнин Ф. И. Достоевский и Некрасов // Русская литература. — 1971. — № 3. — С. 25–48.
4. Захаров В. Н. По поводу одного мифа о Достоевском // Север. — 1985. — № 11. — С. 113–120.
5. Летопись жизни и творчества И. С. Тургенева: (1818–1858) / сост. Н. С. Никитина. — СПб.: Наука, 1995. — 481 с.
6. Летопись жизни и творчества Н. А. Некрасова: в 3 т. — СПб.: Наука, 2006. — Т. 1: 1821–1855. — 581 с.
7. Луканина А. Н. Мое знакомство с И. С. Тургеневым (Из воспоминаний) // И. С. Тургенев в воспоминаниях современников: в 2 т. — М.: Худож. лит., 1969. — Т. 2. — С. 221–234.
8. Насурдинова Г. Не забыть мне профиль божественный... — Великий Новгород: Печатный двор «Великий Новгород», 2009. — 119 с.
9. Оксман Ю. Летопись жизни и творчества В. Г. Белинского. — М.: Худож. лит., 1958. — 643 с.
10. Панаев И. И. Еще несколько стихотворений Нового поэта // Современник. — 1847. — Т. II. — № 4. — Отд. IV «Смесь». — С. 154–159.
11. Панаев И. И. Заметки Нового поэта о петербургской жизни // Современник. — 1855. — Т. LIV. — № 12. — С. 235–268.
12. Попов А. В. Архивное наследие А. И. Герцена на родине и за рубежом // Герценовские чтения VIII: материалы науч. конф. — Киров, 2002. — С. 6–12.
13. Чулков Г. И. Жизнь Достоевского / сост., подг. текста, коммент. и вступит. статья О. А. Богдановой. — М.: ИМЛИ РАН, 2015. — 472 с. (Сер. «Источниковедение литературы XX века». — Вып. 1).

Boris N. Tikhomirov

The Poems “The Missive of Belinsky to Dostoevsky”: Results and Problems of the Study

Abstract. The article is dedicated to a comprehensive analysis of the problems of studying the poetic “Missive of Belinsky to Dostoevsky” (“A knight of a sad character...”), that is a burlesque text hardly survived to our days in the lists of different credibility and without a definite authorship. The former research approaches to the problems of poem’s sources, authorship and dating are generalized and analyzed in a critical way in the article. A hypothesis, put forward before by V. N. Zakharov, about the participation in the creation of this joint writing of Ivan Panaev along with Turgenev and Nekrasov, is confirmed. Based on the analysis of the architectonics of “The Missive...” a reasoned hypothesis about two editions of the text — an early, brief one and a final, detailed one, is presented. The article makes an attempt of reconstruction of the brief edition that complies better with a genre type of “The Missive...”. In the context of the given hypothesis about the history of the text of the writing the approaches to its dating were specified. The article makes comments on some content elements of the text providing additional information for solving the given problems.

Keywords: Dostoevsky, Belinsky, Nekrasov, Turgenev, Panaev, almanac “Leviathan”, parody, history of the text, authorship and dating problems, architectonics, semantic and rhythmic failures, a multilevel narrative distance, hypothetic reconstruction

About the author: *Tikhomirov Boris N.* — Doctor of Philology, Deputy Director of Academic Affairs, The F. M. Dostoevsky Literary-Memorial Museum in St. Petersburg (per. Kuznechny 5/2, Saint-Petersburg, 191002, Russian Federation)



УДК 801.733

Наталья Александровна
Тарасова

Проблемы подготовки реального комментария (на материале романа Ф. М. Достоевского «Идиот»)

Аннотация. Статья посвящена теоретическим и практическим вопросам, возникающим при подготовке реального комментария к произведениям Ф. М. Достоевского. В работе рассматриваются традиционные и современные подходы к комментированию художественных произведений, приводятся варианты классификации филологических комментариев разных типов, выделяются разновидности, которые имеют значение для исследования творчества Достоевского. На материале романа «Идиот» (рукописные редакции и печатный текст) рассматривается вопрос о задачах, предмете, содержании и пределах реального комментария к художественному произведению. Анализируются проблема толкования слова с учетом смыслового контекста, вопросы комментирования имен реальных исторических лиц и персонажей, аллюзий на определенную реально-историческую систему идей, библейских и литературных интертекстов, в том числе автореминисценций. В результате выполненного анализа уточнен и дополнен реальный комментарий к роману Достоевского «Идиот».

Ключевые слова: Достоевский, русская литература, проблемы комментирования художественного текста, реальный комментарий, библейские и литературные интертексты, автореминисценции

Об авторе: Тарасова Наталья Александровна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (199034, Российская Федерация, г. Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4)

В настоящее время проблеме комментирования художественных произведений уделяется существенное исследовательское внимание, что объясняется появлением новых издательских проектов и осмыслением принципов научного, в том числе академического, комментария (см.: [Захаров, 2012, 2013]).

Теория и практические вопросы комментирования разрабатываются достаточно давно. Б. В. Томашевский, как известно, выделял семь типов научного комментария: 1) историко-текстовый и библиографический, 2) редакционно-издательский, мотивирующий выбор текста, 3) историко-литературный, 4) критический, 5) лингвистический, 6) литературный, 7) реальный, или исторический [Томашевский: 207]. Как видно из этой классификации и последующих объяснений, исследователь пытался разграничить историко-литературный, литературный и реальный комментарии. Под историко-литературным комментарием Томашевский понимал описание «внешней судьбы» произведения, в том числе в биографическом аспекте, когда произведение рассматривается «в жизни его автора», «в общей эволюции творчества данного автора и, наконец, в общей эволюции литературы его времени» [Томашевский: 199]. К сфере литературного комментария исследователь отнес анализ поэтики произведений. Реальный комментарий Томашевский определил как категорию «самую ответственную и требующую наибольшего критицизма». Основная задача такого комментария — предоставление «сведений о современных автору лицах и событиях» [Томашевский: 208, 210]. Текстологический, лингвистический, историко-литературный и реальный комментарии стали основными в научных изданиях литературных текстов.

При обращении к конкретной комментаторской практике становится очевидным ряд проблем. И. А. Пильщиков обращает внимание на такой критерий комментирования, как широта охвата материала. Применительно к историко-литературному комментарию закономерно возникают вопросы: «Насколько широко должен быть охвачен литературный контекст? Необходимость отметить прямые цитаты самоочевидна. А реминисценции, аллюзии, другие виды подтекстов? Как вообще провести границу между явлениями, связанными между собой типологически, и явлениями, связанными между собой генетически? Отсюда — самая насущная практическая проблема: в каком объеме включать параллели» [Пильщиков: 44]. При подготовке реального комментария «главный вопрос: насколько широко и связно должен быть представлен историко-бытовой фон? <...> Ведь в конечном

счете комментариев объясняет текст, а не контекст, и потому должен быть преимущественно ориентирован на сам текст и его смысл» [Пильщиков: 44–45].

Широта материала зачастую приводит к некоторой размытости границ между разными типами комментария. Так, в 30-томном Полном собрании сочинений Достоевского¹ традиционно разграничиваются историко-литературный (статейный) комментарий к произведениям писателя и реально-исторический, но фактически в состав последнего входят не всегда только сведения, касающиеся исторических реалий, но и литературные параллели, и лингвистические объяснения, и многое другое.

Определяя принципы комментирования текста, нельзя не согласиться с мыслью о том, что «комментарий, прежде всего, должен следовать одному из главных требований античной риторики — уместности (*прéлов, decus*)» [Монологи о комментарии: Л. Г. Степанова: 122]². По мнению Ю. В. Манна, «все зависит от формы подачи, то есть от стиля, то есть от постулата объективности <...>. Нужен, если снова употребить современное речение, “информационный повод”. Проблемы поэтики, интерпретации затрагиваются в аспекте истории творческого замысла, рецепции читателей, критики и т. д. Значит, можно уточнить: это не только “повод”, не только внешняя зацепка, но внутреннее движение материала» [Манн: 108–109]³. В основе такого комментария находится «именно разъяснение того, что требует разъяснения. Комментатор не стоит над читателем с указкой, со строгими наставлениями, как следует понимать текст; он скорее предоставляет читателю необходимый для понимания материал» [Манн: 109–110]. Подчеркнем, что при комментировании текста, в частности при подготовке реального комментария, исследователь учитывает не только фактографию, имеющую отношение к исторической реальности, но и особенности мировоззрения автора, жанровую структуру произведения, стиль повествования, речевые характеристики персонажей, потому что названные условия отражают специфику художественного преломления фактов действительности в творческом сознании писателя. Согласно логике «внутреннего

движения материала», в реальном комментарии в ряде случаев могут иметь значение сведения, касающиеся названных аспектов анализа.

Существенным представляется вопрос о необходимости осмысления самого «статуса реалии» — например, в случае комментирования «символистских (или даже — символических, каковы практически все вершинные произведения искусства) текстов». По мнению Т. А. Касаткиной, комментарий, сохраняющий «позитивистский статус реалии, переводит в другой статус *сам комментируемый текст*. Он — даже будучи самым отрывочным и непоследовательным (на что он, впрочем, практически обречен, потому что любая связность — это движение в сторону интерпретации) — *задает для текста иные реперные точки*, чем те, которые имел в виду автор, — и это радикально сбивает восприятие читателя» [Касаткина, 2018: 182]. Это действительно значительная проблема, в том числе и при комментировании текстов так называемых писателей-«реалистов». Реальный комментарий, не учитывающий художественную специфику материала и особенности авторского мировоззрения, приводит к бездумной фиксации тех или иных фактов без попыток осмыслить и показать их значение в авторском сознании и в конкретном месте комментируемого произведения.

Для определения принципов комментирования бесполезен опыт переводческого комментария, имеющего иную типологию, которая несколько отличается по структуре от типологии академического комментария, но представляет интерес по своему содержанию и функциям. По замечанию Н. Н. Коробейниковой, «формально и функционально комментарий представляет собой мета-текст (“текст в тексте” и “текст о тексте”). Метатекстуальность комментария открывает многоканальность восприятия основного текста, снимает “линейность” его прочтения за счет активизации различных семиотических кодов или сфер. Охват семиотических сфер и, как следствие, глубина семантизации комментируемых единиц различна: комментарий эксплицирует семантическую сферу, связанную с функционированием комментируемой языковой единицы в разных контекстах (сфера ядра значения знака), межтексто-

вую семиотику (интертекстуальная сфера) и реальность, связанную с образом мира писателя (сфера идиолекта писателя)» [Коробейникова: 6]. Собственно, названные характеристики комментария определяют и его типологию.

Основная функция комментария любого типа «герменевтическая», обеспечивающая понимание текста [Коробейникова: 6, 9]. *Энциклопедический* [Коробейникова: 10], или *словарный* [Казакова: 169–171], тип комментария имеет целью объяснение непонятого, это своего рода «гlossарий, мини-словарь к тексту» [Коробейникова: 10]. Среди разновидностей такого комментария для нас наиболее значим контекстуально ориентированный, содержащий информацию, необходимую для понимания авторских интенций. Этот комментарий «помогает раскрыть замысел автора, дать характеристику персонажа, увидеть событие или действующее лицо через призму описываемого времени, прочесть за текстом, между строк, то, что было известно и понятно современникам автора» [Тер-Минасова: 115]. Сохраняет актуальность такая разновидность словарного типа, как просветительский комментарий, ориентированный на раскрытие «затекстового пространства», информирующий читателя о реалиях или культуронимах в целях их пояснения [Гаспаров: 72], [Коробейникова: 11], [Казакова: 172–173]. Чрезвычайно важен *идиолектный* комментарий, который призван раскрыть авторскую картину мира, «настраивает на понимание текста с учетом личностных смыслов авторской концептосистемы» [Коробейникова: 10]. Кроме того, имеет значение тип *интертекстуального* комментария [Коробейникова: 12], посвященного установлению источников интертекста, соотнесению их с комментируемым текстом и объяснению смысла этих литературных и иных параллелей [Гаспаров: 70–71]. Названные типы используются в историко-литературном и реальном комментарии, в том числе к произведениям Достоевского.

Особой проблемой является «отражение в комментарии языковой личности автора и комментатора». Верна мысль о том, что информация комментария, направленная на раскрытие идиостиля писателя, «вскрытие пристрастий, образов, опыта, т. е. всего того, что формирует *концептуальную систему автора*, помогает осознать мотивировку выбора формы

для представления авторского смысла» [Коробейникова: 19]. Обычно подчеркивается установка на объективность, беспристрастность, стилистическую нейтральность комментаторской работы, однако на практике исследовательские комментарии всех типов и разновидностей, будучи результатом творческого, эвристического труда, не могут не выражать авторские подходы к истолкованию комментируемого текста и к форме подачи информации, что «обуславливает субъективность и принципиальную вариативность статей комментария, их динамичность, проявляющуюся как нетождественность подобным статьям в словарях или других комментариях» [Коробейникова: 20].

А. И. Рейтблат обращает внимание на изменение комментаторского статуса в эпоху развития цифровых технологий. Исследователь считает, что «социокультурные перемены, порожденные как социальными, так и текстологическими причинами, проблематизируют деятельность комментатора, ставят его перед необходимостью вновь дать ответ на вопросы “Что комментировать?”, “Для кого комментировать?”, “Как комментировать?”» [Рейтблат: 89]. Для современного читателя, пользующегося Интернетом, «текст через поисковые системы и ссылки сразу же включается в широчайший интертекстуальный контекст» [Рейтблат: 89]. Однако сложно согласиться с утверждением, что при указанных условиях в эпоху Интернет-технологий «сразу же отпадает потребность в комментариях, излагающих сведения, содержащиеся в распространенных энциклопедиях, справочниках, библиографических указателях. Ведь наряду с ростом объема оцифрованных текстов совершенствуются и поисковые системы, которые в ближайшем будущем позволят легко выйти на наиболее авторитетную и достоверную информацию» [Рейтблат: 89]. Во-первых, в словарных статьях, особенно этимологических, одно и то же слово может комментироваться совершенно по-разному; во-вторых, комментарий как система объяснений, адресованных читателю, вряд ли предполагает по своей форме самостоятельное обращение читателя к различным источникам, даже если они размещены в сети Интернет, — читатель не обязан и едва ли пожелает прodelывать такую работу, он вправе рас-

считывать на готовый результат, предложенный специалистами. Поэтому речь здесь стоит вести, прежде всего, о том, что Интернет-технологии предоставляют как читателям, так и исследователям более широкий спектр возможностей для получения и для представления информации.

Обратимся к некоторым примерам — на материале романа Достоевского «Идиот».

При работе со словарным комментарием очевидной становится **проблема толкования слова с учетом смыслового контекста**. Так, в начальных сценах романа «Идиот» о князе Мышкине сказано, что он появился в вагоне поезда, держа в руках «тощий узелок из старого, полинялого фуляра, заключавший, кажется, всё его дорожное достояние» (8, 6). Комментарий ПСС лаконичен: «...из старого, полинялого фуляра... — Фуляр (*франц.* foulard) — легкая шелковая ткань» (9, 427). Это пример комментария «из словаря», поясняющего значение непонятного слова, в данном случае заимствования. Однако неясным остается контекстуальное значение слова, а здесь оно возможно, так как фуляр — слово многозначное. Первое — именно то, которое указано в ПСС. Но фуляром могли называть и платок (носовой, шейный, головной) из фуляровой ткани⁴. По справедливому замечанию В. Н. Алёкина (см.: [Алёкин]), в данном случае вероятнее второе значение, на что указывает подобное словоупотребление в романе «Бесы»: «Он закрыл глаза своим красным фуляром...» (10, 331); ср. в «Шинели» Н. В. Гоголя: «Он вынул шинель из носового платка, в котором ее принес...»⁵. «Фуляровый платочек, накиннутый на голову» упоминается и в другой сцене романа «Идиот» (8, 493). Данный пример свидетельствует о том, что не стоит ограничивать реальный комментарий приведением лаконичных словарных сведений, а если их приводить, то полностью — учитывая другие значения слова и соотнося их с содержанием комментируемого контекста.

Есть случаи, когда необходимо прояснить этимологию слова, и это не формальное предоставление словарной информации, а способ раскрыть тот или иной смысловой контекст в произведении. Так, в романе «Идиот» используется слово «воксал», причем прижизненные публикации, как и черновые

рукописи, содержат только такой вариант написания, и это важно для понимания того, о чем говорят герои, например, в таких случаях: «Ты куда везти-то хотел? — В Екатерингоф...» (8, 142), «...после ужасной оргии в Екатерингофском воксале...» (8, 150), «В Павловском воксале...» (8, 286). Имеется в виду не вокзал в современном понимании, а место увеселений. Существуют различные этимологические объяснения слова «воксал». Во-первых, оно возводится к *англ.* Vauxhall, происходящему «от собственного имени Vaux и hall — “зал” (ср. мюзик-холл), по имени Джейн Вокс (XVII в.), владелицы загородного сада близ Лондона (для концертов, танцев, для карточной или иных игр, место увеселений, гулянья и т. п.)»⁶. Во-вторых, указана параллель слова «воксал» с *лат.* vox — голос⁷. Вариант «вокзал» утвердился в связи с тем, что Павловский музыкальный воксал «был расположен рядом с помещением одной из первых в России железнодорожных станций, название начали переносить и на нее» (9, 437).

При комментировании слов Келлера «произошел весь английский бокс» (8, 291; в *ПСС* комментарий к ним отсутствует) следовало бы указать на повторяемость авторского словоупотребления просторечного глагола «происходить» в значении «изучать, осваивать, познать». Слово запомнилось писателю в годы каторги и нашло отражение в «Сибирской тетради», ср.: запись № 269 «Все чины произошел» (*ПСС*-2, 4, 279); в «Селе Степанчикове и его обитателях»: «Всезнай! всю подноготную знает, все науки произошел!» (*ПСС*-2, 3, 27); в черновом автографе «Преступления и наказания»: «Были студентом или происходили ученую часть» (в *ПСС* слово ошибочно прочитано как «проходили» — 7, 100); «Братьях Карамазовых»: «...в ту самую минуту всю истину произошел-с», «Как вы во всем столь умны, как это вы во всем произошли?» (14, 187, 204).

В предыдущем примере из романного текста воспроизводится значение, существующее и закрепленное в русском языке. Но есть случаи авторского переосмысления традиционных языковых значений. Так, в реплике Ипполита Терентьева «Ну, кто же не сочтет меня за сморчка, не знающего жизни, забыв, что мне уже не восемнадцать лет...» (8, 327)

слово «сморчок», имеющее просторечный оттенок и контекстуально переносный смысл, если и соотносится с традиционными значениями «тщедушный на вид человек»⁸, «маленький, невзрачный или старый, морщинистый человек»⁹, то не в первую очередь. Скорее, в слове «сморчок» в данном контексте подчеркивается значение «невзрослый», «незначительный по жизненному опыту». Нетипичное употребление слова «тунеядцев» отметил В. Н. Алёкин (см.: [Алёкин])¹⁰, имея в виду рассуждения Лебедева: «Один из таких тунеядцев, приближаясь к старости, объявил сам собою и без всякого принуждения, что он в продолжение долгой и скудной жизни своей умертвил и съел лично и в глубочайшем секрете шестьдесят монахов и несколько светских младенцев...» (8, 312). Указанное слово в XIX в. имело то же значение, что и сейчас: бездельник, живущий на чужой счет¹¹. Однако смысловой контекст, в котором оказывается это слово в романе «Идиот», предполагает значение «паразит», людоед в переносном смысле.

В следующем случае необходим комментарий к авторскому использованию устойчивого оборота. В рассказе генерала Иволгина о Наполеоне используется эпитет: «...он бросил на меня свой орлиный взгляд...» (8, 413). Выражение «орлиный взгляд» упоминается в словаре М. И. Михельсона, где поясняется значение прилагательного: «сверкающий, острый, пронизательный»¹². Такой эпитет встречается в романе М. Н. Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году» (1830)¹³. И это же определение, характеризующее Наполеона, использовал Александр Дюма-отец в книге «Наполеон» (глава «Наполеон на острове Эльба и 100 дней» — «Napoléon a l'île d'Elbe et les cent jours»): «Quoiqu'il suivît probablement de son regard d'aigle les événemens européens, Napoléon était donc, en apparence, entièrement soumis à sa fortune» («Возможно, когда орлиный взгляд Наполеона следил за развитием европейских событий, он казался внешне полностью смирившимся с судьбой»)¹⁴. В этом случае, за отсутствием точных данных об источнике выражения, правильнее было бы рассматривать это словосочетание как речевое клише, встречающееся у разных авторов в качестве одной из описательных характеристик Наполеона Бонапарта.

Довольно часто простой словарный комментарий недостаточен из-за необходимости пояснять содержание целой сцены. Так, в сцене знакомства князя Мышкина с семейством Епанчиных генерал произнес фразу: «— И вдобавок дитя совершенное, с ним можно еще в жмурки играть» (8, 45). Слово «жмурки» здесь использовано в его прямом значении («детская игра, в которой один из участников с завязанными глазами ловит других»¹⁵). Но нуждается в комментарии реакция слушателей. Лизавета Прокофьевна, услышав эту фразу, задала вопрос, словно бы не понимая сказанного: «— В жмурки играть? Каким образом?». Аглая в этот момент начала сердиться («с досадой перебила»), Аделаида «не выдержала и рассмеялась». Через вопрос Лизаветы Прокофьевны и реакцию ее дочерей здесь, возможно, обыгрывается то значение, которое бытовало в XVIII–XIX вв.: жмурки как «игра любовная», «предсвадебная», — тем более что далее в романе мотив женитьбы князя Мышкина, то на Настасье Филипповне, то на Аглае, становится сквозным. По наблюдению К. А. Богданова, И. П. Сахаров в «Сказаниях русского народа» (1836–1837) описывает игру в жмурки «как русскую, хотя и очевидно, что в своем описании он близок не столько народной традиции, сколько традиции галантных забав “высшего света”» (см. подробнее: [Богданов: 135–136]): «Жмурки, или *Слепой козел*, есть игра домашняя, игра девушек и молодых мужчин, в большие зимние вечера. Девушки, с завязанными глазами, как бы лишенные зрения, стараются более *поддаваться* в руки любезных молодых мужчин, а о мужчинах и говорить нечего. Влюбленные, под видом оплошности, только одни и играют во весь вечер эту игру, тогда как другие только посмеиваются их незнанию прятаться от поисков Козла. Нет сомнения, что эту игру изобрела любовь: ведь наши предки любили не хуже нас»¹⁶.

Отсутствует комментарий к реалии, упомянутой в подготовительных материалах к роману «Идиот»: «Известие, что сегодня у Князя завтрак. Смотреть купленный кабинет редкостей. Стоил денег» (9, 225). Кабинет редкостей — это калька с *англ.* Cabinet of curiosities, *нем.* Wunderkammer, Kunstkammer (Кунсткамера). Первоначально так называли шкаф-кабинет, позднее — помещение для хранения разнообразных коллекций. Кабинеты редкостей известны в Европе с XVI в.,

а в XVII столетии обрели популярность, став своего рода прообразом современных музеев. Эта популярность объясняется «интересом к античности, географическими открытиями, первыми достижениями эмпирической науки». Вначале кабинеты редкостей появлялись во дворцах, со временем коллекции стали включать «предметы искусства, драгоценности, различные диковинки». По примеру дворцовых создавались «частные» кабинеты редкостей в домах знати, богатых горожан, ученых»¹⁷. Кабинет редкостей могли себе позволить состоятельные люди; упоминание о нем в набросках к роману связано с мотивом получения главным героем наследства, что подтверждается и последующей записью: «Денег Князь получил больше, чем ожидали» (9, 225).

Комментирование имен реальных исторических лиц — также достаточно сложная задача, потому что, во-первых, ее решение зависит от конкретных источников, положенных в основу комментария и могущих содержать разнящуюся и противоречивую информацию, а во-вторых, в силу неясности или информационной недостаточности комментируемого контекста, может быть потенциально вариантным. В этом случае возникает проблема полноты отражения информации. Думается, что реальный комментарий при указанных условиях должен отражать хотя бы основные версии истолкования имени или, при точно установленных ошибочных истолкованиях, указания на ошибки и верный вариант. Так, имя игумена Пафнутия, упоминаемого Мышкиным, комментируется в ПСС с неточностями — он назван «основателем Авраамиевой чухломской верхней пустыни на реке Виге (XIV в.)» (9, 431) со ссылкой на книгу П. М. Строева «Списки иерархов и настоятелей монастырей Российской церкви» (СПб., 1877. С. 869). Однако основателем этой пустыни считается преп. Авраамий Галичский (Чухломской, Городецкий), а Пафнутий был его учеником, поставленным на игуменство в Верхнем Собора Пресвятой Богородицы монастыре [Дорофеева: 36, 54] на реке Виге (ныне Костромская обл., Чухломский р-н, с. Коровье). Г. Н. Крапивин отметил, что и герой романа неточен в пояснениях, говоря, что Пафнутий «правил пустыню на Волге» (8, 46): Вига является правым притоком реки Унжа, впадающей

в Волгу [Крапивин: 146]. Игумена Пафнутия упоминал Р. В. Плетнев, имея в виду задачу создания «положительного типа», «первым опытом» решения которой, по мнению исследователя, был роман «Идиот» [Плетнев: 251–252, 387]. В «Словаре личных имен у Достоевского» (сост. под общей редакцией А. Л. Бема) указан другой Пафнутий: «Пафнутий, игумен (Боровский, в мире Парфений, ум. 1478)»¹⁸, что не соответствует упоминанию в романе «четырнадцатого столетия»: преп. Пафнутий Боровский основал монастырь в XV веке в Калужской епархии¹⁹. В научной литературе указана также литературная параллель с «игуменом Пафнутием» из пушкинского «Бориса Годунова», настоятелем Чудова монастыря [Крапивин: 148–151].

Даже при комментировании реальных исторических имен, как видим, возникают литературные параллели. Если же говорить о **комментарии к именам (фамилиям) персонажей**, то в таких случаях реальность (отсылки к прототипам) еще явственнее вступает во взаимодействие с художественным вымыслом, и возникает вопрос о пределах и объеме комментирования художественных образов в реальном комментарии. Это касается, к примеру, зоолексем в фамилиях героев Достоевского. В ЛСС нет реального комментария к фамилии Птицын, а в статейном (историко-литературном) комментарии приводится сноска, отсылающая читателя к работам А. Л. Бема и М. С. Альтмана, в которых интерпретируются имена, в том числе и «птичьи» фамилии отдельных героев романа «Идиот» (9, 407). Но Альтман указывает именно на реальные прообразы Птицына, соотнося его фамилию с фамилиями двух известных в Петербурге «денежных дельцов и владельцев доходных домов» — Воронина и Утина [Альтман: 73–74]²⁰. Возникает вопрос, насколько необходима такая информация в реальном комментарии. Думается, ее следует приводить, так как подобное пояснение в комментарии показывает связь художественного образа с явлениями реальности.

Вместе с тем в романе есть вымышленные фамилии, которые соотносятся не столько с реалиями, сколько с литературной традицией, и такие параллели также важны именно как элемент, проясняющий генезис созданных образов. Так, фа-

мии ростовщиков Киндер, Трепалов, Бискуп, не отраженные в реальном комментарии *ПСС*, вымышлены. Фамилией Трепалов далее в романе назван купец, у которого Тоцкий выпросил красные камелии (8, 128). М. С. Альтман полагал, что некоторые фамилии в романе «Идиот» созданы с ориентацией на гоголевский принцип рифмовки или удвоения («Ищенко и Фердыщенко — чем не гоголевские Карп и Поликарп?», «Соцкая и Тоцкий, Беспалова и Трепалов») [Альтман: 151]. Стоит обратить внимание на этимологию лексем, образующих фамилии Киндер и Бискуп и порождающих ассоциации со словами *Kinder* (нем. дети) и *biskup* (польск. епископ)²¹, значения которых противоречат роду деятельности ростовщиков. В данном случае при комментировании фактически соединяются разные типы комментария — словарный и интертекстуальный.

Еще одна фамилия, упоминаемая в романе («За Купферовы векселя не бойся...» — 8, 251), комментария не получила, ее происхождение неясно. Однако она не является вымышленной, так как упоминается во «Всеобщей адресной книге Санкт-Петербурга...» за 1867–1868 гг. в разделе «Специальные занятия и ремесла»: по ул. Б. Мещанская, д. 20, кв. 4 жил дантист П. И. Купфер²². Большая Мещанская улица, угол Казанской площади, № 1/29, дом купца Б. Кохендёрфера (ныне Казанская ул., № 2/1) — один из адресов Достоевского в 1840-е годы [Тихомиров, 2016: 41–43]. В романе «Идиот» фамилией Купфер наделен ростовщик, что становится своеобразным намеком на ее этимологию: нем. *Kupfer* — медь, медные деньги²³.

В тексте романа встречаются высказывания героев, являющиеся **аллюзиями на определенную реально-историческую систему идей** и вместе с тем отражающие авторское восприятие проблемы. Такова реплика Коли Иволгина «У нас все обличают» (8, 113). В *ПСС* эта фраза не комментируется. В петрозаводском издании Полного собрания сочинений Достоевского указано, что «эпоха обличений в русской литературе и журналистике началась с наступлением гласности и реформ царствования Александра II»²⁴. Действительно, так называемое «обличительное направление» в русской литературе стало постоянной темой критических публикаций в 1860-е годы, хотя точнее было бы возводить указанную идеологию к В. Г. Бе-

линскому, который считал родоначальником «отрицательной» сатирической литературы Н. В. Гоголя. Взгляды Белинского, высказанные им, в частности, в статье «Несколько слов о поэме Гоголя» (1842), были оспорены в работе А. В. Дружинина «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения» (1856), появившейся в контексте полемического обсуждения «Очерков гоголевского периода русской литературы» (1855–1856) Н. Г. Чернышевского. Дружинин писал: «Гоголь не есть поэт отрицания, а между тем критика сороковых годов, сама вдавшись в одностороннее отрицательное направление, силилась видеть в Гоголе его полное воплощение»²⁵. Из литературно-критических выступлений Достоевского следует, что он тоже связывал тему сатирического отрицания действительности с творчеством Гоголя. Во «Введении» к «Ряду статей о русской литературе» писатель назвал Гоголя «колоссальным демоном», который «смеялся всю жизнь и над собой и над нами, и мы все смеялись за ним, до того смеялись, что наконец стали плакать от нашего смеха. <...> явились поэты, прозаики, и всё обличительные... явились такие поэты и прозаики, которые никогда бы не явились на свет, если б не было обличительной литературы» (18, 59–60).

Мысль Коли Иволгина «У нас все обличают» сам Достоевский неоднократно проговаривал в журнальных публикациях 1860-х годов:

«Родилось у нас тогда какое-то усиленное самообвинение и самоуличение, а вместе с тем все наперерыв уличали и обличали друг друга...» («Ряд статей о русской литературе. Введение» — 18, 58, см. также коммент. на с. 245–246, 271);

«Мы остановились на том, что повсеместно у нас раздались вопросы: кто виноват? Затем стали искать виноватых. Затем стали намекать, указывать, обличать» («Щекотливый вопрос. Статья со свистом, с превращениями и переодеваниями» — 20, 32);

«Что может быть возмутительнее, когда какая-нибудь совершенно спокойная, сытая и вседовольная верхоглядка, чаще всего пошлейшая бездарность, думает выиграть на моде к прогрессу, обличает, свищет и выходит из себя за правду *по заказу и по моде*» («Необходимое литературное объяснение по поводу разных хлебных и нехлебных вопросов» — 20, 50–51);

«Когда вы сочиняли ваши обличительные вещи, вы и обличали не из негодования какого-нибудь и не из убеждения в чем-нибудь, а просто потому, что обличение модная, так сказать, струя» («Опять “Молодое перо”» — 20, 92).

Наконец, позднее, в черновиках «Дневника писателя» за 1876 г. Достоевский говорил о необходимости «плюсовых идеалов» в литературе (подробнее см.: [Тарасова, 2011: 245–247]). Таким образом, реплика Коли Иволгина становится своего рода идеологической отсылкой как к журнальной полемике 1840–1860-х гг., так и к взглядам самого Достоевского, нашедшим выражение в программных статьях «Времени» и «Эпохи» и получившим развитие в «Дневнике писателя». Нет сомнений, что к подобным местам в тексте — назовем их идеологемами (в данном случае это слово «обличают») — необходим реальный комментарий, который показывал бы исторический контекст идеологеми и ее место в художественной идеологии автора.

В комментарии, отсылающем читателя к авторской системе идеологических координат, нуждаются реплики генерала Епанчина «— Человек образованный, но погибший!» и «Искренно жаль! Погибшая женщина!» (8, 142, 148). Первое суждение высказано в адрес князя Мышкина, во втором речь идет о Настасье Филипповне. Эти оценки принадлежат «умному и ловкому человеку», «хорошо знавшему свое место» (8, 14), и характеризуют его самого как представителя светского общества, в котором поступки князя Мышкина и тем более Настасьи Филипповны рассматриваются как нарушение приличий. Вместе с тем важно понять, что собою представляет определение «погибший» (не случайно объединившее Мышкина и Настасью Филипповну, если вспомнить трагический финал «Идиота») в культурно-историческом контексте и в авторском восприятии. «Погибший человек» — слова из редакционного предисловия к публикации перевода романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» в журнале «Время» (1862), отражающие одну из важнейших идей Достоевского. По замечанию писателя, «основная мысль всего искусства девятнадцатого столетия», «мысль христианская и высоко-нравственная», есть «восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя

веков и общественных предрассудков. Эта мысль — оправдание униженных и всеми отринутых парий общества» (20, 28). *Оправдание и восстановление погибшего человека* — одна из ключевых проблем романа «Идиот», представленная именно в образах «Князя-Христа» и «падшей женщины». Определение «погибший человек» встречается в других произведениях Достоевского («Неточка Незванова», «Дядюшкин сон», «Униженные и оскорбленные», «Игрок», «Братья Карамазовы»; в варианте «погибший в пороках человек» в «Преступлении и наказании» — 6, 255). Образ «погибшей женщины» отсылает читателя к теме грехопадения и восходит к евангельскому образу Марии Магдалины (см.: 9, 394–395), а в контексте литературной традиции — к «Фаусту» Гете и образу Гретхен (см.: [Тарасова, 2010]) и к пушкинским мотивам, ср. в «Пире во время чумы»: «Погибшего, но милого создання...»²⁶. Стоит отметить, что выражения «погибший человек» и «погибшая женщина» появляются позднее в характеристике героев романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина»²⁷.

В романе «Идиот» упоминается о том, что между Лизаветой Прокофьевной и Колей Иволгиным вышел спор «из-за “женского вопроса”» (8, 157). Необходимо отметить иронический контекст повествования — названные героини совпадают в ряде характеристик (эмоциональная открытость, прямолинейность оценок, детскость, несмотря на большую разницу в возрасте), а «жестоко» поссорились они дважды — по поводу «женского вопроса» и «второй раз из-за вопроса, в которое время года лучше ловить чижиков» (8, 157). Соединение этих двух несопоставимых тем создает комический эффект. И в то же время «женский вопрос» — тема, которая всерьез интересовала Достоевского и которая нуждается в пояснении. Формального словарного комментария недостаточно и в этом случае. Вопрос о положении женщины в обществе и равенстве ее в гражданских правах с мужчинами был связан с проблемой женской эмансипации. Началом борьбы за права женщин в Европе принято считать конец XVIII в., время Великой Французской революции и изменения иерархической структуры общества (см. подробнее: [Варламова: 21–25]). В России активное участие женщин в общественной жизни проявляется, начиная с эпо-

хи петровских реформ и, позднее, правления Екатерины II, в XIX столетии — в эпоху реформаторской деятельности Александра II [Варламова: 25–29]. На этот же период — 1860-е годы — пришлось издание журналов братьев Достоевских «Время» и «Эпоха», где также появлялись публикации по «женскому вопросу», который рассматривался «прежде всего с точки зрения женского образования» [Варламова: 49]. Одним из ярких примеров публицистики Достоевского, затрагивающей «женский вопрос», явились, в частности, статьи «Образцы чистосердечия»²⁸ и «Ответ “Русскому вестнику”»²⁹ (см. подробнее: 19, 91–104, 119–139, 292–295, 300–308). Во второй статье писатель отчетливо проговорил свое отношение к проблеме равноправия женщин, подчеркнув, что «вся эманципация сводится к христианскому человеколюбию, к просвещению себя во имя любви друг к другу, — любви, которой имеет право требовать себе и женщина» (19, 126). В романе «Идиот», как отмечено, прозвучал полемический отклик на роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?» в его социологизированной трактовке «женского вопроса» (см.: 9, 392–393, 444, 445)³⁰. Указанная проблематика сохраняет свое значение и в более поздний период издания «Гражданина» и в публицистике «Дневника писателя» (см.: [Буданова], [Фокин]).

В ЛСС отсутствует комментарий к некоторым словесным деталям описания, касающимся темы нигилизма. Во-первых, это часть внутреннего монолога Лизаветы Прокофьевны:

«“Нигилистки растут, да и только!” — говорила она про себя поминутно. В последний год, и особенно в самое последнее время, эта грустная мысль стала всё более и более в ней укрепляться. “Во-первых, зачем они замуж не выходят?” — спрашивала она себя поминутно. “Чтобы мать мучить, — в этом они цель своей жизни видят, и это, конечно, так, потому что всё это новые идеи, всё это проклятый женский вопрос! Разве не вздумала было Аглая назад тому полгода обрезать свои великолепные волосы? <...>”» (8, 271).

Попытка сестер Епанчиных остричь волосы, действительно, могла восприниматься как проявление «нигилизма». В этом отношении уместно вспомнить высказывание А. Я. Панаевой, прозвучавшее в связи с откликом на антинигилистический

роман И. С. Тургенева «Отцы и дети»: «Стриженные волосы, отсутствие кринолина или барашковая шапка на голове женщины производили сенсацию в публике и приводили многих в ужас. Такой женщине не было прохода от презрительных взглядов и насмешек, сопровождаемых кличкой “нигилистка”»³¹.

Во-вторых, это авторское описание, содержащее следующую пронизательную критическую оценку так называемых нигилистов:

«Ограниченному “обыкновенному” человеку нет, например, ничего легче, как вообразить себя человеком необыкновенным и оригинальным и усладиться тем без всяких колебаний. Стоило некоторым из наших барышень остричь себе волосы, надеть синие очки и наименоваться нигилистками, чтобы тотчас же убедиться, что, надев очки, они немедленно стали иметь свои собственные “убеждения”» (8, 384).

Эта характеристика внешнего вида нигилисток совпадает с замечанием А. И. Герцена в «Былом и думах» (см. раздел «Другие редакции»): «...волосы острижены, блеск глаз ослаблен синими очками, чтобы не мрачить единственный свет разума. Другие времена — другие нравы, различия полов почти забыты пред лицом науки»³². Н. Н. Страхов на ту же тему высказывался критически: «Пусть читатель переберет потом все хорошо знакомые ему формы нигилизма. Молодая девушка обрезаем свою великолепную косу и надевает синие очки. Со стороны безобразно, а между тем она очень довольна собою, как будто надела наряд красивее того, который прежде носила»³³. Отрицательное отношение к внешнему облику нигилистов было распространенным; стереотипность восприятия иной раз приводила к казусам. Д. С. Мережковский упомянул такой случай: «В 1872 году, в Петербурге одну молодую девушку, дочь действительного статского советника, остригшую себе волосы после тифа и по слабости глаз носившую очки, городские схватили на улице и отвели в часть как нигилистку»³⁴. По мысли современного исследователя (фактически совпадающей с выводом Достоевского в романе «Идиот»), «синие очки так запомнились современникам потому, что в них-то и было дело, под очками был не кризис ценностей, а стремление его

имитировать, и далее этих синих очков нигилизм не шел» [Шоломова: 130].

Слова Ипполита «думал только четверть часа говорить и всех, всех убедить» (8, 247, ср.: 244) получают комментарий в ПСС (9, 445), который следует дополнить. Ю. М. Лотман связал мотив предсмертного желания Ипполита «держаться к народу» с «моментом смерти Белинского, так поразившим всё его окружение» (см.: [Лотман, 1996: 158]): в воспоминаниях И. С. Тургенева приведены выдержки из письма А. П. Тютчевой, в котором указывалось, что Белинский перед смертью «говорил два часа не переставая, как будто к русскому народу»³⁵ (ср. строки из поэмы Н. А. Некрасова «Несчастные» (1856): «В день смерти с ложа он воспрянул. <...> Ему мерещился народ / И звон московских колоколен; / Восторгом взор его сиял, / На площади, среди народа, / Ему казалось, он стоял / И говорил...»)³⁶. Достоевскому могло быть известно это расхожее мнение современников о смерти Белинского. Вместе с тем в других текстах писателя звучат сходные оценки в адрес Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова: «А наш Чернышевский говаривал, что стоит ему четверть часа с народом поговорить и он тотчас же убедит его обратиться в социализм» (из письма к М. Н. Каткову от 25 апреля 1866 г. — 28, 154); «...так думали Чернышевский и Добролюбов: четверть часа поговорить в окошко с народом, и он пойдет за вами...» (черновые рукописи романа «Подросток» — 16, 170). В статье Чернышевского «Полемические красоты» (1861) есть стилистически похожее высказывание: «Вот горячились вы, горячились и никак не могли добиться, чего мы хотим, что любим; теперь же, только четверть часа побеседовали мы с вами хладнокровно, и открылось вам все: любим мы родину свою, а хотим — добра ей, — только и всего»³⁷. Кроме того, Достоевский использовал сходное выражение, рисуя собирательный образ «теоретиков», «социалистов» и «современных позитивистов»: «Мы положительно уверены, что самые умные из них (теоретиков. — Н. Т.) думают, что при случае стоит только десять минут поговорить с народом и он все поймет; тогда как народ, может быть, и слушать-то их не станет, об чем бы они ни говорили ему» (Объявление о подписке на журнал «Время» на 1863 г. — 20, 208); «...дайте мне четверть часа только поговорить без цензуры с

народом, и он тотчас за мной пойдет» (черновые рукописи романа «Бесы» — 11, 78; 12, 336).

Не получили необходимого комментария в *ПСС* строки:

«Мой либерал дошел до того, что отрицает самую Россию ~ Эту ненависть к России, еще не так давно, иные либералы наши принимали чуть не за истинную любовь к отечеству и хвалились тем, что видят лучше других, в чем она должна состоять; но теперь уже стали откровеннее и даже слова “любовь к отечеству” стали стыдиться, даже понятие изгнали и устранили, как вредное и ничтожное» (8, 277).

Этот пассаж содержит идеологемы, значимые для текстов Достоевского, как художественных, так и публицистических. Тему ненависти к России затрагивали многие авторы, начиная с 1820-х годов³⁸. Наибольшую известность получили высказывания П. Я. Чаадаева, который в статье «Философическое письмо» (1836) дал уничижительные оценки России, противопоставив ее западной цивилизации как более развитому устройству жизни и тем самым предвосхитив будущие дискуссии славянофилов и западников. Откликаясь на строки из письма Достоевского к А. Н. Майкову от 16 (28) августа 1867 г. (28₂, 210), Ф. И. Тютчев в письме А. Ф. Аксаковой от 20 сентября 1867 г. сообщал:

«Посылаю твоему мужу, отнюдь, разумеется, не с целью предания гласности, а для его личного ознакомления, отрывок из письма к Майкову Достоевского, в котором он рассказывает о своей встрече с Тургеневым в Бадене. Аксаков мог бы развить это в статью, которая была бы сейчас как нельзя более кстати. — В ней следовало бы рассмотреть современное явление, приобретающее все более патологический характер. Речь идет о русофобии некоторых русских — причем весьма почтенных... Прежде они говорили нам, и говорили совершенно искренно, что Россия их отвращает отсутствием прав, свободы слова и т. д. и т. д., а Европа внушает им нежную любовь именно наличием там всего этого... Что же мы видим теперь? По мере того как Россия, добиваясь некоторых послаблений, все более самоутверждается, отвращение к ней этих господ только растет. Ибо, судя по всему, прежние порядки никогда не вызывали у них столь лютой ненависти, как современные направления национальной мысли... И напротив, сколько бы ни попирали в Евро-

пе право, нравственность, саму цивилизацию, это, как мы видим, ничуть не уменьшает их расположения к Западу. <...> Словом, в означенном мною явлении принципы, как таковые, никак не замешаны, тут нет ничего, кроме инстинктов, и вот природу-то этих инстинктов и нужно бы проанализировать»³⁹.

Позднее Достоевский отчасти повторил в «Дневнике писателя» за 1877 г. мысль, высказанную в романе «Идиот»:

«Эмигрировали из России (я удерживаю это слово) двадцать лет назад наиболее помещики <...> были всякие, но, в огромном большинстве, если не все, — более или менее ненавидящие Россию, иные нравственно, вследствие убеждения, “что в России таким порядочным и умным, как они, людям нечего делать”, другие уже просто ненавидя ее безо всяких убеждений, так сказать, натурально, физически: за климат, за поля, за леса, за порядки, за освобожденного мужика, за русскую историю, одним словом, за всё, за всё ненавидя» (25, 137).

Что касается слов «любовь к отечеству», прозвучавших в «Идиоте», то тема, ими обозначенная, восходит к публицистике XVIII в. (см., например, статью А. Н. Радищева «Беседа о том, что есть сын отечества», 1789) и рассматривается в работе Н. М. Карамзина «О любви к отечеству и народной гордости» (1802). Последняя статья могла быть известна Достоевскому, «возросшему на Карамзине» (собственное признание в письме к Н. Н. Страхову от 2 (14) декабря 1870 г. — ПСС 29, 153).

Отдельная проблема — **комментирование библейских цитат и аллюзий**. Достаточно долгое время, по причине редуцированного внимания к библейской проблематике, этот вид интертекста не получал развернутого комментария или же комментировался с неточностями. Рассмотрим некоторые примеры. Так, Лебедев в романе «Идиот», разговаривая с князем Мышкиным, сообщает о «вскидчивом» настроении Настасьи Филипповны и добавляет: «Апокалипсисом стал отчитывать» (8, 167). В реальном комментарии ПСС к этому месту после краткой справки об Апокалипсисе как части Нового Завета сказано, что «Достоевский не раз обращался к апокалипсическим образам», «начиная с “Зимних заметок о летних впечатлениях”» (9, 439), опубликованных в 1863 г.

Это неточное утверждение. Еще в «Двойнике» (1846) званый обед у Берендеева сравнивается с «чем-то вавилонским в отношении блеска, роскоши и приличия» (ПСС-2, 1, 150), и аллюзия на чрезмерную роскошь и блистательность восходит к Откровению Иоанна Богослова, в котором описывается гибель «великого Вавилона» как воплощения грехов (Откр. 18:1–24).

Необходимо также уточнить особенности включения в текст романа библейского мотива побоев камнями, ср. слова князя Мышкина о Настасье Филипповне: «О, не позорьте ее, не бросайте камня» (8, 361; см. также: 9, 395, 434). Этот же мотив возникает в сюжете о Мари:

«Вдруг в это время нас подглядели дети, целая толпа; я потом узнал, что они давно за мной подсматривали. Они начали свистать, хлопать в ладошки и смеяться, а Мари бросилась бежать. Я хотел было говорить, но они в меня стали камнями кидать» (8, 60).

В Библии указанный мотив выражен вариантно — в словах Христа о блуднице, переданных в Евангелии от Иоанна: «А как действительно стали спрашивать Его: то восклонясь, сказал им: кто из вас без греха, пусть первый бросит на нее камень» (Ин. 8:7); в эпизоде, в котором иудеи собираются побить Христа камнями: «Иудеи сказали Ему в ответ: не за доброе дело хотим побить Тебя камнями, но за богохульство, и за то, что Ты, будучи человек, делаешь Себя Богом» (Ин. 10:33); в строках из Послания св. апостола Павла к Евреям о пророках, которые «верою побеждали царства, творили правду» и «камнями побиваемы были» (Евр. 11:33–37)⁴⁰. Учитывая совокупность приведенных значений, следует отметить, что в романе «Идиот» сохранено вариантное содержание мотива, который становится характеристикой не только образа Настасьи Филипповны, но и князя Мышкина в контексте христианских представлений о грехе и вере.

Реплика Лебедева, обращенная к князю Мышкину: «...если и могу служить вам, то как раб и наемщик, не иначе...» (8, 405), — не получила комментария в ПСС. Слова «раб» и «наемщик» (здесь: «наемник») восходят к библейскому тексту, где употребляются как в своем историческом значении — «рабо-

чая сила» (ср.: «...и будет это в продолжение субботы земли всем вам в пищу, тебе и рабу твоему, и рабе твоей, и наемнику твоему, и поселенцу твоему, поселившемуся у тебя...» (Лев. 25:6); «Не обижай раба, трудящегося усердно, ни наемника, преданного тебе душею...» (Сир. 7:22, см.: Втор. 24:14) и др.), так и в символическом смысле, при обозначении духовного рабства и греха: «Пришедши же в себя, сказал: сколько наемников у отца моего довольствуются хлебом с избытком, а я мру с голоду! Встану, пойду к отцу моему, и скажу ему: родитель! я согрешил против неба и пред тобою, и уже недостоин называться сыном твоим: прими меня в число наемников твоих» (Лк. 15:17–19); «Или вы не знаете, что кому вы отдаете себя в рабы для послушания, тому вы и рабы, *смотря потому*, кому послушны, или греху к смерти, или послушанию к праведности?» (Рим. 6:16)⁴¹. К Лебедеву, который постоянно подчеркивает свое ничтожество, кается, словно признавая свои грехи, и в то же время продолжает интриговать и лицедействовать, применимы оба толкования.

Библейские интертексты, будучи включенными в текст романа, могут переосмысливаться, наделяться новыми значениями, взаимодействовать с другими (например, литературными) интертекстами и особенностями поэтики произведения, отражая направление авторской мысли. Примером служит фраза Лебедева «Ибо нищ и наг, и атом в коловращении людей» (8, 168). В ПСС (9, 439) комментируется только первая часть предложения с указанием на неточную цитату из Апокалипсиса: «Ибо ты говоришь: я богат, разбогател, и ни в чем не имею нужды; а не знаешь, что ты жалок, и беден, и нищ, и слеп, и наг» (Откр. 3:17)⁴². Но высказывание Лебедева содержит не только отсылку к библейскому тексту. В речи героя оно является очередной формулой самоуничтожения, чему служит и дальнейшее сравнение с атомом. Слово «атом» Достоевский использовал в значении «мизерный, ничтожный» (ср. в «Дневнике писателя» за 1876 г.: «что он вовсе не атом и не ничто перед ними» — 22, 6). Едва ли следует оставлять без комментария слово «коловращение», так как здесь необходимо не только пояснить прямое словарное его значение («круговорот»), но и указать на соответствующий литературный контекст. Метафора «коловращенье людей» встречается во втором томе

«Мертвых душ» (1835–1841, опубл. в 1842 г.; т. 2 — в 1855 г.) Н. В. Гоголя: «...видеть свет, коловращенье людей — кто что ни говори, есть как бы живая книга, вторая наука»⁴³.

Не получила комментария в ПСС еще одна отсылка к библейским и литературным источникам, содержащаяся в словах генерала Иволгина, обращенных к Ипполиту: «...а ты только завистливый червь, перерванный надвое, с кашлем... и умирающий от злобы и от неверия...» (8, 395). Сравнение «человек — червь» имеет библейские (ветхозаветные) источники: «Тем менее человек, *который* есть червь...» (Иов. 25:6); «Я же червь, а не человек, поношение у людей и презрение в народе» (Пс. 21:7, см. также: Ис. 41:14). Метафора получила широкое распространение в русской литературе и встречается, к примеру, в текстах Г. Р. Державина («Я царь — я раб — я червь — я Бог!» — ода «Бог», 1784), Н. М. Карамзина («И в темницу преисподню / Засадите вы его. / Пусть гниет там понемногу, / И умрет, как бедный червь!» — «Граф Гваринос», 1789), А. С. Пушкина («Несносен мне твой ропот дерзкий, / Ты червь земли, не сын небес...» — «Поэт и толпа», 1829), М. Ю. Лермонтова («...не жди пощады; / Как червь, к душе твоей / Я прилеплюсь, и каждый миг отрады / Несносен будет ей...» — «Настанет день — и миром осужденный», 1831, опубл. в 1859), Н. В. Гоголя («незначащий червь мира сего» — слова Чичикова о себе в «Мертвых душах»; ср. в Библии: «князь мира сего», о сатане — Ин. 12:31), Л. Н. Толстого («...и я, ничтожный червяк, уже оскверненный всеми мелкими, бедными людскими страстями» — «Юность», 1855–1856, гл. XXXII), И. С. Тургенева (умирающий Базаров о себе: «червяк полураздавленный, а еще топорщится» — «Отцы и дети», 1860–1861, опубл. в 1862) и др. авторов⁴⁴. Указанная метафора также встречается в «Фаусте» И. В. Гете⁴⁵.

Остались не замеченными исследователями и не получили комментария две отсылки к Библии в подготовительных материалах к роману «Идиот». Ветхозаветная цитата звучит в строках первоначальной редакции романа: «Заклады ложек. Тесное время. Идиот не едет» (9, 207). *Тесное время* — время скорби, печали. Ср.: «А вы оставили Меня и стали служить другим богам; за то Я не буду уже спасать вас: пойдите, взывайте к богам, которых вы избрали, пусть они спасают вас в тесное для вас время» (Суд. 10:14, ср. Притч. 1:25–27); «И в тес-

ное для себя время он продолжал незаконно поступать пред Господом...» (2 Пар. 28:22); «И Ты отдал их в руки врагов их, которые теснили их. Но когда, в тесное для них время, они зывали к Тебе, Ты выслушивал их с небес и, по великому милосердию Твоему, давал им спасителей, и они спасали их от рук врагов их» (Неем. 9:27); «Посему будут прославлять Тебя народы сильные; города страшных племен будут бояться Тебя, ибо Ты был убежищем бедного, убежищем нищего в тесное для него время, защитой от бури, тенью от зноя; ибо гневное дыхание тиранов было подобно буре против стены» (Ис. 25:3–4, см. также: Ис. 33:2). Во втором случае это аллюзия на библейский текст: «Но Ганя гораздо серьезнее, чем в первых 2-х частях. Не проговаривается. Молчит. Таит» (9, 230). Ср.: «Кто ходит переносчиком, тот открывает тайну; но верный человек таит дело» (Притч. 11:13, см. также: Иов. 20:12–14).

Среди **собственно литературных интертекстов** следует выделить, во-первых, автореминисценции Достоевского. Так, например, не комментируемые в ПСС слова Лебедева о пропавшем бумажнике с деньгами: «...а знаете, князь, очевидно, что у меня где-нибудь в садике, под камушком, пролежали в первую-то ночь пропажи-с; как вы думаете?» (8, 409) — это явная отсылка к мотиву, прежде возникшему в романе «Преступление и наказание», где Раскольников прячет под камень взятые у процентщицы деньги и вещи.

Автореминисценцией к публицистическим статьям Достоевского 1860-х годов, в которых обосновывается почвенническое учение, стала фраза «Кто почвы под собой не имеет, тот и Бога не имеет» (8, 452). По замечанию В. В. Виноградова, в 1840–1850-е гг. слово «почва» «сближается с французским *terrain*», и под влиянием переносного словоупотребления складывается «новая фразеология» — «в слове *почва*, отчасти на основе его старого значения — “основание, фундамент”, отчасти на основе семантических толчков, идущих от французского языка, развивается фразеологически связанное переносное значение — “опора, основа, то, на чем можно утвердиться» [Виноградов: 529]. В таком значении это слово использовали многие авторы, в том числе Достоевский [Виноградов: 530], для которого оно ассоциировалось с национальной средой, народными основами жизни и христианской

верой. Мысль, высказанная в «Идиоте», перефразируется в романе «Бесы» (слова Шатова): «А у кого нет народа, у того нет и Бога!» (10, 34).

Еще одна автореминисценция отражает сквозную тему, звучащую в творчестве Достоевского: «...действительно ли весь этот верхний слой русских людей уж никуда не годится, отжил свое время, иссяк исконною жизнью и только способен умереть, но всё еще в мелкой, завистливой борьбе с людьми... будущими...» (8, 456–457). Выражением «верхний слой русских людей» обозначено дворянское сословие. Ср. с лексически близкими вариантами в «Дневнике Писателя»: «самим верхним сословием» (22, 31), «верхние слои культурных людей в России» (22, 110), «верхним слоем культурных людей», «между простонародьем и верхним культурным слоем» (Там же), «верхний культурный слой русский» (23, 46), «верхнее общество» (23, 160), «народ невольно признает верхних людей» (26, 31), «нашего верхнего над народом стоящего общества» (26, 143). Критикуя дворянское общество в духе почвеннических идей, Достоевский подверг тему многостороннему анализу. В «Подростке» говорится о дворянстве как символе «высшей идеи», под которой понимается «идея чести и просвещения». В определении героя романа, Версилова, дворянство — это не столько сословие, сколько «собрание лучших людей, в смысле буквальном и истинном, а не в прежнем смысле привилегированной касты» (13, 177–178). Образ «лучших людей» указывает на несоциальное, духовное содержание этой темы. В «Дневнике Писателя» тема «верхнего слоя русских людей» представлена, в частности, в «споре» Достоевского с героем романа «Анна Каренина» Левиным, который назван «московским баричем средне-высшего круга» (25, 205). Роман «Идиот» во многом предвосхищает развитие указанной проблематики: слова князя Мышкина о людях «будущих» близки к более поздним рассуждениям Достоевского и его героев о «лучших людях» (см. также: [Галаган]).

Слова князя Мышкина: «...чтоб утолить жажду духовную...» (8, 451), «...из боли духовной, из жажды духовной, из тоски по высшему делу...» (8, 452) — отсылают читателя к стихотворению А. С. Пушкина «Пророк» (1826). В данном случае

важно отметить, что цитата («Духовной жаждою томим...»), которая в тексте-источнике обозначает движение лирического героя к прозрению и обретению Бога, в романе «Идиот» включена в контекст рассуждений о «русских атеистах» — темы, к которой Достоевский обратился и в неосуществленном замысле «Атеизм», возникшем параллельно работе над романом «Идиот». О «тоске по идеалу», «жажде великих идей», «дворянской тоске» позднее говорят Версиров и Аркадий Долгорукий в романе «Подросток» (см.: 13, 373–374, 376–380; 16, 45, 78, 282, 340–341, 367–368).

Очевидной отсылкой к литературной традиции являются слова Евгения Павловича о Петербурге как «почти фантастическом» городе (8, 482), которые также не получили комментария в ЛСС. В данном случае уместно указать на параллели с предшественниками Достоевского в развитии петербургской темы — А. С. Пушкиным («Пиковая дама», «Медный всадник») и Н. В. Гоголем («Невский проспект» и «петербургские повести» в целом), создавшими образ призрачного, фантастического, демонического города-миража. Достоевский обращается к этой теме в раннем творчестве («Двойник», «Белые ночи», «Петербургские сновидения в стихах и прозе»), но и в более позднее время, в романе «Подросток», звучит ее отголосок — в упоминании названных пушкинских текстов:

«...замечу, что считаю петербургское утро, казалось бы самое прозаическое на всем земном шаре, — чуть ли не самым фантастическим в мире. Это мое личное воззрение или, лучше сказать, впечатление, но я за него стою. В такое петербургское утро, гнилое, сырое и туманное, дикая мечта какого-нибудь пушкинского Германна из “Пиковой дамы” (колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип — тип из петербургского периода!), мне кажется, должна еще более укрепиться. 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, подымется с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красоты, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?”» (13, 113).

Анализ материала свидетельствует о том, что реальный комментарий многослоен и не ограничивается пояснением

так называемых «исторических реалий». Происходит это потому, что «реалии» видоизменяются, будучи воспринятыми авторским сознанием и становясь частью художественного текста, а иногда и более широкого историко-литературного контекста. Кроме того, в реальном комментарии действуют разные типы комментирования, от идиолектного до интертекстуального, и чаще всего не по отдельности друг от друга, а в соединении, когда к этому ведет комментируемый текст. Такой ситуации, кроме того, способствует сама модель *построчного* комментария, предполагающая движение исследователя вслед за автором и авторской логикой.

Примечания

- ¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Далее — ПСС; ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома и страницы в круглых скобках. При необходимости приводятся также ссылки на новое продолжающееся издание — ПСС-2: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 35 т. Л.: Наука, 2013–2016. Т. 1–6.
- ² См. также: [Лихачев: 528].
- ³ О проблемах комментирования см. также: [Лотман, 1995: 472–474], [Достоевский: Дополнения к комментарию], [Тихомиров, 2006: 26–34, 39–40], [Тихомиров, 2008], [Исупов], [Смирнов], [Тименчик] и др.
- ⁴ Глинкина Л. А. Иллюстрированный толковый словарь забытых и трудных слов русского языка. М.: Мир энциклопедий Аванта+, 2008. С. 334.
- ⁵ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 3. С. 156.
- ⁶ Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: в 2 т. М.: Рус. яз., 2001. Т. 1. С. 162.
- ⁷ Глинкина Л. А. Иллюстрированный толковый словарь забытых и трудных слов русского языка. С. 69.
- ⁸ Мокиенко В. М., Никитина Т. Г. Большой словарь русских народных сравнений. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2008. С. 625.
- ⁹ Словарь современного русского литературного языка: в 17 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948–1965. Т. 13. Стлб. 1414.
- ¹⁰ См. также: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / под ред. В. Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1995–2015. Т. 8. С. 802.
- ¹¹ См.: Национальный корпус русского языка. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruscorpora.ru/search-main.html>
- ¹² Михельсон М. И. Русская мысль и речь. Свое и чужое: Опыт русской фразеологии: сб. образных слов и иносказаний: в 2 т. М.: Терра — Terra, 1994. Т. 1. С. 750.
- ¹³ См.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты. Т. 8. С. 819.

- ¹⁴ Napoléon, par Alexandre Dumas. Paris: Delloye, 1840. P. 236.
- ¹⁵ Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов / РАН. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова; отв. ред. Н. Ю. Шведова. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2011. С. 237.
- ¹⁶ Сказания русского народа, собранные И. Сахаровым: в 2 т. 3-е изд. СПб.: Тип. Сахарова, 1841. Т. 1. С. 75.
- ¹⁷ Кунсткамера // Российский гуманитарный энциклопедический словарь: в 3 т. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2002. Т. 2. С. 308–309. См. также: [The origins of museums...], [Куклинова, 1997], [Куклинова, 2001], [Юренева], [Mauriès].
- ¹⁸ Словарь личных имен у Достоевского / сост. А. Л. Бемом, С. В. Завадским, Р. В. Плетневым и Д. И. Чижевским; под общ. ред. А. Л. Бема. С. 338.
- ¹⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты. Т. 8. С. 739.
- ²⁰ О зоолексемах в фамилиях героев Достоевского см. также: [Владимирцев]; напр., о смысле «оксюморона-оппозиции» «Лев Мышкин» [Владимирцев: 304–306].
- ²¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты. Т. 8. С. 757.
- ²² Всеобщая адресная книга Санкт-Петербурга, с Васильевским островом, Петербургскою и Выборгскою сторонами и Охтою. СПб.: Изд. Гоппе и Корнфельда, 1867–1868. Отд. IV. С. 58.
- ²³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты. Т. 8. С. 792.
- ²⁴ Там же. С. 757.
- ²⁵ Дружинин А. В. Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения // Дружинин А. В. Литературная критика / сост., подгот. текста и вступ. ст. Н. Н. Скатова, примеч. В. А. Котельникова. М.: Сов. Россия, 1983. С. 168.
- ²⁶ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты. Т. 8. С. 762.
- ²⁷ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Гослитиздат, 1928–1959. Т. 18. С. 30, 219.
- ²⁸ Время. 1861. № 3. С. 54–70.
- ²⁹ Там же. № 5. С. 15–39.
- ³⁰ См. также: 7, 371–372; Достоевская А. Г. Воспоминания / вступ. ст., подгот. текста и примеч. С. В. Белова и В. А. Туниманова. М.: Худож. лит., 1987. С. 173–174. (Сер. лит. мемуаров), [Касаткина, 1996: 218–226].
- ³¹ Панаева А. Я. (Головачева) Воспоминания. М.: Правда, 1986. С. 320. См. также: [Вознесенская].
- ³² Герцен А. И. Собр. соч.: в 30 т. М.: Изд-во АН СССР; Наука, 1954–1966. Т. 1. С. 558.
- ³³ Страхов Н. Н. Преступление и наказание. Роман в шести частях с эпилогом. Ф. М. Достоевского. Издание исправленное. Два тома. Петербург. 1867 // Отечественные записки. 1867. № 3, кн. 2. С. 331.
- ³⁴ Мережковский Д. С. «Большая Россия». Избранное. Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. С. 185.
- ³⁵ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. 2-е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1978–2018. Т. 11. С. 52. Ср.: «О смерти его мне рассказывали, что он был в забытии, бредил, говорил речи наро-

- ду...» (Кавелин К. Д. Воспоминания о В. Г. Белинском // В. Г. Белинский в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1977. С. 180–181).
- ³⁶ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: в 15 т. Л.; СПб.: Наука, 1981–2000. Т. 4. С. 49.
- ³⁷ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: в 16 т. М.: Гослитиздат, 1939–1953. Т. 7. С. 756.
- ³⁸ См. подробнее: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты. Т. 8. С. 796.
- ³⁹ Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. и письма: в 6 т. М.: ИЦ «Классика», 2004. Т. 6. С. 271, 514–515.
- ⁴⁰ См.: Евангелие Достоевского: [Личный экземпляр Нового Завета 1823 года издания, подаренный Ф. М. Достоевскому в Тобольске в январе 1850 года]: [в 3 т.]. Тобольск: Общественный благотворительный фонд «Возрождение Тобольска», 2017. Т. 1: Новый Завет. Факсимиле издания 1823 года. Описание маргиналий и владельческих помет. Сибирская тетрадь. Факсимиле. С. 238, 247, 576.
- ⁴¹ См.: Евангелие Достоевского. Т. 1. С. 184, 412.
- ⁴² Ст. 14–17 отчеркнуты карандашом; начало 14 и окончание 17 стихов отграничены карандашом знаками «|». См.: Евангелие Достоевского. Т. 1. С. 587; Т. 2. С. 720–721.
- ⁴³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. Т. 7. С. 54, см. там же с. 61, 92.
- ⁴⁴ См. подробнее: Кожевникова Н. А., Петрова З. Ю. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX веков / отв. ред. Л. Л. Шестакова. М.: Языки славянских культур, 2010. Вып. 2: Звери, насекомые, рыбы, змеи. С. 341–343.
- ⁴⁵ См.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты. Т. 8. С. 814.

Список литературы

1. Алёкин В. Н. Уточнения и дополнения к комментариям. [Электронный ресурс]. — URL: <http://aljokin-1957.narod.ru/fan32.html> (07.03.2019).
2. Альтман М. С. Достоевский: По вехам имен. — Саратов: Изд-во Саратовск. ун-та, 1975. — 280 с.
3. Богданов К. А. Игра в жмурки: сюжет, контекст, метафора // Богданов К. А. Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности. — СПб.: Азбука, 2015. — С. 104–171.
4. Буданова Н. Ф. Неизвестные статьи Достоевского по женскому вопросу: (Опыт атрибуции) // Достоевский: Материалы и исследования. — Л.: Наука, 1976. — Т. 2. — С. 236–244.
5. Варламова Д. В. Женский вопрос в журналах М. М. и Ф. М. Достоевских «Время» и «Эпоха»: дис. ... канд. филол. наук. — М., 2017. — 158 с.
6. Виноградов В. В. История слов: Ок. 1500 слов и выражений и более 5000 слов, с ними связ. / РАН. Отд-е лит. и яз. Науч. совет «Рус. яз.».

- Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. — М.: ИРЯ, 1999. — 1138 с.
7. Владимирцев В. П. Поэтический бестиарий // Владимирцев В. П. Достоевский народный. — Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2007. — С. 300–315.
 8. Вознесенская А. П. Образ женщины-нигилистки как отражение смены ценностной парадигмы в культуре России XIX в. // Общество. Среда. Развитие. — 2012. — № 2. — С. 153–156.
 9. Галаган Г. Я. Проблема «лучших людей» в наследии Ф. М. Достоевского (1873–1876) // Достоевский: Материалы и исследования. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. — Т. 12. — С. 99–107.
 10. Гаспаров М. Л. Ю. М. Лотман и проблемы комментирования // Новое литературное обозрение. — 2004. — № 66. — С. 70–74.
 11. Дорофеева К. В. Житие преподобного Авраамия Галичского // Вестник церковной истории. — 2011. — № 1/2 (21/22). — С. 5–55.
 12. Достоевский: Дополнения к комментарию / Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН, Комиссия по изучению творчества Ф. М. Достоевского; под ред. Т. А. Касаткиной. — М.: Наука, 2005. — 694 с.
 13. Захаров В. Н. Текстология как технология // Захаров В. Н. Проблемы исторической поэтики. Этнологические аспекты. — М.: Изд-во «Индрик», 2012. — С. 205–221.
 14. Захаров В. Н. «Бесы»: два романа, как издавать // Имя автора — Достоевский. Очерк творчества. — М.: Изд-во «Индрик», 2013. — С. 317–352.
 15. Исупов К. Г. Внеаходимость комментатора // Вопросы литературы. — 2008. — № 2. — С. 6–19.
 16. Казакова Т. А. Переводческий комментарий: структура и функции // Университетское переводоведение: материалы IV Межд. науч. конф. по переводоведению «Федоровские чтения» 24–26 октября 2002 г. — СПб.: Филол. фак-т С.-Петерб. гос. ун-та, 2003. — Вып. 4. — С. 169–178.
 17. Касаткина Т. А. Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. — М.: Наследие, 1996. — 336 с.
 18. Касаткина Т. А. Проблемы реального комментария // Новый мир. — 2018. — № 7. — С. 181–198.
 19. Коробейникова Н. Н. Онтология комментария и его роль в понимании иноязычного художественного текста: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Барнаул, 2006. — 22 с.
 20. Крапивин Г. Н. К чему приложил руку игумен Пафнутий? // Русская литература. — 2014. — № 4. — С. 145–151.
 21. Куклинова И. А. Кабинеты во Франции в XVI–XVII веках // Музей в современной культуре: сб. науч. тр. — СПб.: С.-Петерб. гос. академия культуры, 1997. — Т. 147. — С. 24–38.
 22. Куклинова И. А. Музеи Франции XIV–XIX веков. — СПб.: СПбГУКИ, 2001. — Ч. 1. — 148 с.
 23. Лихачев Д. С., при участии А. А. Алексеева и А. Г. Боброва. Текстология на материале русской литературы X–XVII веков. — СПб.: Алетейя, 2001. — 758 с.

24. Лотман Ю. М. Пушкин. — СПб.: Искусство-СПб., 1995. — 845 с.
25. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. — М.: Языки русской культуры, 1996. — С. 146–160.
26. Манн Ю. Н. В. Гоголь: академический комментарий в поисках жанра // Проблемы текстологии и эдичионной практики. Опыт французских и российских исследователей. — М.: ОГИ, 2003. — С. 103–111.
27. Монологи о комментарии: Л. Г. Степанова // Текст и комментарий: Круглый стол к 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова / науч. совет РАН «История мировой культуры», МГУ им. М. В. Ломоносова; [сост. Д. В. Вальков, Т. В. Цивьян; отв. ред. акад. В. Н. Топоров]. — М.: Наука, 2006. — С. 122–124.
28. Пильщиков И. А. Стандарты современного филологического комментария // Комментарий исторического источника: Исследования и опыты / отв. ред. М. С. Бобкова. — М.: ИВИ РАН, 2008. — С. 36–45.
29. Плетнев Р. В. «Сердцем мудрые»: (О «старцах» у Достоевского) // Вокруг Достоевского: в 2 т. / сост., вступ. ст. М. Магидовой; коммент. М. Магидовой при участии П. Е. Фокина. — М.: Рус. путь, 2007. — Т. 1: О Достоевском: сб. ст. / под ред. А. Л. Бема. — Прага, 1929 / 1933 / 1936. — С. 251–263.
30. Рейтблат А. И. Комментарий в эпоху Интернета: (Методологические аспекты) // Новое литературное обозрение. — 2004. — № 66. — С. 82–90.
31. Смирнов С. В. По поводу реального комментария к произведениям Н. А. Некрасова // Некрасовский сборник / под ред. А. М. Березкина, Б. В. Мельгунова, М. Ю. Степиной. — СПб.: Наука, 2008. — Т. XIV. — С. 239–245.
32. Тарасова Н. А. Фаустовская сцена в романе Достоевского «Подросток» // Русская литература. — 2010. — № 1. — С. 171–187.
33. Тарасова Н. А. «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского за 1876–1877 годы: Критика текста. — М.: Квадрига-МБА, 2011. — 392 с.
34. Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация. — 3-е изд. — М.: Изд-во МГУ, 2008. — 352 с.
35. Тименчик Р. Д. Монолог о комментарии // Тименчик Р. Д. Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. — М.: Гешарим — Мосты культуры, 2008. — С. 587–591.
36. Тихомиров Б. Н. Религиозные аспекты творчества Ф. М. Достоевского. Проблемы интерпретации, комментирования, текстологии: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — Петрозаводск, 2006. — 42 с.
37. Тихомиров Б. Н. Академический комментарий: цели, задачи, принципы // Достоевский и мировая культура. — СПб.: Серебряный век, 2008. — № 24. — С. 117–126.
38. Тихомиров Б. Н. «А живу в доме Шиля...»: Адреса Ф. М. Достоевского в Петербурге, известные и неизвестные. 1837–1881. — СПб.: Серебряный век, 2016. — 152 с.
39. Томашевский Б. В. Писатель и книга: Очерк текстологии. — М.: Ис-

- кусство, 1959. — 279 с.
40. Фокин П. Е. «Женский вопрос» в «Дневнике писателя» 1876–1877 гг. Ф. М. Достоевского // Преображение. — 1998. — № 6. — С. 29–33.
 41. Шоломова Т. В. Эстетизация нигилизма в русской литературе XIX века: К вопросу о пространственных и временных границах явления // Общество. Среда. Развитие. — 2015. — № 3. — С. 127–131.
 42. Юренева Т. Ю. Западноевропейские естественно-научные кабинеты XVI–XVII веков // Вопросы истории естествознания и техники. — 2002. — № 4. — С. 64–78.
 43. Mauriès P. Cabinets de curiosités: [Album]. — [Paris]: Gallimard, 2002. — 267 p.
 44. The origins of museums: The cabinet of curiosities in sixteenth and seventeenth century Europe / ed. by Oliver Impley and Arthur Macgregor. — Oxford: Clarendon press, 1986. — 352 p.

Natalia A. Tarasova

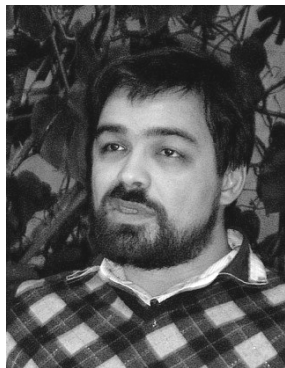
The Problems of the Preparation of a Historical (“Real”) Commentary (Based on Dostoevsky’s Novel “The Idiot”)

Abstract. The article is devoted to theoretical and practical issues that emerge while preparing the historical (“real”) commentary on Dostoevsky’s writings. The work studies traditional and modern approaches to commenting of literary texts, provides variants of the classification of linguistic commentaries of different types, and identifies types that are relevant to the study of Dostoevsky’s works. In the article, as exemplified in Dostoevsky’s novel “The Idiot” (its handwritten and printed texts), the question of the tasks, subject, content and limits of a historical (“real”) commentary on literary texts is examined. The problem of the word’s interpretation is analyzed taking into account the semantic context. The article analyzes the issues of commenting the names of real historical persons and characters, allusions to historical ideas, biblical quotes, literary intertexts, including auto-reminiscences. As a result of the accomplished analysis, the historical (“real”) commentary on Dostoevsky’s novel “The Idiot” was refined, clarified and supplemented.

Keywords: Dostoevsky, Russian literature, problems of commenting on a literary text

About the author: *Tarasova Natalia A.* — Doctor of Philology, Leading Researcher, the Institute of Russian Literature (Pushkinskiy Dom) of the Russian Academy of Sciences (nab. Makarova 4, Saint Petersburg, 199034, Russian Federation)

УДК 821.161.1.09“18”



Валентина Васильевна Борисова

Сергей Сергеевич Шаулов

**Мотив «рокового наследства» в романе
Ф. М. Достоевского «Идиот»:
реальный, мифопоэтический
и историко-литературный комментарий**

Аннотация. Мотив «рокового наследства» в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» рассматривается в статье с трех сторон: во-первых, комментируются его реалии, связанные с московским миром семьи Куманиных, многие члены которой стали прототипами героев произведения; во-вторых, «куманинский след» выявляется на уровне сюжета. Реальный комментарий дополняется анализом мифопоэтической модели реализации мотива наследства. Его атрибуты — это «узелок» в руках князя Мышкина и «дело» («письмо»), «загадочным» образом связанные. Цепная связь между этими деталями отражает последовательное, в соответствии с кумулятивной логикой разрешения фольклорной загадки, сюжетное развитие мотива «рокового наследства» в романе. Другая характерная особенность его мифопоэтики — символический параллелизм судеб и образов Рогожина и Мышкина. В-третьих, в статье выявляется связь мотива наследства в тексте Достоевского с литературной традицией, прежде всего с творчеством Л. Толстого и Бальзака. Так, пародийная реактуализация раннего очерка французского писателя «Несчастный» в пасквиле Келлера и Лебедева маркирует переход Достоевского к «реализму в высшем смысле», что подтверждается общей динамикой работы над «Идиотом», которая в итоге свелась к синтезу пережитого личного опыта с литературной традицией и культурной памятью. В результате делается вывод о том, что в процессе художественной реализации мотива «рокового наследства»

в романе «Идиот» произошла контаминация автобиографического нарратива с соответствующими фольклорно-мифологическими и литературными моделями.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, «Идиот», Куманины, мотив «рокового наследства», реальный, мифопоэтический, историко-литературный комментарий

Об авторах: *Борисова Валентина Васильевна* — доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской литературы, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы (450008, Российская Федерация, г. Уфа, ул. Октябрьской революции, 3/а); *Шаулов Сергей Сергеевич* — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, Башкирский государственный университет (450076, Российская Федерация, г. Уфа, ул. Заки Валиди, 32).

Мотив «рокового наследства», необратимо и резко меняющего судьбу героев, нашел отражение во многих произведениях Ф. М. Достоевского послекаторжного периода. Особенно важную роль он играет в романе «Идиот». В этом произведении, работа над которым совпала с драматическими перипетиями в «деле о куманинском наследстве», ставшем для автора «несчастливым» [Борисова: 32–42], много реалий, связанных с миром Куманиных, богатых родственников со стороны матери писателя. Они требуют специального комментария, о чем в свое время справедливо писал исследователь московского мира Достоевского Г. А. Федоров [Федоров: 19]. Его разыскания, выявляя «московский след князя Мышкина», продолжает сегодня П. Е. Фокин¹. Благодаря их исследованиям стал очевиден московский контекст творчества Достоевского.

Так, в романе «Идиот» родовое гнездо купцов Куманиных на Ордынке детально описано как дом Рогожина на Гороховой улице в Санкт-Петербурге:

«Подходя к перекрестку Гороховой и Садовой, он сам удивился своему необыкновенному волнению; он и не ожидал, что у него с такою болью будет биться сердце»².

Писатель наделил князя Мышкина собственными ощущениями: этот дом был хорошо знаком ему с детства. Родители часто привозили его вместе с другими детьми в гости к богатой тетушке, в последний раз он посетил его в 1867 г. вместе с женой Анной Григорьевной.

В описании как самого дома, так и его интерьера, много реальных предметных деталей:

«Дом этот был большой, мрачный, в три этажа, без всякой архитектуры, цвету грязно-зеленого. <...> Подойдя к воротам и взглянув на надпись, князь прочел: “Дом потомственного почетного гражданина Рогожина”» (8, 170).

Это прямая отсылка к Куманиным, которые в 1830 г. получили от императора потомственное дворянство, став первостатейными купцами. Упоминание Парфена Рогожина о том, что «этот дом еще дедушка строил» (8, 172), также связано с фактами жизни трех поколений Куманиных в родовом гнезде. О нем князь говорит Рогожину: «Твой дом имеет физиономию всего вашего семейства и всей вашей рогожинской жизни» (8, 172). Примечательно в его описании сочетание в основном темных тонов и красного цвета:

«Лестница была темная, каменная, грубого устройства, а стены ее окрашены красною краской» (8, 170).

Тем же колоритом отмечен кабинет Рогожина:

«Это была большая комната, высокая, темноватая, заставленная всякою мебелью <...>. Красный широкий сафьянный диван, очевидно, служил Рогожину постелью» (8, 172).

И темная гостиная его матери разгорожена «перегородкой из красного дерева» (8, 185).

И, самое главное, в романе есть персонажи, прототипы которых — из куманинского мира. Первым на них указал Г. А. Федоров, хотя обнаруженные им факты нуждаются как в текстологическом уточнении (из-за отсутствия конкретных указаний на документы: например, на архивы князей Вадбольских и Коршей), так и в развернутой литературоведческой интерпретации, прежде всего с учетом их преломления в произведении писателя.

Действительно, ряд имен для своих героев писатель заимствовал из окружения куманинской семьи. Так, управляющим московской конторы Государственного коммерческого банка, директором которой был В. А. Куманин, служил Евграф Гаврилович Рогожин, а его жену звали Настасья Филипповна.

Подтверждение этому факту мы находим в письме Достоевского А. Н. Майкову от 31 декабря 1867 г. (12 января 1868 г.): «Из четырех героев — два обозначены *в душе у меня* крепко» (28₂, 239). Речь идет о Настасье Филипповне и Рогожине. В это время писатель уже приступил к работе над окончательной редакцией «Идиота».

По мнению Г. А. Федорова, в образе другого героя романа, Тоцкого, угадывается личность Валентина Алексеевича Куманина (24.04.1793 — 26.11.1863), человека «представительно-го, барского, с изысканными манерами, шутливой речью и усмешкой в глазах» [Федоров: 303]. Многие факты его биографии также нашли отражение в сюжетной линии романа «Идиот», связанной с Настасьей Филипповной, прототипом которой можно считать Марию Петровну Куманину (урожденную Веденисову, 1834–1886). В. А. Куманин сыграл в ее судьбе «чрезвычайную роль». Свою воспитанницу, юную сироту, Валентин Алексеевич выдал замуж за племянника, Константина Константиновича Куманина, оставив ей по завещанию большое наследство.

Комментируя прямое отражение этого факта в истории Настасьи Филипповны, которой опекун «воспитание <...> дал, как графиню содержал, <...> честного мужа <...> приискал» (8, 137), и желая «обеспечить ее участь в будущем», предложил «сумму в семьдесят пять тысяч рублей», следует отметить, что Тоцкий дополнительно подчеркнул: «эта сумма всё равно назначена уже ей в его завещании» (8, 41). Писатель ввел в текст и признание Настасьи Филипповны в том, что она «принимает теперь капитал, то вовсе не как плату за свой девичий позор, в котором она не виновата, а просто как вознаграждение за исковерканную судьбу» (8, 42). Так могла бы сказать и Мария Петровна, которую «ввели в семью чужую», в мрачный фамильный дом. Вспоминаются слова князя: «Засел бы молча один в этом доме с женой, послушною и бессловесною, <...> и только деньги молча и сумрачно наживая» (8, 178).

Но Мария Петровна не оказалась «послушною и бессловесною» женой, она попала в «историю», которая огласилась по всей Москве. Имеется в виду «любовный треугольник»,

образованный из Константина Константиновича Куманина, его жены и князя Сергея Петровича Вадбольского (1822–1899). Последний появился в Москве осенью 1857 г. и, познакомившись с младшим Куманиным, стал часто бывать в ордынском доме, видимо, увлекшись Марией Петровной. «Когда это открылось, князю Вадбольскому было отказано от дому» [Федоров: 304], но он продолжал переписываться с Марией Петровной и даже увез ее, поселив в гостинице.

За дело взялись родственники и вернули Марию Петровну в семью. Князь же грозил, «что если она к нему не вернется, то он сделает какое-нибудь преступление или над собою, или над ее мужем», и через братьев вызвал Константина Константиновича на дуэль [Федоров: 303].

Наконец в «историю» вмешался сам генерал-губернатор Москвы, заставивший князя 19 марта 1858 г. дать подписку «не причинять ни малейшего беспокойства куманинской фамилии»³. Мария Петровна потребовала развода, но не получила его. Попытка уйти в Никитский монастырь, которым управляла игуменья Агния, в миру княжна Александра Петровна Вадбольская (1785–1858), родственница князя Сергея, также не удалась, поскольку, как установлено нами, 11 июля 1858 г. игуменья скончалась. Так сложилась судьба Марии Петровны Куманиной. «Многое в ее несчастной жизни имеет отношение к образу Настасьи Филипповны...», — отмечает Г. А. Федоров, полагая, что, приехав в Москву в ноябре 1859 г., автор романа «Идиот» не мог не узнать про эту нашумевшую историю, в которую были вовлечены обитатели куманинского дома [Федоров: 308].

Однако мы считаем, что писатель мог быть наслышан о ней еще раньше — в Петербурге от Ап. Григорьева, первая жена которого, Лидия Федоровна Корш, особа экзальтированная и «жорж-сандка», была близка с Марией Петровной. В письме от 16 января 1858 г. своей сестре Софье, которая была замужем за А. К. Куманиным, отцом Константина Константиновича, она пишет: «...не могу и не хочу оставить Марию Петровну (она так жалка)» — и жалуется, что ей самой «далее нельзя оставаться в Москве»: «...на меня смотрят здесь как-то подозрительно с тех пор, как огласилась история с Марией Петровной»⁴. Как

раз в это время Ап. Григорьев просит своего друга Е. Н. Эдельсона сопроводить Лидию Федоровну в поезде из Москвы в Петербург: «Когда ты сам поедешь, то имей галантерею позаботиться в дороге о моей жене — ибо она тоже собирается ко мне в побывку»⁵. Судя по всему, Л. Ф. Корш было отказано от дома Куманиных после случившегося скандала.

Таким образом, ко времени работы Достоевского над романом история Марии Петровны Куманиной, на наш взгляд, уже вполне могла стать известной писателю из нескольких источников.

Самый же главный прототип из рода Куманиных — тетушка Александра Федоровна. По свидетельству Анны Григорьевны, которую Федор Михайлович в начале апреля 1867 г. привел в московский дом Куманиных на Маросейке, чтобы представить тетушке, «въ лицѣ старушки Рогожиной *Θ<еодоръ> М<ихайловичъ>* описываетъ свою родную тетку, *А<лександръ> Θ<еодоровну>* Куманину, жившую въ Москвѣ, въ подобной обстановкѣ. Послѣ свадьбы мы были съ *Θ<еодоромъ> М<ихайловичемъ>* въ Москвѣ и навѣстили его тетку; она приняла насъ чрезвычайно привѣтливо, но наврядъ-ли знала кто мы такіе»⁶. Страдая тяжелым склерозом, Александра Федоровна к тому времени уже впала в слабоумие и почти ничего не говорила.

Сильное впечатление самого писателя от последней встречи с крестной матерью воспроизведено в романе в мельчайших подробностях:

«Матушка и прежде, вот уже два года, точно как бы не в полном рассудке сидит (больная она), а по смерти родителя и совсем как младенцем стала, без разговору: сидит без ног и только всем, кого увидит, с места кланяется; кажись, не накорми ее, так она и три дня не спохватится» (8, 178).

«В углу гостиной, у печки, в креслах, сидела маленькая старушка, еще с виду не то чтоб очень старая, даже с довольно здоровым, приятным и круглым лицом, но уже совершенно седая и (с первого взгляда заключить было можно) впавшая в совершенное детство. Она была в черном шерстяном платье, с черным большим платком на шее, в белом чистом чепце с черными лентами. Ноги ее упирались в скамеечку. <...> старушка, завидев Рогожина и

князя, улыбнулась им и несколько раз ласково наклонила в знак удовольствия голову.

— Матушка, — сказал Рогожин, поцеловав у нее руку, — вот мой большой друг, князь Лев Николаевич Мышкин; мы с ним крестами поменялись; он мне за родного брата в Москве одно время был, много для меня сделал. Благослови его, матушка, как бы ты родного сына благословила. Постой, старушка, вот так, дай я сложу тебе руку...

Но старушка, прежде чем Парфен успел взяться, подняла свою правую руку, сложила пальцы в три перста и три раза набожно перекрестила князя. Затем еще раз ласково и нежно кивнула ему головой.

Когда опять вышли на лестницу, он <Рогожин> прибавил:

— Вот она ничего ведь не понимает, что говорят, и ничего не поняла моих слов, а тебя благословила...» (8, 185).

Не ушли без благословения от тетушки и Федор Михайлович с Анной Григорьевной.

По другому свидетельству, принадлежащему Л. Ф. Достоевской, писатель «очень любил свою старшую тетку Куманину, хотя и несколько подтрунивал над ней, что обычно свойственно юным племянникам. Он изобразил ее в “Игроке” в лице старой московской бабуленьки, которая приезжает в Германию, играет в рулетку, проигрывает половину своего состояния и так же поспешно, как приехала, возвращается в Москву. В то время, когда в Германии процветала рулетка, Куманина была слишком стара для путешествий. Но, возможно, она играла в карты в Москве и проигрывала большие суммы. Посылая ее в Германию и заставляя рядом с собой играть в рулетку, Достоевский, может быть, хотел показать, от кого он унаследовал страсть к игре» [Достоевская: 43–44].

Здесь дочерью писателя допущена фактическая ошибка. На самом деле страсть играть в карты на деньги имела бабушка Ольга Яковлевна Нечаева, на которой во втором браке был женат дед писателя Федор Тимофеевич Нечаев. Об этом неоднократно упоминает А. М. Достоевский, описывая свои московские визиты в воспоминаниях: «Послѣ сытнаго обѣда, бабушка конечно для своего удовольствія устроила пульку въ преферансъ; не помню кто былъ четвертымъ, но только

по записи видно что я проигралъ три рубля (конечно не нарочно) чѣмъ еще болѣе приобрѣлъ Симпатію бабушки Ольги Яковлевны»⁷.

И, наконец, «куманинский след» обнаруживается в самом сюжете романа «Идиот»:

«— Верное дело, — объявил наконец Птицын, складывая письмо и передавая его князю. — Вы получаете безо всяких хлопот, по неоспоримому духовному завещанию вашей тетки, чрезвычайно большой капитал» (8, 139).

В данном случае несомненно отражение сокровенной мечты самого Федора Михайловича о спасительном наследстве, что видно из его писем 1869 г. к В. И. Веселовскому и брату Андрею (29₂, 47–48, 94–100), которые подтверждают автобиографический характер слов Мышкина:

«...получил в Швейцарии письмо из Москвы от одного господина <...>, и он меня уведомляет, что я будто бы могу получить очень большое наследство» (8, 139).

Явная перекличка с судьбой А. Ф. Куманиной наблюдается далее по тексту романа:

«Птицын объяснил, обращаясь преимущественно к Ивану Федоровичу, что у князя пять месяцев тому назад умерла тетка <...>, *родная и старшая сестра матери князя*, дочь московского купца третьей гильдии, Папушина...» (курсив наш. — В. Б., С. III.) (8, 139).

В упоминании о старшем родном брате Папушина, который «был известный богатый купец», по нашему мнению, также отражаются родственные связи Куманиных.

Но, как в реальной действительности, так и в художественном мире романа, «богатое наследство» оказалось преувеличенным:

«Всё, что говорилось о наследстве, “так сказать о факте наследства”, оказалось верным, но что самое наследство в конце концов оказывается вовсе не так значительным, как об нем сначала распространили. Состояние наполовину запутано; оказались долги, оказались какие-то претенденты, да и князь, несмотря на все руководства, вел себя самым неделовым образом. <...> ... явились, например, кредиторы покойного купца, по документам спорным, ничтожным, а иные, пронюхав о князе, так и вовсе

без документов, — и что же? Князь почти всех удовлетворил, несмотря на представления друзей о том, что все эти людишки и кредиторишки совершенно без прав...» (8, 153).

В описанной ситуации прямым образом отражено состояние «куманинского дела» после смерти А. П. Иванова, второго душеприказчика, и еще более явственна перекличка с вексельными долгами Федора Михайловича, что отметила в свое время Анна Григорьевна: «Такъ поступилъ Ѳ<еодоръ> М<ихайловичъ> когда, послѣ смерти своего брата (Михаила Михайловича) рѣшилъ удовлетворить всѣхъ его кредиторовъ (по журналу “Эпоха” и по табачной фабрикѣ), изъ которыхъ нѣкоторые не представили никакихъ доказательствъ того, что имъ Мих<аиль> Мих<айловичъ> остался долженъ»⁸.

Таким образом, данные реального комментария позволяют сделать вывод о большой степени автобиографичности образа и сюжета князя Мышкина, что обусловлено «московским», «куманинским» контекстом, который дополняется в романе мифопоэтическими моделями реализации мотива наследства. Его важнейшие атрибуты в романе «Идиот» — это «узелок» в руках князя Мышкина и «дело», о котором он несколько раз пытается рассказать другим персонажам в первой части произведения.

С начальных страниц подчеркивается не угадываемая окружением князя ассоциативная связь между «узелком» и «наследством», синонимы которого — «состояние» и «достояние»:

«В руках его болтался тощий узелок из старого, полинялого фуляра, заключавший, кажется, всё его дорожное *достояние*» (курсив наш. — В. Б., С. III.) (8, 6).

Символический смысл придает «узелку» только пронизательный Лебедев: «Узелок ваш все-таки имеет некоторое значение». Он пророчески добавляет, что хотя «в нем не заключается золотых заграничных свертков с наполеондорами и фридрихсдорами, ниже с голландскими арапчиками <...>, но... если к вашему узелку прибавить в придачу такую будто бы родственницу, как, примерно, генеральша Епанчина, то и узелок примет некоторое иное значение...» (курсив наш. — В. Б., С. III.) (8, 7).

Собственно, Лебедев первым из персонажей романа предлагает свое разрешение загадки «узелка»: князь едет за милостыней к богатой родственнице. Этот сюжетный мотив повторяется в тексте трижды: в размышлениях лакея Епанчиных («камердинеру зашло в голову, что тут два дела: или князь так, какой-нибудь потаскун и непременно пришел на бедность просить...» (8, 18); в речи генерала («не больше как жалкий идиот и почти что нищий и принимает подаяние на бедность. Генерал именно бил на эффект...» (8, 44); и даже в речи самого князя: «Давеча ваш слуга, когда я у вас там дожидался, подозревал, что я на бедность пришел к вам просить...» (8, 23).

Одновременно подчеркивается особое, символическое значение «узелка». Оно действительно проявляется благодаря неоднократному и настойчивому упоминанию о том, что в руках князя именно «узелок» и едет он в Петербург с «делом». В результате возникает эффект остранения, характерный, по мнению А. П. Квятковского, для фольклорной загадки [Квятковский: 107]. Он усиливает странность и загадочность отмеченных деталей, что становится очевидным в сцене общения князя с камердинером Епанчиных:

«Князю отворил ливрейный слуга, и ему долго нужно было объясняться с этим человеком, с самого начала посмотревшим на него и на его узелок подозрительно. <...>

— Подождите в приемной, а узелок здесь оставьте, — проговорил он, неторопливо и важно усаживаясь в свое кресло и с строгим удивлением посматривая на князя, расположившегося тут же рядом подле него на стуле, с своим узелком в руках» (8, 16).

В тексте не раз подчеркивается, что узелок князя не дает слуге покоя и вызывает подозрение, так же как и упоминание о «деле», с которым Мышкин пришел к Епанчиным:

«— Как? Познакомиться? — с удивлением и с утроенною подозрительностью спросил камердинер. — Как же вы сказали сперва, что по делу?

— О, почти не по делу! То есть, если хотите, и есть одно дело, так, только совета спросить <...>» (8, 18).

В подтексте разговора князя Мышкина с Ганей Иволгиным также обнаруживается загадочная связь «узелка» с «состоянием»:

— Да со мной поклажи всего один маленький узелок с бельем, и больше ничего; я его в руке обыкновенно несу. <...>

— Два слова-с: имеете вы хотя бы некоторое *состояние*? <...>

— Помилуйте, я ваш вопрос очень ценю и понимаю. Никакого состояния покамест я не имею и никаких занятий, тоже покамест, а надо бы-с. А деньги теперь у меня были чужие, мне дал Шнейдер, мой профессор, у которого я лечился и учился в Швейцарии, на дорогу, и дал ровно вплоть, так что теперь, например, у меня всего денег несколько копеек осталось. *Дело* у меня, правда, есть одно, и я нуждаюсь в совете...» (курсив наш. — В. Б., С. III.) (8, 23–24).

В действительно «загадочной» речи Мышкина «состояние» и «дело» выступают как соотносимые понятия: «состояния» пока нет, но «дело» уже есть. Герой не один раз хочет донести эту мысль до невнимательных слушателей:

«— <...> Что же касается до хлеба, то мне кажется...

Генерал опять перебил и опять стал расспрашивать» (8, 24).

«— И у вас в России никого, решительно никого? — спросил он.

— Теперь никого, но я надеюсь... притом я получил *письмо*...

— По крайней мере, — перебил генерал, не расслышав о письме...» (курсив наш. — В. Б., С. III.) (8, 25).

Мотив «дела», связанного с получением миллионного наследства, «обнажается» в разговоре генерала с Ганей Иволгиным:

— <...> Не вышло бы анекдота какого-нибудь! — заключил генерал задумчиво.

— Вы миллиона опасаетесь? — осклабился Ганя (8, 27–28).

И только на вечере у Настасьи Филипповны «узелок» наконец развязывается, а «дело» разъясняется:

— <...> Но мы, может быть, будем не бедны, а очень богаты, Настасья Филипповна, — продолжал князь тем же робким голосом. — Я, впрочем, не знаю наверно, и жаль, что до сих пор еще узнать ничего не мог в целый день, но я получил в Швейцарии письмо из Москвы от одного господина Салазкина, и он

меня уведомляет, что я будто бы могу получить очень большое наследство. Вот это письмо...» (8, 139).

Таким образом, «узелок», «дело» и «письмо» соотносятся как взаимозаменяемые понятия по принципу *qui pro quo*¹⁾ — аналогично метонимической структуре фольклорной загадки-иносказания, отмеченной В. П. Аникиным [Аникин: 77].

В таких загадках загадываемый предмет не называется, вместо него дается метонимический эквивалент: «Отгадать помогает качество, свойство предмета загадывания, приписанное замещающему его предмету. Получается довольно своеобразное построение: предмет загадывания, названный в отгадке, в самой загадке заменен другим предметом или явлением, которому приписаны свойства и качества предмета загадывания» [Митрофанова: 107]. При этом метонимическое соположение предметов требует обоснования, которое выглядит как перевод парадигматической связи образов в синтагматическую, то есть сюжетную. Таким образом, метонимическая загадка содержит в себе потенциально развертываемый нарратив.

Этот механизм «прорастания» сюжета из метонимического сопоставления образов мы можем увидеть и в романе «Идиот». Публичное чтение письма Салазкина — момент раскрытия загадки и разрешения кумулятивно нарастающего внутреннего напряжения сопрягаемых образов. О лежащем в основе нарратива метонимическом рядоположении объектов писала в свое время О. М. Фрейденберг: «В повествовательной конструкции иносказание носило еще более древнюю форму — ту рядоположную, какую вначале имела и метафора, — не одного образа с двумя смыслами, а двучлена, в котором образ и понятие располагались еще в ряд, отдельно, но были нерасторжимы; мысль выражалась ими обоими зараз» [Фрейденберг: 271]. Собственно, ключевой образный «двучлен» («узелок» — «дело») и есть парадигматическое сопоставление образов в загадке, потенциально способное развернуться в сюжет.

Итак, сюжетному объяснению загадки предшествуют трехкратное повторение высказанной Лебедевым неверной отгадки

¹⁾ *qui pro quo* — «одно вместо другого» (лат.).

и многократные указания на особое впечатление, которое производит на окружающих «узелок» князя. Это «оттягивание» ответа на загадку как оттягивание ее сюжетного разрешения выполняет те же функции, что и соответствующие элементы фольклорного текста:

— мнемоническую (читатель должен запомнить «узелок» как важную часть образа протагониста);

— экспрессивную (развитие сюжетной темы «узелка» — важный элемент постепенного нарастания напряжения в первой части «Идиота» вплоть до скандала, которым заканчиваются именины Настасьи Филипповны).

Подчеркнем, что речь в данном случае идет не о заимствовании образов из конкретных фольклорных текстов, которые могли быть известны Достоевскому (хотя тот же «узелок», с его характерными народно-бытовыми коннотациями, на наш взгляд, вполне может иметь такой источник). Имеется в виду, что в романе «Идиот» воспроизводится переход от загадки-иносказания (метонимического рядоположения образов) к повествованию, объясняющему загадку и устанавливающему синтагматическую связь между этими образами.

Любой образ или ряд образов, предлагаемых читателю для «остраняющей» интерпретации, с необходимостью начинает восприниматься как мифологический, требуя «обнаружения постоянных и вечных принципов, скрытых под обыденной поверхностью» [Мелетинский: 129].

Именно поэтому наличие мифопоэтического уровня смыслов в романе «Идиот» (как и в других романах «великого пятикнижия» Достоевского) воспринимается как аксиома. И споры вокруг романа — это споры о направлениях интерпретации романного мифа, а не о его существовании. В данной связи внимания заслуживает и характерный для романа Достоевского символический параллелизм образов.

Так, явную параллель в судьбах Рогожина и Мышкина отметил И. Ахундова, связав ее с архаическим близнечным мифом [Ахундова: 369]. В общем оксюморонном свете герои представлены как «миллионер в тулупе» (8, 10) и «князь с узелком», причем Рогожин, обращаясь к Мышкину, это оксюморонное сходство подчеркивает:

«— <...> Пять недель назад я вот, как и вы, с одним узелком от родителя во Псков ушел, к тетке; да в горячке там и слег, а он без меня и помер» (курсив наш. — В. Б., С. III.) (8, 10).

Рогожина и Мышкина напрямую связывает «нечто достопримечательное собственно в миллионе и в получении наследства» (8, 10), за которым они одновременно едут и бросают его затем к ногам Настасьи Филипповны. Причем объявление об их наследстве вызывает сходный драматический эффект неожиданности в парных сценах:

«— Да... как же это? — удивился до столбняка и чуть не выпучил глаза чиновник, у которого всё лицо тотчас же стало складываться во что-то благоговейное и подобострастное, даже испуганное, — это того самого Семена Парфеновича Рогожина, потомственного почетного гражданина, что с месяц назад тому помер и два с половиной миллиона капитала оставил?» (8, 9).

Ср.:

— Да что такое, что такое? — спохватился генерал, смотря на всех как полоумный, — да неужто наследство?» (8, 139).

Князь так же, как и Рогожин после внезапной смерти отца, получает наследство после недавней кончины известного богатого купца Папушина, о чем объявляет Птицын, говоря князю:

«— <...> Может быть, *тоже* миллиона полтора получите, а пожалуй что и больше» (курсив наш. — В. Б., С. III.) (8, 140).

И в обеих парных сценах знаковой фигурой выступает Лебедев, который «не утерпел, вышел из своего угла и, согнувшись в три погибели, стал заглядывать в письмо чрез плечо Птицына, с видом человека, опасавшегося, что ему сейчас дадут за это колотушку» (8, 139).

Как видим, символический параллелизм двух сцен обусловлен ключевым сюжетным мотивом «рокового наследства». Он «технически» сближает судьбы героев в самом начале романа и определяет их связь в восприятии читателя.

Наконец, мотив «рокового наследства», структурообразующий для первой части романа «Идиот», без сомнения, может быть вписан и в богатейший литературный контекст. Так,

в европейской литературе Нового времени мотив наследства используется для обострения сюжета: наследство либо никак и никем не ожидается, в том числе и главным героем («История Тома Джонса, найденыша» Г. Филдинга), либо его получает самый слабый (Эрнест де Ресто в «Гобсеке» Бальзака), либо самый простодушный (Пестряк в «Наследнике дьявола» Бальзака), либо самый недостойный герой / героиня (куртизанка «Огонёк», «хорошенькая, как купидон», в том же «Гобсеке»). Наследство способно резко и неожиданно поменять ход жизни героя (по сути, это аналог приема «*deus ex machina*»²⁾, поставить его в неожиданные обстоятельства, резко и выпукло очерчивающие его личность.

Стремлением к этому эффекту объясняется и частое соединение мотива получения наследства с мотивом приезда, перемены места. Точная модель такой сюжетной вариации — это появление в провинции Онегина, «всевышней волею Зевеса, наследника всех своих родных». Примечательно, что, указав на конкретную цель приезда Онегина (получение наследства) и дав в связи с этим первую психологическую характеристику своего героя (размышления Евгения по дороге в имение дяди), Пушкин затем не развивает этот сюжет. Наследство дяди служит только мотивировкой перемещения петербургского денди в русскую провинцию. Далее, когда речь идет о том, почему Евгений не вернулся в Петербург после получения наследства, на первый план опять выходит психологическая логика. Бытовая причина решения героя жить в деревне (управление имением) упоминается только вскользь.

Тот же самый мотив — внезапный приезд наследника, с которого начинается сюжет, — использует Лев Толстой в начале «Войны и мира». Напомним, что «1805 год» был опубликован в первых двух номерах журнала «Русский вестник» за 1865 г., за два года до начала работы Достоевского над «Идиотом». Последний, разумеется, следил за публикациями «конкурентов» и редакционной кухней «Русского вестника». К примеру, в письме Врангелю от 18 февраля 1866 г. он объясняет относительный успех своих переговоров с М. Н. Катковым тем,

²⁾ «бог из машины» (лат.) — неожиданное разрешение какого-либо конфликта, вариант развязки или постановочного приема.

что «у них из беллетристики на этот год ничего не было: Тургенев не пишет ничего, а с Львом Толстым они поссорились» (28₂, 151).

Сходство мотивов, с которых начинается сюжет обоих романов, дополняется многократно замеченным характерологическим сходством самих протагонистов: «Пьер Безухов, крестьящийся свечой, в известном смысле такой же “идиот”, как и князь Мышкин, думающий весь вечер о том, чтобы не разбить китайскую вазу» [Померанц: 45].

В обоих произведениях мотив наследства, в конечном счете выведенный авторами из основного действия и оставленный на обочине повествования, успевает резко изменить систему человеческих отношений. Наследство Пьера приводит его к женитьбе на Элен и отдаляет от Наташи, наследство Мышкина формирует систему напряженных связей между героями (Аглая — Мышкин — Настасья Филипповна — Рогожин), которая разрешается в финальной трагедии.

Однако литературная тема наследства ко времени работы Достоевского над романом имела и другие варианты. Совмещаясь с темой денег, она стала средством острейшей социальной критики и сатиры. В романе «Идиот» наследство Мышкина выходит на первый план повествования не только в финале пети-жё у Настасьи Филипповны, но и в знаменитом пасквиле Келлера и Лебедева. В этом фельетоне очевидны несколько тематических и стилевых доминант:

— стремление вписать частный случай в общий контекст русской современности и истории («Странные дела случаются на нашей так называемой святой Руси, в наш век реформ и компанейских инициатив, век национальности и сотен миллионов, вывозимых каждый год за границу, век поощрения промышленности и паралича рабочих рук!» (8, 217);

— гротескно-парадоксальное описание характера «идиота» («Шатодефлёрские гувернантки не помогли, и до двадцати лет наш воспитанник не научился даже говорить ни на каком языке, не исключая и русского» (8, 218);

— многословие и излишняя красочность слога вкупе со стремлением к афористичности («фортуна, убивающая голодною смертью целые губернии, проливает все свои дары разом на аристократика...»), прямая публицистическая активность

авторского голоса («крепостные души! понимаете ли вы, господа, такое выражение? Я не понимаю» (8, 218).

Этот комплекс свойств достаточно ясно указывает на возможный претекст данного фельетона — наследие Бальзака, стиль которого, воспроизведенный в тексте Келлера и Лебедева в упрощенном виде, тем не менее сохраняет особенности «эстетики словесного изобилия» [Эпштейн: 29–36].

Тематически ближе всего к пасквилю на Мышкина стоит относительно ранний очерк французского писателя «Несчастный». Его протагонист — богатый наследник, измученный «необходимостью» потратить миллион с лишним франков в год. При этом у графа («ибо наш герой молод и носит графский титул») — «нет пороков, мало воображения и всего одна любовница»⁹. Характерно противопоставление причуд графа и нужд общества: «...огонь пожирает от тысячи пятисот до тысячи восьмисот франков (граф каждый вечер сжигает вечернее платье своей любовницы. — *В. Б., С. III.*), которые между нами и в обиду молодому миллионеру, будучи превращены в дрова, отлично согрели бы общественные теплушки»¹⁰. Есть и указание на мнимое милосердие графа: «Нынче зимой он послал благотворительному обществу шестьдесят тысяч фряков, что доказывает его щедрость. Он дал бы больше, да пришлось бы тогда говорить и приказывать, а от такого труда он хочет себя избавить»¹¹.

Обвинения против Мышкина в пасквиле нигилистов стилистически и содержательно недалеки от бальзаковского очерка:

«...швейцарский воспитанник остался непреклонен»;

«...вынимает пятидесятирублевую бумажку и посылает благородному молодому человеку в виде наглого подаяния» (8, 220–221).

Следует подчеркнуть, что бальзаковский контекст в «Идиоте» замечен давно (см.: [Biron], [Kliger]). Р. Г. Назиров, в частности, указал на связь финальной сцены с рассказом французского писателя «Неведомый шедевр» [Назиров, 2005: 14–15]. Очерк же «Несчастный», возможно, прочитанный Достоевским еще в юности, мог актуализироваться в его сознании благодаря выпуклой резкости характера героя, обнажающей противоречия социальной жизни, ряду предметных деталей (сжигание вещей любовницы). Достоевский пародирует

в своем романе стиль Бальзака, гипертрофируя его красочную иронию и превращая фельетон в орудие вымогательства.

Что стоит за этой трансформацией? В юности Достоевский утверждал, что «характеры Бальзака» — «произведения ума вселенной» (28, 51). Заметим — именно «характеры» (в фельетоне нигилистов в «Идиоте» используется формула «очерк наших нравов»). Однако позже, как известно, Достоевский постулировал переход от уровня «характеров» в другую сферу:

«Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» (27, 65).

Пародийная реактуализация бальзаковской традиции в романе «Идиот» маркирует переход писателя к новому пониманию стилевых и мировоззренческих оснований собственного творчества. Это пародия не только на стиль, но и на характерное «реалистическое» отношение к жизни.

Этому отвечает и общая динамика работы над романом «Идиот». В ранних записях на первом плане находилась социально-психологическая проблематика («Разорившееся помещичье семейство <...> в Петербурге» и пр. (9, 140)). Обнаруживаются в них и очевидные автобиографические контексты («Кормит семейство, а считается, что ничего не делает» (9, 141)). Ср. с письмом С. А. Ивановой от 8 (20) марта 1869 г., в котором Достоевский рассказывает об отношении к нему семьи покойного брата:

«...Вы не знаете, до какой степени я уже успел принять от них всякой неприятности. Злоба, клевета, насмешки — всё это на меня. <...> Теперь они кричат, что я их бросил, я, который им всё отдал!» (29, 27–28).

И хотя мотив наследства в пору работы над романом продолжал волновать писателя по вполне понятным личным причинам, в конечном счете Достоевский пришел к синтезу пережитого опыта с литературной традицией и культурной памятью. И самое главное — «Христос и Благая Весть преобразили замысел: возникло новое измерение героев и мощное напряжение их отношений, изменилась концепция главного героя» [Захаров: 278].

О синтезирующем характере творческого процесса Достоевского писал и Р. Г. Назиров, подчеркивая парадоксальность «сочетания реального прототипа и житейской ситуации с литературным или легендарным образом-символом, с большим идейным содержанием и в то же время с оценочной нагрузкой (Тартюф, Христос, Мария Магдалина, Каин-богоборец). <...> В основании всех крупных характеров Достоевского лежит парадокс — парадоксальное, «нетипичное» сочетание житейски наблюденного, прозаического или даже низменного с литературно-традиционным, возвышенным: выражаясь несколько резче, *синтез скандала и символа*» [Назиров, 1982: 87].

«Куманинский элемент» в автобиографическом контексте «Идиота» показывает, что трансформация «скандала» в «символ» стала необходима Достоевскому и при обращении к реально-бытовому материалу из собственной жизни. Как справедливо отмечает В. Н. Захаров, «Достоевский задумал один — написал другой роман», хотя «новый роман вызревал в старом» [Захаров: 272, 277].

«Сильные впечатления», «пережитые сердцем автора действительно» (16, 10) сопряглись в его воображении с другими творческими импульсами, что обеспечило в итоге реализацию мотива «рокового наследства» в романе «Идиот» как контаминацию автобиографического нарратива с фольклорно-мифологическими и литературными моделями.

Примечания

- ¹ Фокин П. Е. Московский след князя Мышкина // Лекторий «Живое общение» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Rz672XcEfSA>
- ² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 8. С. 170. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома, книги (нижний индекс), страницы в круглых скобках.
- ³ Российский государственный архив древних актов (РГАДА). Фонд 1468 (Князя Вадбольские). Оп. 1. Ч. 1.
- ⁴ Корш Л. Ф. Письмо к С. Ф. Корш // ОР РГБ. Ф. 465 (Корши). Карт. 40. Ед. хр. 18. Л. 1.
- ⁵ Григорьев Аполлон. Письма. Литературные памятники. М.: Наука, 1999. С. 206.

- ⁶ Примечания А. Г. Достоевской к сочинениям Ф. М. Достоевского (РО ИРЛИ. Ф. 100. № 29602. Л. 10 об.) / публ. и примеч. Т. В. Панюковой // *Неизвестный Достоевский*. 2016. № 2. С. 97.
- ⁷ Достоевский А. М. Воспоминания // РО ИРЛИ. Ф. 56. № 1. С. 847. (Л. 541).
- ⁸ Примечания А. Г. Достоевской к сочинениям Ф. М. Достоевского... С. 94.
- ⁹ Бальзак О. де. Собр. соч.: в 24 т. М.: Правда, 1960. Т. 23. Очерки и письма. С. 5.
- ¹⁰ Там же. С. 6.
- ¹¹ Там же.

Список литературы

1. Аникин В. П. Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор. — М.: Учпедгиз, 1957. — 240 с.
2. Ахундова И. Р. «Воплощение хаоса и небытия» (Парфен Рогожин — демон смерти или персонификация судьбы) // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. — М.: Наследие, 2001. — С. 364–390.
3. Борисова В. В. «Дело о куманинском наследстве» в жизни и творчестве Ф. М. Достоевского // *Неизвестный Достоевский*. — 2018. — № 1. — С. 32–42 [Электронный ресурс]. — URL: http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1524832332.pdf (13.01.2019). DOI: 10.15393/j10.art.2018.3481
4. Достоевская Л. Ф. Достоевский в изображении своей дочери / пер. с нем. Е. С. Кибардиной; вступ. ст., подгот. текста и примеч. С. В. Белова. — СПб.: Андреев и сыновья, 1992. — 245 с.
5. Захаров В. Н. Имя автора — Достоевский. Очерк творчества. — М.: Индрик, 2013. — 465 с.
6. Квятковский А. Поэтический словарь. — М.: Сов. Энцикл., 1966. — 376 с.
7. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М.: Наука, 2000. — 407 с.
8. Митрофанова В. В. Русские народные загадки. — Л., 1978. — 178 с.
9. Назиров Р. Г. Творческие принципы Достоевского. — Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1982. — 160 с.
10. Назиров Р. Г. Диккенс, Бодлер, Достоевский (К истории одного литературного мотива) // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. — Уфа: РИО БашГУ, 2005. — С. 7–20.
11. Померанц Г. С. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. — М.: Сов. писатель, 1990. — 384 с.
12. Федоров Г. А. Московский мир Достоевского. Из истории художественной культуры XX века. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 465 с.
13. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. — М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. — 800 с.
14. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. — М.: Сов. писатель, 1988. — 416 с.

15. Kliger Ilya. Anamorphic Realism: Veridictory Plots in Balzac, Dostoevsky and Henry James // *Comparative Literature*. — 2007. — Vol. 59. — No. 4. — Pp. 294–314.
16. Biron V. Balzac et Dostoïevski // *Balzac dans L'Empire russe: de la Russie à l'Ukraine* / Klimoff A. (ed.). — Paris: Paris-Musées, 1993. — P. 100–108.

Valentina V. Borisova

Sergey S. Shaulov

The Motif of the “Fateful Inheritance” in “The Idiot” by F. M. Dostoevsky: a Real, Mythopoetic and Historico-Literary Commentary

Abstract. The motif of the “fateful inheritance” in the novel “The Idiot” by F. M. Dostoevsky is discussed in the article from three viewpoints: first, its facts related to the Moscow world of the Kumanin family, many members of which became prototypes of the characters of the novel are commented; second, the “Kumanin’s trace” is evidentiated in its plot. The real commentary is accompanied with the analysis of a mythopoetic model of the inheritance motif implementation. Its attributes are the “bundle” in the hands of Knyaz Myshkin (Knyaz is a historical Slavic title, used both as a royal and noble title in different times of history and different ancient Slavic lands) and the “case” (“letter”), which are “mysteriously” interlinked. A chain connection between these details in the novel reflects a consistent plot development of the motif of the fatal inheritance, elaborated in accordance with a cumulative logic of the solution to a folkloric riddle. Another characteristic feature of its mythopoetics is a symbolic parallelism of destinies and characters of Rogozhin and Myshkin. Third, the article reveals the connection between the inheritance motif in Dostoevsky’s text and the literary tradition, primarily with the works of L. Tolstoy and Balzac. Thus, the parodic reactualization of an early essay “Unhappy” written by the French writer in the libel of Keller and Lebedev marks Dostoevsky’s transition to an “eminent realism”, that is confirmed by the general dynamics of the work upon the “Idiot”, that is finally reduced to the synthesis of personal experience with literary tradition and cultural memory. As a result, the article comes to a conclusion that during the process of an artistic implementation of the *fateful inheritance* motif in the novel “Idiot” there took place a contamination of the autobiographical narrative with the corresponding folkloric-mythological and literary models.

Keywords: F. M. Dostoevsky, “The Idiot”, Kumanin, the fateful inheritance motif, real, mythopoetic, historic and literary commentary

About the author: *Borisova Valentina V.* — Doctor of Philology, Professor, Head of the Russian Literature Department, M. Akmullah Bashkir State Pedagogical University (ul. Oktyabr'skoy Revolutsiy 3a, Respublika Bashkortostan, Ufa, 450008, Russian Federation); *Shaulov Sergey S.* — PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Russian and Foreign Literature, Bashkir State University (ul. Zaki Validi 32, Respublika Bashkortostan, Ufa, 450076, Russian Federation)



УДК 821.161.1.09“18”-31

**Валентина Ивановна
Габдуллина**

Рукопись Ипполита Терентьева в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»: жанр и нарративные стратегии

Аннотация. Рукопись Ипполита Терентьева «Мое необходимое объяснение», которая в тексте романа Ф. М. Достоевского «Идиот» называется то «статьей», то «тетradкой», в литературоведении традиционно рассматривается как исповедь. Между тем, жанровая и нарративная структура рукописи Ипполита неоднородна и многослойна. Сопряжение в тексте различных дискурсивных стратегий обоснования «последнего убеждения» идеологического самоубийцы с позиций логики сознания (тезис) и подсознания и «живой жизни» (антитезис) расширяет жанровые рамки исповедального слова. Идея о праве человека на самоубийство представлена в рукописи цепью логических умозаключений в нарративе, тяготеющем к философско-публицистическому дискурсу, убежденность и страстная эмоциональная форма которого отсылает к жанру проповеди. Логика подсознания умирающего юноши апеллирует к образам Апокалипсиса и небытия, проникающим в онейрический нарратив. Страх смерти и потеря веры воплощаются в дискурсивной стратегии экфрасиса. Вторгающаяся в повествование логика «живой жизни» изображается в картинах действительности, оформленных в тексте как вставные новеллы, в которых обнаруживаются повествовательные стратегии физиологического очерка, психологического этюда и нравоучительного рассказа. Предпринятый анализ уточняет представления о жанровой природе и нарративной структуре «статьи» Ипполита — самой большой по объему и значимой для понимания всего романа вставной конструкции.

Ключевые слова: Достоевский, вставные жанры, исповедь, дискурс, нарративные стратегии, новелла, экфрасис

Об авторе: Габдуллина Валентина Ивановна — доктор филологических наук, профессор кафедры литературы филологического факультета, Алтайский государственный педагогический университет (656031, Российская Федерация, г. Барнаул, ул. Молодежная, 55)

Использование вставных конструкций в повествовательной структуре романов — характерная черта поэтики Ф. М. Достоевского. М. М. Бахтин возводит эту художественную особенность его романов к традициям мениппеи: «Наличие вставных жанров усиливает многостильность и многотонность мениппеи; здесь складывается новое отношение к слову как материалу литературы, характерное для всей диалогической линии развития художественной прозы» [Бахтин, 1972: 327]. С точки зрения В. Н. Захарова, вставляя в свои романы внесюжетные элементы, «которые сами по себе являются жанровое разнообразие, <...> Достоевский явно стремился к жанровому универсализму своих романов» [Захаров, 1997: 145].

Роман Достоевского «Идиот» изобилует вставными жанрами, позволяющими раздвигать рамки сюжетного повествования, обращаться к нравственно-философским, религиозным, бытийным вопросам. Это рассказы князя Мышкина о смертной казни, о судьбе блудницы Мари, видения и сны героев романа, вставные новеллы, анекдоты и др.

Особое место среди множества вставных повествований в романе «Идиот» занимает «Мое необходимое объяснение» Ипполита Терентьева, являющее собой, по определению В. Н. Захарова, «творчество литературного героя» [Захаров, 1997: 145]. Это самая большая по объему и очень важная для понимания всего романа в целом вставная конструкция, которая в тексте произведения называется то «статьей», то «тетрадкой». Чтение рукописи предваряется репликами:

«...я намерен прочесть одну статью <...>

— Статья? В журнал, что ли?»¹, —

очевидно, связанными с одним из черновых проектов романа «Идиот», зафиксированных в подготовительных материалах: «(NB) Не кончить ли роман исповедью, напечатанной гласно» (ДЗ0; 9: 220)².

В записных тетрадах к роману Достоевский неоднократно называет выступление Ипполита «исповедью». О том, что автор склонялся к такому определению прочитанной рукописи, свидетельствует запись, в которой слово «Исповедь»

вписано вместо зачеркнутого «Рас<сказ>» (Д30; 9: 279). Как справедливо отметил В. Н. Захаров, «у Достоевского была почти религиозная концепция творчества. Как священник на исповеди, писатель был исповедником своих героев, их грехи становились его грехами, увеличивая тяжесть его креста. Свою вину герои и их автор разрешают самым актом творчества: исповедью, покаянием и искуплением своих и чужих грехов» [Захаров, 2013: 161].

Жанровая природа рукописи Ипполита до сих пор вызывает интерес литературоведов. Традиционно «Мое необходимое объяснение» рассматривается как предсмертная исповедь³. Уточняется характер исповедального слова у Достоевского, учитывая «двойственную» природу исповеди как феномена культуры: с одной стороны, это «церковный или общинный ритуал самоотчета», с другой — «литературно-публицистический и философский жанр» [Исупов: 3]. Анализ исповедального слова у Достоевского стал предметом целого ряда литературоведческих исследований, авторы которых отмечали как религиозные, так и собственно литературные черты исповедальности в произведениях писателя⁴.

«Исповедь» Ипполита в «Идиоте» рассматривается в одном ряду с «Исповедью Ставрогина» («Бесы») [Исупов], подпольного парадоксалиста («Записки из Подполья») и Аркадия Долгорукова («Подросток») [Криницын, 2001], [Живолупова, 2018], [Честнова]. При этом исповедь «восемнадцатилетнего, истощенного болезнью мальчика» (Д30; 8: 345) принципиально отличается от исповедей подпольного парадоксалиста, Ставрогина или Аркадия Долгорукова, импульс к исповедальному слову которых дает «маркированность» изображаемого события виной героя [Честнова: 8]. Кроме того, важно подчеркнуть, что исповедь Ипполита не только написана, но и прочитана принародно, что, казалось бы, сближает ее с исповедью-покаянием. Однако для Ипполита чтение его рукописи — это не покаяние, а исповедание своей веры, проповедь, продолжение бунта, теоретическое его обоснование, «правда последняя и торжественная» (Д30; 8: 322). Ипполит, досадуя, что «никакого-то воспоминания не сумел

оставить! Ни звука, ни следа, ни одного дела, не распространял ни одного убеждения!..», — ощущает в себе в то же время дар оратора и проповедника и мечтает «только четверть часа говорить и всех, всех убедить» (Д30; 8: 247–248). Именно поэтому для него важно прочесть свою статью «князю и двум-трем свидетелям» (Д30; 8: 322), на суд которых он выносит свое «последнее убеждение» (Д30; 8: 325).

По сути, рукопись Ипполита — это богоборческий акт, «богоотметное писание»⁵, в котором он утверждает свое право умереть, не дожидаясь срока, определенного ему Богом и природой. Однако, как замечает В. Н. Захаров по поводу исповедальности в произведениях Достоевского, «герой не высказывается весь в словах, а если высказывается, то его слова — ложь» [Захаров, 2013: 158]. По М. М. Бахтину, последнее слово Ипполита — это «исповедь с лазейкой»: «Лазейка создает особый тип фиктивного последнего слова о себе с незакрытым тоном, навязчиво заглядывающего в чужие глаза и требующего от другого искреннего опровержения» [Бахтин, 1972: 402]. Д. Мартинсен считает, что исповедь Ипполита «выдает его подсознательное желание нового начала, а вовсе не конца». Чтение Ипполитом своей рукописи — свидетельство того, что на самом деле он еще не определился, с Богом ли он или с дьяволом. Ипполит хочет верить в Бога и в будущую жизнь, но он «протестует против Бога, подвергшегося унижению» [Мартинсен: 432–433]. По выражению К. В. Мочульского, «Ипполит — не атеист <...>, но и вера его не христианская, а философская» [Мочульский: 399]⁶.

Решившись умереть в Павловске на восходе солнца, Ипполит заявляет:

«Я не признаю судей над собою и знаю, что я теперь вне всякой власти суда» (Д30; 8: 342).

В этом высказывании речь идет не только о людском суде, но и о суде Божьем. Провозглашая право на «саморазрушение», герой Достоевского принимает закон дьявола, о чем свидетельствует ряд деталей в повествовании.

Представляется не случайным, что «Необходимое объяснение» Ипполит читает после разговора на террасе дачи Лебедева, в котором речь заходит об Апокалипсисе и «нечистом духе»:

«Закон саморазрушения и закон самосохранения одинаково сильны в человечестве! Дьявол одинаково владычествует человечеством до предела времен, еще нам неизвестного» (Д30; 8: 311).

Свое рассуждение о дьяволе Лебедев заканчивает словами:

«...ибо нечистый дух есть великий и грозный дух, а не с копытами и с рогами, вами ему изобретенными. Но не в нем теперь дело!..» (Д30; 8: 311).

Обращает на себя внимание реакция Ипполита на эту реплику Лебедева, при упоминании дьявола он ведет себя как одержимый:

«— Почему вы знаете, что не в нем теперь дело? — крикнул вдруг Ипполит и захохотал как будто в припадке» (Д30; 8: 311).

Чтение своей рукописи Ипполит обставляет как некий ритуал, что приводит в замешательство всех собравшихся:

«И вдруг, совершенно неожиданно, он вытащил из своего верхнего бокового кармана большой, канцелярского размера, пакет, запечатанный большой красною печатью. Он положил его на стол пред собой» (Д30; 8: 318).

В контексте предшествующего разговора об Апокалипсисе в сцене подготовки к чтению рукописи и в самом ее тексте обнаруживаются многочисленные аллюзии на Откровение Иоанна Богослова, не указанные в комментариях к роману (Д30; 9: 329–524). Тетрадка, завернутая в пакет, «запечатанный большою красною печатью», отсылает к стихам Апокалипсиса: «И видел я в деснице у Сидящего на престоле книгу, написанную внутри и отвне, запечатанную семью печатями» (Откр. 5:1).

Интрига, предваряющая чтение рукописи Ипполита, также вызывает ассоциации с Откровением Иоанна Богослова:

«...неужели вы думаете, что я не в состоянии распечатать этот пакет? <...> И видите, как все интересуются; все подошли; все на мою печать смотрят, и ведь не запечатай я статью в пакет, не было бы никакого эффекта! Ха-ха! Вот что она значит, таинственность! <...> Тайна! Тайна!» (Д30; 8: 318–319).

«И видел я Ангела сильного, провозглашающего громким голосом: кто достоин раскрыть сию книгу и снять печати ее? И никто не мог, ни на небе, ни на земле, ни под землею, раскрыть сию книгу, ни посмотреть в нее. И я много плакал о том, что никого не нашлось достойного раскрыть и читать сию книгу, и даже посмотреть в нее. И один из старцев сказал мне: не плачь; вот, лев от колена Иудина, корень Давидов, победил, и может раскрыть сию книгу и снять семь печатей ее» (Откр. 5:2–5); «...когда возгласит седьмой Ангел, когда он вострубит, совершится тайна Божия...» (Откр. 10:7).

Для Ипполита чтение рукописи — его личный Апокалипсис (с *греч.* — откровение), это он обречен на смерть, ему «вострубил» Ангел смерти, для него «времени больше не будет». Ипполит обращается к Мышкину со словами:

«— <...> А помните, князь, кто провозгласил, что “времени больше не будет”? Это провозглашает огромный и могучий ангел в Апокалипсисе» (Д30; 8: 319).

«И видел я другого Ангела сильного, сходящего с неба, <...> в руке у него была книжка раскрытая. <...> и клялся Живущим во веки веков, <...> что времени уже не будет...» (Откр. 10:1–6).

Время, за которое Ипполит намерен прочитать свою рукопись, также соотносится со временем в Апокалипсисе:

«— Впрочем, не беспокойтесь, я прочту в сорок минут, ну — в час...» (Д30; 8: 318).

«И когда Он снял седьмую печать, сделалось безмолвие на небе, как бы на пол часа» (Откр. 8:1).

Парадокс заключается в том, что Ипполит читает свое «богоотметное писание», будучи приговоренным к смерти, что дает ему право ассоциировать себя с Христом — «Агнцем

как бы закланным» (Откр. 5:6), которому позволено «снять печать» с тайны.

Жанровая природа рукописи Ипполита Терентьева отличается неоднородностью и многослойностью. В ней выделяются вставки, в которых обнаруживаются нарративные стратегии дневника, сновидения, видения, психологического этюда, физиологического очерка, нравоучительного рассказа и идеологического трактата. «Автор неожиданной *статьи*» (Д30; 8: 321) мучительно ищет форму для своего «Объяснения», сознавая, что «во всякой гениальной или новой человеческой мысли, или просто даже во всякой серьезной человеческой мысли, зарождающейся в чьей-нибудь голове, всегда остается нечто такое, чего никак нельзя передать другим людям, хотя бы вы исписали целые томы...» (Д30; 8: 328).

Начинается «статья» Ипполита с дневниковой записи:

«Вчера утром был у меня князь; между прочим, он уговорил меня переехать на свою дачу» (Д30; 8: 321).

Далее в дневниковую запись вводится описание «хорошенького сна» об «ужасном животном», который Ипполит видел за час до прихода Мышкина. По наблюдению В. В. Савельевой, для онейрических текстов Достоевского характерны «динамизм и сюжетность, фантазийность, интертекстуальность, детализация, пребывание в состоянии осознанного сновидения; субъективность и эмоциональность речевого поведения в процессе вербальной передачи сна» [Савельева: 255]. Важно отметить, что «дурные сны» (Д30; 8: 323) Ипполита передаются самим сновидцем, что отличает их, например, от снов Раскольникова, оформленных как авторский нарратив. В связи с этим в романе «Идиот» не только усиливается психологическая функция сновидения, но и достигается высший уровень эмоционального напряжения за счет непосредственного контакта как со слушателями-персонажами, так и с читателями. Не случайно после эпизода о своем страшном сне, в котором передан весь испытанный им ужас, Ипполит прерывает чтение рукописи, почувствовав его неуместность, так как в нем «слишком много личного» (Д30; 8: 325).

В соответствии с жанром сновидения этот фрагмент текста содержит символические образы, трактовка которых позволяет понять сокровенные мысли молодого человека, приговоренного к смерти неизлечимой болезнью. Во сне юноша оказывается в большой, светлой комнате, которая воплощает стремление его души к избавлению от темной власти недуга. Но в этом идеальном пространстве появляется «ужасное животное, какое-то чудовище»:

«Оно было вроде скорпиона, но не скорпион, а гаже и гораздо ужаснее, <...> оно коричневое и скорлупчатое, пресмыкающийся гад, длиной вершка в четыре, у головы толщиной в два пальца, к хвосту постепенно тоньше, так что самый кончик хвоста толщиной не больше десятой доли вершка. <...> два усика на конце хвоста...» (Д30; 8: 323).

Подробное описание вызывающего ужас то ли животного, то ли насекомого, которое сновидец «очень хорошо разглядел» (Д30; 8: 323), во многих деталях напоминает изображение смертоносной «саранчи» в Апокалипсисе: «И из дыма вышла саранча на землю, и дана была ей власть, какую имеют земные скорпионы. <...> и мучение от нее подобно мучению от скорпиона, когда ужалит человека. <...> у ней были хвосты, как у скорпионов, и в хвостах ее были жала; власть же ее была — вредить людям пять месяцев (Откр. 9:3, 5, 10).

Рассказывая о своем сне, Ипполит говорит об этом чудовище:

«Я ужасно боялся, что оно меня ужалит; мне сказали, что оно ядовитое, но я больше всего мучился тем, кто его прислал в мою комнату, что хотят мне сделать и в чем тут тайна?» (Д30; 8: 324).

В Апокалипсисе есть объяснение, кто прислал «саранчу», призванную мучить людей, «которые не имеют печати Божией на челах своих»: «Царем над собою она имела ангела бездны; имя ему по-еврейски Аваддон, а по-гречески Аполлион <губитель>» (Откр. 9:11).

Спасение от гадины, которую во сне Ипполита убивает собака, совпадает с приходом Князя, после чего вновь совершается переход от сна к дневниковой записи:

«Тут я проснулся и вошел князь» (Д30; 8: 324).

«Хорошенький сон» Ипполита перетекает в предшествующий и следующий за ним текст рукописи, что создает ощущение длящегося наяву кошмара. Ипполит понимает, что его рукопись может произвести на слушателей впечатление бреда («жалею, что замучил вас этим бредом (он указал на рукопись)» — Д30; 8: 345).

Важное место в «откровении» Ипполита отводится описанию картины, увиденной в одной из самых мрачных зал дома Рогожина, которую он называет не иначе как «картина Рогожина» (ее настоящее название — «Мертвый Христос» — и имя живописца — Гольбейн — в рукописи не упоминаются). В романе воспроизведены впечатления от этого полотна — Льва Мышкина и Ипполита Терентьева; третьим воспринимающим ее субъектом является сам хозяин картины — Парфен Рогожин. При этом все три впечатления совпадают в главном — при взгляде на нее, как говорит князь Мышкин, «вера может пропасть» (Д30; 8: 182).

В описании этой картины автор прибегает к дискурсивной стратегии экфрасиса как особой литературной формы, которая служит для него способом погружения в духовный мир приговоренного к смерти молодого человека, столкнувшегося с законами равнодушной природы⁷. В отличие от беглого замечания-припоминания Мышкина («Я эту картину за границей видел и забыть не могу» — Д30; 8: 181), — в рукописи Ипполита картина описана подробно; читатель вслед за рассказчиком в деталях представляет увиденную им фигуру снятого с креста Иисуса Христа. Но главное в этом фрагменте — не детальное описание полотна, а логика впечатления, приведшая героя к его «последнему убеждению». На Ипполита эта картина произвела «странное беспокойство», он «стоял перед нею минут пять» в состоянии какой-то грезы:

«Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного, неумолимого и немощного зверя <...>! Картиной этою как будто именно выражается это понятие о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой все подчинено, и передается вам невольно» (Д30; 8: 338–339).

Позднее воспоминание об этой картине погружает Ипполита в сон-бред, в котором он увидел «огромного и отвратительного тарантула» — «то самое темное, глухое и всесильное существо» (ДЗ0; 8: 340). Нельзя не заметить, что видение «неумолимого и немого зверя» ассоциативно связано с образами из апокалиптических снов Ипполита. В бредовом сне Ипполиту кажется, что в его комнате появляется Рогожин, которого он воспринимает если не как самого дьявола, то по меньшей мере как его посланника. Рогожин во сне больного воплощает злой дух, «мрачный и насмешливый, губящий и гибнущий» [Мочульский: 399]⁸. Ипполит утверждает, что он «решился» высказать прилюдно свое «последнее убеждение» именно после безобразного видения — насмеявшегося над ним Рогожина:

«Нельзя оставаться в жизни, которая принимает такие странные, обижающие меня формы. Это привидение меня унизило» (ДЗ0; 8: 341).

Молчание Рогожина и его усмешка вселяют в Ипполита ужас, подобный тому, который он испытал при взгляде на зверя, несущего смерть. Очевидно, что в этом сне Ипполит прозревает связь Рогожина с инобытием, называя его привидением. Впечатление от картины с изображением мертвого Христа, сон о тарантуле и призрак Рогожина слились в сознании больного в единое целое, что и стало толчком к его «последнему убеждению» — убить себя, от которого Ипполиту «стало легче» (ДЗ0; 8: 341).

Параллельно с онейрическим нарративом, который представлен цепью перетекающих друг в друга снов и видений, граничащих с галлюцинациями и передающих подсознательную мотивацию поступка Ипполита, автор рукописи занят обоснованием «логической цепи выводов», из которой вышло его «последнее убеждение» (ДЗ0; 8: 337). Для него важно «определить за чтением» по впечатлению на слушателей, «правильно ли логическое течение» его мысли (ДЗ0; 8: 322).

Доказывая богоборческую идею о праве на самоубийство, автор рукописи парадоксальным образом вводит тему милосердия, которая представлена в психологическом этюде о «заморожившем» младенца бедном чиновнике Иване Фомиче

Сурикове и в двух вставных новеллах — о бедном «медике» и о старичке-«генерале».

История о бедняке «из благородных» Сурикове соотносится с двумя следующими за ней вставными новеллами как тезис и антитезис. В данном случае «герой-литератор» воспользовался излюбленным композиционным приемом его создателя — писателя Достоевского, подобным образом строящего опровержение идеи «подпольного» и Раскольникова.

Всегдашняя жалоба Сурикова на жизнь в деталях и по своему духу напоминает исповедь пьяного Мармеладова:

«Беден, нищ и убог, умерла жена, лекарства купить было не на что, а зимой заморозили ребенка; старшая дочь на содержание пошла...» (Д30; 8: 326).

Подобно тому, как Раскольников после знакомства с семейством Мармеладова укрепляется в мысли о своем праве на преступление, Ипполит, приговоренный к смерти неизлечимой болезнью, отрицает милосердие, не испытывая жалости к здоровому человеку, неспособному обеспечить себя:

«Коли он живет, стало быть, всё в его власти! Кто виноват, что он этого не понимает?» (Д30; 8: 327).

Вслед за этим тезисом следует его опровержение, когда «живая жизнь» вносит поправки в умозаключения молодого человека. «Действительность ловила и меня на крючок», — признается Ипполит, предваряя рассказ о своем «добром деле» (Д30; 8: 328). Нарративная стратегия рассказа Ипполита о спасенном им семействе бедного «медика», потерявшего работу, строится по канонам физиологического очерка, в котором повествование минимизировано за счет детального описания быта обедневшей семьи: жалкая комнатуха почти без мебели, одежда, превратившаяся в лохмотья, куски черного хлеба — единственное пропитание для четырех человек. История доктора не лишена типического, и Ипполит сам это подчеркивает:

«...дело известное; вы, должно быть, потеряли место и приехали объясняться и опять икать места? <...> Сюда много приезжают из провинций с надеждами, бегают и так вот и живут» (Д30; 8: 332–333)⁹.

Вместе с тем нельзя не заметить, что «литературное творчество» Ипполита напоминает ранние опыты автора «Бедных людей», «Двойника» и «Господина Прохарчина», в которых начинающий писатель, по его собственному выражению, действует «Анализом, а не Синтезом» (Д30; 28₁, 118), поставив в центр изображения душевную жизнь человека, глубина которой не позволяет называть его «маленьким»¹⁰. В новелле Ипполита о «маленьких людях» план описательно-бытовой переходит в план психологический, в котором рассказчик смещает акценты, несколькими выразительными штрихами давая тонкую характеристику душевных переживаний бедного доктора и его жены. Состояние безысходности, в котором оказалась семья «бедных людей» (не случайно именно это определение своим новым знакомцам дает автор рукописи), заставляет юношу забыть о своих страданиях и ощутить естественную потребность делать добро, которую он считает «природной» человеку:

«Кто посягает на единичную “милостыню”, <...> тот посягает на природу человека и презирает его личное достоинство» (Д30; 8: 335).

Акт милосердия, совершенный Ипполитом, вводит в его «Объяснение» тему добрых дел и единичной «милостыни», которая развивается в следующей вставной новелле о старичке-«генерале», начинающейся словами:

«В Москве жил один старик, один “генерал”...» (Д30; 8: 335).

Повествование о «генерале», его бескорыстном милосердии по отношению к «несчастливым», как в народе называют преступников, выдержано в жанре предания о святом:

«Он делал свое дело в высшей степени серьезно и набожно <...>. Он давал деньги, присылал необходимые вещи <...>. Он говорил с ними как с братьям <...>. Так поступал он множество лет, до самой смерти...» (Д30; 8: 335).

Эта небольшая новелла так же, как рассказы князя Мышкина о приговоренном к смертной казни, отправляет к опыту, пережитому самим Достоевским, на что в тексте рукописи Ипполита есть указание:

«Мне рассказывал один бывший в Сибири...» (Д30; 8: 335).

Из этого небольшого рассказа автор «Объяснения» делает вывод о том, что любое, даже малое доброе дело, оставляет след на земле. Мысль эта приходит в противоречие с «последним убеждением» приговоренного к смерти болезнью молодого человека о бессмысленности его собственной жизни. Ему хочется оставить след, заронить «семя», что является одной из побудительных причин появления его рукописи, в которой он проповедует свою идею безбожия. Однако благодаря яркости образов психологических новелл Ипполита его тезис о самоубийстве как праве мыслящей личности опровергается логикой «живой жизни» и ставится под сомнение:

«Единичное добро останется всегда, потому что оно есть потребность личности, живая потребность прямого влияния одной личности на другую» (Д30; 8: 335).

Больной подросток, решившийся на исповедь перед людьми, рассчитывал на их естественную потребность делать добро, отсюда его претензия на их любовь: «Вы меня совсем не любите!» (Д30; 8: 325).

В финале рукописи преобладает ораторская дискурсивная стратегия, вновь сближающая текст рукописи с проповедью, — Ипполит настойчиво доказывает свое право на «слово свободное» и на «бунт», видя в нем для себя единственный шанс заявить свою волю:

«Что ж, может быть, я и хочу воспользоваться последнюю возможностью *дела*? Протест иногда не малое дело...» (Д30; 8: 344).

Таким образом, анализ рукописи Ипполита Терентьева «Мое необходимое объяснение» уточняет представление о ее жанровой природе, поэтике и функциях в романе Достоевского «Идиот». Идея о праве человека на самоубийство представлена в рукописи цепью логических умозаключений в нарративе, тяготеющем к философско-публицистическому дискурсу, убежденность и страстная эмоциональная форма которого отсылает к жанру проповеди. Страх смерти и логика подсознания апеллируют к образам Апокалипсиса, проникающим в онейрический нарратив. Вторгающаяся в повествование

логика «живой жизни» вводится посредством изображения картин действительности, оформленных в тексте как вставные новеллы, в которых обнаруживаются нарративные стратегии физиологического очерка, психологического этюда и нраво-учительного рассказа. Сопряжение в тексте различных нарративных стратегий, продиктованное необходимостью обоснования «последнего убеждения» идеологического самоубийцы с позиций логики сознания (тезис) и подсознания и «живой жизни» (антитезис), расширяет жанровые рамки исповеди героя — самой большой по объему и значимой для понимания всего романа Достоевского вставной конструкции.

Примечания

- ¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 8. С. 318, 319. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома, книги (нижний индекс), страницы в круглых скобках.
- ² В окончательном тексте романа герой заявляет: «Я бы не желал, однако ж, чтоб эта рукопись предана была гласности» (ДЗ0; 8: 342).
- ³ «Приговоренным к смерти» себя неоднократно называет сам Ипполит. На параллелизм сцен из рассказа о смертной казни князя Мышкина и исповеди Ипполита указал К. В. Мочульский: «Ипполит — молод, правдив, страстен и откровенен... Это — правда приговоренного к смертной казни» [Мочульский: 399]. По замечанию А. Б. Криницына, рассмотревшего рассказ Мышкина о смертной казни и речь Ипполита как бинарные структуры, «именно приговоренность к смерти (или же немедленное самоубийство) должно придать его словам силу» [Криницын: 130].
- ⁴ Помимо трудов Л. П. Гроссмана [Гроссман, 1925] и М. М. Бахтина [Бахтин, 1929], в которых была поставлена проблема исповедального слова у Достоевского, следует указать на последовавшие за ними исследования, авторы которых обратились к детальной разработке вопроса: [Соина, 1985], [Криницын, 2001], [Живолупова, 2004, 2008, 2018], [Тяпугина, 2004], [Честнова, 2012], [Луцевич, 2014].
- ⁵ В средневековых сюжетах договор человека с дьяволом зачастую скрепляется «рукописанием» или «богоотметным писанием» — богоотступник пишет некий документ, который, «будучи отдан Сатане, <...> с неизбежностью прикрепляет к нему создателя рукописания, его духовную сущность» [Журавель: 96]. О «богоотметном писании» в структуре романов Достоевского см.: [Габдуллина, 2012].

- ⁶ «Какое ему дело до смерти чахоточного подростка? Неужели Мировой Разум станет нарушать свои законы ради какой-то ничтожной мухи? Такого Бога Ипполит не может ни понять, ни принять и “оставляет религию”. <...> Ипполит как человек нового поколения смотрит на веру в Христа как на давно пережитый предрассудок» [Мочульский: 399].
- ⁷ По замечанию Н. Е. Меднис, «экфрасис ориентирован на выражение того, что в литературе мы назвали бы *подтекстом*, а в живописи, наверное, *затекстом*, — это прочтение изображения, не лишенное вчитывания в него дополнительных смыслов, что не только не приводит к деформации экфрасиса как особой литературной формы, но даже укрепляет его, ибо в экфрасисе фиксируется момент встречи двух художников на границе разных видов искусства» [Меднис: 67].
- ⁸ Образ Парфена Рогожина в романе дан по контрасту с портретом князя Мышкина с самого начала повествования. В литературоведении закрепилась традиция трактовки характера Рогожина как темного двойника Мышкина, его «демона». См.: [Ахундова: 383–388], [Габдуллина, 2008: 192–193, 197–198].
- ⁹ Подобные сюжетные коллизии неоднократно встречаются в романах Достоевского: истории Доброселова и Горшкова («Бедные люди»), Ихменева («Униженные и оскорбленные»), Мармеладова («Преступление и наказание»).
- ¹⁰ Нельзя не согласиться с мыслью В. Н. Захарова: «У Достоевского нет лишних и маленьких людей. Они принципиально невозможны в его мире. Каждый безмерен и значим, у каждого — свое Лицо» [Захаров, 2013: 160].

Список литературы

1. Ахундова И. Р. «Воплощение хаоса и небытия» (Парфен Рогожин — демон смерти или персонификация судьбы) // Роман Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения: сб. работ отечественных и зарубежных ученых; под ред. Т. А. Касаткиной. — М.: Наука, 2001. — С. 383–388.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Худож. лит., 1972. — 450 с.
3. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. — Л.: Прибой, 1929. — 244 с.
4. Габдуллина В. И. «Блудные дети, двести лет не бывшие дома»: Евангельская притча в авторском дискурсе Ф. М. Достоевского. — Барнаул: БГПУ, 2008. — 303 с.
5. Габдуллина В. И. Архетипический мотив «договора с дьяволом» в романах Ф. М. Достоевского: «богоотметное писание» // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2012. — Вып. 10. —

- С. 133–142 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1457954794.pdf (14.01.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2012.346
6. Гроссман Л. П. Стилистика Ставрогина. К изучению новой главы «Бесов» // Гроссман Л. П. Поэтика Достоевского. — М.: ГАХН, 1925. — С. 144–163.
 7. Живолупова Н. В. Проблема авторской позиции в исповедальном повествовании Достоевского 60–70-х гг. («Записки из подполья», «Подросток»): монография / Российское общество Ф. М. Достоевского; Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова. — Н. Новгород: Дятловы горы, 2018. — 229 с.
 8. Живолупова Н. В. Исповедь антигероя в архитектонике «Игрока» Достоевского // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. — 2004. — № 1. — С. 13–16.
 9. Живолупова Н. В. «Христос и истина» в исповеди антигероя (Достоевский, Чехов, Набоков, Вен. Ерофеев) // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия: Филология. Искусствоведение. — 2008. — № 5. — С. 278–285 [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.vestnik.unn.ru/ru/nomera?anum=2279> (14.01.2019).
 10. Журавель О. Д. Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе. — Новосибирск: Книга, 1996. — 234 с.
 11. Захаров В. Н. Вставные жанры // Достоевский: эстетика и поэтика: Словарь-справочник / сост. Г. К. Щенников. — Челябинск: Металл, 1997. — 272 с.
 12. Захаров В. Н. Художественная антропология Достоевского // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. — Вып. 11. — С. 150–164 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1431455945.pdf (14.01.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2013.377
 13. Исупов К. Г. Исповедь: к определению термина // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова. Материалы международной конференции (Санкт-Петербург, 26–27 мая 1997 г.). — СПб.: Изд-во Института Человека РАН (СПб отделение), 1997. — С. 3–5.
 14. Криницын А. Б. Исповедь подпольного человека: антропология Ф. М. Достоевского. — М.: Диалог МГУ; МАКС Пресс, 2001. — 371 с.
 15. Криницын А. Б. Бинарные структуры в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Ученые записки Орловского государственного университета. — 2016. — № 2 (71). — С. 129–135.
 16. Луцевич Л. Ф. «Если б это действительно было покаяние»: исповедь Николая Ставрогина // Вестник Башкирского университета. — 2014. — Т. 19. — № 4. — С. 1339–1344.
 17. Мартинсен Д. Повествования о самообособлении: литературные самоубийства в творчестве Достоевского // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечествен-

- ных и зарубежных ученых / под ред. Т. А. Касаткиной. — М.: Наследие, 2001. — С. 425–435.
18. Меднис Н. Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. — Новосибирск, 2006. — Вып. 10. — С. 58–67.
19. Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. — М.: Республика, 1995. — 607 с.
20. Савельева В. В. Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей. — Алматы: Жазушы, 2013. — 520 с.
21. Соина О. С. Исповедь как наказание в романе «Братья Карамазовы» // Достоевский. Материалы и исследования. — Л.: Наука, 1985. — Вып. 6. — С. 129–136.
22. Тяпугина Н. Ю. Исповедь и проповедь Достоевского. — Саратов: СГАП, 2004. — 350 с.
23. Честнова Н. Ю. Исповедальность как принцип становления поэтики художественной прозы Ф. М. Достоевского (на материале повести «Записки из подполья» и романа «Подросток»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Владимир, 2012. — 26 с.

Valentina I. Gabdullina

The Manuscript of Ippolit Terentyev in the Novel “The Idiot” by F. M. Dostoevsky: Genre and Narrative Strategies

Abstract. The manuscript of Ippolit Terentyev “My Indispensable Explication”, referred to as an “article” or a “notebook” in Dostoevsky’s novel, is traditionally seen as a confession in literary studies. Meanwhile, the genre and narrative structure of Ippolit’s manuscript is not homogeneous, but multilayer. The conjugacy of various discursive strategies of justifications of the “last conviction” of the ideological self-destroyer in the text, from the viewpoint of the logic of the conscious (thesis) and subconscious and “true live” (antithesis), enlarges genre limits of the confessional word. The idea of the human right to commit suicide appears in the manuscript in the form of the number of conclusions in the narration that rather resembles a philosophical and publicistic discourse, the convincing and fervent emotional manner of which refers us to the genre of a preaching text. The logic of the subconscious of a dying young man appeals to the images of Apocalypses and non-existence penetrating into the night fantasy narration. The fear of death and the loss of faith are embodied in a discursive strategy of ecphrasis. The logic of the “true life” penetrating into the narration manifests itself in the scenes of reality, that appear in the text as the cut-in novelettes containing narrative strategies of a physiological essay, psychological sketch and moralizing story. The conducted analysis specifies

the ideas about genre and narrative structure of the “article” of Ippolit, the largest and most important one for comprehension of the whole novel of a cut-in construction.

Keywords: Dostoevsky, inserted genres, confession, discourse, narrative strategies, novelette, ecphrasis

About the author: *Gabdullina Valentina I.* — Doctor of Philology, Professor, Department of Russian and World Literature, Faculty of Philology of The Altai State Pedagogical University



УДК 821.161.1.09“18”

Владимир Александрович
Викторович

«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 гумба), 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 символики, 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: Викторович Владимир Александрович — доктор филологических наук, профессор кафедры литературы, Государственный социально-гуманитарный университет (140410, Российская Федерация, г. Коломна, ул. Зеленая, д. 30).

В «петербургской поэме» Достоевского «Двойник» эпизод явления фантомного двойника сопровождается одним неясным 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 понятливо 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 проявиться 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 Аничкову 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.) (Д30; 1: 138). Напомню зачин первой части «Медного всадника»: «Над омраченным Петроградом / Дышал ноябрь осенним холодом» (12)³.

«Лихорадочный трепет пробежал по жилам его» (Д30; 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» (Д30; 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» — Д30; 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, «обращен 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], [Лесскис: 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 такового 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 двоякие — 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 искурится 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...» (Д30; 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-ся, 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!» (Д30; 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 перепишет на себя (Д30; 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, возмнившем себя Гарибальди, но вдруг

испугавшемся собственного бунта... Далее в фельетоне как будто продолжается пушкинский перечень несчастий помещавшегося 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» (Д30; 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» (Д30; 6: 88). Он возвращается домой и проходит по знакомому уже нам Николаевскому мосту, вдруг настигнутый «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» (Д30; 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: донине «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 улетаёт — 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 представление 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, подымется с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?”» (ДЗ0; 13: 113).

Аркадий Макарович повторяет картину, привидевшуюся его тезке из «Слабого сердца»: город, создание Петра, поднимается, искурывается 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 антитетичное: 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, дыря — и монумент» (ДЗ0; 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 *Д30* 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 дополнителном 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. Сурат. — 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. Викторович В. А. Под знаком Иова // Болдинские чтения 2018. — Нижний Новгород: ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2018. — С. 14–21.
7. Викторович 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://roetica.pro/journal/article.php?id=2347> (дата обращения: 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. Лесскис 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. «Печальну 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

“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. Prokharchin”, “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 Literature, State Socio-Humanitarian University (ul. Zelenaya 30, Kolomna, 140410, Russian Federation).



УДК 821.161.1.09“18”

Стефано Алоэ

**«Это не просто поэмы...»:
Несколько заметок на полях письма
Ф. М. Достоевского А. Н. Майкову
от 15 (27) мая 1869 года**

Аннотация. В письме из Флоренции от 15 (27) мая 1869 г. Ф. М. Достоевский сообщает Аполлону Майкову целый ряд своих идей, касающихся как поэтики, так и идеологии. Письмо посвящено, в частности, таким темам, как поэзия и поэтические жанры; основные точки русской истории и проблемы ее освещения; атеизм и христианство, ставшие в то время центром нового замысла писателя. Внимание автора статьи сосредоточено на содержащейся в письме концепции поэзии и в особенности на трактовке Достоевским повествовательной и дидактической природы жанра «поэмы». Другой, связанный с предыдущим, важный аспект анализа: исследуется то, как несостоявшийся поэт Достоевский создает оригинальную нарративную фигуру «поэта-повествователя» в «квазихудожественном» описании поэтических произведений — подобно его персонажу Ивану Карамазову, рассказывающему сюжет «поэмы» о Великом Инквизиторе. Оригинальность этой фигуры связана с характерным для Достоевского способом творческой разработки идей и замыслов. В письме Майкову, как и в пересказе Иваном «поэмы» о Великом Инквизиторе, отражаются приемы крайне сжатой, аллюзивной манеры творческого процесса, разработанной Достоевским в подготовительных тетрадах.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, А. Н. Майков, нарратология, эпистолярный жанр, Великий Инквизитор, поэтические жанры

Об авторе: Алоэ Стефано — PhD, профессор славяноведения и русской литературы, Университет Вероны (37129, Италия, г. Верона, Via San Francesco, 22)

Весной 1869 г. Ф. М. Достоевский, вопреки своим намерениям, еще находится во Флоренции; его непростое финансовое положение все менее располагает к восприятию красот итальянского города. Но неудобства и утомляющая нехватка денег, если и отражаются на деятельности писателя, то исключительно на его творческой активности и стремлении выйти из затруднительного положения, о чем свидетельствует обширная переписка с многочисленными адресатами. Одним из ближайших в этот период является поэт Аполлон Майков (о тесных личных и творческих отношениях Достоевского с братьями Майковыми см. [Седельникова: 65–93]).

Сосредоточим свое внимание на объемном письме от 15 (27) мая 1869 г., в котором Достоевский выражает целый ряд убеждений по поводу его понимания поэтики литературы, а также убеждения идеологического характера. Письмо касается, в частности, таких тем, как поэзия и поэтические жанры, признание основных моментов русской истории и утверждение их ключевого значения для патриотического сознания народа, атеизм и христианство, ставшие в те месяцы центром нового творческого замысла писателя. Не только высказанные им идеи, но и сама форма, в которой он их подает своему адресату, дают нам материал для размышления над некоторыми особенностями поэтики Достоевского.

Сразу же после вступительных фраз об исключительности дружбы с Майковым Федор Михайлович напоминает ему одну из тем другого своего письма, написанного тому же Майкову «ровно год назад», а точнее — 21–22 марта (2–3 апреля) 1868 г., из Женевы:

«Ну так в этом письме, в конце, я писал к Вам, полный серьезного и глубокого восторга, о *новой идее*, пришедшей мне в голову, собственно для Вас, для Вашей деятельности (то есть, если хотите, идея пришла сама по себе, как нечто самостоятельное и для меня вполне целое, но так как сам себя я никоим образом не мог считать возможным исполнителем этой идеи, то назначил ее, в желаниях моих, для Вас, естественно. Так даже, что, может, она и родилась-то во мне именно, как я уже сказал, *для Вас* или, лучше сказать, нераздельно с образом Вашим *как поэта*)»¹.

Новая идея должна представиться довольно значимой для Достоевского, раз она не изжила себя более чем за год, прошедший между двумя его письмами. В женевском письме он

ее не оглашает, а только обещает изложить в будущем отдельно и подробно:

«У меня есть одна мысль, для Вас, но она требует особого изложения, в целом письме, а теперь некогда. Скоро напишу. Мысль эта по поводу Вашей “Софьи Алексеевны” у меня зародилась <...> Это не роман и не поэма. Но это так нужно, так будет необходимо, и так будет оригинально и ново и с таким необходимым, русским направлением, что сами ахнете! <...> ...это даже *надо* будет особой книгой издать, напечатав несколько отрывков предварительно, а книга *должна* будет разойтись в громадном числе экземпляров» (ДЗ0, 28; 282).

Флорентийское письмо исполняет высказанное прежде намерение — «новая идея» излагается тут довольно пространно. Приведем «идею», предложенную Майкову, почти полностью, чтобы потом рассмотреть определенные ее детали:

«...идея моя состояла тогда в том (теперь я скажу только несколько слов про нее), что мог бы появиться, в увлекательных, обаятельных стихах <...> ряд былин (баллад, песней, маленьких поэм, романсов, как хотите назовите; тут уж сущность и даже размер стихов зависят от души поэта и являются вдруг, совершенно готовые в душе его, даже независимо от него самого...). Сделаю отступление значительное: поэма, по-моему, является как самородный драгоценный камень, алмаз, в душе поэта, совсем готовый, во всей своей сущности, и вот это первое дело поэта *как создателя и творца*, первая часть его творения. Если хотите, так даже не он и творец, а жизнь, могучая сущность жизни, Бог живой и сущий, совокупляющий свою силу в многообразии создания *местами*, и чаще всего в великом сердце и в сильном поэте, так что если не сам поэт творец (а с этим надо согласиться <...>, потому что ведь уж слишком цельно, окончательно и готово является вдруг из души поэта создание), — если не сам он творец, то, по крайней мере, душа-то его есть тот самый рудник, который зарождает алмазы и без которого их нигде не найти. Затем уж следует *второе* дело поэта, уже не так глубокое и таинственное, а только как художника: это, получив алмаз, обделать и оправить его. (Тут поэт почти только что ювелир.) Ну так вот, в этом ряде былин, в стихах (представляя себе эти былины, я представлял себе иногда Ваш «Констанцкий собор») — воспроизвести, с любовью и *с нашей мыслью*, с самого начала с русским взглядом, — всю русскую историю, отмечая в ней те точки и пункты, в которых она, временами и местами,

как бы сосредоточивалась и выражалась вся, вдруг, во всем своем целом. Таких всевыражающих пунктов найдется, во все тысячелетие, до десяти, даже чуть ли не больше. Ну вот схватить эти пункты и рассказать в былине, *всем и каждому*, но не как простую летопись, нет, а как сердечную поэму, даже без строгой передачи факта (но только с чрезвычайной ясностью), схватить главный пункт и так передать его, чтоб видно, с какой мыслию он вылился, с какой любовью и мукою эта мысль досталась. Но без эгоизма, *без слов от себя*, а наивно, как можно *наивнее*, только чтоб одна любовь к России была горячим ключом — и более ничего» (ДЗ0, 29; 38–39).

С какими подробностями Достоевский описывает общую концепцию своих «былин» и краткий сюжет некоторых из них, для него особенно значимых, — тема, выходящая за рамки настоящей статьи. С ней связаны и позиции самого Майкова, выраженные им в предшествующих письмах Достоевскому (см. [Захарова: 271–283]). Вследствие этого можно утверждать, что отчасти эта концепция — плод совместных размышлений двух литераторов. Сосредоточим свое внимание на этой «новой идее», которую Достоевский — несмотря на декларированную потребность ясности и наивности — излагает в сложной и не совсем последовательной форме, особенно в силу отступлений, значение которых представляется, впрочем, важным не менее самой же изложенной сюжетной идеи.

Итак, можно резюмировать концепцию в следующих пунктах:

- необходимо выделить некоторые эпизоды (около десяти) из тысячелетней русской истории по принципу их значимости для судеб и духа русского народа и российского государства;
- изложить их в простых, всем и каждому доступных стихах в виде небольших поэм или «былин», в хронологическом порядке с древнерусского периода до предполагаемого будущего России.

Таким образом, независимо от структурной фрагментарности замысла получился бы, по мнению Достоевского, наделенный внутренней логикой и единством цикл небольших стихотворных произведений на историко-патриотические сюжеты, которые своей образцовостью могли бы способствовать самопознанию русского человека. О замысле некоторых

конкретных эпизодов Достоевский пишет в продолжение своего письма, к чему мы вернемся позже — интерес представляет сам по себе предмет задуманного цикла.

Вначале уместно сосредоточить внимание на концепции поэзии, которая возникает из этих размышлений, и в особенности на трактовке писателем «поэмы» как жанра, в основном, повествовательного, имеющего, в том числе, дидактическую природу. Бросается в глаза тот факт, что для Достоевского теоретические и технические вопросы стихотворства стоят на заднем плане, в то время как большое внимание уделяется им повествовательным целям поэзии, эффекту ее воздействия на широкий круг читателей. Вполне последовательно по этому поводу сам Майков писал в одном письме Достоевскому 1868 г.: «Поэма наша — это романъ, и романъ не въ стихахъ. Поэмы то — вы пишете!» (цит. по: [Захарова: 275])².

Поэтическая терминология Достоевского в вышеуказанном письме колеблется не только в том, что касается определения жанров, но и в восприятии метрики. Писатель говорит, что задуманные произведения могли бы получить название «былин³ (баллад, песней, маленьких поэм, романсов, как хотите назовите)»; в дальнейшем тексте письма упоминаются еще и «былины в стихах», «поэмы», «баллады», «поэмы-былины», «стихи и поэмы, сравнительно короткие» (Д30, 29₁; 39). Из данного наблюдения следует, что жанровое дифференцирование не имеет для Достоевского принципиального значения, — акцент ставится на повествовательных и стиливых характеристиках предполагаемых произведений: они должны быть «в увлекательных, обаятельных стихах» и представлять «не как простую летопись, нет, а как сердечную поэму, даже без строгой передачи факта (но только с чрезвычайною ясностию)», так как «эти поэмы все мальчики в школах будут знать и учить наизусть»; «это стихи и поэмы, сравнительно короткие», и «надо, чтоб поэмы были необыкновенной поэтической прелести» (Д30, 29₁; 41).

Особенно значимым нам представляется определение разницы между «сердечной поэмой» и «простой летописью», указывающее на общий тон и цели стихов. Они призваны быть способными довести до читателя понятный, ясный, но в то же время «сердечный», эмоционально насыщенный нарратив, избегая, с одной стороны, изысков элитарной поэзии,

а с другой — сухой строгости «передачи факта» обычной хроники («летописания»). Таким образом выстраивается идея о компромиссе дидактической, по-школьному наставительной цели, с увлекательной. Сам Достоевский определяет цели жанра высоко эмоциональным высказыванием: «это не просто поэмы и литературное занятие, — это наука, *это проповедь*, это подвиг» (Д30, 29;₁; 41).

Наука, проповедь, подвиг: мощный триптих знаменуется явно восходящим движением — это три этапа творческого роста, которые нельзя поменять местами. Особенный интерес представляет понимание Достоевским слова «наука», его соотнесенность с духовной сферой. Подобное употребление этого слова встречаем, например, в ранней повести «Хозяйка» (1847), в которой о главном герое Ордынове говорится:

«Может быть, в нем осуществилась бы целая, оригинальная, самобытная идея. Может быть, ему суждено было быть *художником в науке*. По крайней мере прежде он сам верил в это. Искренняя вера есть уж залог будущего» (курсив мой. — С. А.) (Д30, 1; 318).

Один из аспектов этого вопроса, так или иначе имеющий отношение к художественному замыслу, предложенному Майкову, состоит в том, что Достоевский склонен связывать понятие о науке с идеей о высокой телеологической концепции, все объясняющей на уровне «судеб», в сочетании исторического с метафизическим, и к тому же предполагающей скорее творческий, «художественный» подход, чем рационалистический. Если смутная идея Ордынова была связана с историей русской церкви, то в концепции, представленной Достоевским Майкову, речь идет «о будущей науке, об атеизме, о *правах человечества*, сознанных по-западному, а не по-нашему, что и послужило источником всего, что есть и что будет», и задумываемое произведение должно служить «великою национальною книгой» (Д30, 29;₁; 40–41).

При имеющихся отличиях, в том и другом случае заметную роль получает художественное воплощение великой, «научной», идеи. В своем творчестве писатель выражает стремление достичь уровня «проповеди», приблизиться к передаче самой Истины. Созданное по таким принципам произведение своей «сердечностью», а не «строгой передачей факта (но только

с чрезвычайною ясностию)», способно служить такой «научной» цели познания мира и человека. Недаром достижение этого результата уподобляется религиозному «подвигу».

Пересказ высокого сюжета, великого замысла, становится, таким образом, самостоятельным творческим мотивом, фигурой внутреннего подвига писателя в драматичном поиске Истины и формы ее художественного откровения.

Именно в этом контексте уточняется смысл процитированного выше высказывания Достоевского о разных ролях «поэта» («как создателя и творца») и «художника» («получив алмаз, обделать и оправить его <...> почти только что ювелир») — идеи, снова подхваченной писателем несколько лет спустя (в начале 1874 г.) в первых подготовительных тетрадях к роману «Подросток»:

«ЧТОБЫ НАПИСАТЬ РОМАН, НАДО ЗАПАСТИСЬ ПРЕЖДЕ ВСЕГО ОДНИМ ИЛИ НЕСКОЛЬКИМИ СИЛЬНЫМИ ВПЕЧАТЛЕНИЯМИ, ПЕРЕЖИТЫМИ СЕРДЦЕМ АВТОРА ДЕЙСТВИТЕЛЬНО. В ЭТОМ ДЕЛО ПОЭТА. ИЗ ЭТО<ГО> ВПЕЧАТЛЕНИЯ РАЗВИВАЕТСЯ ТЕМА, ПЛАН, СТРОЙНОЕ ЦЕЛОЕ. ТУТ ДЕЛО УЖЕ ХУДОЖНИКА, ХОТЯ ХУДОЖНИК И ПОЭТ ПОМОГАЮТ ДРУГ ДРУГУ И В ЭТОМ И В ДРУГОМ — В ОБОИХ СЛУЧАЯХ» (Д30, 16; 10).

Если оба дела необходимы в творческом процессе, то главная роль остается за «поэтом», посредником между миром истины и рациональным восприятием реальности. Достоевский допускает, что творение уже существует до его воплощения в постижимом виде, а проблема «поэта» в том, как осуществить этот важный «гражданский» акт подачи творения, его «перевода» на язык человечества, чтобы оно приносило пользу, озаряло людей. В этом деликатном процессе писатель угадывает возможность признать чрезвычайное значение и самого акта «перевода», балансируя между ролями «поэта» и «художника»: другими словами, возможность передать творение не в завершенном, отшлифованном виде готового ювелирного изделия, а в его промежуточном состоянии, когда творение еще не утратило (ради эстетического совершенства) своей первобытной чистоты и энергии, отражения озаряющей его Истины. Из этого следует, что поэт для Достоевского — не просто автор стихотворных строк, а своего рода проповедник Истины, поэзия же — подвиг, идеал,

к которому можно приблизиться только посредством прозы. Проза, таким образом, для Достоевского едва ли не единственный способ передачи поэзии! И настоящая поэзия выживает в прозаическом пересказе, как сфера божественного постижения только чувством, а передаваема лишь художественной метафорой или апофатическим погружением в умолчание.

В творчестве Достоевского самым совершенным воплощением мотива пересказа исконного сюжета является «поэма» Ивана Карамазова о Великом Инквизиторе, в которой пересказ представляется своеобразным вставным художественным жанром.

Перед тем как провести сопоставление «былины-поэмы» в письме Майкову с «поэмой» в последнем романе Достоевского, хочется подчеркнуть некоторое несоответствие в высказываниях писателя между столь глубокой концепцией творческих процессов и художественного акта и его восприятием поэзии как таковой. Как было отмечено нами, жанровое дифференцирование в целом не представляется писателю определяющим⁴. На первый взгляд, предложенные Достоевским жанры — «ряд былин (баллад, песней, маленьких поэм, романсов, как хотите назовите <...>)» — ведут к уже известным и довольно типичным для той эпохи опытам — историческим балладам или поэмам. Произведениями такого типа (на основе подобной «историко-философской» или «национальной» концепции) русская литература изобиловала и во времена Достоевского (см. среди прочих творения и самого А. Н. Майкова), и в более ранние периоды (достаточно будет упомянуть рылеевские «Думы»). Кроме того, идея представить ряд народно-исторических картин, через которые интерпретируются дух нации и / или суть всемирной истории, типична не только для русской, но и для европейской традиции. Главные ее образцы — хорошо известные Достоевскому «Чайльд Гарольд» Дж. Байрона и «Фауст» Й.-В. Гете (ср. [Иванов], [Paolini], [Загидуллина], [Бем], [Ковач, 1997] и др.). Повествовательная поэзия на основе исторического (часто патриотического) сюжета с авторскими попытками выделить ключевые моменты истории народа в цикле поэм или баллад — это явление, встречаемое во всех национальных литературах XIX в.

В частности, «всемирная история» посредством эмблематических эпизодов — амбиция не одного русского поэта.

Достоевский с большой вероятностью мог в 1869 г. быть знаком с поэмой В. А. Жуковского «Агасфер» (или «Странствующий жид», 1852), имеющей структуру, близко напоминающую предложенную Майкову для цикла. Похожей структурой обладает и незаконченная поэма В. К. Кюхельбекера «Агасвер» (1832–1845) на тот же сюжет, знакомство Достоевского с которой, однако, в 1868–1869 гг. надо признать невозможным, так как она впервые опубликована в журнале «Русская Старина» в 1878 г. (т. 3, март, с. 403–462) под заглавием «Вечный Жид» (см. [Алоэ]). В поэмах Жуковского и Кюхельбекера история религии и диалектика веры и безбожия получают центральное место — так же, как это планирует Достоевский в письме Майкову:

«...перейти к изображению конца пятнадцатого и начала 16-го столетия в Европе, Италии, папства, искусства храмов, Рафаэля, поклонения Аполлону Бельведерскому, первых слухов о реформе, о Лютере, об Америке, об золоте, об Испании и Англии, — целая горячая картина, в параллель со всеми предыдущими русскими картинами, — но с намеками о будущности этой картины, о будущей науке, об атеизме, о *правах человечества*, сознанных западному, а не по-нашему, что и послужило источником всего, что есть и что будет. В горячей мысли моей я думал даже, что не надо кончать былины на Петре <...>. Я бы прошел до Бирона, до Екатерины и далее, — я бы прошел до освобождения крестьян и до бояр, рассыпавшихся по Европе с последними кредитными рубашками, до барынь, б<...>щих с Боргезанами, до семинаристов, проповедующих атеизм, до всегуманных и всесветных граждан русских графов, пишущих критики и повести, и т. д. и т. д. Поляки бы должны были занять много места. Затем кончил бы фантастическими картинами будущего: России через два столетия, и рядом померкшей, истерзанной и оскотинившейся Европы, с ее цивилизацией. Я бы не остановился тут *ни перед какой фантазией...*» (Д30, 29₁; 40–41).

«Фантастические картины будущего» также могут напоминать аллегорические фантасмагории XVIII в. (как, например, повести Вольтера) и романтизма (в русской литературе, например, в сочинениях О. Сенковского, В. Одоевского и того же В. Кюхельбекера). Тем не менее, оставим в стороне, как второстепенный, вопрос о знакомстве Достоевского с тем или иным произведением с подобной повествовательной и концептуальной структурой; важно, напротив, заметить продуктивность

самой структуры в русской культуре эпохи. Призывающий Майкова к оригинальности и новизне («так будет оригинально и ново»), Достоевский этим же проявляет в своих поэтических вкусах «неоригинальную оригинальность», повторяя в своих мечтаниях уже протоптанные пути. С духом и терминологией романтизма напрямую связаны его призывы к «восторгу», народности, «простоте и наивности»:

«...придется Вам вполне по силам сказать *новое слово*, Ваше *новое слово*! И потому смотрите на дело серьезнее, глубже и больше восторга. А главное — простоты и наивности больше. Да вот еще: пишите рифмой, а не старым русским размером. Не смейтесь! Это важно: *теперь рифма — народна, а старый русский размер — академизм*. Ни одно сочинение белыми стихами назусть не заучивается. Народ уже не сочиняет песен прежним размером, а сочиняет в рифмах. Если не будет рифмы (и не будет почаше хорей) — право, Вы дело погубите» (ДЗ0, 29; 42).

Предпочтение незатейливого хорей, самого популярного «народного» поэтического размера во всей Европе в течение целого века, так же показательны для довольно невнимательного отношения Достоевского к художественным сторонам повествовательной поэзии. Хорей — истинный балладный размер европейской поэзии, размер романтической народности и гражданских (вольнолюбивых, патриотических) стихотворений [Гаспаров: 68–70, 120–122, 175–176]. Ради хорей (и ради простонародности рифмы) писатель пренебрегает, принимая его за «академизм», возвращением к «старому русскому размеру», т. е. современными попытками воссоздания новых поэтических созвучий с русским фольклором и с древнерусской эпикой (былинами⁵, «Словом о полку Игореве»). История русской поэзии нам показывает, что дольник и другим более или менее экспериментальным размерам было суждено сыграть главную роль в начале XX в., в то время как значение хорей до сих пор остается совершенно второстепенным. Другими словами, Достоевский, в поиске нового и оригинального слова, тем не менее оказался в данном случае вполне в ладу с преходящими модами позднего романтизма и с патриотическими веяниями целой Европы; его предложения о поэтическом восхвалении русскости сходятся, например, с результатами крайне посредственной и пафосно-риторической

поэзии итальянского Рисорджименто (возрождения итальянской национальной идентичности) и прочих национальных движений эпохи.

В этом своем «неоригинальном поиске оригинальности» Достоевский сумел, тем не менее, быть крайне оригинальным, — только другим образом... Если его вкус сильно не отличается в данном случае от вкуса эпохи, то его способность предвещать достижения литературы XX в. сказывается в своеобразной, действительно новой манере трактовать романтическую тему незавершенного шедевра, тему невыразимого замысла. Не ставший поэтом (см. [Захаров, 2013]), Достоевский «изобретает» в письме Майкову «квази-художественное» описание вымышленных поэтических произведений, как сделает это его персонаж Иван Карамазов в переложении сюжета «поэмы» о Великом Инквизиторе⁶. Он таким образом создает своего рода «внутрижанровый экфрасис», особенность которого состоит в воспроизведении одного вида искусства в другом (напр., в литературе); происходит он внутри художественного произведения как такового, затрагивая самые механизмы наррации.

«Вообразите себе, что в третьей или в четвертой былине (я их в уме тогда сочинил и долго потом сочинял) у меня вышло взятие Магометом 2-м Константинополя (и это прямо и невольно явилось как былина *из русской истории*, сама собою и без намерения <...>). Вся эта катастрофа в наивном и сжатом рассказе: турки облегли Царьград тесно; последняя ночь перед приступом, который был на заре; последний император ходит по дворцу

(“Король ходит большими шагами”),

идет молиться образу Влахернской Божией матери; молитва; приступ, бой; султан с окровавленной саблей въезжает в Константинополь. Труп последнего императора отыскивают по приказанию султана в куче убитых, узнают по орлам, вышитым на сапожках. Святая София, дрожащий патриарх, последняя обедня, султан, не слезая с коня, скачет по ступеням в самый храм (*historique*), доскакав до середины храма, останавливает коня в смущении, задумчиво и с смятением озирается и выговаривает слова: “Вот дом для молитвы Аллаху!” Затем выбрасывают иконы, престол, ломают алтарь, становятся мечеть, труп императора хоронят, а в русском царстве последняя из Палеологов является с двуглавым орлом вместо приданого; русская свадьба, князь Иван III в своей деревянной избе вместо дворца,

и в эту деревянную избу переходит и великая идея о всеправославном значении России, и полагается первый камень о будущем главенстве на Востоке, расширяется круг русской будущности...» (ДЗ0, 29₁; 39–40).

Это своего рода эксперимент фиктивного поэтического повествования, открывающий вопрос о художественной самостоятельности определенных приемов описания вымышленного или задумываемого произведения, что отсылает к жанру «фиктивных эссе», которые представляют собой рецензии на несуществующие произведения, практикуемые писателями второй половины XX в., такими как, например, Х.-Л. Борхес или С. Лем. Особенно заметно сходство с концепцией Борхеса, постулирующего существование всех произведений искусства в сфере идей и независимо от авторов, которым дана лишь роль «переписывать», оглашать уже готовые тексты (ср.: [Надъярных: 404–419]). Такая работа в поиске существующего уже *in puse* (лат. «в зародыше») текста может стать сюжетом произведения, и само произведение быть косвенным отражением другого, более совершенного опуса. Так, в романе «Братья Карамазовы»:

«— Ты написал поэму?

— О нет, не написал, — засмеялся Иван, — и никогда в жизни я не сочинил даже двух стихов. Но я поэму эту выдумал и запомнил. С жаром выдумал» (ДЗ0, 14; 224).

В. Н. Захаров обоснованно замечает, что «использование вставных жанров — характерное явление в поэтике Достоевского», и, основываясь на анализе частоты и разнообразия вставных повествовательных единиц в произведениях писателя, заключает, что романы Достоевского, вместе с «Дневником Писателя», составляют настоящую «энциклопедию жанров» [Захаров, 1997]. К этому можно добавить, что Достоевский не только блестяще усвоил уже существующие в романной традиции повествовательные структуры (как, например, рамочные композиции, рассказ в рассказе по образцу «Дон Кихота», раскрытие чужой рукописи и т. п.), но и дополнил их экфрастическим воспроизведением творческого замысла, не являющегося жанром как таковым, но отражающего «творческий процесс возникновения художественного произведения», — «жанром», суть которого в нарративе о творческой

незавершенности, в энергетике диалектики состоявшегося и несостоявшегося. В результате, никогда не появившаяся поэзия «резонирует» экфрастически в романном (или эпистолярном) пересказе.

Сама по себе тема диалектики состоявшегося и несостоявшегося в искусстве заимствована Достоевским (как, впрочем, и Борхесом) у романтиков. Но между ними и романтиками есть существенная разница в концепции задумываемого: Достоевский, так же как и аргентинский писатель, работает над невоплощенным замыслом, будто бы он уже существовал как готовое произведение, отзвуки которого достигают «поэта». Эти отзвуки таким образом придают замыслу некую косвенную конкретику, в то время как для романтиков это всегда только фантастический мотив, функционально лишенный конкретных деталей, так что читатель узнает только суждения повествователя о ценности, невероятной глубине, красоте, оригинальности вымышленного произведения или замысла, без возможности «прикосновения» к этому прекрасному творению. Напротив, о творческих идеях Достоевского можно составить вполне реальное представление.

В этом отношении оригинальность Достоевского тесно связана с характерным для него способом творческой разработки идей и замыслов. В письме Майкову, как и в пересказе Иваном «поэмы» о Великом Инквизиторе, отражаются приемы крайне сжатой, аллюзивной манеры творческого процесса, разработанной Достоевским в подготовительных тетрадах. Сам по себе, особенно в зрелом творчестве писателя, «новый роман Достоевского оказался синтетическим жанром, способным поглотить любые художественные и нехудожественные жанры» [Захаров, 1985: 139]. В этом прослеживается процесс постепенного расширения возможностей романного выражения, литературным приемом которого становится включение элементов замысла и «творческой лаборатории» писателя. Два вполне оригинальных по жанровой характеристике произведения Достоевского, отражающие в своем названии идею записывания — «Записки из Мертвого дома» и «Записки из подполья», — и еще одно произведение — роман «Подросток» — основаны на нарративном эксперименте с «записками» главного героя. «Аркадий Долгорукий, — как отмечает В. Н. Захаров, — пишет нелитературную прозу, коверкает

литературные красоты, сознательно избегает эстетического косноязычия, намеренно нарушает синтаксис литературного языка. Он подчеркнуто антилитературен в своих декларациях. В итоге неожиданный эффект: герой писал записки, а получился роман, роман в форме записок. Новый роман был открытием писателя» [Захаров, 2013: 387–388].

Черты записок, чуждые сложившимся стилю и языку художественной литературы, по-разному проявляются в творчестве Достоевского, в его непрекращаемом поиске выражения внутренней сути искусства — натуры «поэта». Паратаксис, цитаты, аллюзии, употребление настоящего исторического, плавный переход с косвенной на прямую речь, фиксирование точек зрения разных персонажей в одном непрерывном потоке: все это в главе «Великий Инквизитор» «Братьев Карамазовых» как бы переходит из записных книжек писателя в новую форму наррации, в которой иллюзия устного рассказа (или пересказа) пересекается с «импрессионистическим» эффектом импровизированного изложения некоего наброска:

«Действие у меня в Испании, в Севилье, в самое страшное время инквизиции, когда во славу Божию в стране ежедневно горели костры и

В великолепных автодафе
Сжигали злых еретиков.

О, это, конечно, было не то сошествие, в котором явится Он, по обещанию своему, в конце времен во всей славе небесной и которое будет внезапно, “как молния, блистающая от востока до запада”. Нет, Он возжелал хоть на мгновение посетить детей своих и именно там, где как раз затрещали костры еретиков. По безмерному милосердию своему Он проходит еще раз между людей в том самом образе человеческом, в котором ходил три года между людьми пятнадцать веков назад. Он снисходит на “стогны жаркие” южного города, как раз в котором всего лишь накануне в “великолепном автодафе”, в присутствии короля, двора, рыцарей, кардиналов и прелестнейших придворных дам, при многочисленном населении всей Севильи, была сожжена кардиналом великим инквизитором разом чуть не целая сотня еретиков *ad maiorem gloriam Dei*» (Д30, 14; 226).

Создается что-то промежуточное между диегезисом и мимесисом, с постоянными скачками внутри и вне поля повествования (этому, в частности, способствуют метанарративные

высказывания Ивана: «Он появился тихо, незаметно, и вот все — странно это — узнают Его. Это могло бы быть одним из лучших мест поэмы, то есть почему именно узнают Его», и т. п. — ДЗ0, 14; 226). Альберт Ковач справедливо заметил, что «поэму Ивана несколько раз прерывает Алеша, так что в мифическом пласте устанавливаются опорные пункты реально-психологического пласта текста. Прямое назначение этих переплетающихся планов прежде всего конструктивное, с их помощью не только старший брат разъясняет младшему условность художественно-фантастической формы своей поэмы и проясняет смысл ее символов, но и сам писатель как бы демонстрирует силу своего искусства» [Ковач, 2008: 204]. Сплетение изложения сюжета поэмы с диалогом между братьями составляет таким образом элемент нарративной «трехмерности»: не только фантастический рассказ о Христе и Великом Инквизиторе приобретает жизнь, но одновременно складывается в «устных» комментариях и реакциях двух героев на рассказ и параллельный сюжет философского содержания [Сараскина, 1996]. Достоевский придает отзвукам прямой речи центральное значение и для воссоздания эффекта возникновения поэмы «здесь и сейчас»:

«Вот из толпы восклицает старик, слепой с детских лет: “Господи, исцели меня, да и я Тебя узрю”, и вот как бы чешуя сходит с глаз его, и слепой Его видит. Народ плачет и целует землю, по которой идет Он. Дети бросают пред Ним цветы, поют и вопиют Ему: “Осанна!” “Это Он, это сам Он, — повторяют все, — это должен быть Он, это никто как Он” <...> Мертвый ребенок лежит весь в цветах. “Он воскресит твое дитя”, — кричат из толпы плачущей матери. Вышедший навстречу гроба соборный патер смотрит в недоумении и хмурит брови. Но вот раздается вопль матери умершего ребенка. Она повергается к ногам Его: “Если это Ты, то воскреси дитя мое!” — восклицает она, простирая к Нему руки <...>. В народе смятение, крики, рыдания, и вот, в эту самую минуту, вдруг проходит мимо собора по площади сам кардинал великий инквизитор» (ДЗ0, 14; 227).

Лаборатория писателя проявляется в законченном авторском тексте, сначала в личном письме, а в дальнейшем и в художественном произведении, демонстрируя таким образом проникновение в мир литературы того самого творческого импульса, из которого она и возникает. «Я бы не остановился тут

ни перед какой фантазией...»: Достоевский преодолевает последние табу повествования. Уже «подполье» произведения и процесс его создания могут стать одновременно литературным средством и сюжетом, как будто само произведение было лишь отголоском другого, более истинного и совершенного творения.

Примечания

- ¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 29. Кн. 1. Л.: Наука, 1986. С. 38. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения *ДЗ0* и указанием тома, книги (нижний индекс), страницы в круглых скобках.
- ² Один интересный отклик о восприятии поэмы как прозаического жанра (точнее, как вида романа) встречается в подготовительных записях к «Подростку»: «Фантастическая поэма-роман: будущее общество, коммуна, восстание в Париже, победа, 200 миллионов голов, страшные язвы, разврат, истребление искусств, библиотек, замученный ребенок. Споры, беззаконие. Смерть» (*ДЗ0*, 16; 5).
- ³ О ключевом и своеобразном значении этого термина у Достоевского В. А. Михнюкевич заметил: «Писатель мог использовать народный термин для целей метафоризации, вынося его в заголовок своего текста» [Михнюкевич]; О. В. Захарова провела подробный концептуальный анализ фольклорной основы «былин», задуманных Достоевским в переписке с Майковым [Захарова].
- ⁴ То, что Достоевский чувствовал себя не до конца уютно с поэтической стихией, показывают ряд его высказываний и его редкие собственные стихи (см. [Волгин]). Другого мнения о поэтическом даре Федора Михайловича Б. Н. Тихомиров, недавно посвятивший этой теме обширный труд (см. [Тихомиров]).
- ⁵ В этом отношении знаковым произведением для Достоевского была скорее всего «богатырская сказка» Н. М. Карамзина «Илья Муромец» (1795), написанная 4-стопным хореем с дактилическим окончанием.
- ⁶ Об активной творческой диалектике поэзии и прозы как литературном приеме в произведениях Достоевского см.: [Альми].

Список литературы

1. Алоэ С. Иванов Черт, Великий Инквизитор и «Агасвер» Кюхельбекера: Об одном вероятном источнике «Братьев Карамазовых» // Достоевский: Философское мышление, взгляд писателя / под ред. С. Алоэ. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. — С. 191–220. (Dostoevsky Monographs; Вып. 3).
2. Альми И. Л. Роль стихотворных вставок в системе идеологического романа Достоевского // Альми И. Л. О поэзии и прозе. — СПб.: Скифия, 2002. — С. 446–463.
3. Бем А. Л. Фауст в творчестве Достоевского // О Достоевском. Сб. статей / под ред. А. Л. Бема. — Paris: Amga editions, 1986. — С. 229–255.

4. Волгин И. Л. «Стихи не твоя специальность...»: Достоевский как стихотворец // Волгин И. Л. Возвращение билета: парадоксы национального самосознания. — М.: Грантъ, 2004. — С. 173–179.
5. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. — М.: Фортуна Лимитед, 2000. — 352 с.
6. Загидуллина М. В. Заимствование // Достоевский: Эстетика и поэтика. Словарь-справочник / под ред. Г. К. Щенникова. — Челябинск: Металл, 1997. — С. 163.
7. Захаров В. Н. Система жанров Достоевского: типология и поэтика. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. — 209 с.
8. Захаров В. Н. Вставные жанры // Достоевский: Эстетика и поэтика. Словарь-справочник / под ред. Г. К. Щенникова. — Челябинск: Металл, 1997. — С. 145–146.
9. Захаров В. Н. Имя автора — Достоевский. Очерк творчества. — М.: Индрик, 2013. — 456 с.
10. Захарова О. В. Концепция былины у Ф. М. Достоевского // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2015. — Вып. 13. — С. 271–285 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1449828970.pdf (31.03.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2015.3444
11. Иванов В. И. Байронизм, как событие в жизни русского духа // Иванов В. И. Собр. соч.: в 4 т. — Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1987. — Т. 4. — С. 282–286.
12. Ковач А. Иван Карамазов: Фауст или Мефистофель? // Достоевский. Материалы и исследования. — СПб.: Наука, 1997. — Т. 14. — С. 153–163.
13. Ковач А. Поэтика Достоевского / пер. с румынского Е. Логиновской. — М.: Водолей Publishers, 2008. — 352 с.
14. Михнюкевич В. А. Былины // Достоевский: Эстетика и поэтика. Словарь-справочник / под ред. Г. К. Щенникова. — Челябинск: Металл, 1997. — С. 142.
15. Надъярных М. «Порочный список»: По, Бодлер, Достоевский. В мире слов и недомолвок Борхеса // По, Бодлер, Достоевский. Блеск и нищета национального гения / под ред. С. Фокина и А. Ураковой. — М.: НЛЮ, 2017. — С. 404–419.
16. Сараскина Л. И. Поэма о Великом инквизиторе как литературно-философская импровизация на заданную тему // Достоевский и мировая культура. — СПб.: Акрополь, 1996. — № 6. — С. 125–140.
17. Седельникова О. В. Ф. М. Достоевский и кружок Майковых. — Томск: Изд-во ТПУ, 2006. — 274 с.
18. Тихомиров Б. Н. Достоевский стихотворный // «Жил на свете таракан...»: Стихи Ф. М. Достоевского и его персонажей. «Витязь горестной фигуры...»: Достоевский в стихах современников / сост., вступ. ст. и примеч., послесл. Б. Н. Тихомирова. — М.: Бослен, 2016. — С. 174–239.
19. Paolini S. Dostoevskij e il byronismo: osservazioni dalla pubblicistica e dal “Diario di uno scrittore” // Nuovi quaderni del CRIER. — Verona: Edizioni Fiorini, 2004. — Vol. I. — P. 155–176.

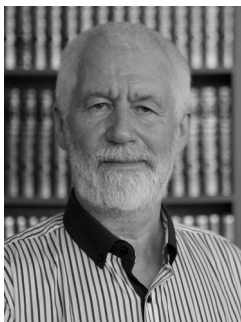
Stefano Aloe

**“These Are Not Only Poems...”: Some Marginal Notes
in the Letter of F. M. Dostoevsky
to A. N. Maikov, Dated on May 15 (27), 1869**

Abstract. In his letter from Florence dated on 15th (27) May, 1869, F. M. Dostoevsky explains to Apollon Maikov a whole series of his ideas about both poetics and ideology. Some parts of the letter are devoted to the poetry and poetic genres, the fundamental pivotal points in Russian history and the problems of its explanation, atheism and Christianity which became a new centre of the writer's thoughts at that time. The article focuses on the concept of poetry that appears in the letter and, particularly, on the interpretation by Dostoevsky of the narrative and didactic character of the genre of “poem”. Another important aspect of the analysis related to the previous one, concerns the study of a new narrative technique elaborated by Dostoevsky and consisting in a “quasi-artistical” description of the poetical writings. Dostoevsky never became a poet, but he could create poetical works in the same manner as his character Ivan Karamazov did adapting the subject of the “poem” about the Great Inquisitor. The originality of this approach is explained by the way of an artistic elaboration of the ideas and concepts inherent to Dostoevsky. In his letter to Maikov, as well as in Ivan's narration of the “poem” about the Great Inquisitor to Alyosha, there are seen the techniques of an extremely reduced, allusive manner of a creative process elaborated by Dostoevsky in his preparatory notebooks.

Keywords: F. M. Dostoevsky, A. N. Maikov, narratology, epistolary genre, The Great Inquisitor, poetic genres

About the author: *Aloe Stefano* — PhD, Professor of Slavonic Studies and Russian Literature, The University of Verona (Via San Francesco 22, Verona VR, 37129, Italy)



УДК 821.161.1.+17.035.1

Борис Николаевич
Тарасов

**Утопизм западного рационализма,
позитивизма и утилитаризма в зеркале
антропологической и историософской мысли
Ф. М. Достоевского и В. Ф. Одоевского**

Аннотация. На основе понятия «христианский реализм» в творчестве Ф. М. Достоевского и В. Ф. Одоевского в статье рассмотрены биологизаторские и социологизаторские концепции человеческой природы с эпохи Просвещения и их связь с расслоением ее полноты и целостности, сложности и противоречивости, с понижающими процессами в духовно-нравственном мире людей и энтропийными тенденциями в ходе истории. Показано, как уходящие из поля зрения рационалистического и прагматического сознания духовные законы трансформируют социально-прогрессистское проектирование и планирование, вносят в них нигилистические элементы. Подчеркнуто, что методология христианского реализма носит универсальный характер, связывает «тайну человека» с тайной истории и становится одним из фундаментальных принципов для оценки иерархии ценностей в различных мировоззренческих, идеологических и социальных системах, для раскрытия в них восходящих и нисходящих процессов, анализа элементов утопизма и социал-дарвинизма. **Ключевые слова:** христианский реализм, тайна человека, антропологический рационализм, сциентизм, исторический утопизм, прагматизм, утилитаризм, закон Я, закон любви, Ф. М. Достоевский, В. Ф. Одоевский

Об авторе: Тарасов Борис Николаевич — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой зарубежной литературы, Литературный институт имени А. М. Горького (123104, Российская Федерация, г. Москва, Тверской бульвар, 25)

В ряду новаторских научных заслуг в многосторонней филологической деятельности В. Н. Захарова принципиально важное теоретическое и практическое значение приобретает разработка им понятия «христианский реализм»¹ применительно к отечественной классике в целом и к творчеству

Ф. М. Достоевского в особенности, что позволяет не только раскрывать и углублять наши сложившиеся представления о реализме, рассматриваемом обычно в плоскости социально-исторического детерминизма, но и приближает к более адекватному пониманию уникального своеобразия русского художественного, философского и исторического мышления. Входящий в «подкладку» такого реализма христианский идеал, евангельские истины и традиции давали возможность наиболее глубоким отечественным писателям, мыслителям и историкам, говоря словами Достоевского, не «ограничиваться “кончиком своего носа”» и не довольствоваться околонатуралистическими представлениями, изображать «настоящую минуту» в знакомых «не по наглядке» и узнаваемой многими актуально-поверхностных процессов жизни личности и общества в свете модных идей или прогрессистских теорий, а устремляли их раскрывать вечное во времени, бытие в быте, соединение в настоящем прошлого и будущего через «тайну человека» и творимой им истории, что и предопределяет нередко пророческие черты в их творчестве.

I

Антропологию христианского реализма Достоевский утверждал в напряженной полемике с рационалистическим сознанием, позитивистской наукой, утилитарной этикой, сводивших всю сложность и многоаспектность душевно-духовного бытия человека к элементарным и поверхностным уровням, заслоняя тем самым глубинные конфликты в нем. Достоевский был одним из первых и принципиально заинтересованных критиков таких упрощенческих подходов, которые наслаивались на истолкование коренных противоречий в мире личности. Его художественные и публицистические произведения во многом определялись, так сказать, «от противного» — отталкиванием от духа научного позитивизма и экономического прагматизма, очищением от примитивно-биологических и вульгарно-социологических напластований и реставраций этих противоречий. Причем сам процесс такого очищения и реставрации очень важен для последующего проникновения в самые глубины свободного волеизъявления человека.

На страницах записных тетрадей и подготовительных материалов к художественным произведениям размышления Достоевского о проблемах позитивистского сознания² (как в его примитивно-натуралистическом, так и в вульгарно-социологическом вариантах) принимают последовательный и системный характер. В первом варианте своеобразие, полнота и сложность личности (с ее идеалами и идолами, противоречивыми корнями свободной воли) сводились к элементарному физиологическому уровню (мозговым процессам, рефлексам и т. п.). Чем больше освобождалась научная методология «людей из реторты» (так писатель называл позитивистов и предлагаемый ими образ человека) от духовно-ценностных представлений и трансцендентного измерения бытия, тем упорнее сглаживались принципиальные отличия между уникальным миром личности и природным типом существования. Герой «Записок из подполья» замечает:

«...этот ретортный человек до того иногда пасует перед своим антитезом, что сам себя, со всем своим усиленным сознанием, добросовестно считает за мышь, а не за человека. Пусть это и усиленно сознающая мышь, но все-таки мышь...»³.

Духовным проявлениям человека «усиленно сознающая мышь» подыскивала биологические основания, а его нравственные поступки отождествляла с инстинктивными действиями животных. В такой однолинейной картине личность лишалась значимой самостоятельности, творческой активности, всецело определялась физиологическими процессами, бессознательными влечениями и т. п.

Отказываясь в теории от метафизических спекуляций и обобщений, желая оставаться «при факте», примитивно-натуралистический позитивизм на материале физиологии, медицины, биологии вводил и распространял наблюдения «евклидова разума» в частных специальных науках на неевклидовы явления в мире человека, безмерно далеко отстоящие от компетенции таких наук. Позитивизм проецировал собственную короткость на целостность человеческой природы, словно желая пригнуть человека и подчинить его своей узости.

Достоевский утверждал, что предлагаемый позитивизмом образ человека является «куклой, которая не существует»

(ДЗ0; 20: 203), и тут «прямо учение об уничтожении воли и уменьшении личности человеческой. Вот уж и жертва людей науке»⁴. Ампутация в человеке всего человеческого, «центрального», сокровенного, неподвластного однозначному эмпирическому наблюдению заключается в сведении духовного к материальному, целого к части, сложного к простому, высшего к низшему, непознанного к познанному, что способствует сплошному овеществлению человеческого бытия и мышления: «учение материалистов — всеобщая косность и механизм вещества, значит смерть» (ДЗ0; 20: 175).

«Смертные» признаки абсолютизации «учения материалистов» автор романного «пятикнижия» находил в создании благоприятных условий для бессознательного оправдания социал-дарвинистской мотивации в лоне, выражаясь словами Вл. Соловьева, «темной основы нашей природы» и в обесценивании духовных и нравственных категорий жизни.

В XIX в. в России интенсифицировались процессы «сокращения» трансцендентного измерения бытия и изменения христианских ценностных координат и парадигм картины мира, что происходило на Западе уже с эпохи Возрождения. В природе западного человека, как писал Достоевский в «Зимних заметках о летних впечатлениях», «оказалось начало личное, начало особняка, усиленного самосохранения, самопромышления, самоопределения в своем собственном Я, сопоставления этого Я всей природе и всем остальным людям, как самоправного отдельного начала, совершенно равного и равноценного всему тому, что есть кроме него» (ДЗ0; 5: 79). Эволюция возрожденческого антропоцентризма приводила к эпохе Просвещения, начиная с которой мир стал гораздо более ускоренными темпами погружаться в состояние фундаментальной метафизической раздвоенности и социально-антропологической шизофрении. Новая, без опоры на авторитеты, самоуверенность исследующего разума, все более раздроблявшего человеческое существо и разветвлявшего его специализацию, приводила и к новым парадоксам в представлении человека о самом себе.

Говоря словами А. Ф. Лосева, в новой картине мира «человек должен был превратиться в ничтожество и только бесконечно

раздувался его рассудок» [Лосев: 549]. «Научные» парадигмы «раздувшегося рассудка», утопического гуманизма и просветительского сознания, в лоне которого формировались невнятные социальные проекты Нового времени, причудливо сочетали и сочетают абстрактные идеи свободы, равенства, братства, взаимного уважения, прогресса и т. п. (можно добавить современные словосочетания: прав человека, общечеловеческих ценностей, цивилизованного общества) с материалистическим принижением личности, с моральным редукционизмом и отрицанием традиций, сохранявших представление о ней как об образе и подобии Божиим. «Никаких внешних авторитетов какого бы то ни было рода они не признавали, — писал Ф. Энгельс о просветителях. — Религия, понимание природы, общество, государственный строй — все было подвергнуто самой беспощадной критике; все должно было предстать перед судом разума и либо оправдать свое существование, либо отказаться от него. Мыслящий рассудок стал единственным мерилom всего существующего. <...> Все прежние формы общества и государства, все традиционные представления были признаны неразумными и отброшены как старый хлам; мир до сих пор руководился одними предрассудками, и все прошлое достойно лишь сожаления и презрения» [Маркс, Энгельс: 16–17].

При переходе от теоцентризма к антропоцентризму, «разбухшему рассудку» как инструменту человекобожия, «научной» власти и позитивистского господства над миром высшие христианские ценности казались «хламом» и «предрассудками», ибо препятствовали возвышению «естественного человека». Однако возводимая на «естественных» основаниях постройка вскоре превратилась, по словам того же Энгельса, в «злую карикатуру» («сатиру» в словаре Достоевского, «фарс» в диалектике Гегеля) на блестящие обещания просветителей. И иного результата по большому счету нельзя было ожидать, ибо в «подкладке» такой «естественности», в сочетании с гуманистической риторикой республиканских и демократических новшеств заключалось реальное содержание гоббсовского умозаключения: «человек человеку — волк».

Метафизическую логику «самоистребляющей диалектики гуманизма» подчеркнул Н. А. Бердяев, заключавший, что «без Бога нет и человека» и что эпоха Возрождения положила начало понижению и искажению духовных ценностей и задач исторического развития в фундаментальном парадоксе гуманистической веры: «гуманизм не только утверждал самонадеянность человека, не только возносил человека, но и приносил человека, потому что перестал считать его существом высшего, Божественного происхождения, перестал утверждать его небесную родину и начал утверждать исключительно его земную родину и земное происхождение. Этим гуманизм понизил ранг человека» [Бердяев, 1969: 167].

В таком сниженном поле таилось «семя смерти», о котором упоминал Достоевский и которое в его творчестве подчеркнул Бердяев [Бердяев, 1923: 79], торжество природного человека над духовным, скрывалась утрата им образа и подобия Божия и подлинной свободы в концепциях материалистической необходимости и в переходе на поверхность и периферию жизни, в создании ложных центров просветительского, буржуазного, либерального, капиталистического, социалистического, прагматического, сциентистского и подобного жизнеустройства. Исходящие из таких центров творческие проекты, отмечает Бердяев, всегда испытывают трагическое несоответствие с их осуществлением, ибо без органической связи «с Богом» и без содержания в себе Его образа и подобия историческое движение превращается в различные формы социал-дарвинистской игры соперничающих государств и борющихся идеологий, подавляющего господства своевольных эгоцентрических интересов над духовно-нравственными принципами.

По убеждению Достоевского, подобная «игра на понижение» вела человека к потере подлинной духовной независимости и нравственному оскудению, делая собственный корыстный интерес основой существования индивидов, общественных групп, государств. «Если сказать человеку, — писал он, — нет великодушия, а есть стихийная борьба за существование (эгоизм), — то это значит отнимать у человека личность и *свободу*» (ДЗ0; 29₂: 87).

В новых научных теориях нет любви, а потому построенные на них отношения не изменяют лика мира сего. Эта мысль выражена в «Братьях Карамазовых»: «Никогда люди никакою наукой и никакою выгодой не сумеют безобидно разделиться в собственности своей и в правах своих. Всё будет для каждого мало, и всё будут роптать, завидовать и истреблять друг друга» (Д30; 14: 275).

Отсюда и общий вывод о подспудном нигилизме господства естественнонаучного (в единстве с вульгарно-социологическим) подхода к целостному и сложному духовному миру человека: «Наука в нашем веке опровергает свое в прежнем воззрении. Всякое твое желание, всякий твой грех произошли от естественности твоих неудовлетворенных потребностей, стало быть, их надо удовлетворить. Радикальное опровержение христианства и его нравственности» (Д30; 24: 164–165).

II

Именно сокращаемое, отвергаемое и опровергаемое рационалистическим, позитивистским и прагматическим сознанием входит в основу христианского реализма Достоевского, который становится методом раскрытия полноты и целостности духовного мира человека и фундаментальных конфликтов в нем.

Коренное значение художественных открытий Достоевского подчеркнул М. М. Бахтин: «Достоевский сделал дух, то есть последнюю смысловую позицию личности, предметом эстетического созерцания <...>. Он продвинул эстетическое видение вглубь, в новые глубинные пласты, но не в глубь бессознательного, а в глубь-высоту сознания» [Бахтин: 313]. Именно сосредоточенность на «последней смысловой позиции» личности и глубинно-высотных пластах сознания, зачастую сокращенных в читательском и исследовательском восприятии, превращает Достоевского в своеобразного мыслителя, рассматривавшего любую жизненную конкретику в свете основополагающих проектов развития мира «с Богом» и «без Бога», в сопряжении главных признаков величия и ничтожества драматической мистерии человеческого существования, с сочетанием в ней, если воспользоваться известными строками Г. Р. Державина, царских (свобода, любовь, совесть,

милосердие, сострадание, справедливость, честь, достоинство и т. п.) и рабских (гордыня, тщеславие, алчность, зависть, властолюбие, сребролюбие, сластолюбие, чревоугодие и т. п.), божественных и природных начал:

«...Атмосфера души его <человека> состоит из слиянья неба с землею; какое же противузаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен... Мне кажется, что мир наш — чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслью. Мне кажется, что мир принял значение отрицательное и из высокой, изящной духовности вышла сатира» (Д30; 28₁: 50).

Исторические последствия такого нарушения подчеркнул в статье о Достоевском Вл. Соловьев:

«Пока темная основа нашей природы, злая в своем исключительном эгоизме и безумная в своем стремлении осуществить этот эгоизм, все отнести к себе и все определить собою, — пока эта темная основа у нас налицо — не обращена — и этот первородный грех не сокрушен, до тех пор невозможно для нас никакое *настоящее дело* и вопрос *что делать* не имеет разумного смысла. Представьте себе толпу людей, слепых, глухих, увечных, бесноватых, и вдруг из этой толпы раздается вопрос: что делать? Единственный разумный здесь ответ: ищите исцеления; пока вы не исцелитесь, для вас нет дела, а пока вы выдаете себя за здоровых, для вас нет исцеления. <...> Истинное дело возможно, только если и в человеке и в природе есть положительные и свободные силы света и добра; но без Бога ни человек, ни природа таких сил не имеют» [Соловьев: 311, 315].

В высшей логике Достоевского никакие научные теории, революции, общественные преобразования, добрые намерения или благие пожелания не способны исцелить человека от «противузаконности», если не преображена и исцелена «темная основа нашей природы», а ее «рабские» силы исключительного эгоизма одолевают «положительные силы добра и света», присваивают и перерабатывают на свой лад любые гуманистические начинания.

Для понимания всей глубины и сложности обозначенной психоонтологической проблематики чрезвычайно важна записка, сделанная Достоевским непосредственно после кончины его первой жены.

«Возлюбить человека, *как самого себя*, по заповеди Христовой, — невозможно. Закон личности на земле связывает. Я препятствует. Один Христос мог, но Христос был вековечный от века идеал, к которому стремится и по закону природы должен стремиться человек. Между тем после появления Христа, как *идеала человека во плоти*, стало ясно как день, что высочайшее, последнее развитие личности именно и должно дойти до того (в самом конце развития, в самом пункте достижения цели), чтоб человек нашел, сознал и всей силой своей природы убедился, что высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего я, — это как бы уничтожить это я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастье. Таким образом, закон я сливается с законом гуманизма <...> человек есть на земле существо только развивающееся, след<овательно>, не оконченное, а переходное» (Д30; 20: 112–113).

«Итак, человек стремится на земле к идеалу, *противоположному* его натуре. Когда человек не исполнил закона стремления к идеалу, то есть не приносил *любовью* в жертву своего я людям или другому существу <...>, он чувствует страдание и назвал это состояние грехом» (Д30; 20: 175).

Эта запись является ключевой для анализа творческой проблематики писателя. Соединение людей в «законе любви», приводящей к нему как к искомой высшей цели истории — таков один ее важнейший лейтмотив; органическая и обусловленная несокрушенным первородным грехом неспособность их «натуры» в «законе Я» к любви и братству — другой.

«Главное — люби других как себя, — восклицает герой рассказа “Сон смешного человека”, увидев утопическую “райскую жизнь”, — вот что главное, и это все, больше ровно ничего не надо: тотчас найдешь как устроиться. А между тем ведь это только — старая истина, которую биллион раз повторяли и читали, да ведь не ужилась же!» (Д30; 25: 119). И не может ужиться, утверждает Иван Карамазов в разговоре с братом Алексеем:

«...я никогда не мог понять, как можно любить своих ближних. Именно ближних-то, по-моему, и невозможно любить, а разве лишь дальних. <...> Чтобы полюбить человека, надо, чтобы тот спрятался, а чуть лишь покажет лицо свое — пропала любовь. <...> По-моему, Христова любовь к людям есть в своем

роде невозможное на земле чудо. Правда, он был Бог. Но мы-то не боги. <...> Отвлеченно еще можно любить ближнего и даже иногда издали, но вблизи почти никогда» (ДЗ0; 14: 213–214).

То же мнение почти дословно высказывает Версилов в «Подростке»:

«Любить своего ближнего и не презирать его — невозможно. По-моему, человек создан с физической невозможностью любить своего ближнего» (ДЗ0; 13: 175).

Углубленное исследование самих корней подобных фундаментальных парадоксов, приобретающих на поверхности душевной жизни отдельной личности и общественных отношений в целом различные выражения, становится главной писательской задачей Достоевского. Его художественно-философскую методологию «христианского реализма» можно характеризовать как пневматологию, в которой истинное значение психологических, политических, идеологических, экономических, эстетических и иных проблем раскрывается в сопоставлении с тем или иным основополагающим образом человека, с его коренными представлениями о своей природе, о подлинной сущности, об истоках, цели и смысле бытия. Сам писатель называл ее «реализмом в высшем смысле»:

«Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» (ДЗ0; 27: 65).

И еще одно самоопределение:

«При полном реализме найти человека в человеке. Это русская черта по преимуществу, и в этом смысле я конечно народен (ибо направление мое истекает из глубины христианского духа народного), — хотя и неизвестен русскому народу теперешнему, но буду известен будущему» (ДЗ0; 27: 65).

По Достоевскому, которого мучил вопрос «существования Божия» и «последней смысловой позиции», в глубинно-высотных пластах человеческого духа спит, дремлет или бодрствует самый главный вопрос: кто есть человек — продукт стихийной игры слепых сил природы — «свинья естественная»,

как утверждает, например, Ракитин в «Братьях Карамазовых» и подобные ему персонажи в других романах, или образ и подобие Божие? Если человек со всеми своими духовными устремлениями и нравственными страданиями принимает себя, опираясь на материалистическую гипотезу, лишь замышля, пусть и «усиленно сознающую мышь», тогда нелогично надеяться на какое-то братство и любовь среди людей.

И, напротив, если человек воспринимает себя как образ и подобие Божие, тогда он удовлетворяет глубинную, более или менее осознанную потребность в не теряемом со смертью смысле своего существования, а все специфически человеческие свойства, слитые с действительной памятью о Первообразе и его заповедях, становятся, по Достоевскому, не внешней условностью, а внутренней силой, способной преодолевать природный плен биологического отбора, превозмогать иго натуральных страстей, гедонистических склонностей, властных притязаний, господствующей конъюнктуры, своекорыстных расчетов, словом, тех «рабских» свойств, которые в разной степени, форме и пропорции господствуют в миропредставлении и жизненной ориентации «усиленно сознающей мыши» и вносят катастрофические элементы энтропии, дисгармонии и разлада во взаимоотношения людей. По его неизменному убеждению, от смутно ощущаемого или явно сознаваемого ответа на главный вопрос о собственной сущности, с разной степенью отчетливости и вменяемости дающий о себе знать, зависит вольное или невольное предпочтение определенных ценностей, направление воли и желаний, та психологическая доминанта, которая в конечном итоге предуготовливает и активизирует идейный выбор или конкретный рисунок жизни, судьбу отдельной личности, целого народа, всего человечества.

«Роковой и вековечный вопрос» о необходимости понятия бессмертия души для прогресса, — заключает писатель в результате раздумий о «тайне человека», как бы соединяя проблемы религии и высокой метафизики с ходом эмпирической истории и конкретной деятельностью людей.

«...Представьте себе, — размышляет он в одном из писем, — что нет Бога и бессмертия души (бессмертие души и Бог — это все одно, одна и та же идея). Скажите, для чего мне тогда жить хорошо, делать добро, если я умру на земле совсем? Без бессмертия-то ведь всё дело в том, чтоб только достигнуть мой срок, и там хоть всё гори. А если так, то почему мне (если я только надеюсь на мою ловкость и ум, чтоб не попасться закону) и не зарезать другого, не ограбить, не обворовать или почему мне если уж не резать, так прямо не жить за счет других, в одну свою утробу?» (Д30; 30; 10).

Опыт, однако, показывал Достоевскому, что коноводы разворачивающихся в его время цивилизационных процессов капиталистических и социалистических проектов, как бы подчинялись одной из тех обманчивых и суррогатных вер во временные и относительные ценности, которые управляют поведением людей в границах «темной основы нашей природы» — будь то вера в науку, деньги, свои собственные силы, государство, нацию, гражданское общество, цивилизацию, прогресс, самозарождающуюся Вселенную, инопланетян, в построение очередной Вавилонской башни, социального муравейника, превращающегося в курятник, хрустального дворца, оборачивающегося «парикмахерским развитием».

В историческом процессе вообще и на каждом его этапе в частности Достоевский обнаруживает тот же самый фундаментальный парадокс, что и в душе отдельного человека: сознательное, бессознательное, или даже воинственное, насильственное забвение трансцендентного измерения бытия и божественного происхождения человека при одновременно автоматически необходимой опоре на так называемые «реалистические» основания, здравый смысл или разумный эгоизм, экономическую выгоду или утилитарную мораль умаляют высшие смысловые связи людей и предполагают снижающие, вульгаризирующие модификации их проектов. По Достоевскому, забвение своей «высшей половины», образа Божия есть болезнь (люди больны своим здоровьем, то есть утилитарной рассудочностью, иррационально оборачивающейся духовными и историческими провалами), без лечения которой в конце концов неизбежно торжествует

«скотство» и «языческие фантазии». В логике писателя любой «естественный», изобретенный эмансипированным разумом идеал всегда оказывается поверхностным и грубым, не только не просветляет «темную основу нашей природы», но зачастую маскирует, утончает и усиливает её разрушительные свойства в «законе Я», а потому попытки его реализации не только не прерывают, а нередко и разветвляют цепочки господствующего в мире зла и безумия.

III

Пневматология Достоевского с ее главными вопросами и последней смысловой позицией, сама его актуальнейшая методология христианского реализма становятся своеобразным пробным камнем и точкой отсчета для понимания и оценки модных рассудочных теорий и прогрессистских идей в атмосфере, тревожившей многих русских писателей и мыслителей, находившихся в силовом поле этого реализма и сосредоточенных на тайне человека в ее слитности с тайной истории⁵.

В романе «Преступление и наказание» либеральствующий делец Лужин отрицает всякие «предрассудки», «романтизм», «мечтательство» во имя «экономической правды», переводя читателя уже в область вульгарно-социологического позитивизма и прагматизма, который хотя и оперировал не биологическими, а социально-экономическими категориями, но проделывал тот же логический путь, считая человека целиком и полностью «продуктом среды». Он в результате представал в виде послушной «фортепианной клавиши», постоянно реализующей свое поведение в соответствии с «игрой» социальных запросов.

В такой последовательности рассуждений «разумное» общественное устройство должно сделать «разумным» поведение и потребности каждой личности. Причем вся эта обоюдная «разумность» сводилась вульгарными социологами к экономической пользе, эгоистической выгоде, материальному комфорту, что по-своему выразилось в популярном утилитаризме И. Бентама. Поэтому, условно говоря, представленная обществом возможность каждому есть, пить и наслаждаться

автоматически ведет в их понимании к уравниловке со средой, к гармонизации всех отдельных организмов, к искоренению помыслов из их душ подобно тому, как отождествление «бугорков» или здоровое функционирование «хвостиков», определило все в системе упрощающего натурализма, должны предотвратить или изменить то или иное противоречие.

Теорию Бентама, «гармонию» индивидуальных и общественных выгод в утилитарно-потребительском жизнеустройстве пропагандировал в «Преступлении и наказании» упомянутый Лужин, довольный тем, что «мы безвозвратно отрезали себя от прошедшего» и вместо «вредных предубеждений» занялись «новыми мыслями» и «полезными сочинениями» «во имя науки и экономической правды» (Д30; 6: 115, 116). Принимая главную евангельскую заповедь за устаревший предрассудок, он противопоставляет ей эгоистический принцип личной наживы как основной двигатель повышения общего уровня материального процветания и соответственно прогресса в целом:

«Наука же говорит: возлюби, прежде всех, одного себя, ибо всё на свете на личном интересе основано. Возлюбишь одного себя, то и дела свои обделаешь как следует, и кафтан твой останется цел. Экономическая же правда прибавляет, что чем более в обществе устроенных частных дел и, так сказать, целых кафтанов, тем более для него твердых оснований и тем более устраивается в нем и общее дело. Стало быть, приобретая единственно и исключительно себе, я именно тем самым приобретаю как бы и всем и веду к тому, чтобы ближний получил несколько более рваного кафтана и уже не от частных, единичных щедрот, а вследствие всеобщего преуспевания. Мысль простая, но, к несчастью, слишком долго не приходившая, заслоненная восторженностью и мечтательностью, а казалось бы, немного надо остроумия, чтобы догадаться...» (Д30; 6: 116).

О двусмысленности движения к совокупному процветанию через разумный эгоизм указывает Лужину Разумихин, имея в виду, что «общее дело», когда оно совершается в лоне неисцеленной «темной основы нашей природы», и в нем нет главенства «положительных сил добра и света», постоянно пакуется скрытым соперничеством и неумной алчностью его

участников. Предел же такого состояния указывает Лужину Раскольников: «А доведите до последствий, что вы давеча проповедовали, и выйдет, что людей можно резать...» (Д30; 6: 118).

Такой вывод неизбежен, поскольку теория обновления всего рода человеческого посредством корыстных выгод составляющих его инвалидов не только лишена какого-то нравственного основания, но, напротив, опирается, маскируя и утончая их, на греховные начала в «законе Я» (любостяжание, алчность, тщеславие, зависть, сребролюбие, сластолюбие). Живым опровержением подобного «прогресса» становится сам Лужин, воплощающий низость, наглость и способность к любому тайному преступлению. По Достоевскому, всегдашняя заполненность сознания материалистической пользой и эгоистической выгодой, напротив, неизменно растворяет, как в кислоте, «положительные силы добра и света», высшие свойства личности, «опровергает» и вытесняет христианские добродетели из действенной жизни в область донкихотских предрассудков, готовя «смертельную» почву для людоедских последствий. Так, Лебезятников, следящий за «новыми мыслями», убеждает Мармеладова, что «сострадание в наше время даже наукой воспрещено и что так уже делается в Англии, где политическая экономия» (Д30; 6: 14).

В господстве материалистической философии, в уменьшении всей противоречивой полноты и сложности духовного мира человека до биологического и экономических ипостасей Достоевский обнаруживал упрощенно-утопическое понимание человеческих взаимоотношений, которое не учитывает усиления низших и ослабления высших (свобода, любовь, совесть, милосердие, справедливость, честь, достоинство и т. п.) качеств людей, стоящих, как выражается Разумихин, на «неблагородной дороге». В абсолютизации этих ипостасей писатель усматривал презрение к человеку, неверие в его способность освободиться от пут «закона Я», имеющего силу разрушить всякую гармонию, если он не исцелен христианским откровением и богоподобной любовью и не обрел подлинную свободу в евангельском контексте: «И познаете истину, и истина сделает вас свободными. <...> Итак, если Сын освободит вас, то истинно свободны будете» (Ин. 8:32, 36). Опыт такой

свободы приводил Достоевского к выделенным выше умозаключениям, созвучным свидетельству ап. Павла: «И мы познали любовь, которую имеет к нам Бог, и уверовали в нее. Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем» (1 Ин. 4: 16).

Естественной любви, как показано в фантастической картине «Сна смешного человека» оказывается недостаточно для сохранения гармонического состояния человечества в людской общей целостности и в «расширении соприкосновения с Целым вселенной» (ДЗ0; 25: 114). Полнота, живость и крепость слитности людей друг с другом и с природой уступают силе и торжеству «закона Я», который выражает противоположные стремления человека в употреблении своей личности, расширяют границы его самости для ее возвышения и господства над другими и находит питательную почву в «темной основе нашей природы».

Подобные стремления и стали «атомом лжи», который, как «скверную трихину», внес в объединенную естественной любовью среду людей «смешной человек», заставил их как бы потянуть мир на себя, перенести точку опоры в особнячковое Я, тем самым перекосив и перепутав их гармонические отношения. Результат (как бы исполняющий рецепт Лужина) не замедлил сказаться:

«...каждый возлюбил себя больше всех, да и не могли они иначе сделать. Каждый стал столь ревнив к своей личности, что изо всех старался лишь унизить и умалить ее в других, и в том жизнь свою полагал» (ДЗ0; 25: 116).

И началась «борьба за разъединение, за обособление, за личность, за мое и твое» (ДЗ0; 25: 116), борьба, возбуждавшая зависть и сладострастие, породившая взаимную тиранию, и любовно-дружественные связи превратились во враждебно-господственные.

Картина, нарисованная в «Сне смешного человека», перекликается с изображением сна Раскольникова. В ней «какие-то новые трихины», «духи, одаренные умом и волей» (ДЗ0; 6: 419) вселили в души людей тот же «атом лжи» в «законе Я»: «всякий думал, что в нем одном и заключается истина» (ДЗ0; 6: 420). Ну а дальше все пошло уже по наезженной колее:

«Люди, принявшие их в себя, становились тотчас же бесноватыми и сумасшедшими. Но никогда, никогда люди не считали себя так умными и непоколебимыми в истине, как считали зараженные. Никогда не считали непоколебимее своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и верований. Целые селения, целые города и народы заражались и сумасшествовали. Все были в тревоге и не понимали друг друга, всякий думал, что в нем в одном и заключается истина, и мучился, глядя на других, бил себя в грудь, плакал и ломал себе руки. Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, что считать злом, что добром. Не знали, кого обвинять, кого оправдывать. Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе. <...> В городах целый день били в набат: созывали всех, но кто и для чего зовет, никто не знал того, а все были в тревоге. Оставили самые обыкновенные ремесла, потому что всякий предлагал свои мысли, свои поправки, и не могли согласиться; остановилось земледелие. Кое-где люди сбегались в кучи, соглашались вместе на что-нибудь, клялись не расставаться, — но тотчас же начинали что-нибудь совершенно другое, чем сейчас же сами предполагали, начинали обвинять друг друга, дрались и резались. Начались пожары, начался голод. Все и всё погибало» (Д30; 6: 419–420).

IV

Точно такой же путь проделывает через «закон Я» внешне благообразная утилитаристская теория Бентама в «Русских ночах» В. Ф. Одоевского, где до Ф. М. Достоевского словно иллюстрируются вышеприведенная «дискуссия» персонажей «Преступления и наказания», обозначивших ход развития принципа пользы и выгоды как верховного и абсолютного к конечному выводу, что людей можно и должно убивать ради него. В главе «Город без имени» Одоевский показывает печальный конец вымышленной страны «Бентамии», превратившейся в кладбище утопических чаяний и упований, в «могилы многих мыслей, многих чувств, многих воспоминаний»⁶. Она зародилась в XVIII столетии, когда все умы были захвачены идеями справедливого общественного устройства, спорили о причинах упадка и благоденствия государств. Тогда появилось убеждение, что примирить всевозможные индивидуальные и общественные противоречия и конфликты способен принцип пользы, которая «есть существенный

двигатель всех действий человека! Что бесполезно — то вредно, что полезно — то позволено. Вот единственное твердое основание общества! <...> Пусть из нее происходит будут все ваши постановления, ваши занятия, ваши нравы; пусть польза заменит шаткие основания так называемой совести, так называемого врожденного чувства, все поэтические бредни, все вымыслы филантропов — и общество достигнет прочного благоденствия» (63).

Все прежние духовные ценности и традиции были отброшены как старый хлам, бесполезное считалось главным источником человеческих бедствий, воздвигались храмы в честь Пользы и Бентама, детей учили по книгам «откладывать деньги на составление капитала для торговых оборотов» (64). Колония процветала, но когда рядом с ней появились соседи, добивавшиеся успехов без всякой системы, принцип пользы пробудил в бентамитах соблазн эксплуатации, «наживы за счет ближнего», «разными хитростями» и мошенническими приемами в «законных формах», вовлекая тех в банкротство и биржевую игру, провоцируя конфликты с другими колониями.

Когда соседи разорились, бентамиты единогласно решили, что для дальнейшего роста пользы необходимо завладеть и их землей (хотя находились и «вредные мечтатели», недовольные посягновением на чужую собственность). Споры заключались только в том, как полезнее и выгоднее это сделать — с помощью денег или военной силы. Математические выкладки склоняли ко второму варианту: «имея беспрестанно в виду одну собственную пользу, мы почитали против наших соседей все средства дозволенными» (66).

Если погружаться в «глубину души», равно как и в «глубину логики», заявляет персонаж «Русских ночей» Фауст, то в ходе этого процесса при обсуждении утилитаристских и прагматических идей нельзя не споткнуться:

«...Бентаму, например, ничего не стоило перескочить от *частной* пользы к пользе *общественной*, не заметив, что в его системе между ними бездна» (Одоевский: 60).

Именно в этой бездне «темной основы нашей природы» работает «закон Я» с его корыстными интересами, властными притязаниями, гедонистическими импульсами и т. п., которые склоняют общественную пользу в свою эгоцентрическую

сторону, что демонстрирует конфликт уже внутри самой колонии бентамитов. Групповые, партийные, индивидуальные представления о пользе раздробляли государство, терялось понимание взаимных уступок и необходимости чем-то жертвовать ради блага будущих поколений. Противоположные выгоды встречались и сталкивались, торжествовал «банкирский феодализм», одни наживались, другие разорялись. Под видом «неограниченной, так называемой священной свободы» устраивались махинации и искусственные банкротства, задерживались и перепродавались товары, поднимались или падали цены, никто не хотел пожертвовать частью своих выгод ради общих. «Одно считалось нужным — правдою или неправдою добыть себе несколько вещественных выгод», а дети научились «избегать законов божеских и человеческих и смотреть на них лишь как на одно из средств извлекать себе какую-нибудь выгоду» (68).

Эгоизм стал «единственным, святым правилом жизни»:

«Обман, подлоги, умышленное банкротство, полное презрение к достоинству человека, боготворение злата, угождение самым грубым требованиям плоти — стали делом явным, дозволенным, необходимым. Религия сделалась предметом совершенно посторонним; нравственность заключилась в подведении исправных итогов; умственные занятия — изыскание средств обманывать без потери кредита; поэзия — баланс приходорасходной книги; музыка — однообразная стукотня машин; живопись — черчение моделей. Нечему было подкрепить, возбудить, утешить человека; негде было ему забыться хоть на мгновение. Таинственные источники духа иссякли; какая-то жажда томила, — а люди не знали, как и назвать ее. Общие страдания увеличились» (69).

Для характеристики метаморфоз бентамовского утилитаризма в «Русских ночах» важно иметь в виду еще одно общее высказывание Фауста:

«Но сохрани нас бог сосредоточить все умственные, нравственные и физические силы на одно материальное направление, как бы полезно оно ни было: будут ли то железные дороги, бумажные прядильни, сукновальни или ситцевые фабрики. Односторонность есть яд нынешних обществ и тайная причина всех жалоб, смут и недоумений; когда одна ветвь живет на счет целого дерева — дерево иссыхает» (Одоевский: 35).

В свете христианского реализма утопический яд материалистической и утилитаристской односторонности в понимании человека и творимой им истории заключается в отвлечении внимания от коренных духовно-нравственных конфликтов в его природе и в непредусмотрительности по отношению к заложенным в таком подходе последствиям «закона Я», в разрастании флюса «рабского», материального, низшего, эгоистического за счет «царского», духовного, высшего, альтруистического.

Одоевский и Достоевский не сомневались в том, что взаимосвязь иссякновения «таинственных источников духа» и оживления нигилистических сил «темной основы нашей природы» в «заcone Я» прокладывает путь на кладбище европейской цивилизации. По многократно и акцентированно выраженному убеждению Достоевского, именно духовная ослабленность и нравственная необеспеченность либеральных и полулиберальных установлений, утилитарных мечтаний и позитивистских иллюзий, их произрастание из энтропийных корней эгоцентризма и открывает пути для их реальных мутаций и непредсказуемых результатов при достижении своекорыстных интересов и извращенно понимаемой пользы. В подобной антропосфере моральные гарантии и общепринятые юридические нормы перестают играть охранительную роль, становятся все более необязательными и относительными, все чаще начинают выполнять роль своеобразной пудры и дымовой навесы для наращивания и реализации материальных приобретений, открывая через демагогию лазейки, окна и двери для осуществления «права сильного», права «тигров и крокодилов», как выражается один из персонажей романа «Идиот» (Д30; 8: 245).

Рационализм, позитивизм и утилитаризм не пресекают, а лишь смягчают и усовершенствуют действие изначальных свойств «темной основы нашей природы» и вступают в невидимое противоборство с «высшей половиной» человека, с образом и подобием Божиим в нем, способствуют постоянно тлеющему нарушению социальной гармонии, перерастанию мира в войну. Достоевский проницательно исследует образование почвы для такого перерастания, анализируя фактическое душевно-духовное состояние современных людей и раскрывая

утопичность не только утилитаристских воззрений, но и столь популярной ныне теории наименьшего зла (демократические институты несовершенны, но лучшего, дескать, нельзя придумать). Говорят, размышляет писатель, что «мир родит богатство, но ведь одной десятой доли людей» (ДЗ0; 25: 101). От излишнего скопления богатства в одних руках развивается грубость чувств, капризных излишеств и ненормальностей, возбуждается сладострастие, провоцирующее одновременно жестокость и слишком трусливую заботу о самообеспечении. Болезни богатства, продолжает он, передаются и остальным девяти десятым, хотя и без богатства. Панический страх за себя сообщается всем слоям общества и вызывает «страшную жажду накопления и приобретения денег». Утробный эгоизм и приобретательская самозащита умерщвляют духовные запросы и веру в братскую солидарность людей на христианских началах. «В результате же оказывается, что буржуазный долгий мир, все-таки, в конце концов, всегда почти сам зарождает потребность войны, выносит ее сам из себя как жалкое следствие, <...> из-за каких-нибудь жалких биржевых интересов, из-за новых рынков, <...> из-за приобретения новых рабов, необходимых обладателям золотых мешков, — словом, из-за причин, не оправдываемых даже потребностью самосохранения, а, напротив, именно свидетельствующих о капризном, болезненном состоянии национального организма» (ДЗ0; 25: 102).

Подобные закономерности заставляли Достоевского утверждать, что никакие умозрительные согласования индивидуальных и общественных интересов не способны предотвратить катастрофу, если сохраняется «низкое» состояние человеческих душ, видимое или невидимое столкновение интересов которых в их представлениях о полезном, порождает все новые материальные потребности и соответственно требует скрытого разнообразия всевозможных захватов. В результате мирное время рассудочных силлогизмов и идеологических теорий, технического прогресса и бескровных революций, если оно не способствует преображению эгоцентрических начал человеческой деятельности, а напротив, создает для них питательную среду, само накапливает враждебный потенциал и готовит

грядущие катаклизмы, неизбежно в границах и атмосфере развития утилитарно-потребительских ценностей цивилизационного прогресса. Говоря о грядущих результатах и достижениях науки и техники в деле преобразования и покорения природы, он спрашивал в «Дневнике писателя»: «...что бы тогда случилось с людьми? О, конечно, сперва все бы пришли в восторг. Люди обнимали бы друг друга в упоении, они бросились бы изучать открытия (а это взяло бы время); они вдруг почувствовали бы, так сказать, себя осыпанными счастьем, зарытыми в материальных благах; они, может быть, ходили бы или летали по воздуху, пролетали бы чрезвычайные пространства в десять раз скорей, чем теперь по железной дороге; извлекали бы из земли баснословные урожаи, может быть, создали бы химией организмы, и говядины хватило бы по три фунта на человека <...>.

Но вряд ли и на одно поколение людей хватило бы этих восторгов! Люди вдруг увидели бы, что жизни уже более нет у них, нет свободы духа, нет воли и личности, что кто-то у них всё украл разом; что исчез человеческий лик, и настал скотский образ раба, образ скотины, с тою разницею, что скотина не знает, что она скотина, а человек узнал бы, что он стал скотиной. И загнило бы человечество; люди покрылись бы язвами и стали кусать языки свои в муках, увидя, что жизнь у них взята за хлеб, за «камни, обращенные в хлебы» (ДЗ0; 22: 33–34).

Цена обращения с помощью «камней» природы в «хлебы» цивилизации оказывается настолько великой, что плоды технического прогресса не только не способствуют духовному совершенствованию человека (и на это надеялись и до сих пор еще надеются разнородные «прогрессисты»), но, напротив, понижают его духовную высоту и теснят потребительскими идолами, гедонистическим миропониманием с его эксцессами и недружественной разделенностью людей и народов, иссякновение источников духа в сознании обоих сравниваемых писателей чревато порождением процессов деградации:

«При начале всякого народа, всякой национальности идея нравственная всегда предшествовала зарождению национальности, ибо она же и создавала ее. Исходила же эта нравственная идея всегда из идей мистических, из убеждений, что человек вечен,

что он не простое земное животное, а связан с другими мирами и с вечностью. <...> И заметьте, как только после времен и веков (потому что тут тоже свой закон, нам неведомый) начинал расшатываться и ослабевать в данной национальности ее идеал духовный, так тотчас же начинала падать и национальность, а вместе падал и весь ее гражданский устав, и померкали все те гражданские идеалы, которые успевали в ней сложиться» (Д30; 26: 165–166).

С точки зрения Достоевского, которую подтверждает рассмотренная в статье антропологическая и историософская логика Одоевского, политическое, экономическое, культурное, научное развитие и успехи каждой нации получают реальное содержание и подлинное значение при единении людей во имя общего духовного и нравственного идеала в «законе любви», а не для спасения «животишек» и господства жизнеощущения «после меня хоть потоп» в «законе Я».

Примечания

- ¹ См. его труды: [Захаров, 2001, 2012, 2013]. В научном журнале «Проблемы исторической поэтики», главным редактором которого является В. Н. Захаров, публикуются разнообразные исследования, раскрывающие элементы христианского реализма в литературных произведениях. См. об этом также: [Есаулов, 2007, 2012], [Моторин], [Степанян]. В настоящей статье понятие «христианский реализм» используется при рассмотрении самых основ мировоззрения и художественного мышления Ф. М. Достоевского, его антропологической и историософской логики, перекликающейся с ходом мысли В. Ф. Одоевского.
- ² Об этих проблемах, в том числе и применительно к творчеству Одоевского, см. в работах отечественных исследователей [Белопольский], [Сытина], [Тахо-Годи], [Тарасов], [Моторин], а также ряда зарубежных исследователей [Hackard], [John], [Zohrab].
- ³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 5. С. 104. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения Д30 и указанием тома и страницы в круглых скобках.
- ⁴ Записная тетрадь 1875–1876 гг. // Неизданный Достоевский: Записные книжки и тетради 1860–1881 гг. М.: Наука, 1971. С. 447. (Литературное наследство; т. 83)
- ⁵ Тютчев писал:

«Нет веры к вымыслам чудесным,
Рассудок все опустошил
И, покорив законам тесным
И воздух, и моря, и сушу,

Как пленников — их обнажил;
Ту жизнь до дна он иссушил,
Что в дерево вливала душу,
Давала тело бестелесным» («А. Н. Муравьеву»).

Тютчев Ф. М. Полн. собр. соч.. СПб.: Издание т-ва А. Ф. Маркс, 1912. С. 12.

Сходное настроение выражено и в стихах Боратынского:

«Век шествует путем своим железным;
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчётливей, бесстыдней занята.
Исчезнули при свете просвещения
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколения,
Промышленным заботам преданы»
(«Последний поэт»).

Боратынский Е. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. Ч. 1. М.: Языки славянских культур, 2012. С. 14.

Пушкин также был озабочен неоднозначными утилитарными связями результатов рассудочного просвещения, когда «страсть к довольству» подавляет «всё возвышающее душу человеческую» (см. статью А. С. Пушкина «Джон Теннер»).

Дух железного века и опустошающего рассудка уже в первой половине XIX столетия зашел настолько далеко, что И. В. Киреевский с известной долей фатализма отмечал: «Одно осталось серьезное для человека — это промышленность, ибо для него уцелела одна действительность бытия: его физическая личность. Промышленность управляет миром без веры и поэзии. Она в наше время соединяет и разделяет людей; она определяет Отечество, она обозначает сословия, она лежит в основании государственных устройств, она движет народами, она объявляет войну, заключает мир, изменяет нравы, дает направление наукам, характер — образованности; ей поклоняются, ей строят храмы, она действительное божество, в которое верят нелицемерно и которому повинуются. Бескорыстная деятельность сделалась невероятною; она принимает такое же значение в мире современном, какое во времена Сервантеса получила деятельность рыцарская» [Киреевский: 257].

⁶ Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 62. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979 — 424 с.
2. Белопольский В. Н. Достоевский и позитивизм. — Ростов н/Д: Изд-во Ростовского ун-та, 1985. — 74 с.
3. Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского. — Прага: YMCA-Press, 1923. — 238 с.
4. Бердяев Н. А. Смысл истории. Опыт философии человеческой судьбы. — Париж: YMCA-PRESS, 1969. — 272 с.
5. Боратынский Е. А. Полн. собр. соч. и писем. — М.: Языки славянских культур, 2012. — Т. 3. — Ч. 1. — 608 с.
6. Бочаров С. Г. Об одном разговоре и вокруг него // Новое литературное обозрение. — 1993. — № 2. — С. 70–89.
7. Есаулов И. А. Христианский реализм как художественный принцип русской классики // Феномен русской духовности. — Калининград: РГУ им. Канта, 2007. — С. 9–20.
8. Есаулов И. А. Русская классика: новое понимание. — СПб.: Алетейя, 2012. — 448 с.
9. Захаров В. Н. Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы) // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2001. — Вып. 6. — С. 5–20 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2511> (18.03.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2001.2511
10. Захаров В. Н. Проблемы исторической поэтики. Этнологические аспекты. — М.: Индрик, 2012. — 264 с.
11. Захаров В. Н. Имя автора — Достоевский. — М.: Индрик, 2013. — 456 с.
12. Киреевский И. В. Избранные статьи. — М.: Современник, 1984. — 384 с.
13. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — М.: Мысль, 1978. — 623 с.
14. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: в 39 т. — 2-е изд. — М.: Гос. изд-во политической литературы, 1961. — Т. 20. — 828 с.
15. Моторин А. В. Теория русской словесности. — Великий Новгород: Новгородский гос. университет, 2013. — 300 с.
16. Соловьев Вл. Сочинения: в 2 т. — М.: Мысль, 1988. — Т. 2. — 822 с.
17. Степанян К. А. Человек в свете «реализма в высшем смысле» (Достоевский, Шекспир, Сервантес, Бальзак, Маканин) // Вопросы философии. — 2014. — № 5. — С. 98–103.
18. Сытина Ю. Н. Сочинения князя В. Ф. Одоевского в периодике 1830-х годов. — М.: Индрик, 2019. — 390 с.
19. Тахо-Годи Е. А. Творчество А. Ф. Лосева и литературно-философские искания В. Ф. Одоевского // Литературоведческий журнал. — М.: ИНИОН, 2011. — № 28. — С. 113–121.
20. Тютчев Ф. М. Полн. собр. соч. — СПб.: Издание т-ва А. Ф. Маркс, 1912. — 713 с.
21. Шульц А. С. «Русские ночи» В. Ф. Одоевского и полифонические романы Ф. М. Достоевского // Филологические науки. — М.: Изд-во «Грамота», 2009. — № 6. — С. 21–26.

22. Hackard M. Dostoevsky: Demonic rationalism // The Soul of the East [Электронный ресурс]. — URL: <https://souloftheeast.org/2015/09/04/dostoevsky-demonic-rationalism/> (18.03.2019).
23. John P. Diggins. Ideologie and Pragmatism: Philosophy or passion? // The American political science review. — Cambridge: Cambridge University Press, 1970. — Vol. 64. — № 3. — Pp. 879–906.
24. Tarasov B. Рационализм, позитивизм и прагматизм как питательная среда для формирования преступного замысла Раскольникова // Mundo Eslavo. — 2017. — № 16. — С. 262–272.
25. Zohrab Irene. Dostoevsky and Herbert Spencer // Dostoevsky Studies. — 1986. — № 7. — P. 45–72.

Boris N. Tarasov

bntarasov@yandex.ru

The Utopianism of Western Rationalism, Positivism and Utilitarianism in the Mirror of an Anthropological and Historiosophic Thought of F. M. Dostoevsky and V. F. Odoevsky

Abstract. On the basis of the concept of “Christian realism” in the works of F. M. Dostoevsky and V. F. Odoevsky the article deals with the biologizing and sociologizing concepts of the human nature since the Enlightenment and their connection with the fragmentation of the completeness and integrity of this nature, its complexity and inconsistency, with the descensive processes in the spiritual and moral world of people and entropy trends in the course of history. It is shown how spiritual laws, that go beyond the field of view of the rationalistic and pragmatic consciousness, transform the social and progressive engineering and planning, bring nihilistic elements into them. It is emphasized that the methodology of Christian realism is universal, associates the “mystery of man” with the mystery of history and becomes one of the fundamental principles for assessing the hierarchy of values in various worldview, ideological and social systems for the disclosure ascending and descending processes in them, the analysis of the elements of utopianism and social Darwinism.

Keywords: Christian realism, the mystery of man, anthropological rationalism, scienticism, historical utopianism, pragmatism, utilitarianism, the law of Self, the law of love, F. M. Dostoevsky, V. F. Odoevsky

About the author: *Tarasov Boris N.* — Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of foreign literature, The Maxim Gorky Literature Institute (Tverskoy Boulevard 25, Moscow, 123104, Russian Federation)

УДК 821.161.1.09“18”



Антонелла Кавацца

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 (61029, Италия, г. Урбино, Piazza Rinascimento, 7)

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. Фридлендером 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 (вкупе 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 школьная 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 непростительно» («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 Западного мира 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 совпадала 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 недальновидная 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 смолodu 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 Подмошковой» 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 косно 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 благодѣтельными 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» (Д30; 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» (Д30; 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 православию 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 вкuppe 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» (Д30; 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 главною 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 (Д30; 11:167). Призыв Хомякова к Востоку в заключительной строке стихотворения «Мечта» («Пробудись, дремлющий Восток!») соотносится с идеями Достоевского об исторической миссии России, состоящей в полном нравственном обновлении мира, на основе которого в мировоззрении великого писателя лежит Христос, но «русский», а не ставший «Кесарем», «римский» Христос³⁴.

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 Д30, 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, 2012a].
- 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, 2012a: 14]).
- ⁸ Отголоски этих рассуждений можно уловить в конце романа «Бесы», в письме Ставрогина к Даше: «Вашъ братъ говорилъ мнѣ что тотъ кто теряетъ связи съ своею землею, 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» (Д30; 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 Хомяков А. С. Полн. собр. соч.: в 8 т. М., 1900. Т. 3. С. 190–191.
- ²⁰ См. примечания к статье «Одно совсем особое слово...»: (Д30; 26:399). В России стихотворение «Орел» было опубликовано в журнале «Парус» от 3 января 1859 г. под названием «Орел славянский»; «Вставайте! око-вы 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...»: (ДЗО; 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. — ДЗ0; 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 братий 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 поддавшагося на третье дьяволово искушеніе, 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 смраданаго бога римскаго, а новаго не сыскала. Вотъ чтó 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.) [Zagrebel'sky: 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» — Д30; 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. Викторович 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. Грыжанкова 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.: Изд-во «Индрик», 2013. — С. 231–247.
 12. Кошелев В. А. «Светлое Воскресенье» А. С. Хомякова как вольное переложение «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 целого в философско-публицистическом творчестве А. С. Хомякова (на примере статьи «Аристотель и всемирная выставка») // Рациональное и эмоциональное в русском языке: сб. трудов 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 // Антикризисный 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 историософии А. С. Хомякова // Идеи и идеалы. — 2010. — № 1 (3). — Т. 2. — С. 61–68.
 23. Bettiolo 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 documentario-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. Zagrebelsky G. Liberi servi. Il Grande Inquisitore e l'enigma del potere. — Torino: Einaudi, 2015. — 292 p.
27. Walicki A. Un'utopia conservatrice / tr. it. di M. Colucci. — Torino: Einaudi, 1973. — 604 p.

Antonella Cavazza

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)



УДК 821.161.1.09“19”

Ирина Святославовна
Андрианова

Метафора игры в сюжете пьесы Э. Радзинского «Старая актриса на роль жены Достоевского»

Аннотация. Образ Анны Григорьевны Достоевской, одной из лучших жен в российской словесности, был неоднократно воплощен в художественных произведениях. Он помогал глубже раскрыть личность классика русской литературы и предстал перед читателем и зрителем как эталон женской преданности и самоотверженного служения мужу. Одним из таких произведений является пьеса Э. Радзинского «Старая актриса на роль жены Достоевского», интерпретация которой представлена в данной статье. Не оцененная по достоинству в 1980-е гг. в России, она была адаптирована зарубежными переводчиками и впервые поставлена на сцене европейских театров. Отзывы иностранных критиков об этих постановках противоречивы и указывают на непонимание пьесы. Российский зритель полюбил пьесу Радзинского после первой постановки в 1989 г. на сцене МХАТа, однако специальные исследования, посвященные этому художественному произведению, отсутствуют до сих пор. Радзинский с помощью мотива игры и приема «пьеса в пьесе» мастерски соединяет судьбы двух женщин разных эпох, А. Г. Достоевской и старой актрисы, исполняющей ее роль. Последняя самозабвенной игрой возрождает реальность прошлого, жизнь, исчезнувшую, но зафиксированную в мемуарах жены Достоевского. Для самой актрисы роль Анны Григорьевны, исполняемая без присутствия зрителей и без записи на пленку, — отчаянная попытка вырваться от своего одиночества, преодолеть трагедию старения и ненужности. Постигая природу характера Анны Григорьевны и ее великую любовь к Достоевскому, актриса возрождается к жизни через творчество, для нее игра становится жизнью, побеждает старость и смерть, спасает от пустоты и бесцельности окружающей действительности. Метафора игры претворяется в жизнь, стираются границы между искусством и реальностью. Пьеса «Старая актриса на роль жены Достоевского» при ее глубоком содержании обладает необычайной эмоциональной силой воздействия на читателя и зрителя.

Ключевые слова: Э. Радзинский, Ф. М. Достоевский, Анна Достоевская, образ, мотив, сюжет, метафора, игра, театр, драма

Об авторе: Андрианова Ирина Святославовна — кандидат филологических наук, заведующая Web-лабораторией Института филологии, Петрозаводский государственный университет (185910, Российская Федерация, г. Петрозаводск, пр. Ленина, 33).

Образ жены Ф. М. Достоевского неоднократно привлекал внимание поэтов, беллетристов, сценаристов и режиссеров¹⁾. Анна Григорьевна как героиня произведений искусства не только помогала глубже раскрыть личность классика русской литературы, но и представляла перед читателем и зрителем эталоном преданности и самоотверженного служения мужу, а затем его памяти, примером женщины, научившейся редкому искусству быть талантливой женой.

В Евангелии, главной книге Достоевского, по которой он «жил, загадывал свою судьбу и судьбы своих героев» и по которой «угадал свою смерть» [Захаров: 53], есть слова о призвании женщины: «...жена есть слава мужа. Ибо не мужъ отъ жены, а жена отъ мужа; и не мужъ созданъ для жены, а жена для мужа»¹⁾. Писатель пророчески отметил их карандашом²⁾. Они точно характеризуют миссию, которую приняла на себя его супруга. Она разделила с Достоевским не только семейную жизнь, но и творческое предназначение, став его незаменимой литературной сотрудницей, стенографисткой, музой и соавтором. После смерти мужа 35-летняя вдова посчитала своим долгом посвятить себя увековечению памяти Достоевского, делам, направленным на сохранение и распространение его литературного наследия, чем способствовала упрочению его мировой славы.

Свой гимн женщине, благодаря верности, преданности, доброте которой Достоевский обрел счастье, создал современный драматург Э. С. Радзинский в пьесе «Старая актриса на роль жены Достоевского» (1984). Образ Анны Григорьевны сложился у него после прочтения ее дневника 1867 г., воспоминаний, писем мужа к ней из Бад-Хомбурга (Гомбурга), где тот играл в рулетку.

¹⁾ Он нашел воплощение в стихотворении В. Корнилова «Жена Достоевского» (1965), повести Л. Цыпкина «Лето в Бадене» (1977–1981), романах Н. Гурьевой-Смирновой «Анна Достоевская» (1993) и Н. Молевой «Достоевский и его женщины, или Музы отложенного самоубийства» (2010), пьесах В. Юровицкого «Анна Григорьевна» (1969), Э. Радзинского «Старая актриса на роль жены Достоевского» (1984), Л. Ицелева «Достоевский, рулетка и женщины» (2010), кинолентах А. Зархи «26 дней из жизни Достоевского» (1980), В. Хотиненко «Достоевский» (2011), Е. Ташкова «Три женщины Достоевского» (2011) и др.

Сам автор признался, что пьеса «Старая актриса...» была для него «достаточно трудной»: «Я писал ее долго, когда закончил и перечитал, мне показалось, что пьеса получилась совсем о другом... не о том, что я задумал... <...> Ощущение чего-то, что ты вот-вот поймешь... но так никогда и не поймешь»³. Приоткрывая завесу над фабулой, Радзинский оставляет возможность читателю и зрителю для самостоятельной интерпретации его произведения: «...произошло забавное: когда я перечитывал собственную пьесу, она... оказалась загадкой для меня самого. <...> я написал пьесу, которую мне самому надо было понимать, ибо она жила без меня»⁴.

Первая постановка пьесы Радзинского состоялась на французском языке в парижском «Театре Европы» (*Comédienne d'un certain âge pour jouer la femme de Dostoïevski*²⁾). Один из зрителей спектакля, известный колумбийский писатель Габриэль Гарсиа Маркес, оставил свой отзыв: «Постановка мне очень понравилась и хорошо запомнилась, ибо великая русская культура, и особенно творчество Достоевского, всегда волновала меня, да и сама “анатомия” спектакля показалась мне весьма необычной»⁵.

После успешного дебюта спектакля пьеса Радзинского была переведена на несколько языков и показана в 12 странах мира [Монисова: 582]. По признанию Радзинского, «пьесу ставили во многих театрах на Западе — и каждый выбирал свой вариант прочтения, играя совершенно разные пьесы»⁶. Зарубежные переводчики отходили от оригинала, создавая переложение или адаптацию. Так, для американской постановки пьесы была вдвое сокращена переводчицей Альмой Лоу (Alma H. Law). Свое решение она объяснила следующим образом: «For Russian playwrights, as for Russian people, it's part of their national character to repeat things at least three times» [«Частью национального характера русских драматургов, как и русских людей в целом, является повторение одного и того же не менее трех раз» (перевод мой. — И. А.)]⁷. Такие трансформации текста Радзинского не приближали зарубежных

²⁾ Букв. «Актриса определенного возраста играет жену Достоевского» (фр.). Любопытно, что при переводе с русского на французский, вероятно, следуя этикету, эпитет «старая», очень важный для понимания пьесы Радзинского, был заменен на нейтральное словосочетание.

зрителей и критиков к пониманию пьесы. По отзывам одних, она оказалась занимательной и наводящей на размышления [Hennedy: 49]; другие писали о ней как о самом странном произведении советского драматурга (хронологически это 17-я пьеса Радзинского), в котором вымысел становится реальностью и даже в финале которого неясно, кем являлись герои⁸. Р. Коэлер ошибочно посчитал пьесу «драматизированным безумием», которое показано во взаимоотношениях одержимого персонажа, возмнившего себя Достоевским, и женщины, убеждающей себя, что она его жена Анна⁹.

Пьеса «Старая актриса...» была не понята российскими театральными деятелями. По воспоминаниям Радзинского, прочитав пьесу, главный режиссер МХАТа О. Н. Ефремов «с искренним любопытством» спросил:

«— Слушай, зачем ты написал эту дребедень... У тебя так все хорошо. Столько было известных спектаклей! Зачем тебе нужна эта скучища? К тому же — непонятная!

Я позвал режиссера Х. <...> Он явно очень хотел, чтобы ему понравилось. Я начал читать. А он... начал засыпать, и довольно быстро.

<...> Я понял: свершилось! Я наконец-то написал пьесу, которая никому не нравится»¹⁰.

Однако российским зрителем спектакль «Старая актриса на роль жены Достоевского» (реж. Р. Виктюк, бенефисные роли Т. Дорониной и А. Ливанова) любим. Не случайно после премьеры, состоявшейся в МХАТе им. Горького в 1989 г., он уже 30 лет не сходит с театральных подмостков. В обзорах современной отечественной драматургии конца XX в. критики называют Радзинского одним из главных драматургов так называемой «поствампиловской волны» — тех, кто определял репертуар советских театров 1980-х гг.¹¹ Однако специальных исследований, посвященных его пьесе «Старая актриса...», не существует. В целом она мало изучена: в ней находили элементы трагического и комического, чтобы дать жанровое определение трагикомедии [Свербилова: 92] или трагифарса [Гончарова-Грабовская: 240], и разбирали образ театра [Рыбальченко: 202–206].

Для адекватного понимания пьесы Радзинского попробуем проанализировать ее сюжет. В его основе — «ситуация розыгрыша, временного театра в жизни, завершающегося катарсисом» [Рыбальченко: 182]. В пьесе два действующих лица — мужчина и женщина, Он и Она, актриса и режиссер. Уставшая от жизни, всеми забытая актриса отправлена родными в дом инвалидов и престарелых³⁾. В этих стенах она встречает безумного человека, живущего под диваном и называющего себя то гениальным художником, то Федором Достоевским, страдающим эпилепсией:

«Он — Федя, я — тоже! У него — припадки, у меня — тоже! Я проклинаю свои грехи, но держусь за них, он — тоже! Я всегда требовал принять меня таким, как есть, — “черненьким”, он — тоже!»¹².

Он предлагает ей репетировать роль жены Достоевского по его сценарию и создает ряд провокационных ситуаций, в результате чего она соглашается на это предложение и играет Анну Достоевскую как свою лучшую роль. Герой подыгрывает ей, выступая в качестве писателя. В финале Федя объявляет себя режиссером, завершившим съемку, и оставляет актрису. При этом читатель не может поверить в правдивость этого перевоплощения, так как режиссер снял актрису без пленки:

«Я по-новому снимаю (*таинственно*), без пленки. (*Отходя к дверям.*) Я уже сколько лет так снимаю: и про Чайковского так снимал... и про Толстого Льва... и про Высоцкого Володю... А теперь вот — про Аню и Федю... снял! (*Совсем безумно.*) Надо только верить!» (305).

Ответ на вопрос, кто герой, не столь важен, он сыграл свою роль провокатора.

Главные образы пьесы Радзинского — две женщины, что заявлено уже в названии. Одна из них — актриса, ушедшая

³⁾ Объясняя появление этого образа в пьесе, Радзинский писал: «Я видел один такой дом в провинции, и он меня поразил. Оказалось, инвалидами там считались тихие сумасшедшие. Их соединили с престарелыми, то есть с людьми, которые уже в силу возраста должны быть мудрыми. Поэтому в этом инвалидном Доме жили вместе мудрые и безумные» (Радзинский Э. Моя театральная жизнь).

со сцены по причине преклонного возраста, невозможности изображать молодость и счастье. Для некогда знаменитой, окруженной поклонниками персоны оказаться в доме инвалидов и престарелых, обители одиночества, ненужности и тоски по семейному теплу, — трагедия, поэтому она верит, что ее пребывание там временное. Старение тяжело принять любой женщине, но для актрис это особенно болезненно⁴. Так и старая актриса признается: «Я плохо ощущаю время...» (277), «...я опасно забываю свой возраст» (265).

Другой образ — перечитывающая свои записи жена Достоевского, погруженная в прошлое и совершенно не замечаящая течения времени:

«Анна Григорьевна, старая, со свечой стоит перед конторкой... Она одна в доме... перед нею лежат ее записи... И этот ворох бумаги есть <...> вся ее жизнь» (278).

Чтобы воссоздать в действительности супругу писателя, «вытащить Аню» (304) из актрисы, режиссер Федя жестоко провоцирует ее. Чувствуя ее страх осознать себя старой, он напоминает женщине о безвозвратно ушедшей молодости, прожитой жизни, пугает неотвратимо приближающейся смертью. К примеру, в эпизоде из сцены знакомства героев:

«К стене прислонен огромный фанерный щит с надписью: “А еще я люблю жизнь за то, что в ней можно путешествовать. Пржевальский”. <...> Прочтя слова Пржевальского на щите, она радостно хохочет.

Г о л о с смешно читать призыв к путешествиям в Доме для инвалидов и престарелых? (*Таинственно.*) Неужели ты не поняла, курица, о каком путешествии речь? О самом быстром и самом надежном: утром обедаешь с родственниками, а ужинаешь — с предками!» (253, 255).

Он никогда не называет ее по имени, его обращения к женщине полны намеренного желания оскорбить и унижить ее:

⁴ Показателен в этом отношении случай, когда Радзинский предложил сыграть главную роль пьесы театральной актрисе Ольге Яковлевой: «Я позвонил ей и только успел сказать: “Я написал пьесу про старую актрису...” — она тотчас прервала. Столь знакомый нежный ее голос стал ледяным: “Это как же? Значит, другие будут играть твои пьесы про любовь, а я старуху? Не рано ли мне?”» (Радзинский Э. Моя театральная жизнь).

«старуха», «глухая», «мыслящая курица», «старая карга», «ведьма», «древняя раскрасавица», «антикварные прелести», «поднимаешься ты, хрустя суставами», «на свиданку со смертью собралась». Услышав в свой адрес: «...ты ведь новенькая?» — она оживляется: «Так обо мне говорили только в школе... Вернулось детство!...» (256). От переживаний героиня защищается смехом: «Бог не дал мне ни ума, ни внешности, но дал смех! Я очень смешливая...» (257), она ловко парирует шутки режиссера:

О н а (неловко). <...> Я постоянно падаю на улицах.

Г о л о с. Здорово! Надеюсь, в лужи падаешь?

О н а. Ни за что! Я плюхаюсь только на сушу... Вдруг головка томно кружится — и... Я так часто падаю, что называю себя “падшая женщина”» (263).

Но и свой смех героиня характеризует как «надтреснутый» (257), дрожащий. В кульминационный момент она, выведенная из себя оскорблениями режиссера, бросает ему в голову книгу «Игрок». Актриса, пришедшая в дом престарелых с романом Достоевского, написанным с помощью стенографистки Анны Сниткиной, как будто предвосхищает предстоящую роль.

Провокации героя достигают своей цели и воскрешают в ней жажду играть — она приходит к осознанию, что ее время еще не ушло: «...я еще живая, <...> я — гожусь!» (267). Она хочет сыграть не «сладчайшую мучительницу» Аполлинарию Сулову, на которую похожа, по мнению режиссера, красотой, стремлением к роскоши, способностью менять любивших ее мужчин и делать их несчастными. В конце карьеры и жизни актриса твердо решила примерить на себя образ «скромницы» Анны Григорьевны, «лучшей из жен в российской литературе» (268). Она начинает идентифицировать себя с женой Достоевского. Эта роль становится своеобразным трамплином для актрисы в мир воспоминаний: проигрывая жизнь Достоевской по сценарию, составленному на основе дневника и воспоминаний Анны Григорьевны (знакомство стенографистки с известным писателем, их совместная работа над «Игроком», предложение выйти за него замуж, рулетка, предсказание скорой смерти по Евангелию, смерть Достоевского⁵⁾),

⁵⁾ Год смерти Ф. М. Достоевского в пьесе Э. Радзинского ошибочно указан как 1870-й (нужно: 1881 г.).

она анализирует свою собственную жизнь. В актрисе удивительным образом, сквозь неспособность вспомнить события недавнего времени (так, старая актриса постоянно забывает номер своей комнаты в доме престарелых), оживает память, которая воссоздает до мелочей десятилетия жизни актрисы: «счастье репетиций», многочисленные роли красавиц, поездки, выставки, диспуты в «ветре революции», мужа «под номерами», сменяющие друг друга.

Мастерски используя прием «пьесы в пьесе», Радзинский раскрывает драму актрисы, несостоятельность ее жизни в контексте судьбы Анны Достоевской:

«О н а . <...> Жизнь была как беспредельное поле... освещенное солнцем. И вот теперь оглядываюсь назад — и понимаю: жизнь — это очень узкая полоска... и в тени...» (260).

Следование временным образцам, меняющимся идеалам («Мы были первые хиппи! <...> Мы жили идеями, а не вещами!» — 274), увлеченность профессиональной стезей — театром — имели для ее жизни горькие последствия, обернувшиеся утратой семейного счастья и бездетностью. По словам Т. Г. Свербиловой, «полная драматизма жизнь Великой Актрисы предстает в ее исполнении как трагикомедия, где все приносится в жертву игре — в том числе, и сама жизнь» [Свербилова: 93]. Это то, о чем заговорил «поствампировский театр» 1980-х гг. (Л. Петрушевская, А. Казанцев, Н. Коляда и др.): личность не сводима только к социально-профессиональной функции, презрительное отношение к личным бытовым и семейным проблемам чревато в итоге серьезными нравственными катастрофами.

Героиня пьесы Радзинского типична для «поствампировского театра» 1980-х гг. По характеристике М. И. Громовой, «мучительный самоанализ, комплекс вины перед собой и близкими за свою “несостоятельность” — лучшее, что есть в этих “вибрирующих” героях. Стыд и совесть не покинули их души. Вызывает сочувствие и их желание что-то исправить, наверстать упущенное. Однако почти во всех случаях метания от одиночества, непонятости, утраченных иллюзий вследствие обстоятельств, не зависящих от героев, приводят их к иллюзиям новым, “выстроенным собственными руками”, к играм в дом, в семью, якобы счастье» [Громова, 2005: 82].

Актриса Радзинского не может существовать вне творчества, вне игры. Реальная жизнь лишила ее возможности быть любящей и верной женой, способной к самопожертвованию, но сцена разрешает это воплотить:

«О н . И ты так и не встретила его?

О н а . Ну что вы, Федя, я и сейчас надеюсь. Я даже отчетливо представляю нашу встречу. Подперев рукой свой постаревший овал лица, я говорю ему: “Ах, мой друг, оцените мое терпение. Я ждала вас добрую полсотню лет. Другая на моем месте давно бы померла! Ха-ха-ха...”» (287–288).

Она отчаянно ищет те нити, которые свяжут ее и ту, в которую она собирается перевоплотиться, но каждый раз наталкивается на беспепелляционные выводы режиссера, играющего Федю: «...но при этом ты любила себя, а она — меня» (276), «Ты не так плачешь! Ты себя жалеешь!... А моя Аня себя никогда не жалела. Она меня жалела...» (279); «Мне нужно понять страдающее местечко в твоей душе... откуда может взрасти в тебе Анина душа... Без этого нельзя!» (282).

Режиссер Федя нашел то, что объединяет жену писателя и актрису, исполняющую ее роль: они совпали в способности к состраданию. Любовь-сострадание Анны Григорьевны вызвал Достоевский, немолодой, больной, отягощенный долгами, зараженный страстью к игре и не излечившийся от любви к Сусловой, — они встретились в момент душевного излома писателя. Актриса «срослась» с молодой Аней, прожив подобное состояние сострадания, когда она удочеряла девочку:

«О н а . <...> Не могла же я обмануть эту рыдающую от счастья девочку?... <...>

О н (вопит) . <...> Здесь!! Здесь ты срослась с моей Аней! <...> Носи это и дальше в сердце! Состраданием живет Аня. В этом и есть — Федя! <...> Ангел мой, Аня, Христос — в тебе...» (288).

Разные судьбы женщин разных эпох соединяются в художественном произведении с помощью игры. Поняв свою героиню, актриса игрой возрождает реальность прошлого, исчезнувшую, но зафиксированную в текстах жизнь, — то, что пережито и перечувствовано женой Достоевского.

Для самой старой актрисы роль Анны Григорьевны — отчаянная попытка вырваться от своего одиночества, из стен дома престарелых (не случайно она забывает номер своей

комнаты в доме престарелых, но помнит номер квартиры Достоевского, в которую пришла к нему стенографистка для работы над романом «Игрок»). Она играет «без пленки» — по сути, проживая жизнь Анны Григорьевны, единственную для нее реальность. Постигая природу характера и великой любви Анны Григорьевны, актриса возрождается к жизни через творчество, для нее снова, как когда-то в молодости, игра становится жизнью. Исчезает страх старости, страх стать дряхлой, больной, ненужной и одинокой. Старости нет, если у женщины есть чем жить. Для Анны Григорьевны — это любовь к Достоевскому, пронесенная через всю ее жизнь и обессмертившая его имя. Для актрисы — это любовь к театру, которая способна дать забвение возраста и призвать к жизни. Молитвенные голоса обеих сливаются в последних строках пьесы: «Солнце моей жизни Федор Достоевский... В тысяча девятьсот десятом году, живя в полнейшем уединении, я погрузилась душой в прошлое, столь для меня счастливое...» (305). Это слова победы над старостью и смертью, обретение смысла жизни, признание в том, что любовь к Достоевскому спасает от пустоты и бесцельности окружающей действительности⁶⁾.

Пьеса Э. Радзинского «Старая актриса на роль жены Достоевского» действительно создает ощущение тайны и недосказанности, о которых писал сам автор. Возможно, это происходит потому, что в ней затронуты вечные темы: жизнь, смерть и любовь. В то же время она обладает необычайной эмоциональной силой воздействия на читателя и зрителя. Драматург смог тонко и глубоко показать внутренний мир двух женщин: жены великого писателя и старой актрисы, самозабвенно сыгравшей ее роль. Метафора игры претворяется в жизнь, искусство становится реальностью.

Примечания

¹ Первое послание Святого Апостола Павла к Коринфянам. Гл. IX // Евангелие. СПб., 1823. С. 452.

² Маргиналии Достоевского в личном экземпляре Евангелия (пометы

⁶⁾ Это особенно ярко воплощено в финальном образе спектакля Р. Виктюка по пьесе Э. Радзинского: одинокая фигура актрисы в исполнении Т. Дорониной стоит на пустой сцене, спиной к зрителю, подняв руки как в храме во время молитвы, а голову — к небу.

ногтем, сухим пером, карандашом, чернилами (редко), загибы страниц) исследованы и описаны в изданиях: Евангелие Достоевского: в 2 т. М.: Русский Миръ, 2010. Т. 1. 656 с.; см. также: Евангелие Достоевского: в 3 т. Тобольск: Общественный благотворительный фонд «Возрождение Тобольска», 2017. Т. 1 [Электронный ресурс]. URL: <http://deniskmc.beget.tech/library.html>

- ³ Слово писателя. Э. Радзинский: «Нужен диалог» // Театральная жизнь. 1987. № 1. С. 22.
- ⁴ Радзинский Э. С. Моя театральная жизнь. М.: АСТ, 2007 [Электронный ресурс]. URL: https://www.e-reading.club/chapter.php/1059275/61/Radzinskiy_-_Moya_zhizn._Teatr_i_ne_tolko.html
- ⁵ Габриэль Гарсиа Маркес об Эдварде Радзинском и «загадках России» [Электронный ресурс] // Портал «Габриэль Гарсиа Маркес». URL: <http://www.marquez-lib.ru/works/markes-o-radzinskoy.html>
- ⁶ Радзинский Э. С. Моя театральная жизнь.
- ⁷ Possessed by Radzinsky Essay // American Theatre. 1992. Vol. 9. P. 125 [Электронный ресурс]. URL: <https://artscolumbia.org/performing-arts/theatre/possessed-by-radzinsky-24728/>
- ⁸ См. об этом: Слово писателя. Э. Радзинский: «Нужен диалог» // Театральная жизнь. 1987. № 1. С. 22.
- ⁹ Koehler, Robert. Theater review: A Mad Endeavor // Los Angeles Times. 1993. May 13 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1994-05-13-va-57176-story.html>
- ¹⁰ Радзинский Э. С. Моя театральная жизнь.
- ¹¹ См., напр.: [Зборовец: 82–83, 95], [Громова, 1994: 81], [Громова, 2005: 79], [Вьюгин] и др.
- ¹² Радзинский Э. С. Сочинения: в 7 т. М.: Вагриус, 1996. Т. 3: Загадки любви. С. 272. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.

Список литературы

1. Вьюгин В. Ю. Радзинский // Русская литература XX века: прозаики, поэты, драматурги: биобиблиографический словарь: в 3 т. / под ред. Н. Н. Скатова. — М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. — Т. 3: П-Я. — С. 153–155.
2. Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии конца XX — начала XXI века. — М.: Флинта: Наука, 2006. — 278 с.
3. Громова М. И. Русская драма на современном этапе: 80—90-е гг. — М.: МПГУ, 1994. — 116 с.
4. Громова М. И. Русская драматургия конца XX — начала XXI века. М.: Флинта: Наука, 2005. — 363 с.
5. Захаров В. Н. Достоевский и Евангелие // Евангелие Ф. М. Достоевского: в 3 т. — Тобольск: Общественный благотворительный фонд «Возрождение Тобольска», 2017. — Т. 2. — С. 7–62 [Электронный ресурс]. — URL: <http://deniskmc.beget.tech/book1.html#26> (15.02.2019)
6. Зборовец И. В. Русская советская историко-революционная драматургия 70–80-х годов. — Харьков: Основа, 1990. — 133 с.

7. Монисова И. В. Радзинский Э. С. // Русские писатели 20 века: биографический словарь / гл. ред. и сост. П. А. Николаев. — М.: Большая Российская энциклопедия: Рандеву-АМ, 2000. — С. 581–582.
8. Рыбальченко Т. Образ театра в русской драме 1950–1980-х годов // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. — Томск, 2009. — Вып. 10: Поэтика драмы в литературе XX века. — С. 181–227.
9. Свербилова Т. Г. Трагикомедия в советской литературе (генезис и тенденции развития). — Киев: Наукова думка, 1990. — 145 с.
10. Hennedy Patrick. Edvard Radzinsky's "An old Actress in the role of Dostoevsky's wife" at the Jean Cocteau Repertory // Slavic and East European Performance. — New York, 1992. — Vol. 12. — No. 2. — P. 49–51.

Irina S. Andrianova

The Metaphor of Play-Acting in the Plot of the Play by Edvard Radzinsky "An Old Actress in the Role of Dostoevsky's Wife"

Abstract. The image of Anna Grigorievna Dostoevskaya, one of the best wives in Russian literature, has been repeatedly embodied in works of art. It helped represent better the personality of the Russian writer and appeared before readers and spectators as an ideal of the female devotion and selfless service to the husband. One of these works is the play by Edvard Radzinsky "An Old Actress in the Role of Dostoevsky's Wife", the interpretation of which is given in this article. Radzinsky with the help of the motif of the game and the reception of "the play in the play" masterfully connects the fate of two women of different epochs, Anna Dostoevskaya and an old actress performing her role. The last one thanks to her fervent acting rebuild the reality of the past, the life that disappeared, but recorded in the memoirs of Dostoevsky's wife. For the actress herself, the role of Anna Grigorievna, performed without the presence of spectators and without using a recording film is a desperate attempt to escape from her loneliness, to overcome the tragedy of aging and uselessness. Comprehending the nature of Anna Grigoryevna's character and her great love for Dostoevsky, the actress returns to life through creativity, the play-acting for her becomes life, wins the decline of life and death, saves from emptiness and aimlessness of the surrounding reality. The metaphor of play-acting is put into practice, the boundaries between art and reality disappear. The play "An Old Actress in the Role of Dostoevsky's Wife" with its deep content has an extraordinary emotional power of influence on the reader and viewer.

Keywords: Edvard Radzinsky, Dostoevsky, Anna Dostoevskaya, image, motif, plot, metaphor, play, theatre, drama

About the author: Andrianova Irina S. — PhD in Philology, Head of Web-laboratory of the Institute of Philology, Petrozavodsk State University (pr. Lenina 33, Petrozavodsk, 185910, Russian Federation)



УДК 821.161.1.09

Наталья Викторовна**Пращерук**

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 (620002, Российская Федерация, г. Екатеринбург, ул. Мира, 19)

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 считал 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 (гегелевского 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. N. 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 «вненаходимость» [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 подлинные 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 крупцам 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 — растет 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...» (Д30; 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 куколем 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, повернувшись, 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 обиходных 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 схождения. 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 (Храповиц-

кого), 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 устройства» 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 устройство 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, становится 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 устройства» 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-герой-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 лгущим — 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 званные 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 дающей-ся 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 красоты 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 уклонение от Правды крестного пути, от смирненного несения крестов, от Бога данных человеку в обстоятельствах и “лямках” 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], [Назирова], [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 *ДЗ* 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. Зусева-Озкан В. Б. Историческая поэтика метаромана. — М.: Intrada, 2014. — 488 с.
9. Захаров В. Н. «Братья Карамазовы»: метафизика текста // “Die Brüder Karamasow”: Dostoejewskijs 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. (a)
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

**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)

II. Русская литература

XII-XX веков:

опыты интерпретации



УДК 821.161.1.09

Лидия Викторовна
Соколова

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 обоснованно 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) РАН (199034, Российская Федерация, г. Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4)

До недавнего времени существовало две трактовки слова *бебрянъ* в выражении «Слова о полку Игореве» «омочю бебрянъ рукавъ въ Каялѣ рѣцѣ, утру князю кровавыя его раны на жестоцѣмъ его тѣлѣ». Первоначально исследователи «Слова» считали, что прилагательное *бебрянъ* образовано от слова *бобръ* / *бебръ* 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 *бебрянъ* образовано от существительного *бебръ*, 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 бебрянхъ* (*бѣбрънахъ*, *бѣбръянахъ*) передано греческое слово *σπρίχαῖς* — 'в шелковых' («Стоаху же без оружия въ ризах бебрянхъ, вѣнчани дафиньи» [Мещерский, 1958a: 445]. В опубликованном Н. А. Мещерским списке ошибочно — *в багрянхъ*).

Существительные *бебръ* и *беберъ* 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 младѣ бѣ, и дахъ одоити ѿ, воскормих ѿ медомъ и виномъ, и одѣхъ ѿ бебромъ и брачиномъ»². Слова, соответствующие лексеме *бебрянъ*, 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, 2017], 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 бебромъ 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:

ܠܒܝܢܐ ܕܥܝܢܐ ܕܥܝܢܐ

“виссоном и пурпуром” (одевал его). Виссон — это тот самый семитский термин, из которого происходит 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: բիւնիկու եւ ծիրանիւ = “виссоном и пурпуром” (одевал его); բիւնիկ = виссон, может быть муслин, но греческое соответствие — виссон; ծիրանիւ = 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 *бебръ* 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 *бебръ* и *бебръ* (*беберъ*) 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”: **бебранъ**; 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*, обозначавшего дорогой мех и шелковую материю» [Пичхадзе: 29] (ср. выражение «шелковистый мех»).

Слово *бебрянъ* 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 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].

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. 3).



Илл. 3. Византийская императрица Феодора со свитой.
Фрагмент мозаики в базилике Сан-Витале в Равенне (Италия).
527—548 гг.¹²

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 (стóлы), 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 Тирской 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 семейство 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» платьях, чаще всего окрашенных красным или зеленым цветом (Илл. 4). «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.

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



Илл. 4. Миниатюра Лицевого летописного свода XVI в. Иллюстрация к рассказу о заключении брака княжны Елены Ивановны с Александром Литовским (1496 г.).¹⁵

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 исполняющих на русальной неделе ритуальные танцы

в рубахах-долгорукавках девушек, 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. 5).



Илл. 5. «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 прорезы — “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. 6)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. 6. 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 м 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 златое 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 *рукавъ* 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 породила? / Породила государыни бы родна матушка / Ты бы беленьким, горячим меня камешком, / Завернула государыни да родна матушка / В тонкольняный было белый во рукавичек <...> / 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 — уменьшительная форма этого слова (деминутив): *рукавичек*, *рукавичек*, *рукавчик*, *рукавцы* *рукавные*.

И. Лемешкин приводит следующие варианты: *завернула... в тонкольняный было белый во рукавичек* (Гильф. № 149), *завернула в тонкой в льняной во рукавичек* (Рыбн. № 27²⁴), *вертела бы в рукавцы во рукавные* (Рыбн. № 155), *обвертела тонким беленьким рукавчиком* (Гильф. № 5), *завернула бы в рукавчик в полотняный бы* (Аст. № 101²⁵), *завертела бы во*

тонкой беленькой рукавичек (Гильф. № 80), свертела бы камень в травят 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 крущату камку (Аст. № 178), завернула бы в камочки во крушатые (Гильф. № 23) и т. д. [Лемешкин: 52].

Как видим, слова *рукавичек, 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, / Овертела 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 Алеси» («Завертела бы [Офимья Олксандровна] 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 2-ом значении определяется как 'полотенце' («Умывается Добрынюшка белёшенько, / Утирался в тонко

бело по́лотно»), а в 3-ем 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 полотенечко*, хитро-мудро рукодельице» (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 слизо-чѣкъ *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

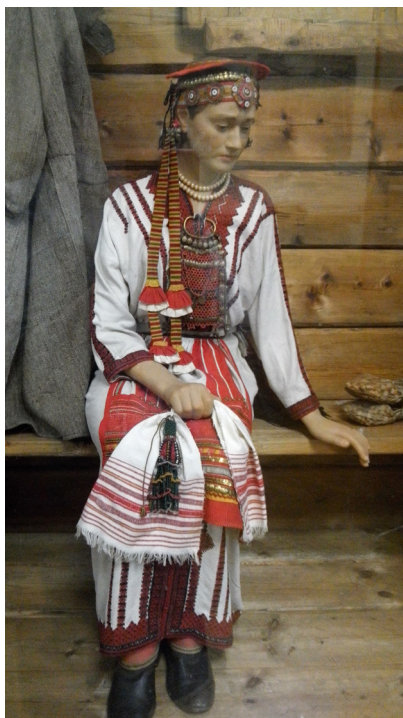
Словаря лексики былин в словарной статье «платок» отмечают варианты действий с платком в былинах: завязать платками, перевертеть платком, *перевязать платком* (sic!), повязать платками, махнуть платком, *утираться платком* и т. п. (см.: Лексика быliny: 98).

Вероятно, речь идет о ручном платке удлинненной 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. 7). 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 холищовый 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.



Илл. 7. Невеста накануне свадьбы с «горевым платком» в руке. Фрагмент экспозиции в Российском этнографическом музее (СПб). Фото Л. В. Соколовой. 2019.

Наряду с уменьшительными словами *рукавичек*, *рукавичек*, *рукавичек*, *рукавичек*, *рукавичек*, *рукавичек* 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 былинах 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 *рукав* 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 рукавичке*» (Гильф. № 80), — так и «завертела бы Добрыню в *тонко белое полотнище*» (Гильф. № 38), «завернула бы этот камешок в *полотнушко*» (Гильф. № 168), «завертела во *тонко полотенышко*» (Гильф. № 206). Мы видим здесь яркий пример того, как в одних записях былины сохраняется архаическое слово «рукав, рукавич» и т. п., а в других записях былины того же времени этот архаический термин замещается на более понятное «полотно», «полотенышко» 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 *рукавич*, *рукавец*, которые встречаются в том же контексте былин; вероятно, они приняли эти слова за обозначение рукава одежды. Цитата из былины со словом *рукавич* приведена к слову *рукав*: «Обвертела бы мою да буйну голову, Обвертела тонким беленьким *рукавчиком*» (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 каменеи 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 былин, «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 тонкольныйный 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 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 веку 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 полотенца, вокруг шеи)³⁴, *orarium* (платок для рта)³⁵, *linteum*. У христианского писателя Арнобия (III в.) в перечислении предметов обихода встречается слово *муцинниум*, 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].

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*, *ρίνω* — 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. 3). 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. 8). 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 целое состояние. Из Италии платок начинает проникать в другие страны, прежде всего во Францию, где получил название “*le mouchoir*” (от *фр.* “*la bouche*” — ‘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



Илл. 8. Богоматерь с младенцем, Иоанн II Комнин
и императрица Ирина. Мозаика Св. Софии,
Константинополь, XII в.³⁶

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 непременности квадратной формы 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, убрусець*. 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 *оуброуь* передано греческое слово *σουδάριον* (лат. *sudarium*) — 'платок'. И. И. Срезневский определяет значение слова *убрусь* 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 собе убрусы голову. — *Новг. I лет. 6524/1016 г.*; «Убруса не привяжи у пояса своего. — *Никон. Панд. сл. 36*; «Убрусь, на немъ же образ Х(ри)с(то)въ». — *Сказ. Ант. Новг. л. 6*; «Убрусь личныи его на хранение вѣрнымъ 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)сь положивъ, и отре своего подобия». — *Георг. Ам. (Увар.) л. 146*; «Отъ пота его убрусы ношаху къ немощнымъ, и исцѣляхуся». — *Козм. пресв. о ерес. Ср. также убрусьць* — 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 Хайкуна, 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 крѣви га мало извадила,
па га брише свиленим јаглуком,
а љуби га међу очи чарне».
(«Женидба Плетикосе Павла»)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 (*бебрянъ*) и слово из народного русского языка, отраженное в былинах (*рукавь*).

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», «нароচিতым 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 (стола) 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 «бебрянь рукавъ» в «Слове о полку Игореве», помогают былины. В былине о Михаиле Потыке выражение *берчат рукав* означает, как мы попытались доказать, ‘узорнотканый 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» *рукавь* имеет значение 'ручной платок'.

Итак, понимание словосочетания *бебрянъ рукавь* 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 наживульку 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> (30.05.19).
- 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 *бебрынь рукавъ* читалось *верчен / берчат рукав*. Анализ этой точки зрения посвящена нами 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 Groupe, 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 рубахе, 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». Л.: Наука, 1967. 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 (см. раздел «Сударь из Овьедо») // Интернет-журнал «Православие. RU». 16.04.2014. URL: <http://www.pravoslavie.ru/69992.html> (30.05.19).
- 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> (30.05.2019); История носового платка // Ярмарка мастеров. 2014. 11 марта: <https://www.livemaster.ru/topic/653145-istoriya-nosovogo-platka?vr=1>; История возникновения носового платка // Ярмарка мастеров. 2014. 20 мая: <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. оуброусъ, болг. убрус «платок, полотенец», сербохорв. у́брус, 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. Српске народне пјесме, скупио их и на свијет издае. Друго издање. Београд: Предузеће Србије, 1958. Књ. 3. С. 367. Стихи 91–94.
- ⁴⁴ Там же. Књ. 4. С. 61, стихи 99–100.
- ⁴⁵ Там же. Књ. 3. С. 502, стихи 113–115.
- ⁴⁶ См., например: Нечаенко Е. Одежда для здоровья: какие ткани полезно носить, а какие — наоборот // Аргументы и факты. Здоровье. № 15. 08.04.2010 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.aif.ru/health/life/17327> (30.05.2019).

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. *Бебрянъ vs. *верченъ/*берчатъ 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. 259–260. (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 Ігоревім: Пам'ятка феодальної України-Руси XII віку: Вступ. Текст. Коментар. — У Києві: 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 уголочки...» // 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 Aḥiqar, Its Slavonic Version, and the Relics of the Three Youths in Babylon [Сирийский «Ахикар», его славянская версия и мощи трех Отроков Вавилонских] // Slověne. — 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

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 (Pushkinsky Dom) of the Russian Academy of Sciences (nab. Makarova 4, Saint Petersburg, 199034, Russian Federation)



УДК 821.161.1

Татьяна Федоровна
Волкова

Сюжетная организация «Казанской истории»

Аннотация. В статье проанализирована сюжетная организация первой части «Казанской истории» (главы 1–57) — выдающегося памятника древнерусской литературы середины XVI в. Выявлен единый принцип сюжетного повествования во всем тексте этого произведения. Это подчиненность трех сюжетных линий — «война», «мир», «Божественный промысел» — трем главным идеям «Казанской истории»: об исторической справедливости присоединения Казанского царства к Руси, о невиновности Ивана Грозного в пролитии русской и казанской крови во время взятия Казани и о свершении «великим князем московским» «богОВО-димого» подвига — взятия Казани в 1552 г. На примере ряда глав первой части «Казанской истории» показано, как выбранный автором принцип сюжетного повествования — рассказ об измене казанцев, месть за нанесенную русским правителям обиду — проявляет себя в конкретном художественном материале и как он трансформируется во второй части «Казанской истории» — повествовании об осаде и взятии Казани Иваном Грозным в 1552 г.

Ключевые слова: древнерусская литература, «Казанская история», сюжет, нарратология, историческая беллетристика

Об авторе: Татьяна Федоровна Волкова — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской филологии, Сыктывкарский государственный университет им. Питирима Сорокина (167001, Российская Федерация, г. Сыктывкар, Октябрьский проспект, 55)

Сюжет как система событий, выстроенная писателем в произведении, является одной из основных характеристик степени нарративности эпического произведения. В XX в., с усложнением повествовательной структуры литературных произведений, когда уже можно говорить «о развитом сюжетном повествовательном языке, в котором кумулятивные,

циклические, хронологические и другие схемы и их контаминации составили ансамбль структур» [Бальбуров, 2001: 33], активизировались и теоретики литературы, работающие в сфере сюжетологии. В работе В. Шмида, профессора славистики, директора Интердисциплинарного центра нарратологии в Гамбурге, представлен исторический обзор основных концепций литературоведов XX в., по-разному рассматривающих и определяющих два основных понятия сюжетологии — фабулу и сюжет [Шмид: 138–155]. С начала XXI в. активным центром нарратологических исследований стал Институт филологии Сибирского отделения РАН, ведущий работу по составлению «Словаря сюжетов и мотивов»¹ и выпускающий сборники статей по вопросам сюжетологии и смежных аспектов нарратологии². Целый ряд статей, рассматривающих категорию мотива на разном литературном материале, появился в научном журнале «Проблемы исторической поэтики», выпускаемом Петрозаводским государственным университетом под редакцией В. Н. Захарова.

К сожалению, изыскания теоретиков относительно сущности литературного сюжета базировались в основном на литературе Нового времени и почти не касались литературы средневековой. «Разделение ветвей изучения древнерусской книжности и нововременной беллетристики, — пишет современный исследователь нарративности В. И. Тюпа, — произошло в первые десятилетия XX в., когда в полемике русских формалистов и их оппонентов сформировалась эстетическая спецификация литературы как предмета научного знания» [Тюпа: 13]. Исследователь объясняет трудности нарратологического подхода к средневековым произведениям тем, что «само порождение этих текстов не было деятельностью эстетической, чем стала впоследствии практика художественного письма» [Тюпа: 13]. Это утверждение представляется нам достаточно спорным, но оно обращает внимание на специфику средневекового повествования.

В настоящее время существует лишь одна коллективная монография, в которой прослеживается постепенное развитие беллетристического начала в разных жанрах древнерусской

литературы от памятников Киевской Руси до произведений «переходного» XVII в. Это «Истоки русской беллетристики» — книга, подготовленная коллективом Отдела древнерусской литературы Пушкинского Дома (ИРЛИ РАН) в 1970 г. [Истоки русской беллетристики]. Однако некоторые произведения в указанной монографии остались недостаточно охарактеризованными. К их числу относятся «зрелые» воинские повести XV в. «Сказание о Мамаевом побоище» и «Повесть о взятии Царьграда турками в 1453 г.», а также продолжившая в XVI в. развитие этого жанра «Казанская история» (далее — *КИ*), использовавшая все художественные завоевания предшествующих периодов древнерусской литературы как в жанровом, стилистическом, так и в сюжетном отношениях.

В настоящее время «Казанская история» достаточно хорошо исследована с точки зрения истории ее текста [Дубровина, 1989, 2000], источников [Орлов], [Моисеева, 1955], вопросов поэтики [Волкова, 1987, 1989], [Трофимова], личности автора [Моисеева, 1953]. Предпринимались попытки охарактеризовать и сюжет повести. Г. З. Кунцевич впервые поставил вопрос о наличии в *КИ* единого сюжета, указав на стремление автора связывать отдельные фрагменты своего повествования внутренними мотивировками [Кунцевич: 515]. Ряд интересных наблюдений об особенностях беллетристики XVI в. и использовании ее приемов в *КИ* содержится в разделе «Истоки русской беллетристики», написанном Я. С. Лурье [Лурье]. Исследователь отмечает факт широкого проникновения в историческое повествование XVI в. сознательного вымысла, имевшего не только публицистическое, но и чисто художественное значение, отмечает законченность сюжетной формы во многих летописных рассказах и постоянное использование в них выразительных художественных деталей, «оживляющих» повествование. Однако определяя значение достижений беллетристики XVI в. для дальнейшего развития русской литературы, Лурье приходит к выводу о том, что авторы этого времени, в том числе и автор *КИ*, не внесли ничего нового в развитие сюжетного повествования. Присущая историческим произведениям XVI в. «занимательность», по его мнению,

проявлялась лишь на уровне фабулы и не затрагивала сюжет. В результате сюжетные сцены в *КИ* являются, по выражению Лурье, «чужеродным явлением», не вытекают из авторской «концепции действительности» и не являются необходимыми с точки зрения общей структуры этого памятника. Чрезвычайно мало, по мнению Лурье, зависело от логики сюжета и поведение героев *КИ* [Лурье: 435].

Этот вывод ученого не подтвердился нашим исследованием сюжета второй части *КИ* (главы 58–85-я), содержащей локальный, имеющий свою внутреннюю композицию сюжет, в котором с наибольшей отчетливостью проявились черты отличия *КИ* от других рассказов современников о казанских событиях 1552 г. [Волкова, 1985]. Эта часть *КИ* представляет собой законченную в сюжетном отношении повесть, хотя она не выделена в тексте соответствующим заголовком. Первая часть *КИ* (главы 1–57) описывает события до похода Ивана Грозного на Казань в 1552 г. Она представляет собой рассказ о трехсотлетней истории русско-татарских отношений, предваряемый небольшим введением, в котором автор повествует о себе, затем (в главе 1) — о начале Казанского царства и о том, что произошло через 20 лет после Батыева нашествия: о приходе в разрушенный Батием Владимир из Великого Новгорода князя Ярослава Всеволодовича, начавшего «обновлять» город Владимир и платить дань Золотой Орде (глава 2). Эта глава оканчивается словами, которые обозначают длительный период русской истории, перенося действие уже в Московскую Русь:

«Бысть же злогордая та и великая власть варварская над Рускою землею от Батыева времени по царство тоя Златыя Орды царя Ахмата <...> и по благочестиваго великаго князя Иоанна Васильевича Московскаго...»³.

Началу царствования Ивана III посвящена следующая, 3-я глава *КИ*, рассказывающая о «взятии» им Великого Новгорода и потере новгородцами былой независимости. Последующие главы рисуют московско-казанские отношения при Иване III и его преемниках вплоть до Ивана IV. В главе 27 повествуется о первом походе на Казань Ивана Грозного

в 1550 г., а в последующих главах — о событиях в Казани и Москве до подготовки Ивана Грозного к новому казанскому походу (главы 49–57). Вторая часть *КИ*, рассказывающая уже непосредственно о самом походе 1552 г. и осаде и взятии Казани войсками Ивана Грозного, начинается с главы 58; эта часть имеет сложно организованный сюжет, который исследовался нами ранее (см.: [Волкова, 1983а, 1985]).

Однако первая часть *КИ* до сих пор не исследована в плане организации ее сюжета, что и определило наше новое обращение к этому произведению, во многом подготовившему переход древнерусской литературы к литературе Нового времени⁴. Наблюдения над сюжетом второй части *КИ*, позволяют проверить, прослеживается ли в первой ее части тот же принцип сюжетного повествования, который был выявлен нами ранее.

Одной из основных особенностей организации повествования второй части *КИ* является наличие трех сюжетных линий, которые как бы накладываются друг на друга: одна — «война» — описывает военные действия, предшествовавшие взятию Казани, другая — «мир» — рисует попытки Грозного заключить мир с казанцами и заставить их без кровопролития сдать город, третья — «Божественный промысел» — освещает все события похода на Казань 1552 г. как исполнение божественной воли. Две из этих линий («война» и «Божественный промысел») были освоены историческим повествованием предшествующего периода в «зрелых» воинских повестях — «Сказании о Мамаевом побоище» и «Повести о взятии Царьграда турками» [Волкова, 1989: 28–76]. *КИ* добавила к ним и линию «мира», которая играет в сюжете второй части особенно важную роль.

Другая особенность сюжетной организации состоит в том, что весь ход событий в последних 50-ти главах *КИ* служит раскрытию трех центральных идей повести. Первая утверждает историческую справедливость присоединения Казанского ханства к Руси, так как земли, на которых оно находилось, по концепции автора, являются исконно русскими землями; вторая призвана показать, что взятие Казани в 1552 г. — «богодухновенный» подвиг Ивана Грозного, а сам он — избраннык

Божий, которому уготовано свыше стать покорителем «гордой» Казани; третья — идея невинности великого князя московского в казанском кровопролитии. Все три названные идеи раскрываются в локальном сюжете повести о взятии Казани Иваном Грозным умелым чередованием трех сюжетных линий, композиционными перестановками, выявляемыми при сопоставлении рассказа *КИ* о событиях 1552 г. с повествованием о них в непосредственных источниках *КИ* — *Летописце начала царства* и *Троицком сочинении о взятии Казани* [Волкова, 1983а, 1983б].

Все три идеи, раскрывающие идейно-художественный замысел автора *КИ*, легко обнаруживаются и в первой части. Она начинается с введения, рассказывающего о судьбе автора, многолетнего пленника в Казани, и о поставленной им задаче — создать «красную» и «новую» повесть, в которой он наметил «изъявити разумно» о начале Казанского царства и о «бывшихъ великих побѣдахъ его» над «державными московскими». Рассказав о конечной победе над «злогордой» Казанью, он хочет уберечь «от скорби» русских воинов, пострадавших в военных походах, а простым людям дать повод «возвеселиться» и прославить Бога, уразумев «все дивная его чюдеса и великие милости», которые он посылает «вѣрнымъ рабомъ своим» (300). Этими непосредственно обращенными к читателям словами автор *КИ*, предваряя свой длинный рассказ, обращает их внимание и на свое новаторство в области стиля (его повесть будет написана по-новому, по-другому, не так, как писалось до этого в летописях и воинских повестях), и на автобиографический аспект повествования (его рассказу можно доверять, так как он знает описываемое взятие Казани не понаслышке, а как его очевидец), и на providенциальный аспект дальнейшего изложения исторических событий (читатель должен увидеть в ходе описываемых событий Божий промысел и прославить «великаго Бога»). Все эти авторские установки начинают реализовываться в последующих главах.

Основная часть повествования начинается, в соответствии с изложенными во введении задачами, рассказом о «начале»

Казанского царства (глава 1), играющим в сюжете *КИ* роль пролога. И первые же строки этой главы передают историческую концепцию автора: «Бысть убо от начала Руския земли <...> все то единая Руская земля, идѣже стоитъ нынѣ градъ Казань...» (300). Все дальнейшее изложение русско-казанских отношений читатель должен воспринимать в контексте этого утверждения. Следующие две главы (2-я и 3-я), рассказывающие о событиях в правление великих князей Ярослава Всеволодовича Владимирского и Ивана Васильевича Московского, также выполняют функцию пролога и подводят читателя к непосредственному повествованию о русско-казанских отношениях, которые начинаются именно с правления Ивана III (глава 4).

Показательно, что рассказу о первом контакте казанцев с московским великим князем в *КИ* предшествует глава, в которой впервые начинает звучать мысль, организующая все последующее повествование *КИ*: все военные действия правителей Московской Руси есть ответ на предательство как русских князей — правителей других княжеств, — так и врагов Руси — казанцев, которые на протяжении всех периодов русско-казанских отношений первыми искали мира с московскими великими князьями, а потом нарушали договор, заключенный с ними, изменяли им, расправлялись с московскими ставленниками на казанском престоле, чем вызывали оправданные ответные военные действия Москвы.

Этот сюжетный прием — изображение сначала измены казанцев, а затем ответа на нее русских правителей, — ставший устойчивым на протяжении всего повествования *КИ*, впервые обнаруживает себя в главе 3-й, рассказывающей о взятии Великого Новгорода Иваном III. Уже в этой главе в повествование вводится сюжетная линия «Божественного промысла». Рассказывая о том, при каких обстоятельствах новгородцы единственные оказались не завоеванными Батыем, автор замечает: «...и дошед бо онъ за сто верстъ до Нова града и *заступлениемъ премудрости Божии* обратися вспять» (курсив мой. — Т. В.) (306). Вмешательством Бога, наказавшего новгородцев за то, что они «возгордѣшася», так как «ничтоже скорбныхъ» «не прияша» от Батия, и вдобавок к тому взяли себе в правители «держашаго латынскую вѣру короля литовскаго»,

объясняется и скрытая причина потери Новгородом своей независимости. Но параллельно с этим автор рисует и внешние, исторические причины гибели Новгорода, впервые обозначая устойчивую сюжетную связь «измена» — «наказание»: новгородцы, «забывше своихъ великихъ князей владимирских, презрѣша и преобидѣша, и ни во что же вмѣниша» (306), «мало» и «плохо» помогали великому князю да еще и призывали к себе на княжение иноверца — литовского короля. Это и послужило, по сюжету *КИ*, причиной расправы с новгородцами великого князя Ивана Васильевича, которому «покори Богъ под работное его иго крѣпкия и жестосердыя люди новъгородския» (306). Так же исторически и провиденциально автор *КИ* будет оправдывать и поведение великих князей Московских в их отношениях с казанцами.

По своей повествовательной структуре первая часть *КИ* значительно отличается от второй. Если в последних 50-ти главах описана длительная, но протекающая в один локальный отрезок времени осада Казани, то в первой части события развиваются на протяжении большого исторического периода — со времени нашествия на Русь хана Батыя до середины XVI в. Этот значительный исторический и легендарный материал делает движение событий в первой части *КИ* не сразу заметным, затрудняя выявление сюжетной организации повествования. Однако целенаправленный анализ текста позволяет и в этой части *КИ* обнаружить некий сюжетный алгоритм, имеющий сходство с принципом выстраивания событий во второй части *КИ*. Как было ранее установлено [Волкова, 1985, 1989: 61–64], главные сюжетные линии в ней, описывающие военные события осады и взятия Казани и моменты «мира», когда царь ведет переговоры с осажденными казанцами, подчинены задаче оправдания Ивана Грозного за пролитую в Казани русскую и татарскую кровь (что было актуально во время написания *КИ*, когда начались первые репрессии Ивана Грозного и казни его недавних приближенных). Поэтому в повествовании о взятии Казани последовательно чередуются эпизоды мирных переговоров русских с казанцами с эпизодами военных действий. При этом царь

выступает инициатором мирного разрешения осады, а казанцы — нежелающими принять предложения Ивана Грозного и призывающими его действовать: «Твори, почто пришел!». Только после получения очередного «жестокого» ответа казанцев на его мирные предложения, подтверждающего их непримиримую позицию, царь отдает приказ о новом штурме Казани.

Исторические ситуации первой части *КИ* рисуют прямо противоположную картину: если во второй части *КИ* к миру призывает казанцев Иван Грозный, предлагая им земли на русской территории, то в первой части *КИ* инициаторами установления мирных отношений между Москвой и Казанью выступают всегда казанцы. Однако в том, как описываются следующие за мирной инициативой казанцев события первой части *КИ*, обнаруживается тот же «оправдательный» принцип изображения военной политики московских великих князей: мирная инициатива казанцев, по сюжету *КИ*, оборачивается их изменой, предательством, убийством ставленников Москвы на казанском престоле. Именно это, по концепции автора, и порождает ответные военные действия московских правителей, всегда идущих навстречу казанцам в их желании урегулировать отношения с Москвой, но вынужденных отвечать на их измены новыми военными походами на Казань. Когда некоторым великим князьям московским не удастся сразу отомстить казанцам, эту роль, по сюжету *КИ*, берет на себя Бог, и виновники измены караются столь явно, что у читателя не остается сомнений: наказание посылается виновнику свыше. Так историческая и провиденциальная сюжетные линии переплетаются уже в начале повествования *КИ*.

Покажем на нескольких примерах, как работает сюжетный принцип, выявленный на материале последних глав *КИ*, в первой ее части. Впервые этот принцип обнаруживает себя в рассказах о пленении казанским царем Мамоत्याком, который, по словам автора *КИ*, был «от скорпий змий, и ото льва лютаго лютый звѣрь и кровопийца» (326), великого князя Василия Васильевича, о мести за это его сына великого князя Ивана III, об измене поставленного им на казанское правление царя Махмет-Амина и неудачной попытке сына Ивана III Василия

Ивановича отомстить казанцам за измену (главы 11–15). В этом локальном сюжете *КИ* военные предприятия московских великих князей, начиная с Ивана III, рисуются как ответные действия на «великую скорбь», которую наводили казанцы на русских людей, уводя их в плен, сжигая московские посады. Им удалось даже захватить в плен великого князя Василия Васильевича и держать его в Казани как пленника четырнадцать месяцев. Это и послужило, по сюжету *КИ*, поводом к военным действиям Ивана III, хотевшего отомстить за «безчестие и срамоту отца своего» (328). По рассказу 12-й главы *КИ*, воеводам Даниилу Холмскому и князю Александру Оболенскому, посланным к Казани с большим войском, удалось пленить самого казанского царя Алехама, что позволило Ивану III посадить на казанском столе одного из служивших ему казанских царевичей — Махмет-Амина, ставшего первым изменником из числа московских ставленников на казанском престоле. Взяв в жены после смерти брата свою невестку, Махмет-Амин подпал под ее влияние, «прелстися от злыя жены своея и послуша проклятаго совѣта ея» (330) изменить великому князю и перебить всех русских, живших в Казани. Иван Васильевич, по замечанию автора, не смог отомстить изменнику, так как вскоре умер. Но его сын Василий Иванович начал военные действия против Махмет-Амина, отправив к Казани большое войско во главе с Дмитрием Углицким (глава 14).

В рассказе о ходе и печальном завершении этого похода начала звучать еще одна важная тема *КИ*, определившая сюжетное решение целого ряда эпизодов о неудачных попытках московских воевод одержать победу над казанцами. Стремясь показать взятие Казани как Богом предопределенную миссию Ивана Грозного и одновременно скомпрометировать князей и воевод — как в его правление, так и в предшествующие эпохи, автор *КИ* в рассказах о поражении русских войск подчеркивает безответственность русских военачальников, их увлечение «пированиями» во время военных походов, отсутствие необходимой бдительности во время пребывания в землях врагов и упоение быстрыми победами, за которыми следовали трагические поражения. И рассказ о походе на Казань Дмитрия Углицкого прекрасно иллюстрирует эту тенденцию

скомпрометировать русских воевод, показав их неспособность взять город и неоправданные потери в рядах русских воинов во время военных походов на Казань. Через яркие сюжетные детали и авторские комментарии к ходу событий до читателя доносится мысль о преждевременности попыток русских взять Казань, победа над которой, как будет показано дальше, Богом уготована Ивану Грозному. Русские воеводы терпят жестокое поражение как Божье наказание за недостойное поведение. Так, одержав быструю победу над пировавшими на лугу перед городом казанцами, воеводы, посланные великим князем Василием Ивановичем, прельстились оставшимся от казанского празднества даровым угощением, «начаху ясти без страха и упиватися без воздержания сквернымъ ядениемъ и питием варварским...» (336). В результате выехавшие из города казанцы во главе с царем перебили все русское войско, так что «покры земное лице трупиемъ человеческим, и поле Орское и Царевъ лугъ кровию очервленишася» (336). Таков был первый ответ русских на казанскую измену. Военная месть им не удалась, но возмездие все же настигло изменника Махмет-Амина: как свидетельствует следующая (15-я) глава *КИ*, «порази его Богъ язвою неизцелною от главы и до ногу его» (338). Интересен с точки зрения сюжетных тенденций и финал этой истории: получив от умирающего и раскаявшегося Махмет-Амина богатые дары, сын Ивана III Василий Иванович «умилися» и «забы зло его все, и прости его во всемъ» (342). Тема христианского прощения московскими правителями казанцев, даже после всех их злодеяний, проходит через все повествование *КИ* и завершается рассказом о том, как Иван Грозный пытался остановить своих воинов, избивавших казанцев уже в захваченном городе, когда они раскаялись в своем «жестокосердии» (522, 524).

Намеченная в рассмотренных главах сюжетная схема «измена казанцев — военный ответ на нее московских правителей» — прослеживается и в дальнейшем повествовании *КИ*.

Приведем еще один пример сюжетной реализации выявленной схемы. Это рассказ о первом правлении в Казани Касимовского царя Шигалея (главы 16–20). Здесь повествуется о том, как великий князь Василий Иванович, смягченный

покаянием Махмет-Амина, «повѣри паки ложной <...> клятве» казанцев и дал им на царство царя Шигалея, находившегося у него на службе. Три года тот мирно владел Казанью, но потом казанцы «начаша прелщати царя своего» (342) изменить великому князю. Шигалей не послушал «лукавых» слов казанцев, поэтому они возненавидели его и привели себе из Крыма хана Сахыб-Гирея. Самого же Шигалея отправили назад в Москву. Так свершилась, по версии *КИ*, очередная измена казанцев, которая повлекла за собой новые попытки великого князя Василия Ивановича отомстить им. Первая оказалась неудачной: во время похода на Казань погибла половина русского войска, переправлявшаяся на ладьях и попавшая в засаду, устроенную казанцами. Сухопутная же рать, одержав победу, не решилась брать приступом Казань, потеряв стенобитные орудия, потонувшие в Волге, и вернулась в Москву. Комментируя такой исход похода, автор *КИ* пишет, что воеводы напрасно погубили русское войско: «И приидоша к Москвѣ со тщетою войска своего, не с радостию, но с печалию великою» (348–350).

Еще большее осуждение заслужили в глазах автора *КИ* воеводы — участники следующего похода на Казань, который великий князь организовал через шесть лет, не удовлетворившись итогами предшествующего неудачного похода и желая довести дело мести казанцам до конца (глава 19). На этот раз воеводы предприняли попытки штурмовать город и стояли под Казанью целый год. В результате они захватили построенный казанцами острог и могли бы остаться в опустевшей Казани, так как Сафа-Гирей, тогдашний казанский царь, бежал из осажденного города. Но воеводы, возглавлявшие русское войско, по свидетельству *КИ*, не воспользовались своей победой, ибо никто не решился остаться в Казани. Одной из причин этого, по выражению автора, было то, что «сильнѣйши есть злато вой безчисленных»: главный воевода «много себѣ злата взя у казанцевъ», поэтому «ни самъ остася в Казани, ни иного же понуди» (354).

В последующих главах *КИ* показано, что измены казанцев продолжались, вызывая у московских великих князей желание отомстить за эти предательства. Эти повторяющиеся сюжетные ситуации, рисующие взаимоотношения русских и казанцев

в военной сфере, перемежаются в *КИ* с другим материалом, касающимся придворного быта московских великих князей, бесчинства князей в период малолетства Ивана Грозного и начала его царствования. Но линия русско-казанских отношений остается главной, стержневой сюжетной линией. Оформляется она таким образом, что виновниками трагических событий предстают, с одной стороны, предатели-казанцы, с другой — корыстные и безответственные русские воеводы, не умеющие и не желающие воспользоваться своей победой над врагом.

Отмеченные нами на материале нескольких глав *КИ* особенности сюжетного повествования прослеживаются и в других, здесь не рассмотренных главах ее первой части. Затем такое выстраивание сюжета с тремя сюжетными линиями («война», «мир», «Божественный промысел»), подчиняющимися главным идеям автора, переходит и во вторую часть *КИ*, рассказывающую о победоносном походе Ивана Грозного на Казань. В этой части миротворцами выступают не казанцы, а великий князь московский, многократно предлагавший им сдать город без кровопролития, но каждый раз получавший жесткий отказ принять условия Ивана Грозного.

Таким образом, сюжетная структура первой части *КИ* оказывается во многом близкой структуре повествования о взятии Казани Иваном Грозным в 1552 г., составляющего вторую часть *КИ*. И вся «красная» повесть неизвестного автора оказывается подчиненной определенным идеям, раскрывающимся через систему событий и проходящим через весь текст *КИ*. Исследование сюжетного построения первых 50-ти глав *КИ* позволило увидеть единый принцип повествования, использованный автором *КИ*, организующий обширный и разноплановый материал *КИ* в сюжетное целое.

Примечания

- ¹ Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание / отв. ред. Е. К. Ромодановская. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2003. Вып. 1. Ред.: М. А. Бологова, Е. К. Никанорова, Е. Н. Проскурина. 243 с.
- ² Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы / Институт филологии СО РАН. Новосибирск: Наука, 1996–2012. Вып. 1–10.

- ³ Казанская история / подгот. текста и перевод Т. Ф. Волковой, коммент. Т. Ф. Волковой и И. А. Евсеевой // Памятники литературы Древней Руси. Середина XVI в. М.: Худож. лит., 1985. С. 304. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- ⁴ Результаты исследования по выявлению единого принципа сюжетной организации, использованного автором *КИ* в обеих частях его «красной» повести, также отражены в одной из глав дипломной работы Е. И. Куликовой, выпускницы Сыктывкарского государственного университета им. Питирима Сорокина, «Взаимоотношения Руси и Казанского царства в “Казанской истории”: поэтика сюжета» (Сыктывкар, 2016 г.; науч. рук. Т. Ф. Волкова). Основные наблюдения исследовательницы изложены в тезисах ее доклада на студенческой конференции [Куликова].

Список литературы

1. Бальбуров Э. А. Нарратив и сюжет как формы осознания времени // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. — Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. — Вып. 4: Интерпретация текста: Сюжет и мотив. — С. 36–54.
2. Волкова Т. Ф. «Вещный мир» «Казанской истории» // Проблемы изображения материального мира в художественной прозе. — Сыктывкар, 1989. — С. 14–21.
3. Волкова Т. Ф. «Казанская история» и троицкие литературные памятники о взятии Казани. (К вопросу об историко-литературных особенностях «Казанской истории») // ТОДРЛ. — Л.: Наука, 1983. — Т. 37. — С. 104–117. (а)
4. Волкова Т. Ф. Проблема авторской позиции в историко-публицистическом повествовании XVI в. (на материале сочинений современников о взятии Казани в 1552 г.) // Стиль и идеология. (Активность авторского повествования). — Сыктывкар, 1983. — С. 4–17. (b)
5. Волкова Т. Ф. «Летописец начала царства и великого князя Ивана Васильевича» и троицкие сочинения о взятии Казани как источники текста «Казанской истории» // Древнерусская литература. Источниковедение. — Л.: Наука, 1984. — С. 172–187.
6. Волкова Т. Ф. Работа автора «Казанской истории» над сюжетом повествования об осаде и взятии Казани // ТОДРЛ. — Л.: Наука, 1985. — Т. 39. — С. 308–322.
7. Волкова Т. Ф. Словесный портрет в «Казанской истории» // Исследования по древней и новой литературе. — Л.: Наука, 1987. — С. 42–47.
8. Волкова Т. Ф. Развитие повествовательности и художественного мышления в русской исторической литературе XV–XVII вв.: Учеб. пособие по спецкурсу. — Сыктывкар: Сыктывк. гос. ун-т, 1989. — 90 с.

9. Дубровина Л. А. История о Казанском царстве (Казанский летописец): Списки и классификация текстов. — Киев: Наукова думка, 1989. — 191 с.
10. Дубровина Л. А. Предисловие к изданию 2000 г. // История о Казанском царстве (Полное собрание русских летописей). — М.: Языки русской культуры, 2000. — Т. 19. — С. IV–XXVI.
11. Истоки русской беллетристики. Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. — Л.: Наука, 1970. — 595 с.
12. Куликова Е. И. Единый принцип сюжетной организации в «Казанской истории» // Слово и текст в культурном и политическом пространстве: Материалы Всероссийской научной конференции студентов и аспирантов. Сыктывкар, 13 мая 2016 года. Текстовое научное электронное издание на компакт-диске. — Сыктывкар: Изд-во СГУ им. Питирима Сорокина, 2016. — С. 112–113.
13. Кунцевич Г. 3. История о Казанском царстве, или Казанский летописец. Опыт историко-литературного исследования. — СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1905. — 515 с.
14. Лурье Я. С. Судьба беллетристики в XVI в. // Истоки русской беллетристики. Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. — Л.: Наука, 1970. — С. 420–456.
15. Моисеева Г. Н. Автор «Казанской истории» // ТОДРЛ. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. — Т. 9. — С. 266–290.
16. Моисеева Г. Н. О некоторых источниках «Казанской истории» // ТОДРЛ. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. — Т. 11. — С. 187–198.
17. Орлов А. С. Хронограф и «Повесть о Казанском царстве» // Сборник статей в честь акад. А. И. Соболевского. — Л., 1928. — С. 188–193.
18. Трофимова Н. В. Своеобразие поэтики и функционирования плачей в «Казанской истории» // Вестник славянских культур. — 2016. — № 1 (39). — С. 84–92.
19. Тюпа В. И. Нарратология в системе литературоведческого знания // Нарративные традиции славянских литератур (Средневековье и Новое время). Сборник научных трудов / российск. Академия наук. Сибирск. отд. Ин-т филологии; отв. ред. Е. К. Ромодановская, И. В. Силантьев. — Новосибирск: Изд-во Новосиб. гос. ун-та, 2007. — С. 5–15.
20. Шмид В. Нарратология. 2-е изд., испр. и доп. — М.: Языки славянской культуры, 2008. — 304 с.

Tatyana F. Volkova

The Narrative Structure of the “Kazan Chronicle”

Abstract. The article analyses the narrative structure of the first part of the “Kazan Chronicle” (chapters 1–57), an eminent monument of the Old Russian literature of the middle of the 16th century. The unique principle of the narration in the text of the writing is brought to light, i.e. the dependence of three story lines — “war”, “peace”, the “Divine Providence” — on three main ideas presented in the “Kazan Chronicle”: the idea of the historical reasonableness of the incorporation of the Tsardom of Kazan into Russia, of the acquittal of Ivan the Terrible of the massacre between the Russians and the Kazanians during the siege of Kazan, and of the Russian Prince’s exploit supported by the God’s will, of the conquest of Kazan in 1552. Based on the example of the number of chapters of the first part of the “Kazan Chronicle”, it is shown how the narrative principle chosen by the author — the story about the betrayal by the Kazanians, the vengeance for the insult caused to the Russian governors — manifests itself in the precise artistic material and how it transforms in the second part of the “Kazan Chronicle” telling about the siege and conquest of Kazan by Ivan the Terrible in 1552.

Keywords: the Old Russian literature, “Kazan Chronicle”, storyline, narratology, historical fiction

About the author: *Volkova Tatyana F.* — Doctor of Philology, Associate professor, Professor of the Department of Russian Philology, Pitirim Sorokin Syktyvkar State University (55 Oktyabr’skiy Avenue, Syktyvkar, 167001. Russian Federation)



УДК 821.161.1.09“16”

Александр Валерьевич
Пигин

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 Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (199034, Российская Федерация, г. Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4), ведущий научный сотрудник Института языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН (185000, Российская Федерация, Республика Карелия, г. Петрозаводск, ул. Пушкинская, 11)

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» (ATU 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: XXIX].

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 А1 (10 списков) близок варианту А по изложению сюжета, «но весьма заметно отличается от него стилистически» [Малютина: 40]. Варианты А и А1 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 Зерцала», 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. Мажутиной) 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 церквы до церквы по вся дни и нощи»³, а потом покидает город в поисках спасения. От подаренных отроку его крестным отцом чудесных яблок 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 христианство...» (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 палестинскихъ хроникъ от древнихъ отецъ, добродѣтельное и иноческое житие

проходяще, сицеву повѣсть» (ОР РГБ, Музейное собр., № 1835, л. 164–190, XVII в. и др.).

Вторая редакция (вариант АІ, 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. Благодетельная 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 Божию престолу повествуется в апокрифах «Книга Еноха», «Видение пророка Исаяи», «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 мушцы») ⁵. Путешественники и визионеры могут получать в раю чудесные дары: старец Агапий принимает от пророка Илии ломоть хлеба («Сказание отца нашего Агапия»), некий благодетельный 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. Малутина 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 чловѣцѣ, у него же Спаситель восприять сына отъ 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 снесь» 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). По-видимому, эта редакция представляет собой местную — латгальскую — переработку текста XIX в. Повесть имеет здесь заглавие «Выписано из книги Великаго Зѣрцала. Слово от Старчества о нѣкоемъ челоуѣцѣ 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 Зеркала», 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 восточныя страны, оному бо стоящу на западнѣй странѣ во углѣ едином, отлучившуся. И обозрѣвша, 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 плачещи, чадо, в день всего мира радости? <...> Днесъ бо, чадо, не подобает ти плакати без мѣры. Вся бо тварь небесная вкупѣ и земная ликовствуют Воскресения ради, а ты един плачещи”. <...> Рече же ему великий той могущець: “Се, чадо, воистинну аз приях тя от святыя купѣли в просвѣщении твоём, и отецъ крестный есть аз. <...>”. И цѣлова его во уста, и глаголя: “Се, чадо мое крестное, Христос воскрес!” И даруя ему два яйца червленны зѣло. Отрок же цѣловав его и отвѣщав: “Воистинну воскрес 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 святыхъ купѣли! Воистинну ты еси! Якоже вижу тя на образе сем написанна, таков есть”. 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 трижды: “Воистинну сей есть! 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 преображения. 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 воз- хощеши, може- ши многими труды и под- виги внити сѣмо многолѣтным временем. Нынѣ же отиди» ⁹ .	«Сынѣ мой кресной! Немилостиво судишь! Побылъ ты на моемъ престоле полминуты четверти часа, по- губилъ народу на земли три тмы ты- сящы человекъ безъ покаянии. <...> Чадо мое и сынѣ крестной! Будеши на земли, буди к народу мило- стивъ. Видя челове- ка согрешающа, не осуждай, наипаче прикрой, въздержи от блуда и пьянства. Азъ тебе уготоваю полату в седмѣ сед- мерицъ» ¹⁰ .	«Недостоинъ еси с нами здѣ быти, понеже не ожидаеши грѣшниковъ на покаяние, но сице немилостивъ еси <...>. Нынѣ же иди, отонуже при- шелъ 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 блю- ди, да не погубиши отечества своего безвѣстно, спаси душу свою еже по образу нашему, примь крестъ свой и постѣдуй ми (Мф. 16, 24), понеже плоть преходить сия. И прилѣжи, чадо мое, о вещи безсмертнѣй, да с нами паки здѣ возраду- ется 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-Злочасти; 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 чюдо...». 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 («Дажь, 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 убивает 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 несправедливый 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 пепелъ»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 многих 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 Зерцала» 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 преходить и смертью поглощается» [Лобакова: 310–311].

Тема царя и «пременения царств» лежит в основе и некоторых других произведений в разделах на букву «Ψ» 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 *царствѣ*, 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 переводомъ» (или «царскимъ подобиемъ»)²⁰. 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 престолъ *царский*, и приступи дерзостно, и вземъ в руку, и смотряше. О, дивенъ еси, Господи! Аки бы в забытие прииде юноша той! И нача вся *царская* одѣяние воздѣ и жезлъ вземъ в руку свою, и на престолъ *царский* всѣлъ»²¹. 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 власти²².

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 характер²³. 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, шутливая 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 Бога²⁴ 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

- * Финансовое обеспечение исследования осуществлялось из средств федерального бюджета на выполнение государственного задания КарНЦ РАН (тема № АААА-А18-118030190094-6) и ИРЛИ РАН (тема № 0186-2019-0002).
- ¹ Ср. один из «судов» отрока: «И паки видить нѣкоего силнаго челоувѣка, лишаша мзды его и оного бѣднаго плачуща горко. Онѣ же (крестный сын. — А. П.) рече: “Да падѣ умреть сильный, а богатство его да дастся тому, его же онѣ 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 Вероятно, имеется в виду особый иконографический тип изображения Спасителя как «Царя царей» («Царь царем»). Одеждами Христа являются здесь не хитон и гиматий, а царские одеяния и регалии (корона на голове, скипетр в руках); иногда добавляется омофор и тогда прибавляется наименование «Великий Архиерей». Подобные образы Спасителя обычны для трехфигурных композиций «Предста Царица одесную Тебе», где в центре изображен «Царь царем», а рядом с ним Богородица (Церковь) и Иоанн Предтеча (благодарю В. Г. Платонова и Н. В. Пивоварову за консультацию по этому вопросу).
- ²¹ ОР БАН, Архангельское собр. С. 138, л. 354.
- ²² 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 Зерцала» 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.
- ²³ ATU 800: The Tailor in Heaven (Портной на небесах). Хромой портной, промышлявший воровством обрезков ткани, упрощает 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]).
- ²⁴ 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. (a)
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. Барраг 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 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, Institute of Russian Literature (Pushkinskiy Dom) of RAS (St. Petersburg); Institute of Linguistics, Literature and History of the Karelian Research Centre, RAS (Petrozavodsk).



УДК 821.161.1.09“17”

**Иван Андреевич
Есаулов**

Парафраз и становление новой русской литературы (постановка проблемы)

Аннотация. В статье представлена научная гипотеза, согласно которой становление новой русской литературы происходит вследствие не однонаправленного, а двунаправленного воздействия на нее различных по своему происхождению культурных токов. Средневековые жанровые формы, хорошо известные на Руси (жития, хождения и др.), отнюдь не завершают свое функционирование в условиях «новой» европеизации а, во-первых, продолжают свое существование, наряду с новыми жанрами, и, во-вторых, оказывают на саму эту новую русскую литературу воздействие, роль которого до сих пор в значительной степени недооценивается. Понятие парафраза, относимое ранее преимущественно только лишь к частному, хотя и важному в историко-литературном отношении эпизоду, в данной работе предлагается генерализировать. Этот термин удачно передает не только «переложения» локального фрагмента христианской традиции, имеющей исторически еще ветхозаветное происхождение (Псалтырь), но и «перевод» существующей православной культурной модели как таковой на «язык» Нового времени, а также параллельный ему «перевод» новоевропейских культурных форм на складывающуюся русскую литературу. Эта гипотеза иллюстрируется на материале произведений А. Д. Кантемира, В. К. Тредиаковского, А. Н. Радищева, И. А. Крылова и др.

Ключевые слова: парафраз, Просвещение, дискретность, континуальность, культурная традиция, рациональность, церковное и светское, секуляризация

Об авторе: Есаулов Иван Андреевич — доктор филологических наук, профессор кафедры русской классической литературы и славистики, Литературный институт им. А. М. Горького (123104, Российская Федерация, г. Москва, Тверской бульвар, 25).

Особой страницей в истории русской литературы XVIII в. стало поэтическое состязание В. К. Тредиаковского, А. П. Сумарокова и М. В. Ломоносова, представивших читателям изданные под одной обложкой «Три оды парафрастические псалма 143...» (СПб., 1744). Церковнославянский текст псалма предшествовал предлагаемым одам («...чтоб <...>, читая, может быть заблагорассудится кому сличить оды с самым подлинным псалмом»), при этом «который из них которую оду сочинил, о том умалчивается». В «теоретической» части («Для известия») утверждается, что перед нами «некоторый род спора», хотя и спора, который, так сказать, не имеет победителя и побежденных: «...подаются оне (оды парафрастические. — И. Е.) свету не в таком намерении, чтобы рассмотреть и определить, который из них (авторов. — И. Е.) лучше и великолепнее вознесся. Сие предпочтение могло бы им быть всем троим обидно...»¹. Итак, «некоторый род спора» есть, а конечный (практический) результат этого «спора» неочевиден и, по-видимому, предполагает вполне продуктивными *различные* варианты парафраза.

В одной из наиболее основательных научных работ последнего времени, отдельная глава которой как раз и посвящена рассмотрению переложений псалма 143 в русской поэзии, справедливо утверждается, что этот поэтический «спор», «начавшийся по поводу семантической значимости метров, имплицитно, в художественной практике поэтов, перерастал собственно теоретическую проблему и соотносился с кардинальной проблемой русской культуры — о взаимодействии светского и религиозного начал в поэзии Нового времени» [Луцевич: 181]. Рассмотрим эту проблему несколько в ином аспекте. Ведь, в сущности, парафраз псалмов² является не только «переводом» с церковнославянского языка на «светский» русский язык, но и попыткой переложения текстов одного типа культуры на другой (как раз в пору его формирования). И псалмы, и другие средневековые жанровые формы, хорошо известные на Руси (жития, хождения и т. д.), отнюдь не завершают свое функционирование в условиях «новой» европеизации (полной культурной изоляции от Европы не было никогда), но и, во-первых, продолжают свое существование, наряду с новыми жанрами, а, во-вторых, оказывают на новую русскую

литературу воздействие, роль которого до сих пор в значительной степени недооценивается.

Существует обширная научная литература, посвященная, например, переложениям Книги Иова в русской поэзии. Автор одной из последних работ, весьма ценной — и по привлечению нового материала, и по оригинальности собственного подхода, — полагает, что «Ода, выбранная из Иова» у Ломоносова, представляет собой «альтернативный его парафразам псалмов тип стихотворения, основанного на библейском тексте» [Коровин: 11]. Однако терминологически резоннее считать, что это лишь иной вариант парафраза, интересный, в частности, тем, что автор опирается в своем переложении как на церковнославянскую традицию, так и на европейское истолкование Библии.

Известный по истории русской литературы XVIII в. термин «парафраз» (в качестве полных синонимов употребляются также иные варианты передачи греческого *παράφρασις* — *парафразис*, *парафраза*), который ближайшим образом относится к частному эпизоду историко-литературного процесса, выше мной обозначенному, может быть переосмыслен в «большом времени» русской культуры, как уже это произошло с такими греческими терминами, известными со времен античности, как *κάθαρσις* и *μίμησις*. Не только Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков, но и многие другие русские поэты создавали свои оригинальные произведения посредством переложения псалмов. Однако и в наиболее обстоятельных исследованиях последнего времени, рассматривающих «псалтырный текст» русской литературы (см., напр. [Луцевич]), недостаточно учитываются культурные последствия того обстоятельства, что Псалтырь в русской традиции, как раз потому, что является неотъемлемой частью православного богослужения, репрезентирует не ветхозаветную картину мира, а уже новозаветное христианское миро-понимание³. Так, предваряются три упомянутые парафрастические оды текстом псалма на *церковнославянском* языке (а не на греческом и не на древнееврейском), но утверждается при этом, что «весь точно» вносится — для удобства читателей — и *подлинник* 143-го псалма («...читая может быть заблагорассудится кому сличить оды с самим *подлинным* псалмом»⁴).

Изучая переложения псалмов русскими писателями, нельзя игнорировать или недооценивать того, что без чтения Псалтыри на церковнославянском языке невозможно представить православное богослужение. Это важно и для адекватного понимания некоторых особенностей формирования новой русской литературы. И ветхозаветный Адам, и царь Давид близки и понятны русскому православному человеку в христоцентричном смысловом поле, как оно представлено в православной традиции, с ее иерархией Закона и Благодати и другими подобными аксиологическими предпочтениями (см.: [Захаров], [Есаулов, 2017: 13–42]).

В рамках этой работы мне бы хотелось — в порядке постановки проблемы — еще более генерализировать роль парафраза в становлении новой отечественной словесности. Исходной научной гипотезой является предположение не однонаправленного, а *двунаправленного* воздействия на формирование оригинальной русской литературы двух семантических полей, двух типов культуры.

Понятие парафраза, относимое ранее преимущественно только лишь к частному, хотя и важному в историко-литературном отношении эпизоду, мы генерализируем следующим образом: этот термин весьма удачно передает не только «переложения» локального фрагмента христианской традиции, имеющей исторически еще ветхозаветное происхождение (Псалтырь), но и «перевод» существующей православной культурной модели как таковой на «язык» Нового времени, а также параллельный ему «перевод» новоевропейских культурных форм на складывающуюся русскую литературу, да и на сам формирующийся русский литературный язык.

Что, если не парафраз, два наиболее известных в литературе XVIII в. опыта Тредиаковского: «Езда в остров Любви» (1730) и «Телемахида» (1766)? Можно отвлечься от шумного успеха первого романа и столь же грандиозного провала (у современников) «Телемахиды». Их сближает именно парафрастическая природа: в том и другом случаях перед нами не просто «перевод», но парафраз. Очевидно так, хотя в отечественной филологической традиции его и не принято (пока) так именовать.

Налицо некоторая терминологическая странность: ведь столь же очевидно, что и парафрастические оды наших поэтов — это переложение, т. е. парафраз, и оригинальные по жанру тексты Тредиаковского — это также переложения. В одном случае — с церковнославянского, в другом — с французского. В чем же дело? Почему не определять их одним филологическим термином? Это будет в полном соответствии с современными словарными определениями парафраза⁵.

По-видимому, дело не только и не столько в сложившемся практическом «закреплении» в сознании читающей публики именовании «парафраз» за «архаикой», благодаря самому названию сборника 1744 г. («Три оды парафрастические...»); характерно, что в качестве иллюстрации и автор словарной статьи в Литературной энциклопедии 2001 г. использует именно этот сборник, но и в некотором семантическом парадоксе. *Литература* («изыщная словесность») русского XVIII в. воспринималась не только читателями этого времени, но и позднейшей филологической традицией как абсолютно иная по сути своей, сравнительно с прежней отечественной *словесностью* (православной по своему культурному происхождению и эксплицировавшей сугубо православные же ментальные установки).

Хорошо известно, что количественно в это время резко преобладают именно переводы. Но какие «переводы»? С современных «живых» европейских языков; притом, как в случае с «Ездой в остров Любви», да и затем с «Телемахидой», русские писатели XVIII в. стремятся как бы «восполнить» прежнее «отставание», обращаясь к таким авторам, которые уже ко времени этих переводов на русский воспринимались у себя на родине как перевернутая страница современного литературного процесса. Однако, как известно, в одном случае Тредиаковский — с его «легким» стилем — вполне преуспел, во втором — со стилем «архаическим» — стал притчей во языцех. Хотя мало кто из русских поэтов XVIII в. (и позже) не обращался к переводу псалмов (и, в целом, к поэтической «адаптации» священных книг Нового и Ветхого Заветов), но, по-видимому, только лишь в контексте «большого времени» русской культуры то и другое обращение можно осмыслить как два необходимых источника возникновения новой —

оригинальной — русской литературы, расширив значение термина парафраз.

Вернувшись к «Телемахиде», подчеркнем: как известно, это первый законченный героический эпос в русской литературе. Прозаический текст Фенелона («Приключения Телемака», 1699) был переложен в стихах (первый в русской литературе опыт русского гекзаметра). При этом в своем обширном «Предызъяснении об ироической пииме» автор, рассмотрев предшествующие русские переводы (их было четыре), доказывает, что роман Фенелона в сущности является эпосом, поэтому он его и решил переводить стихами — шестистопным дактилическим гекзаметром, прибегнув к специально усложненному синтаксису. Так политический (!) роман французского автора становится эпопеей, предшественницей «Илиады» в переводе Гнедича. Что же до «Езды...», то этот прециозный роман Поля Талемана (1663), интересный лишь своей «типичностью» и давно оттесненный на периферию читательского внимания в самой Франции, становится — в итоге парафрастического воссоздания на русской культурной почве — словно бы, по меткому выражению Ю. М. Лотмана, «Единственным Романом», когда «из среднего литературного явления» он превращается «в эталон» [Лотман, 1992: 27].

Не культурная среда порождает литературное явление (роман), но, по намерению (осознаваемому вполне или нет) русского автора, «в переводной ситуации текст романа призван был породить соответствующую ему культурную среду» [Лотман, 1992: 28]. В результате «Езда в остров Любви» прочитывалась «как подробное описание нормативов поведения влюбленного, перипетий любовной тактики, описание ролей в любовной игре. Это был своеобразный учебник шахматной теории любовного поведения. Для каждой ситуации давались нормативные выражения различных переживаний любовного чувства. Эту роль выполняли инкорпорированные в текст романа песни и стихотворения. Они давали для каждого чувства ритуализированную форму выражения» [Лотман, 1992: 27]. Если в позднейшем своем опыте Тредиаковский практикует *усложнение* (синтаксиса, но не только), то в первом, напротив того, в предисловии демонстративно отказывается от «глубокословной

славянщины»: «Я оную (роман Тальмана) не славенским языком перевел, но почти самым простым русским словом, то есть каковым мы меж собой говорим» (цит. по: [Николаев: 257]). Такого рода противоположные творческие установки, как и стихотворные вкрапления в прозаический текст «Езды...», не позволяют охарактеризовать оба эти произведения как сколь угодно вольный перевод: это именно парафраз.

Добавлю, что тому же Тредиаковскому, как известно, принадлежит заслуга не только «парафрастического» воссоздания 143-го псалма, но и полный стихотворный перевод всей Псалтыри (1753): это второй в русской словесности опыт — после осуществленного Симеоном Полоцким в 1680 г. В аспекте нашей проблемы чрезвычайно существенно, что *одновременно* с этой работой⁶ Тредиаковский осуществляет *стихотворное* же переложение «Трактата о существовании и атрибутах Бога» Фенелона (1713), создавая огромную по объему поэму «Феоптия, или Доказательство о богозрении по вещам созданного естества» (закончена в 1754 г.). Таким образом, то, что названо новейшим исследователем «провокацией, направленной против приверженцев допетровской культуры и благочестивого презрения к земной любви» (в «Езде...») [Клейн: 88–89], в художественном сознании автора как-то соседствует с переложением Псалтыри. Конечно, это можно объяснять и так, как это делает И. Клейн («Зрелый Тредиаковский простился <...> со своим прежним свободомыслием и стал ближе к церкви...» [Клейн: 94]), однако и в этом случае нельзя не учитывать того двунаправленного, но единого парафрастического процесса в истории русской словесности, семантику которого мы попытались обозначить выше.

Замечу, что и Клейн, справедливо указывая, что поздний Тредиаковский «в противоположность убеждениям своей молодости, теперь <...> пытался реабилитировать церковнославянский язык: с его новой точки зрения, это не чужой, а свой язык» [Клейн: 94], рассуждая о переводах псалмов тем же автором, подчеркивает: «...считая, что церковнославянская Псалтырь слишком сильно отклоняется от древнееврейского оригинала, Тредиаковский обратился к греческому, латинскому и французскому переводам, чтобы приблизить свою версию

к оригинальному тексту» [Клейн: 95]. В то же время, цитируя Тредиаковского, Клейн странным образом не замечает одного созвучия. Так, говоря о «провокации» раннего Тредиаковского, Клейн приводит выражение «СЛАДКАЯ ЛЮБОВЬ», которое «большими буквами» выделяется в предисловии к «Езде...» как «тема его перевода» (см.: [Клейн: 88]). Однако и в результате парафразы Псалтыри она, согласно «замыслу Тредиаковского <...> должна была предстать с “новой красотой и сладостью”» [Клейн: 94]. Таким образом, представления о словесной *сладости* как цели художественного парафразы используются русским поэтом и в самый «ранний», и в «поздний» периоды его творчества⁷.

Исследования Клейна, помимо оригинальных наблюдений автора, компаративистских сближений и четкого эксплицированного выражения как своих изначальных аксиологических установок, так и конечных выводов, что — по разным причинам — далеко не всегда могли, да и могут себе позволить российские ученые, занимающиеся XVIII в., ценны еще одним качеством. В них совершенно ясно и недвусмысленно мы видим ориентацию на определенную научную традицию истолкования нашей литературы. Увы, эта традиция — советская. Поэтому для него книга Г. А. Гуковского «Русская литература XVIII века», вышедшая в 1939 г. (в которой, к примеру, о лучшей русской оде как в творчестве Державина, так и в XVIII в. — оде «Бог» — не говорится буквально ничего, только лишь приводятся биографические обстоятельства ее завершения), «до сих пор является образцовой», «даже если не во всем соглашаться с концепциями Гуковского» [Клейн: 13]. А вот фундаментальное исследование В. Н. Топорова о карамзинской «Бедной Лизе», как раз порывающее с советской традицией ее истолкования, Клейн характеризует крайне уничижительно: «Своими 509 страницами, посвященными разбору одной короткой повести, эта работа доводит до абсурда структурно-аналитический подход» [Клейн: 382]. Но что такое «советская традиция», применительно, скажем, к тому же самому Гуковскому?

Чем так «привлекателен» ряду исследователей русской литературы — с позиции определенной идеологии — вообще русский XVIII век? Тем же, чем многочисленных «русистов» — как в пределах нашей страны, так и за пределами — так привлекала

советская культура (особенно 20-х — начала 30-х гг.): действительным (или хотя бы провозглашаемым) отречением от культуры предшествующей (в последнем случае — это русская культура, а в первом — это «церковная» (т. е. православная) предшествующая традиция). В том и другом случаях — с этой идеологической позиции — «новая эпоха» весьма похвальна разрывом с Православием (решительным вытеснением его центральной позиции в петровское время, а в XX в. так и вообще истреблением: то и другое чрезвычайно «прогрессивно», а потому и оценивается глубоко позитивно как советскими учеными, так и западными; первыми — всецело, вторыми — в подавляющем их большинстве).

Вернемся, впрочем, к «образцовому» («по своей европейской эрудиции, аналитической проницательности и стилистическому блеску» — не скупится на эпитеты Клейн [Клейн: 13]) Гуковскому. Учебник последнего, изданный в 1939 г., несколько раз переиздавался и в постсоветское время — с «апологетическими оценками» (по позднейшему определению В. М. Живова) автора предисловия А. Л. Зорина. Живов (в предисловии к сборнику ранних работ Гуковского) заявляет: «не могу принять» этой апологетики, с характерным продолжением: «...и уж тем более не могу рекомендовать студентам изъеденного сталинизмом учебника 1939 г.» [Живов: 30]. Правда, при всей апологетике, и Зорин признает, что Гуковский «решительно отказывает» государственной власти в России «в каком бы то ни было созидательном потенциале» [Зорин: 12], а также вынужден признать и другое: «...при политизированности и социологизированности его (Гуковского. — И. Е.) взгляда на литературу смещенными оказываются характеристики многих писателей. Ему оказывается трудно, если не невозможно, оценить общественную позицию авторов, близких к трону, например Державина или Петрова <...>, напротив того, мера оппозиционности, скажем Фонвизина, Капниста и Николева, а скорее всего, и Княжнина, оказывается существенно преувеличена» [Зорин: 12].

Как нетрудно заметить, эти аксиологические пристрастия Гуковского ровно те же самые, что и большинства других советских исследователей того времени. По мнению Зорина, социологическая «концепция», предложенная Гуковским,

«в основном работает» [Зорин: 9]. Приведем, вслед за Зориным, фрагмент этой «концепции»: литературная ситуация середины века определялась «столкновением Ломоносова, корифея придворно-официальной русской литературы, с Сумароковым, родоначальником школы искусства независимых дворян-интеллигентов» [Зорин: 8]. Нет, наверное, особой нужды уточнять, что «любимцем» [Зорин: 11] самого Гуковского становится именно Сумароков... В целом же, по мнению Зорина, работы Гуковского «были наивысшим достижением марксистской мысли в советском литературоведении» [Зорин: 9]. Если эта почти столетнего возраста «концепция», «изъеденная сталинизмом», до сих пор «работает», что с удовлетворением отмечает исследователь, то это уже многое говорит о постсоветском уровне отечественной филологии... И дело тут уже не только в прословутом «сталинизме»...

Живов, рассуждая о верном следовании Гуковского «за поворотами генеральной идеологической линии» [Живов: 30], выделяет и такой биографический момент: «Гуковский принадлежал к числу тех, кто приобрел свой элитарный социальный статус благодаря большевистскому режиму», а потому «эти люди в большей или меньшей степени отождествляли себя с большевистским проектом» [Живов: 28–29]. Одним из незыблемых аксиологических оснований этого «проекта» являлось, как известно, крайне негативное отношение к Российской империи. На особенностях биографий этих советских «элитариев», в отличие от Живова (см.: [Живов: 28–29]), я не буду останавливаться, обратив внимание лишь на главное. Это «главное» с предельной определенностью смог сформулировать В. М. Маркович, пытаясь разобраться в особенностях методологических установок Гуковского.

В этих установках своеобразно синтезируются прогрессизм, социологизм, марксизм и формализм (сам Маркович полагает, что «следует говорить о своеобразном синтезе марксизма и формализма в работах Гуковского 1940-х гг.). Со ссылкой на работы Гуковского, Маркович формулирует подобные установки следующим образом: «Литературный процесс рассматривается как восхождение от низшего к высшему, движимое противоречиями и осуществляемое посредством

качественных скачков. <...> Кроме того, «прогрессивное зерно» предшествующего этапа не исчезает вместе с ним, но всякий раз остается жить “в новом качестве”, включаясь в систему последующего этапа. Это значит, что каждый последующий этап созревает внутри этапа предшествующего: преемственная связь везде неоспорима. И все же переход от этапа к этапу каждый раз есть отрицание предшествующего. Каждый новый этап, констатирует Гуковский, — “являясь на свет, выступает как могильщик своего предшественника, как его враг и разрушитель”. Выходит, что этапы литературного процесса, связанные неразрывно как звенья одной цепи, связаны более всего тем, что они друг друга отрицают. Вне отрицания, считает Гуковский, нет преемственности. <...> Таковы обобщения, составляющие — формально — итоговый, а по существу установочный уровень теории Гуковского» [Маркович: 201–202].

Как также нетрудно убедиться, этот самый «установочный уровень» в основе своей формалистский (а наряду с этим, вполне созвучный и доминантным советским идеологическим установкам): у Гуковского «в глубине стадияльного развития литературы и в историко-литературной схеме, построенной на ее основе, обнаруживается подспудная связь с <...> формальным методом» [Маркович: 202], несмотря на декларируемый самим Гуковским отход от него. Так, Маркович цитирует совершенно недвусмысленные заявления Гуковского о «поступательном характере литературного развития», ибо последний «считал необходимым “говорить о прогрессе литературы”, “настаивать на принципе прогресса”, видеть его, прогресса, “победное шествие” и т. д. “...Никакой научной истории нельзя создать, — утверждал он, — если все наши концепции не будут пронизаны глубоким убеждением в том, что человечество движется <...> от “худшего” к “лучшему” <...>, от тьмы к свету также и в литературе”». При этом «само общее представление о литературном процессе как о серии скачкообразных переходов от системы к системе было выработано формалистами и усвоено Гуковским, судя по всему, еще в 1920-е гг. В своих статьях этих лет <...> он анализировал именно скачки, разрушающие системы и заменяющие их

другими. И это был именно формалистический подход к описанию и объяснению литературной динамики. <...> ведь это они первыми стали рассматривать отрицание как основу преемственных связей между литературными эпохами и направлениями» [Маркович: 210–211]. Маркович подчеркивает, что «по мере приближения к рубежу 1920-х и 1930-х годов <...> В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов — каждый по-своему — декларировали необходимость “социологической поэтики” и, используя эту формулу, предпринимали попытки объединения формального и социально-исторического подходов к материалу. Изучение связей между эстетическими нормами и классовой психоидеологией в работе Шкловского о “Войне и мире”, разработка теории “литературного быта” в статьях и монографиях Эйхенбаума, рассуждения Тынянова о “перекрестном опылении” литературы и жизни — все это были опыты, так или иначе подталкивающие литературоведение к сближению формализма и марксистского социологизма <...>. Именно такой синтез и пытался осуществить Гуковский» [Маркович: 216].

В рамках советского истолкования русской литературы и, в целом, в гуманитарных науках (особенно в раннебольшевистские десятилетия) подобный «синтез» был далеко не единственным. Так, А. Эткинд неопровержимо доказал, привлекая обширный фактический материал, что по-настоящему популярным психоанализ становится в пределах нашей страны только лишь после революции 1917 г., указывая на постоянное взаимопересечение психоанализа Фрейда и социализма, на своеобразный «фрейдомарксизм». Так, согласно логике Троцкого, «фрейдизм оказывается прямым продолжением и даже вершиной марксизма» [Эткинд: 283]. Казалось бы, формализм, фрейдизм, марксизм имеют настолько методологически различные базовые принципы, что никак не могут «синтезироваться». Однако же общим для них является *etic*-подход, с его претензией на «объяснение», но не «понимание» (см.: [Есаулов, 2017: 26–29]).

Из этого вовсе не следует, впрочем, что результаты конкретных исследований, выполненные в рамках *etic*-подхода, настолько искажают (деформируют) изучаемые культурные

феномены, что их невозможно корректно использовать, переводя в другую научную систему координат. Вовсе нет. Так, как раз ранние работы Гуковского, как уже подчеркивалось наиболее проникательными учеными⁸, наиболее интересны, хотя и они требуют не апологетики, но критического разбора. В одной из них исследователь непосредственно затрагивает и интересующую нас проблему, рассматривая поэтические соревнования XVIII в. как часть более общего культурного процесса.

Как известно, «для России XVIII в. переводная литература имела особо важное значение, какого она не достигала ни в предшествующую, ни в последующую эпохи» [Левин: 9]. При этом неоднократно цитируемые строки Тредиаковского о том, что «переводчик от творца только именем рознится», как справедливо указывается в двухтомном издании «История русской переводной художественной литературы», следует толковать не как «утверждение творческого характера переводческой деятельности», но иначе. Тредиаковский «приравнивал переводчика к оригинальному творцу, настаивал на его свободе при воссоздании, *вернее — пересоздании* иноязычного произведения» (курсив мой. — И. Е.) [Левин: 11]. Это *пересоздание* и есть не собственно перевод, но — парафраз. Во всяком случае, сам Тредиаковский, издавая свои «Сочинения и переводы как стихами, так и прозою», «печатал оригинальные и переводные произведения вперемежку» [Левин: 11]. Все это приводило к тому, что «в сознании эпохи перевод и собственное литературное творчество были нерасторжимы» [Левин: 11]. Поэтому и «Телемахиду», в которой автор «возвращал героям и сюжету французского романа их, так сказать, “эпическую природу”», авторы двухтомника склонны относить «в некоторой степени к собственному творчеству Тредиаковского» [Левин: 12].

В той работе раннего Гуковского, которая мною цитировалась выше, анализируются различные поэтические «соствязания»: например, в переводах оды Ж. Б. Руссо «A la Fortune» Ломоносова и Сумарокова (в нашей терминологии, это типичный случай парафразы). Далее исследователь обращает внимание на перевод Тредиаковским оды Горация «Beatus ille qui procul negotiis», когда сам перевод выполнен «свободным слогом», т. е. прозой, но тут же прилагаются и два различных

парафрастических опыта передачи этой же оды уже стихами [Гуковский, 2001: 256–257]. Указывается, что в «Полезном увеселении» 1760 г. приводятся два парафраза другого типа: переводы молитвы «Царю Небесный», подписанные А. Нартовым и А. Кариным; в «Вечерах», журнале, издаваемом кружком Хераскова в 1771 и 1773 г., было напечатано три анонимных перевода первого псалма», при этом «факт состязания отмечен редакцией журнала» [Гуковский, 2001: 259] и т. п. Размышляя над подобными случаями парафраза (в нашей терминологии), Гуковский приходит к выводу, что эти «состязания» происходили в таком культурном поле, в котором «произведение искусства было вещью, предметом художества; оно как бы отрешалось от мысли о своем происхождении и бытовало вне категории времени. Стихотворение воспринималось как словесная конструкция, сама себе довлеющая» [Гуковский, 2001: 269]. Иными словами, *произведение* воспринималось исключительно на уровне его *текста* (см.: [Есаулов, 1991]). Однако же такого рода установка парадоксальным образом сближала «новую» литературу с «переписыванием» авторитетных источников древнерусскими книжниками более ранних эпох (параллель, на которой я не имею возможности здесь подробно останавливаться).

Однако же, несмотря на целый ряд глубоких соображений и гипотез (истинность или ложность которых еще предстоит проверить историкам русской литературы) формалистский (как и криптоформалистский) подход к истолкованию новой русской литературы, скорее, затрудняет ее адекватное понимание, чем способствует ему.

Может ли тыняновское словосочетание «борьба и смена» (т. е. представление о творческом процессе как о перманентных «культурных взрывах»), в гораздо большей степени характеризующее именно «революцию», а отнюдь не «литературную эволюцию», быть продуктивно для понимания поступательного развития национальной культуры? Либо акцентуация скачкообразности и в целом резко негативное отношение к культурной стабильности оттого и оказалось столь созвучным «левым» западным интеллектуалам — от довоенных до послевоенных, вроде М. Фуко (с выдвинутой им категорией «эпистемологического разрыва»), что базируется на дискретности

исторического процесса, поскольку имеет общий знаменатель: негативное отношение к национальным, религиозным и культурным традициям? По-видимому, последнее все-таки вернее. Во всяком случае, определяя формалистский термин «остранение» именно как «отклонение от традиции», А. Компаньон справедливо указывает, что основой развития литературы для формалистов «становится уже не преемственность (традиция), а прерывность (остранение)», такая литературная история, которая «обращает преимущественное внимание на динамику разрыва, в соответствии с модернистской и авангардистской эстетикой тех произведений, которыми вдохновлялись формалисты» [Компаньон: 242–243]. В этом случае центральными моментами любого развития провозглашаются, во-первых, *пародирование* сложившихся норм; а во-вторых, выдвижение *маргинальных* явлений в центр литературы. Прерывность при таком подходе всегда намного важнее преемственности, а в итоге, поскольку динамика искусства понимается именно как разрыв с традицией, действительной *нормой* провозглашается именно *отклонение* (остранение) от нее.

В этом смысле не только художественная практика близких формалистам «левых» течений явилась «бессознательной», как полагал Бахтин, моделью для проецирования этой практики и в целом на историю литературы, но и — особенно — как раз на XVIII век. В позднейших же «синтетических» марксистско-формалистических представлениях, в «превращенном» виде доживших не только до конца советской эпохи, но и переживших ее⁹, разными способами акцентируется и педалируется как раз «малое время» того или иного периода, непереносимая «борьба», обязательное «отрицание» и т. д. Как попытку преодолеть эту инерцию как будто бы нерушимой связки («традиции и новаторство») следует рассматривать мою главу в учебнике по «Введению в литературоведение», выдержавшем несколько изданий. В ней застывшая формула подверглась давно напрашивающейся редукции, начиная с самого названия, восстанавливающего многомерность и творческий характер традиции: «Традиция в художественном творчестве» [Есаулов, 2011].

Со времен Гуковского, если не раньше, декларируется как своего рода аксиоматическое убеждение, что Антион Кантемир, «первый русский поэт новоевропейского типа, первый русский поэт-просветитель» [Гуковский, 1998: 49], предметом своих обличений имеет вполне конкретных лиц. Так, в первой его сатире это «вовсе не абстрактные “невежды” или “враги науки”, а <...> представители и главари церковной реакции, именно в это время выступившие особенно дерзко, стремившиеся к низвержению Феофана, к восстановлению патриаршества, к изгнанию иностранцев и, вообще, к отмене петровских реформ» [Гуковский, 1998: 50]. Таким образом, по мнению Гуковского, сатира «была апологией именно “Ученой дружины”» Феофана Прокоповича [Гуковский, 1998: 50], а направлена она «против реакции, которая была близка к победе» [Гуковский, 1998: 54]. Если отрешиться от лобового противопоставления «прогрессивного» автора и окружающей его косной «реакции», слишком нам всем памятного по идеологическим установкам нашего литературоведения прошлого века (выше я подробно процитировал источник, поскольку в нем с предельной ясностью выражено, что представляется скверным, а что, напротив того, чрезвычайно похвальным в «прогрессивном» кругозоре литературоведа Гуковского), то слишком заметно предельное «замыкание» на том «малом времени», к которому относится то или иное произведение. Например, в VI сатире «Об истинном блаженстве» Кантемира, написанной шесть лет спустя, Гуковский усматривает «понижение политической напряженности мысли» автора, которое, как полагает исследователь, «было прямым последствием политического поражения той группы, к которой он принадлежал» [Гуковский, 1998: 57]. И потому «прежний идеал активного просветительства сменяется теперь идеалом более кабинетного характера, идеалом мудреца, борющегося не за исправление мира, а за ограждение собственной души от унижающих человека мелких страстей и за просвещение собственного ума. <...> Это идеал морального оазиса среди царящего в мире зла» [Гуковский, 1998: 56]. Если мы обратимся — без подобной социологически-политической зашоренности — к тексту самого Кантемира, то обнаружим, вопреки

идеологическим декларациям Гуковского, что-то совершенно иное (и куда более интересное — с поэтической точки зрения). Окажется, что сатира I и сатира VI имеют одну и ту же эстетическую установку, которая никак не меняется от «политического поражения той группы», к которой «принадлежал» автор. Эту установку, невзирая на «просветительские» настрояния Кантемира, можно выразить вполне христианским убеждением, что мир во зле лежит... И никакой «просветитель» не должен тешить себя иллюзией, что он может как-то решительно «преодолеть» или кардинально «исправить» это зло¹⁰.

Можно, конечно, «не верить» и самому Кантемиру, в предисловии «К читателю» в сатире I сообщаящему: «...все то, что тут я написал, в забаву писано; между тем, хотя многие могут в беззлобных стихах моих сыскать свое состояние и нравы изображенны, ведали бы, что я никого партикулярно себе не представлял, когда писал характеры, в сей сатире содержащиеся; и, оуждая злонравие, не примечал злонравного»¹¹. Однако тогда нужно «не верить» и самому поэтическому тексту. Парадоксальным образом как-то не замечается главная, доминантная особенность этого текста: особая житейская трезвость, которая, вопреки просветительским утопиям и иллюзиям, проявляется в русской литературе уже у этого «первого русского поэта-просветителя». Ведь начинается и завершается эта первая сатира, действительно, не изображением злонравных *их* («хулящих учение»), а именно обращением к *собственному* «уму своему», который предстает как «уме незрелый, плод недолгой науки»:

«Кто над столом гнется,
Пяля на книгу глаза, больших не добьется
Палат, ни расцвеченна мраморами саду;
Овцу не прибавит он к отцовскому стаду» (57).

Согласно просветительским установкам, Кантемир ведь должен был, напротив того, «прогрессивно» восхвалять тех «кто над столом гнется / Пяля на книгу глаза», обещая им за это преуспеяние «в мире сем», в награду, так сказать, за усердие. Это ведь и было бы вполне в духе петровского «поощрения» трудолюбия: разве не в том состоит сама суть «просветительства»? Важно и другое. Обратим внимание на изображенный

ряд героев «хулящих учение». Это «Критон с четками» («вымышленным именем Критона <...> означает тут притворного богочтения человек, невежда и суеверный, который наружности закона существу его предпочитает для своей корысти» (63)), Силван («под именем Силвана означен старинный скупой дворянин, который об одном своем поместье радеет, охуждая то, что к распространению его доходов не служит» (63)), румяный Лука («пьяница, с вина румяный и с вина, часто рыгая, говорит» (64)), Медор («щеголь тем именем означен» (65)). Конечно, эти сатирически изображенные «характеры», не только осмеиваются в прозаических Примечаниях к сатире, но и в поэтическом тексте («Румяный, трожды рыгнув, Лука» (59)), однако зададимся вопросом — непременно ли лгут, рассуждая об «учении», эти «отрицательные» персонажи в кантемировском тексте? Или, может быть, в их словах содержится — хотя бы толика! — некоторой, так сказать, житейской (обыденной) мудрости? Например, когда этот Лука заявляет:

«Что же пользы иному, когда я запруся
В чулан, для мертвых друзей — живущих лишуся,
Когда все содружество, вся моя ватага
Будет чернило, перо, песок да бумага?» (59).

Трудно возражать (да и нет у Кантемира, собственно, никаких — даже и риторических — возражений, кроме нелестной ремарки в адрес героя) против того, что вряд ли всецело похвально, если мертвые друзья — авторы книг — тотально заменяют друзей «живущих».

Или же когда герой воспеваает иные радости жизни:

«Вино — дар божественный, много в нем провору:
Дружит людей, подает повод к разговору,
Веселит, все тяжкие мысли отымает,
Скудость знает облегчать, слабых ободряет,
Жестоких смягчит сердца, угрюмость отводит,
Любовник легче вином в цель свою доходит» (59).

Согласимся, что лишь фарисей будет отрицать некоторые преимущества *кубка* перед *книгой*, на которые указывает Лука. Более того, если мы последовательно разберем аргументацию «врагов» учения — Критона, Силвана, Луки, Медора — то с некоторым удивлением убедимся, во-первых, что автор вовсе не

«разоблачает» их *неправду*, но, предоставляя, так сказать, слово каждому, оставляет их риторику без ответа; во-вторых, что сама история (да и жизнь) показывает, что в аргументах этих отрицательных персонажей таится пусть и не абсолютная, но частичная *правда*. И в самом деле. «Расколы и ереси» возникают не в среде неученых, а в среде ученых; «приходит в безбожие» гораздо чаще совсем неграмотного тот, «кто над книгой тает»; они же — и в самом деле! — «толкуют» Библию вовсе не в согласии со святоотеческим преданием, но как раз «к церкви соблазну»; мало ли случаев, когда «переняв чужой язык, свой хлеб потеряли» и т. п. Конечно, в соответствии с самим жанром сатиры, в слова каждого из этих персонажей автор вкладывает и вполне комичные утверждения, но далеко не только таковые.

«Обличая», вполне в соответствии с типичными просветительскими установками, этих «недолжных» героев, мы, как читатели, совершенно упускаем из виду наиболее интересный парадоксальный момент поэтики этой сатиры: ведь убеждения этих персонажей в практической бесполезности «учения» зачастую вовсе не противоположны и словам самого автора! Пусть и с сокрушением, но автор также ведь вполне признает практическую «бесполезность» — для себя — той самой просветительской «недолгой науки», которую вообще-то должен пропагандировать — как «типичный» просветитель. Поэтому завершается сатира, в сущности, так же, как она и начиналась:

«Молчи, уме, не скучай, в незнатности сидя.
Бесстрашно того житье, хоть и тяжко мнится,
Кто в тихом своем углу молчалив таится;
Коли что дала ти знать мудрость всеблагая,
Весели тайно себя, в себе рассуждая
Пользу наук; не ищи, изъясняя тую,
Вместо похвал, что ты ждешь, достать хулу злую» (61–62).

Выходит, что если ты не можешь не заниматься наукой, то — занимайся («Весели тайно себя», сидя «в тихом своем углу»), но что касается «пользы» — особенно для себя самого, то не жди этой «пользы»: ее не будет. Кантемир — на века — как бы предупреждает излишне восторженных юношей: он не обещал им,

не обманывал их (хотя и «должен» был — как «просветитель»! — делать это) «перспективностью» ученых занятий: это вполне утопические надежды, житейская же мудрость состоит в том, чтобы этими утопиями не обольщаться.

Обратим внимание, что, вопреки идеологемам Гуковского, противниками «науки» в тексте Кантемира являются отнюдь не только «представители и главари церковной реакции». Напротив того, вовсе не эти пресловутые «главари», но «все (курсив мой. — И. Е.) кричат: “Никакой плод не видим с науки, / Ученых хоть голова полна — пусты руки”» (61). Эти «все» отнюдь не лгут, но излагают житейский *Vox populi*: и кто из читающих эти строки сможет заявить, что эта житейская мудрость — лжива? Поэтому, исходя из практической бесполезности (а то и практического вреда) от «науки», она и — в тексте Кантемира — «Изо всех почти домов с ругательством сбита; / Знаться с нею не хотят, бегут ея дружбы, / Как, страдавши на море, корабельной службы» (61). Это последнее сравнение чрезвычайно характерно: «знаться... не хотят» не те, кому вовсе неизвестна эта самая «наука», а как раз люди весьма искушенные, опытные, уже пострадавшие ранее. Так что вывод Гуковского о сатире VI, противопоставившего ее сатире I, вряд ли можно счесть сколько-нибудь адекватным поэтическому космосу Кантемира. Напротив, в сатире I, если ее прочесть идеологически непредвзято, можно увидеть ту же самую установку, что и в сатире VI, выше нами охарактеризованную.

Если, вслед за Пушкиным, в книге Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву» вместо «прогрессивного» содержания увидеть «очень посредственное сочинение, не говоря уже о варварском слоге», то как можно тогда истолковать это соединение в рамках одного произведения «непереваренного» Просвещения¹² и этого *варварского* (крайне архаического) слога¹³? «Путешествие из Петербурга в Москву» — это парафраза Стерна (как — отчасти — и карамзинские «Письма русского путешественника»), но нагруженный тяжелой вербальной архаикой масонско-эзотерического типа¹⁴, заданного эпиграфом из «Телемахиды» (произведения, в свою очередь, являющегося, как мы подчеркнули выше, парафразом Фенелона), с намеренным

игнорированием реалий России XVIII в., однако — таково следствие многолетнего воздействия революционно-демократической мифологии — подающееся как «реалистическое» отображение русской конкретики. Прозаическая реальность дороги Москва-Петербург не просто «игнорируется» Радищевым, он, так сказать, подражая Стерну, парафрастически «играет» с этой реальностью, переводит ее в фантастически подаваемый им мир (где адские — в том числе и эротические — фантазмы соседствуют с желательным им — тоже в собственной фантазии — настроениями и помыслами поселян).

Таким образом, можно выделить различные варианты парафраза на переходе к новой русской литературе. Кантемировскую установку мы уже разобрали. Как увидим далее, И. А. Крылов, работая с антично-французскими фабулами своих басен (и, казалось бы, самым дидактическим материалом вынуждаемый к следованию просвещенческим лекалам и установкам), напротив того, эстетически привносит в эти фабулы («законнически»-дидактические по своей сути) русский православный здравый смысл (именно он иным представляется «мужицким»). В итоге его «животные» не являются лишь чистой аллегорией человеческих пороков — «просвещенчески» взывающих к своему исправлению — или наказанию, а имеют личностные атрибуты. Это не аллегорические изображения «грехов», но грешники (и читатель, если он надеется попасть в «спектр адекватности» крыловского художественного мира, скорее уж — с сокрушением — идентифицирует себя с какой-нибудь грешной Стрекозой, нежели с фарисеем-законником Муравьем, распаляемым жестокой жадой «наказания» своей «кумы»¹⁵). Тогда как радищевские плакатные «люди» (бесконечно страдающие от «неправильного» общественного устройства крестьяне) — это бесконечные проекции «непереваренных», согласно Пушкину, просветительских проекций Радищева о «должном». И то, и другое является частью многоцветной картины эпохи русского XVIII в. (хотя басни Крылова хронологически из него и выпадают), но находятся, так сказать, на разных полюсах этой картины.

Ригористические утопические призывы к радикальному изменению мира, импульс к которым дала масонская «Великая» Французская революция, будут продолжаться в революционно-

демократическом радикализме, закончившемся в итоге общерусской Катастрофой — сломом исторической России, тогда как вершинные русские авторы — Пушкин, Гоголь, Достоевский — в своих лучших творениях (и в своем позднем творчестве, на пике художественного мастерства) либо отходят от этих радикальных воззрений, либо же прямо возвращаются к осознанию православия как религии, которая, согласно Пушкину, «дает нам особый национальный характер»¹⁶, и к приятию русской истории — «какой нам Бог ее дал»¹⁷ (важное уточнение: до тотального демонтажа России; в последнем же случае нужно стремиться к ее обретению, согласно пушкинскому завету).

Активность Петра, как бы ее ни оценивать, вовсе не была сопряжена с истреблением Православия как такового; да и позже, в отличие от европейских храмов Разуму, призванных заместить христианскую историю как таковую, в той исторической России, «какой нам Бог ее дал», не было государственной цели — выкорчевать православную веру. Никто не посылал молодых боевиков, дабы оплевывать и глумиться над теми русскими, которые идут крестным ходом в пасхальную ночь (ср. — по контрасту — «Пасхальный крестный ход» А. И. Солженицына). А вот после сокрушения исторической России («даже имени *Россия* больше нет», обронил в 1951 г. на чужбине выброшенный туда «строителями новой советской культуры» Б. Зайцев¹⁸), подобная *цель* не только фактически наличествовала, но и прямо декларировалась первыми лицами государства. Поэтому не нужно лукаво «путать» петровскую (и екатерининскую) секуляризацию — и тотальное истребление Православия в советский период¹⁹.

Рассмотрим в парафрастическом ракурсе (в качестве иллюстрации) крыловскую басню «Ворона и Лисица». Она не совсем рядовая среди двухсот с лишним басен И. А. Крылова, поскольку именно ею открывается канонический текст «Басен в девяти книгах». И это уже достаточно «странно», потому что, получается, с первой же страницы, с первых же строк наиболее известный русский баснописец объявляет... о фактической бесполезности «морали», расхожего «нравоучения»:

Уж сколько раз твердили миру,
Что лещь гнусна, вредна; но только всё не впрок,
И в сердце лещей всегда отыщет уголок²⁰.

Только лишь наше собственное редуцированное представление о каком-то элементарном, прямо-таки «детском» смысле крыловских басен, издавна ставшем материалом для всевозможных дидактических упражнений в «методической» литературе, не позволяет задуматься о невообразимой *странности* построения текста. Вдумаемся: разве Крылов в этой басне бичует «лесть» как порок и льстеца как представителя этого порока? Разве «новое слово» автора состоит в «разоблачении» («сатире») недолжного поведения? Напротив: в первой же строке объявляется *бесполезность* расхожей морали: «миру» отнюдь не автор «раскрывает глаза» на гнусность и вред лести: «уж сколько раз твердили» об этом и до Крылова. И что? Как ни странно, но подобная «правильность» прагматически бесполезна (если вовсе не бессмысленна): «только всё не впрок».

В последней «генерализирующей» строке, предшествующей рассказываемой «истории», крайне важны оба упомянутых предмета внимания: и «льстец», и «сердце» того, кто внимает этому льстецу. Обратим внимание на слово «всегда»: сколько ни рассказывай о «вреде» лести, сколько ни разоблачай ее «гнусность», победить вполне этот порок невозможно. Более того, утверждается, что «льстец» не только *может* достигнуть своей цели, но и «всегда» сделает это! Поскольку «уголок» в сердце внимающего льстецу имеется у каждого. По-видимому, «уголок» у каждого свой, однако это лишь значит, что задачей льстеца является укромный «уголок» отыскать. И при некотором искусстве льстец «уголок», восприимчивый к лести, найдет «всегда»! Тверди или не тверди баснописец о гнусности и/или вреде лести... Но будет «всё не впрок».

Так зачем же тогда, может возникнуть недоуменный вопрос, вообще писать басни?! И зачем именно так Крылов начинает свою книгу басен? Пока наш собственный ответ на этот вопрос мы оставим в стороне, чтобы уже затем (при прочтении всего произведения) к нему вернуться. Сейчас же перейдем к продолжению.

Кто в басне является *проигравшей* стороной, а кто стороной *выигравшей*? Ответ на этот вопрос совершенно очевидный: конечно, Ворона побежденная, а Лиса — победительница.

Вороне — умнейшей птице — как-то не повезло в русской языковой картине мира (да не очень повезло и в мировой): «ах ты, ворона ты этакая», — означает именно что раззява, прямо-таки как и в басне Крылова, и в баснях его предшественников. Лиса же потому и лиса (в той же языковой картине мира), что за ней навсегда остался семантический ореол обманщицы. Собственно говоря, то и другое — малосимпатичные черты характера. Как будто крыловская басня только лишь иллюстрирует эти расхожие представления.

Вот и в одной из новых научных работ, посвященных русскому баснописцу, вполне авторитетный исследователь формулирует суть дела, как он ее понимает, следующим образом: «...у Крылова здесь вполне очевидный иронический парафраз: каждому же ясно, что Ворона где-то сыр украла... <...>. Так подготавливается изначально неожиданный, но закономерный финал басни: вор (плутовка) у вора (разини) украл» [Фомичев: 268]. Там, где поставлены отточия, С. А. Фомичев — по видимому, в качестве «доказательств» (несмотря на «каждому ясно») — приводит тексты Тредиаковского «Негде Ворону унестъ сыра часть случилось...» и Суморокова: «Ворона сыру кус когда-то унесла...». Согласимся, что у Тредиаковского и Суморокова действительно так («где-то сыр украла»), у Крылова же не только не так, но и очевидно не так (поэтическая конкретика крыловского текста отсылает к совершенно иной русской традиции, отнюдь не соотносимой с неперменным — как будто — воровством).

Обратим внимание, как именно появляется в художественном мире крыловской басни Лиса, которая ведь вовсе не собирается изначально обманывать раззяву-Ворону: она всего лишь «близехонько бежала» мимо той самой ели, где собралась «позавтракать» Ворона. Далее — знаменитое «вдруг», но не у Достоевского, а у Крылова. Перед нами — казус, случай, нечаянное, незапланированное происшествие, которое невозможно просчитать заранее — «вдруг». Крылов три раза в рамках двух строк именует любительницу (и ценительницу!) сыра: «Вдруг сырный дух Лису остановил: / Лисица видит сыр, — Лисицу сыр пленил». Сырный дух! Возможно ли противостоять ему?

Никакой обманутой Вороны в кругозоре другой героини здесь еще нет: мы видим *искушение* Лисы (и сами почти чувствуем

пленительный «сырный дух»). Этот «сырный дух» словно бы сам становится субъектом действия: он властно «остановил» бегущую мимо Лису, которая решительно не в силах противиться, не в силах бежать дальше. В сущности, именно Лиса здесь не искусительница (как далее в басне), а искушаемая: ведь не случайно в двух предложениях из трех она выступает в объектной роли (ее «сырный дух остановил», «сыр пленил»), да и в третьем, когда героиня «видит сыр», он словно специально, показываясь, искушает ее. Одним словом: *пленил*, решительно *пленил*, взял Лису в плен этот самый сыр, который ведь поначалу «Бог послал» не ей, а совсем другой... И что вы прикажете делать в таком случае?

Вообще-то исключительно Лиса является в этом тексте говорящим лицом. Более того, дискурс Лисы, с позволения сказать, поиграв все еще «модным» — теперь уже и в нашей филологии словом, — это особый — и весьма искусный — панегирик Вороне. Если та и другая — женского рода, то Лисе, плененной сыром, поневоле приходится прямо-таки воспеть красоту своей соперницы: она сама остается при этом решительно в тени: «...что за шейка, что за глазки! <...> Какие перушки! какой носок!» — это не только превосходно выстроенная панегирическая речь, обращенная к другой «даме» (при явном самоумалении), красота относится Лисицей исключительно к своей сопернице («При красоте такой»). Однако же и интонационно произносит этот панегирик Лисица чрезвычайно убедительно: «...так сладко, чуть дыша». И завершает этот мастерски выстроенный дискурс предположение, обращенное к Вороне: «...ты б у нас была царь-птица!». Понимаете ли, «царь-птица»!

Теперь вернемся к началу басни, вспомнив генерализующее: «...в сердце льстец всегда отыщет уголок!». Поставим еще и следующий вопрос. А разве не «заработала», не заслужила, не потрудилась Лиса вполне добросовестно для того, чтобы забрать сыр как свою законную, так сказать, *награду* за свои же труды (не «добычу»!)? Конечно, Лиса не перестает при всем этом быть «плутовкой» (уж такова ее лисья природа, согласно ее человеческой «репутации», ничего не поделаешь!), однако эта «плутовка» не только прилагает значительные усилия для

достижения своей цели, но и способна вполне оценить свою награду, «приз» за свое не только «актерское» лицедейство, но и «режиссерское» мастерство в выстраивании своей речи: именно в ее кругозоре «кусочек сыру» и воспринимается читателем — впервые! — как нечто весьма ценное.

А что же Ворона? Ворона получает тот же сыр *даром*. Но что такое дар — в данном конкретном, крыловском смысле? Именно (и только ведь) у Крылова сыр — это *дар Божий*, который «послал» Бог Вороне! Может показаться, что при таком прочтении мы — несколько искусственно — «спиритуализируем», так сказать, первую строку крыловской басни. Но это не так. Мы всего лишь пытаемся эту басню истолковать как *художественное* произведение, обладающее своим *собственным* смыслом, не сводимым только лишь к расхожей, тривиальной «морали», общей для всех баснописцев, обращавшихся к этой фабуле.

В таком случае чрезвычайно важно именно начало — после общего зачина — этой крыловской басни. Итак, «Вороне где-то Бог послал кусочек сыру». Того самого сыру, который своим «духом» способен был остановить бегущую по своим делам Лису. И что же Ворона? Способна ли она оценить этот *дар*? И способна ли она почувствовать себя — ни за что! — благодетельствованной, способна ли испытать благодарность за дарованное?

В следующей же строке Крылов сталкивает торжественное «Бог послал» и лексически сниженное — «взгромоздясь», не очень даже как будто и уместное по отношению к птице. Читатель может догадаться, что за таким лексическим соседством двух разнородных слов уже с самого начала таится несоответствие дара («Бог послал») его получателю. Ворона — в отличие от Лисы! — не только оказывается не способна вполне оценить «сырный дух», да и сам «кусочек сыру», но и словно бы снижает высокую семантическую планку первой строки неуместным прозаизмом («взгромоздясь»), переводя этот дар (доставшийся ей даром) в обыденный завтрак, да еще и не очень-то поспешая этим даром насладиться. Так дар и превращается — для нее — во что-то доставшееся на дармовщинку, а потому и не очень-то ценимое. Впрочем, слово «наслаждение», судя по описанию, больше для Лисы, чем для Вороны.

Если Лисицу «сыр пленил», то в тексте басни ничего не говорится о чем-то хотя бы сколько-нибудь близком к этому очарованию у Вороны — тем, что ей «Бог послал». Неизвестно, о чем она «призадумалась», но, похоже, отнюдь не об этом — неожиданном для нее — Божьем даре. Это для Вороны не праздник, а обыденность, отсюда и текстуальное соседство грубого «взгромоздьясь» с «позавтракать». Нет никакой особой радости (уже не говоря о восхищении). Уже держа во рту сыр, Ворона продолжает *думать* («позадумалась»), но не похоже, что о сыре.

Тогда как панегирическая речь Лисицы вызывает у предмета славословия бурную радость. Крылов сопровождает эту, с позволения сказать, рецепцию слушательницы (на которую и рассчитывала автор панегирика), снижающими ее словами (от «с похвал вскружилась голова» до «в зобу дыханье сперло»). Но ведь у кого не *вскружится* голова, если ее назовут «царь-птицей» (*царицей*)? Конечно, сугубо «птичья» особенность — «в зобу» — резко отличается от вполне нейтрального «вскружилась голова».

Вместе с тем, «дыхание сперло» по-своему неявно соотносится с «сырным духом»: дых/дух. Вспомним: «Всякое дыхание да хвалит Господа...» (Пс.: 150). В нашем случае Лисица хвалит — хотя и притворно — Ворону, однако она же, по крайней мере, хотя бы может порадоваться «кусочку сыра» как Божиему дару.

Но, может быть, для Вороны и нужно-то хотя бы на миг почувствовать себя этой самой «царицей»: она ведь просто-таки не может не «каркнуть» — в ответ на столь «приветливы Лисицыны слова», не способна удержаться! Крыловская героиня, конечно, не могла прочесть крыловскую басню, и у Вороны, увы, не очень хорошая «кредитная история»... А в данном случае — хотя бы на мгновение — хоть на время произнесения панегирической речи Лисицей — она превращается — в своих глазах — не в «ворону этакую», которой она является «общественному мнению», а в «царь-птицу». Вот что ей нужно! И «ангельский голосок» — тоже ее! Хотя бы на то самое мгновение — до карканья, когда его вызывает Лиса.

Ровно так же, как и Лисица была не способна не остановиться — такой уж «сырный дух», так «сыр ее пленил»... Каждая, в сущности, получает то, что ей представляется (может быть, и является) наиболее дорогим и ценным.

В конце концов, добродушие и незлобивость Крылова, быть может, выражаются еще и в том, что раз «в сердце лъстец всегда отыщет уголок», то как же мы можем «сердиться» и на этих героев и как «обличать» Лисицу и Ворону? Может быть, то мгновение счастья, которое испытала Ворона, на миг став даже и «царицей» на самом-то деле для нее важнее какого-то рядового завтрака? Ведь завтрак — так или иначе — был у нее и раньше, будем думать, что как-нибудь и далее она найдет себе пропитание. А вот такие вдохновенные панегирики себе, такую оду своей красоте вряд ли ведь она услышит когда-нибудь еще...

Лисица же, которую «сыр пленил», также оказалась с наградой, только другой: вожделенным «кусочком». Так что, в конечном-то итоге, всем хорошо: и плутовке, и такой падкой на искусную (искуснейшую!) лесть Вороне. Хотя она и проворонила свой кусочек сыру, но, может быть, именование ее Лисой *царицей* (прямо-таки почти коронование) того и стоило? А что до *обмана*, то сказал же позднее другой поэт, «я сам обманываться рад». Басня Крылова не злобное утверждение незыблемости безличного Закона и механическое наказание провинившихся перед ним людей (животных), а мудрое приятие Богом данного мира, несовершенного по грехам нашим, а не по «неправильному» общественному устройству, равно как и понимание «человеческого, слишком человеческого» в тех или иных мотивах «грешников».

Мы — как читатели — могли бы с удовольствием осудить «грешницу» Ворону (за ее смешное тщеславие) — но только лишь в том случае, если мы выводим себя из разряда грешников, если у нас нет греха. Однако, не вдаваясь ни в какие догматически-богословские нюансы, наш баснописец изначально не дает нам забыть, что мы (читатели) все, все до одного, такие же «вороны»: именно так, по-видимому, следует перечитать строку «И в сердце» — с акцентом на *всегда*! Раз «всегда», в таком случае как же мы можем «осуждать» Ворону — мы, напротив, должны с сокрушением *понять* природу ее (и своего тоже) греха. Ее «увенчание» (Лисицей) имеется, а развенчание — есть ли оно? Оно бы имелось, если бы «кусочек сыра» имел — для нее — какой-то сверхценный статус. Но выше мы постарались показать, что для нее он ни сверхценного, ни сколько-

нибудь высокого статуса не имеет. А является каким-то завтраком, обычным завтраком — может быть, которым и стоило пожертвовать — ради хотя бы того, чтобы на мгновение почувствовать себя «царь-птицей»? Можно говорить о двух различных *дарах*: первый «дар» Вороне всего лишь сыр (а именно «кусочек сыру»), но затем Ворона одаривается совсем иначе, когда Лиса, в сущности, в финале своей речи коронует Ворону — Царь-птицей.

С «законнической» точки зрения, мы — как читатели — сначала должны «осудить» лукавую Лисицу, затем тщеславную Ворону, но что же нам делать потом? А потом, по-видимому, мы уже должны осудить и всех остальных, весь *мир*, потому что подвержен греху — и никто не «исправляется» («уж сколько раз твердили миру»!) немедленно, «узнав», что лезть вредна.

Но какую же тогда адекватную поэтическому миру Крылова позицию в таком случае «предлагается» занять читателю? Если он читатель-законник, читатель-фарисей, читатель-начетчик, то, конечно, его позиция «надмирна»: он «выше» не только каких-то грешниц Лисицы и Вороны (а также всех прочих «объектов» сатирического осмеяния), но он «выше» и мира: его позиция смыкается с позицией бичующего мир — за его несовершенства — сатирика-моралиста. Именно такую позицию и приписывали обычно Крылову, ничуть не выделяя его — в этом отношении — из ряда других баснописцев (тем более «риторического» XVIII века). Но вот только моралист ли Крылов? Его парафраз расхожей фавулы неизмеримо выше «оригинала», потому что обогащен не только бесспорным «мастерством художника», но и — в его случае — православным культурным полем, согласно которому грех — в данном случае тщеславие — не равен грешнику, а потому и фарисейское осуждение последнего никак не помогает нам самим избавиться от нашего собственного греха.

Еще одной иллюстрацией парафрастичности русской словесности нового времени является творчество Н. М. Карамзина. В своем докладе «"История Государства Российского" Карамзина: поэтика текста» на IX конференции «Евангельский текст в русской литературе» в Петрозаводске (июнь 2017 г.), где впервые и была высказана гипотеза, которая излагается в данной статье, я поставил вопрос: можно ли говорить о «поэтике»

такого текста, каким является «История...»? И если да, то, что это за «поэтика»? В обозначенном нами выше контексте понимания «История...» Карамзина и является своего рода итоговым парафразисом с двух сторон сразу: как с «языка» церковнославянской книжности, ближайшим образом — русских летописей (отсюда диалог, диалогические отношения между основным текстом «рассказа» Карамзина и его примечаниями), так и с просветительского «языка» современной Карамзину западной культуры его времени, преимущественно французской, но не только (см.: [Сытина]). «Архаизация» стиля, которая явно присутствует в творчестве позднего Карамзина (в отличие от его сентиментальных повестей), дала повод Ю. Н. Тынянову даже усмотреть своего рода выполнение языковой программы А. С. Шишкова нашим историографом: Карамзин, мол, «сдал свои стилистические позиции своим врагам» [Тынянов: 4]. Это некоторое преувеличение: в «Истории...» скорее уравнивается прежняя установка на «французскую» легкость стиля иной эстетической ориентацией.

Подводя предварительные итоги, можно так сформулировать научную гипотезу (которая, конечно, подлежит проверке куда более обширным, чем в данной работе, историко-литературным материалом). Всю отечественную литературу и культуру XVIII в., а отчасти и начала XIX в., можно охарактеризовать как грандиозный динамический парафраз, в котором — в разное время и в разные периоды творчества у самых разных писателей — полюса кириллической православной традиции и западноевропейской учености, вкупе с «изящной словесностью», имеют обыкновение дрейфовать, то смещаясь ближе к центру, становясь доминантой творчества, то уходя в более периферийные зоны. Оба этих «потока» (а не какой-то один из них) были необходимы для возникновения новой русской литературы. Именно в результате присутствия многократно усиливавших друг друга этих двух культурных волн, которые изучались до сих пор в нашем литературоведении преимущественно изолированно друг от друга, в итоге их противоречивого, но продуктивного взаимодействия, синтеза, формирующаяся русская литература в такой исторически короткий период преодолевает свой «ученический» характер, обретая вселенское значение.

Примечания

- ¹ Три оды парафрастические псалма 143, сочиненные чрез трех стихотворцев, из которых каждый одну сложил особливо. СПб., 1744. С. I–II.
- ² Псалмы были хорошо известны и понятны в России без перевода — не только образованным или просто грамотным людям, учившимся читать по Псалтыри, но и любому православному человеку русской культуры, который многократно их слушал во время церковных богослужений.
- ³ Например, глубоко проанализировав поэтические произведения И. Бунина, отсылающие к Псалтыри, О. А. Бердниковой удалось доказать, что, вопреки распространенному представлению о «ветхозаветности» поэта, в его творчестве мы имеем дело как раз «с православной духовной традицией»; «именно христианский Бог и устремленная к Нему душа человека <...> становятся главными темами стихов Бунина 1914–1923 годов, раскрытыми на основе Библейских сюжетов и Песен Псалтыри» [Бердникова: 93, 107].
- ⁴ Три оды парафрастические... С. II.
- ⁵ Ср., напр.: «Парафраз(а) — пересказ, переложение текста другими словами (часто — прозы в стихи или стихов в прозу; иногда — сокращенно или расширенно)...» [Гаспаров: 718].
- ⁶ Драматическую историю отказа в публикации, в результате чего «Псалтырь» была впервые опубликована лишь в 1989 г., см.: [Николаев: 264–265].
- ⁷ По-видимому, дело здесь в избирательной установке исследователя. Например, цитируя письмо Тредиаковского И.-Д. Шумахеру, в котором речь идет о восприятии «Езды в остров Любви» читательской публикой, Клейн приводит строки письма, согласно которым «староверы называли Тредиаковского “первым развратителем российской молодежи”», указывая, что это «однако не помешало успеху “Езды” при дворе» [Клейн: 89]. Но если мы обратимся к самому письму (оригинал на французском языке), то можем убедиться, что акцентуация при подобном цитировании несколько смещена. Не только, по словам Тредиаковского, «придворные ею (книгой. — И. Е.) вполне довольны». И «среди духовенства одни ко мне благожелательны, другие обвиняют меня» (Письма русских писателей XVIII в. Л.: Наука, 1980. С. 46). Это означает, что оппозиция «светское» / «духовное» не релевантна по отношению к положительным и отрицательным оценкам парафраза Тредиаковского.
- ⁸ Ср.: «...уже нельзя читать Гуговского, кроме самых ранних его работ» [Лотман, 1997: 81].
- ⁹ Например, в названии сотен научных сборников, где встречается формула «традиции и новаторство», можно усмотреть стремление как-то гармонизировать и «синтезировать» раннебольшевистско-формалистический «разрыв» и последующее сталинское «окаменение»: за этой формулировкой скрывается макароническое соединение «Культуры 1» и «Культуры 2» [Паперный].

- ¹⁰ О столкновении, но и взаимодействии двух противоположных идейных установок см.: [Есаулов, 2013].
- ¹¹ Антиох Кантемир. Собр. стихотворений. Л.: Советский писатель, 1956 (Библиотека поэта. Большая серия). С. 361. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- ¹² Ср.: «В Радищеве отразилась вся французская философия его века: скептицизм Вольтера, филантропия Руссо, политически цинизм Дидрота и Рейналя; но всё в нескладном, искаженном виде, как все предметы криво отражаются в кривом зеркале. Он есть истинный представитель полупросвещения» (Пушкин А. С. Александр Радищев // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Наука, 1964. Т. 7. С. 359).
- ¹³ Ср.: «Умствования оно пошло и не оживлены слогом» (Там же. С. 357).
- ¹⁴ Ср.: «В то время существовали в России люди, известные под именем *мартинистов*. Мы еще застали несколько стариков, принадлежавших этому полуполитическому, полурелигиозному обществу. Странная смесь мистической набожности и философического вольнодумства, бескорыстная любовь к просвещению, практическая филантропия ярко отличали их от поколения, которому они принадлежали. <...> их недоброжелательство ограничивалось брюзгливым порицанием настоящего, невинными надеждами на будущее и двусмысленными тостами на франмасонских ужинах. Радищев попал в их общество. Таинственность их бесед воспламенила его воображение. Он написал свое “Путешествие из Петербурга в Москву”...» (Там же. С. 352–353).
- ¹⁵ См. подробнее: [Есаулов, 2013: 19–20].
- ¹⁶ Пушкин А. С. Заметки по русской истории XVIII века // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Наука, 1965. Т. 8. С. 130.
- ¹⁷ Пушкин А. С. <П.А. Чаадаеву> // Его же. Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Наука, 1966. Т. 10. С. 875.
- ¹⁸ Зайцев Б. В пути. Париж, 1951. С. 208.
- ¹⁹ Что не доведено до логического конца, но были достигнуты на этом пути значительные успехи: например, до сих пор, в отличие от европейских стран, даже Страстная пятница и Пасхальный понедельник «рабочие дни», ничего также не слышно — именно в Российской Федерации, не в Европе — ни о пасхальных, ни о рождественских каникулах.
- ²⁰ Крылов И. А. Басни. М.: Наука, 1956 (Лит. памятники). С. 7–8.

Список литературы

- Бердникова О. А. «Так сладок сердцу Божий мир...»: Творчество И. Бунина в контексте христианской духовной традиции. — Воронеж: Воронежская областная типография-издательство им. Е. А. Болховитинова, 2009. — 272 с.
- Гаспаров М. Л. Парафраз (а) // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.: НПКи «Интелвак», 2001. — С. 718.
- Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. — М.: Аспект Пресс,

1998. — 453 с.
4. Гуковский Г. А. К вопросу о русском классицизме (Состязания и переводы) // Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. — М.: Языки русской культуры, 2001. — С. 251–276.
 5. Есаулов И. А. Литературный текст как конструктивное целое // Историческое развитие форм художественного целого в классической русской и зарубежной литературе. — Кемерово, 1991. — С. 4–19.
 6. Есаулов И. А. Традиция в художественном творчестве // Введение в литературоведение: Учебник для студентов высших учебных заведений. 4-е изд. — М.: Академия, 2011. — С. 573–583.
 7. Есаулов И. А. Словесность русского века между ratio Просвещения и православной традицией // Проблемы исторической поэтики. — 2013. — Вып. 11. — С. 7–26 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1430908318.pdf (дата обращения 15.01.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2013.367
 8. Есаулов И. А. Опозиция Закона и Благодати и магистральный путь русской словесности // Русская классическая литература в мировом культурно-историческом контексте. — М.: Индрик, 2017. — С. 13–42.
 9. Есаулов И. А. Русская классика: новое понимание. 3-е изд. — СПб.: Изд. Русской христианской гуманитарной академии, 2017. — 550 с.
 10. Живов В. XVIII век в работах Г. А. Гуковского, не загубленных советским хроносом // Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. — М.: Языки русской культуры, 2001. — С. 7–35.
 11. Захаров В. Н. Проблемы исторической поэтики: Этнологические аспекты. — М.: Индрик, 2012. — 264 с.
 12. Зорин А. Григорий Александрович Гуковский и его книга // Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. — М.: Аспект Пресс, 1998. — С. 3–12.
 13. Клейн И. Русская литература в XVIII веке. — М.: Индрик, 2010. — 440 с.
 14. Компаньон А. Демон теории: Литература и здравый смысл / пер. С. Зенкина. — М.: Изд-во имени Сабашниковых, 2001. — 336 с.
 15. Коровин В. Л. Книга Иова в русской поэзии XVIII — первой половины XIX века. — М.: Водолей, 2017. — 208 с.
 16. Левин Ю. Д. Введение // История русской переводной художественной литературы. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. — С. 7–16.
 17. Лотман Ю. М. «Езда в остров любви» Тредиаковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII в. // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. — Таллинн: Александра, 1992. — Т. 2. Статьи по истории русской литературы XVIII — первой половины XIX века. — С. 22–28.
 18. Лотман Ю. М. Письма. 1940—1993. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. — 796 с.
 19. Луцевич Л. М. Псалтырь в русской поэзии. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. — 608 с.
 20. Маркович В. М. Мифы и биографии: Из истории критики и литературоведения в России. — СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2007. — 320 с.

21. Николаев С. И. Тредиаковский Василий Кириллович // Словарь русских писателей XVIII в. — СПб.: Наука, 2010. — Вып. 3. — С. 255–268.
22. Паперный Вл. Культура Два. — М.: Новое литературное обозрение, 1996. — 383 с.
23. Сытина Ю. Н. Иконы в «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина: к постановке проблемы // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2019. № 2 (20). [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=15068...> (дата обращения 15.01.2019).
24. Тынянов Ю. Н. Тынянов Ю. Н. [Предисловие] // Дневник В. К. Кухельбекера: Материалы к истории русской литературной и общественной жизни 10–40 годов XIX века. — [Л.], 1929. — С. 3–6.
25. Фомичев С. А. Последний русский баснописец // XVIII век. — СПб.: Наука, 1996. — Сб. 20. — С. 267–273.
26. Эткинд А. Эрос невозможного. История психоанализа в России. — СПб.: Издательский дом МЕДУЗА, 1993. — 463 с.

Ivan A. Esaulov

Paraphrasis and the Establishment of the New Russian Literature (To the Problem Statement)

Abstract. The paper states the hypothesis, according to which the formation and establishment of the new Russian literature does not occur as a result of a unidirectional but a bi-directional cultural impact on the formation of the original new Russian literature. Medieval genre forms well known in Russia (hagiographies, pilgrimages, etc.), by no means complete their functioning under the conditions of a “new” Europeanization (there was never a complete cultural isolation of Russian culture), but also, first, continue to exist, along with new genres, and, second, have an influence on the new Russian literature itself, the role of which is still largely underestimated. The concept of paraphrasis, which was previously attributed primarily only to a particular episode, although important in the historical-literary sense, are now generalized. This term quite successfully conveys not only the “transpositions” of a local fragment of the Christian tradition, which historically has an Old Testament origin (Psalter), but also the “translation” of the existing Orthodox cultural model as such into the “language” of the New Time, as well as the parallel “translation” of the new European cultural forms into the emerging Russian literature. Literature material (Cantemir, Trediakovsky, Radishchev, Krylov, and other) illustrates this hypothesis.

Keywords: Paraphrasis, Enlightenment, discreteness, continuity, cultural tradition, rationality, ecclesiastical and secular, secularization

About the author: *Esaulov Ivan A.* — Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian Classical Literature and Slavic Studies, The Maxim Gorky Literature Institute (Moscow, Russian Federation)

УДК 821.161.1.09“18”

**Наталья Павловна****Жилина**

Идея спасения в думе К. Ф. Рылеева «Владимир Святый»

Аннотация. Религиозный контекст творчества К. Ф. Рылеева до сих пор оставался в основном за пределами внимания ученых. Дума «Владимир Святый», не публиковавшееся при жизни поэта произведение, рассматривается в аксиологическом ракурсе, что позволяет по-новому интерпретировать ее центральный конфликт. Анализ художественной структуры думы дает возможность увидеть, что ее сюжет в целом ряде важных деталей отступает от исторического источника, а на первый план выдвигается оппозиция «христианство / язычество», в которой реализуется антитеза истинных и ложных ценностей. Мотив совести, занимающий в сюжете произведения важнейшее место, напрямую связывает идейную систему с христианской антропологией. В связи с этим устойчивая и привычная для романтизма мотивация отчуждения главного героя от мира трансформируется, что позволяет говорить об идее спасения как центральной и сюжетообразующей в произведении. Финал производит впечатление фабульной незавершенности, поэтому заглавие произведения предвосхищает грядущие события, а все изображенное в думе является лишь той исходной ситуацией, с которой начинается путь князя к святости.

Ключевые слова: К. Ф. Рылеев, дума, князь Владимир, сюжет, мотив, христианство, язычество

Информация об авторе: Жилина Наталья Павловна — доктор филологических наук, доцент, профессор Института гуманитарных наук, Балтийский федеральный университет им. Иммануила Канта (236016, Российская Федерация, г. Калининград, ул. А. Невского, 14)

Творчество поэтов-декабристов, сыгравшее значительную роль в отечественном литературном развитии, не было изучено во всех аспектах. В наибольшей степени это относится к наследию К. Ф. Рылеева, первые работы о котором появились в России лишь в начале XX в., после гибели поэта:

автор первой монографии Н. Котляревский [Котляревский] стремился, прежде всего, показать Рылеева как личность, а книга В. И. Маслова [Маслов] содержала полноценный литературоведческий анализ творчества. Отношение к Рылееву резко изменилось после октября 1917 г.: открылись большие возможности для публикации и изучения его наследия, однако это сопровождалось определенным искажением в интерпретации его произведений, поскольку основное внимание акцентировалось на их революционном содержании. После Великой Отечественной войны внимание к творчеству Рылеева усилилось: наряду с работами, освещающими прежде всего его общественную и революционную деятельность [Нейман], [Пигарев], появились и глубокие исследования его поэтического наследия [Цейтлин].

В 1960–1980-е гг. изучение творчества Рылеева вышло на новый уровень: кроме работ, посвященных биографии поэта, публикуются в большом количестве и труды аналитического характера. Важнейшим объектом изучения в эти годы остается, как и прежде, политический контекст его творчества, однако центр внимания ученых теперь сдвигается в сторону других проблем: художественного метода, жанровой специфики, особенностей стиля. Анализируя различные поэтические системы, утверждающиеся в русской литературе в первые десятилетия XIX в., Л. Я. Гинзбург делает вывод: «Для гражданской, политической поэзии 10–20-х годов область высших достижений — не лирика. В декабристских кругах наиболее серьезное значение придавали драматургии (“Торе от ума”, “Аргивяне” Кюхельбекера) и опытам в эпическом и полупоэтическом роде: баллады и эпические стихи Катенина, думы и поэмы Рылеева» [Гинзбург: 27]. С этим связано и то пристальное внимание, которое проявляли ученые именно к этим жанрам.

В конце XX в. интерес к Рылееву заметно снизился, его творчество оказалось на периферии внимания большинства историков литературы. За последние два десятилетия, в 2000–2019 гг., появилось лишь несколько значительных публикаций, посвященных творчеству поэта¹.

При всей многочисленности работ, опубликованных в разные периоды, следует признать, что за все время изучения творчества

Рылеева за пределами внимания ученых практически полностью остался важнейший аспект исследования — религиозный. Между тем невозможно не согласиться с мыслью В. Н. Захарова, высказанной им в середине 1990-х гг., о том, что в XX в. «много сказано о национальном своеобразии русской литературы, но не сказано убедительно главное: *русская литература была христианской*. <...> Если верить школьным и университетским учебникам, то русская литература всех веков была озабочена государственными деяниями, а последние два века только и делала, что готовила и осуществляла революцию» (курсив мой. — Н. Ж.) [Захаров, 1994: 5]. В наибольшей степени это положение относится к творчеству поэтов-декабристов и особенно Рылеева. Нужно признать, что идеологические установки, распространявшиеся в те годы на всю гуманитарную науку, оказывали серьезное влияние и на методологию анализа художественных текстов. Следовательно, в настоящее время многие из них нуждаются в новом прочтении.

Цикл оригинальных произведений, создававшийся Рылевым в 1820-е гг., имел ту же дидактическую установку, что и вся поэзия декабристов: воздействовать на молодые умы, просвещая их и воспитывая настоящих граждан своего Отечества, готовых отдать жизнь за общественное благо. Среди советских ученых преобладало мнение о том, что «понятие “высокого” и “к добру увлекающего” в декабристском лексиконе <...> равнозначно понятию революционной цели» [Левкович: 151]. В таком случае трудно объяснить тот факт, что главными героями в трех текстах цикла являются канонизированные Русской православной церковью святые: равноапостольные Ольга и Владимир, а также Святой благоверный князь Михаил Тверской. Ольга и Владимир прославились своими масштабными делами по укреплению и развитию русской государственности, однако церковь никогда не удостоивает чина святости даже за самые великие земные деяния, а только лишь за духовные подвиги. На это указывает и сама номинация чина: «равноапостольный — святой, который много способствовал распространению христианства в какой-либо области или стране»², «благоверный — царь или князь, много способствовавший укреплению православной веры

и причисленный Церковью к лику святых»³. Таким образом, приходится признать, что при выборе своих героев Рылеев руководствовался не только критериями узко понятой гражданственности. Ярким примером этому является сюжет думы «Владимир Святый», имеющий в своей основе «летописные данные в передаче Карамзина» [Архипова, Ходоров: 432].

Личность князя Владимира Святославича привлекала особое внимание летописцев и историков, поскольку биография его полна удивительных событий и необычных поворотов судьбы. Напомним, что его отец, Святослав Игоревич, сын княгини Ольги, после ее смерти продолживший дело своей матери по укреплению и развитию Русского государства, еще при жизни определил каждого из трех своих сыновей на княжение в различные уделы: Ярополка — в Киев, Олега — в Древлянскую землю, Владимира — в Новгород. Вскоре после этого великий князь погиб во время похода. Через несколько лет после его смерти между старшими Святославичами начались раздоры: Ярополк пошел войной на Олега и стал виновником его гибели. Увидев угрозу и для себя, Владимир покинул вотчину и отправился на историческую родину к варягам, а через некоторое время, собрав войско, вернулся и объявил войну старшему брату. Очистив родной Новгород от наместников Ярополка, он завоевал Киев, а затем хитростью заманил брата к себе, организовав его убийство. Так Владимир Святославич занял место великого князя и стал правителем всей Руси.

Находясь у власти, Владимир не только расширил, но и значительно укрепил Русское государство, покорив различные племена и присоединив к своим владениям обширные территории. Очень активной была и его внешнеполитическая деятельность: за время правления Владимира было заключено немало выгодных договоров с правителями соседних государств — Венгрии, Польши, Чехии и Византии. Но главной заслугой князя перед Отечеством и народом стало, как известно, Крещение Руси — событие, с которого начался новый отсчет в жизни всего государства. Глубокую и точную характеристику оно получило в работе В. Н. Захарова: «Русские князья Олег, Игорь, Ольга, Святослав, Ярополк, Владимир — кто мечом, кто правом, кто хитростью и коварством — собрали Русские земли

и подтвердили свое право на княжеский престол. Среди них были первые христиане. У них возникла потребность в новой вере. Одно дело завоевать и собрать земли, другое дело — удерживать людей во власти, объединить их не силой, но духом. И сделал это Святый Владимир» [Захаров, 1998: 13].

Князь Владимир Святославич стал не только крупнейшей фигурой в российской истории, но и одним из ярких образов фольклорных и художественных произведений. «Князь Владимир стольно-киевский» появляется в сюжете былин⁴. Народное сознание, наградив Владимира Великого прозвищем «Красное Солнышко» и эпитетами «славный» и «ласковый», воплотило в былинах обобщенный образ идеального правителя, мудрого и решительного, организующего защиту Киева и всей Руси от врагов. В то же время изображение в характере былинного Владимира низких, темных черт, проявление которых послужило причиной его ссор с богатырями, не соотносится с описанием персонажа в летописных источниках и, таким образом, не способствует сближению этого образа с историческим «прототипом».

Совершенно иной подход можно увидеть в одном из самых первых художественных текстов XVIII столетия — трагедокомедии Феофана Прокоповича «Владимир» (1705). Именно с этой пьесы в русской драматургии начинается традиция использования материала отечественной истории для сюжета произведений, и среди ее непосредственных источников числятся русские летописи [Стенник: 39]. Основой драматической коллизии здесь является идея князя Владимира сменить веру, а все события, организующие сюжет, связаны с его борьбой за Крещение Руси. Внешний конфликт с противниками новой религии осложняется душевной борьбой Владимира, которому приходится преодолевать множество соблазнов и искушений — таким образом, автор предпринимает попытку изображения внутреннего мира героя. Владимир Креститель предстает в этой пьесе великим человеком, которому Истина была открыта свыше и который повел Россию по пути ее обретения.

В дальнейшем образ князя Владимира Святославича привлек внимание писателей лишь через несколько десятилетий, во второй половине XVIII в., давая материал для различных

интерпретаций в связи с постановкой проблем, связанных с личностью монарха. В пьесах Я. Б. Княжнина («Владимир и Ярополк», 1772) и Ф. П. Ключарева («Владимир Великий», 1779) в характере центрального действующего лица не отражаются черты исторической личности, а проблема истинности веры и поисков религии не затрагивается.

Иную картину можно увидеть у М. М. Хераскова, в произведениях которого князь Владимир Святославич как главный герой появляется дважды. В трагедии «Идолопоклонники, или Горислава» (1782) Херасков представил свою интерпретацию летописного предания, повествующего о неудачной попытке полоцкой княжны Рогнеды («названной по ее горестям Гориславою» [Карамзин: 147]), убить спящего князя Владимира. Герой предстает перед читателем в тот момент, когда в его душе уже произошел переворот и он готов отказаться от прежней религии. Главное, что привлекает великого князя в христианстве, — это нравственный закон любви и добра, которого ему не хватает в языческих культах. Двойное название трагедии эксплицирует сложность ее художественной структуры: за внешним конфликтом, отражающим взаимоотношения Владимира и Гориславы, четко просматривается другой, идеологический: его основой является жестокое противоборство язычников со своим правителем, решившим принять христианство. В трагедии Хераскова милосердие утверждается как главный принцип монарха, избравшего нравственность своим высшим приоритетом и решившего вести свой народ по этому пути.

Если в трагедии «Идолопоклонники, или Горислава» событие Крещения Руси только намечается, то в эпической поэме «Владимир» (1785) оно составляет семантический центр. В сюжетной структуре поэмы центральной также является оппозиция *христианство* / *язычество*, но художественный конфликт здесь обретает большую остроту: в его основе лежит противоборство сил Добра и Зла, а полем битвы оказывается душа князя Владимира. Цепь многочисленных событий (как исторических, так и вымышленных) в произведении выстроена таким образом, чтобы читатель мог следить за метаморфозами главного героя. Следуя в целом довольно точно летописному изложению, Херасков сосредоточивается на преображении

и возрождении души великого князя — не случайно в первом издании поэма носила название «Владимир возрождённый». История в поэме соотносится с темой веры и самоопределения героев. Сюжетную канву составляет мистический путь князя Владимира: от состояния внешнего благополучия вкупе с душевной скудостью (в котором пребывают он сам и его подданные) — к духовной вершине, которая может быть обретаема только огромными усилиями.

Рассмотрев произведения различных авторов, главным героем которых стал князь Владимир Святославич, можно говорить о том, что в русской литературе XVIII в. (за исключением текстов, где сюжетная канва имеет внеисторический характер) сложилась определенная традиция изображения этого исторического лица и связанных с ним событий. Главным объектом авторского внимания становится, как правило, внутренний мир князя в период, связанный со сменой религий, и его борьба за Крещение Руси, а основу художественного конфликта составляет оппозиция *христианство* / *язычество*. Продолжение этой традиции можно увидеть и в творчестве К. Ф. Рылеева.

Заглавие думы Рылеева — «Владимир Святый» — настраивает читателя на то, что сюжет будет организован вокруг важнейшего момента в жизни князя и всей Руси — Крещения. Однако текст думы опровергает эти предположения. Фабульной основой произведения становится ситуация, для которой, казалось бы, нет никаких реальных жизненных или психологических оснований: великий князь, одержавший к этому времени множество важных и громких побед, чье имя прославлено за пределами Руси, вдруг оказывается сраженным тяжелым душевным недугом.

Стоит отметить, что сюжетная организация думы соответствует тем принципам, которые вошли в русскую литературу с поэмами Дж. Г. Байрона и А. С. Пушкина: практически отсутствует вступление, действие сосредоточено вокруг главного героя, внутренний мир которого является основным объектом внимания автора [Жирмунский: 43]. Как это нередко бывало у великих предшественников Рылеева, поэтическое изложение начинается с описания центрального действующего лица:

«Ни гром побед, ни звуки славы,
Ничто Владимира утешить не могло,
Не разъясняли и забавы
Его угрюмое и мрачное чело...»⁵.

Необходимо напомнить, что в романтической поэме одним из основных является тип «разочарованного» героя. На него ориентирует читателя экспозиция думы, где происходит знакомство с героем. Психологическое состояние князя Владимира передается традиционными романтическими приемами: он изображен в характерной и весьма выразительной позе («...с привычной думой // На длань склонен главой, уединясь, сидел...» — 177), назван «страдальцем» и сам признается, что «ужасные мученья» его «преследуют и в шуме и в тиши» (177); он рассеян на «светлых пиршествах» и дичится радостей, увлекавших его прежде. Итак, в полном соответствии с романтическими канонами, князь Владимир одинок, мрачен и безутешен. Налицо отчуждение его от мира — главный признак «разочарованного» героя. Однако в противоположность сложившейся традиции причиной страданий в данном случае является не безответная любовь, не гибель возлюбленной, а страшный грех братоубийства, совершенный задолго прежде, но напомнивший о себе лишь сейчас.

Важно заметить, что Владимир за братоубийство не подлежал никакому суду не только из-за своего статуса, но и потому, что в дохристианскую эпоху на Руси вообще отсутствовали правовые институты. Человека защищал не закон, а обычай: за преступление (которое тогда считалось «обидою»), «должен был отплатить, “отомстить” сам обиженный или его род. <...> Обычай “кровной мести” и вообще “мести” был так широко распространен, что признавался даже законом, как нормальное правило» [Платонов: 110–111]. Кроме того, нельзя не признать, что Ярополк первым нарушил установленный их отцом порядок и стал виновником междоусобной войны. Однако, как показывает Рылеев, в душе великого князя неожиданно для него самого вдруг проявилась власть другого закона — закона *совести*, муки которой не заглушались обращением к языческим богам.

По библейским представлениям, сотворив человека «из праха земного», Бог «вдунул в него дыхание жизни, и стал человек душою живою» (Быт. 2:7). Как указывает известный богослов митр. Иларион (Алфеев), «“дыхание жизни” можно понимать как Святой Дух (и “дыхание”, и “дух” в греческой Библии обозначаются одним термином *pneuma*)» [Иларион: 78]. Таким образом, «будучи “перстным”, земным, человек получает некое Божественное начало, залог своей приобщенности к Божественному бытию» [Иларион: 78]. И это божественное начало выражается в особых качествах, не присущих никаким божьим творениям, кроме человека.

Согласно христианской антропологии, главным из этих качеств, непосредственно данных лишь человеку, является Божественный нравственный закон, который призвана контролировать совесть. Осознание преступности своих поступков и есть то действие, которое производит в сердце человека совесть, пробуждающая в душе страх не столько юридического наказания, сколько Божьего гнева. Определенно и точно на это указывается в святоотеческой литературе: «Когда Бог сотворил человека, то Он всеял в него нечто Божественное, как бы некоторый помысл, имеющий в себе, подобно искре, и свет, и теплоту; помысл, который просвещает ум и показывает ему, что доброе и что злое, — сие называется совестью, а она есть естественный закон», — писал св. авва Дорофей [Добротолюбие: 196]. В церковно-славянском словаре это понятие трактуется следующим образом: «Совесть — 1) мысль, помышление; голос Божий, показывающий ведение (отсюда со-весть) воли Божией относительно того, что должно и чего не должно делать человеку как разумно-нравственному существу»⁶. В словаре В. И. Даля, это понятие определяется в точном соответствии с христианскими представлениями: «Совесть — нравственное сознание, нравственное чутье или чувство в человеке; внутреннее сознание добра и зла; тайник души, в котором отзывается одобрение или осуждение каждого поступка; способность распознавать качество поступка, чувство, побуждающее к истине и добру, отвращающее ото лжи и зла; невольная любовь к добру и к истине; прирожденная правда, в различной степени развития». В качестве одного из примеров В. И. Даль приводит пословицу «Добрая совесть —

глаз Божий (глас Божий)»⁷. Таким образом, страдания князя Владимира в сюжете рылеевского произведения вызваны действием в его душе высшего нравственного закона, о котором он ранее и не подозревал.

Вводя мотив совести (отсутствующий в «Повести временных лет»), Рылеев опирается на Карамзина, именно в таком ключе трактовавшего данную ситуацию:

«Владимир, утвердив власть свою, изъявил отменное усердие к богам языческим: соорудил новый истукан Перуна с серебряною головою и поставил его близ *теремного двора*, на священном холме, вместе с иными кумирами. Там, говорит Летописец, стекался народ ослепленный и земля осквернялась кровию жертв. Может быть, совесть беспокоила Владимира; может быть, хотел он сею кровию примириться с богами, раздраженными его братоубийством: ибо и самая Вера языческая не терпела таких злодеяний...» [Карамзин: 144–145].

К изложению Карамзина восходит и сюжетный ход, примененный поэтом: изнемогая от страданий, его герой обращается с мольбой к главному языческому богу — Перуну, статуя которого, согласно летописи, незадолго до этого была возведена им в центре Киева:

«Молю у твоего кумира:
Предел страданиям душевным положи, —
Пересели меня из мира
Или по-прежнему с веселием сдружи!» (177)

В противоположность Ярополку, по мнению ряда историков, питавшему определенные симпатии к христианству, особенно в его католическом варианте [Назаренко: 345], в правление Владимира происходит возвращение к язычеству, что было связано, по-видимому, со стремлением князя, расширяя страну, укреплять и ее идеологическое единство. В исторических источниках отмечено, что в это время Владимир построил новые капища, возвел новые кумиры языческим богам, которым приносились даже человеческие жертвы. Однако вскоре произошло охлаждение князя к прежней религии и начались поиски новой. Большинство советских историков склонялись к мнению, что это было вызвано прежде

всего политическими причинами. Дело в том, что окружавшие Русь страны ко времени правления Владимира уже перестали быть языческими и приняли религии единобожия. Великий князь, видимо, понимал, что должен присоединиться к ним, но колебался в своем выборе.

«Повесть временных лет» (ставшая, в свою очередь, основой для «Истории» Карамзина), описывая ситуацию выбора веры князем Владимиром, делает упор на нескольких моментах: к Владимиру как могущественному государю прибывают послы из разных стран с предложением принять их религию; великий князь колеблется, советуется с боярами и отправляет «на разведку» своих людей, которые, прибыв обратно, советуют выбрать греческую веру.

Согласно этому летописному источнику, Владимир отверг предложения послов «магометанской веры», «иноземцев из Рима», а также «хазарских евреев»⁸, указав им причины своего отказа, но внимательно выслушал греческого философа, вкратце изложившего князю по его просьбе всю библейскую историю и оказавшего на выбор Владимира огромное влияние. В думе Рылеева из всех послов остается лишь греческий философ, изображенный в виде неизвестного старца, держащего в руках распятие и представляющегося «послом Творца» (177). Он появляется в тот самый момент, когда герой дошел в своих страданиях до предела. Эмоциональный рассказ философа о Страшном Суде и последствиях нераскаянных грехов для каждого человека производит на великого князя неизгладимое впечатление.

Таким образом, сюжет думы в целом ряде важных деталей отступает от исторического источника. Прежде всего, определено показано, что главная причина отказа великого князя от прежних верований лежит в плоскости психологии. Как и у некоторых предшественников Рылеева (Прокопович, Херасков), события описываются так, что читателю становится ясно: в мировоззрении Владимира произошли кардинальные перемены — то, что считалось в язычестве и всегда воспринималось самим князем как норма, теперь ощущается им как страшный грех. Он отказывается от прежних богов, у которых не может найти душевного успокоения, и с надеждой обращается к смиренному старцу, объяснившему причину его

мучений: «Ты Бога вышнего делами прогневил...» (177). Нарисовав весьма живописную картину посмертной судьбы грешника, «пришлец священный» (178) слышит главный вопрос князя: «О, чем же я избегну ада?» — и дает точный ответ:

«Крести себя, крести народы! —

В ответ вещал святой, — и ты себя спасешь!» (178).

Чрезвычайно важно, что в думе Рылеева (как и в пьесе Ф. Прокоповича) нет ситуации выбора из нескольких монотеистических религий. Владимир должен определиться между язычеством — традиционной верой предков — и совершенно новым для него христианством, и он делает выбор не на основе сравнения (как это показано в исторических источниках), не в результате логических рассуждений, а интуитивно, под влиянием тех чувств, которые испытывает измученная страданиями грешная душа в поисках спасения. Степень доверия князя к незнакомцу (выраженная в его фразе: «Из твоего читаю взгляда, / Что ты, таинственный, спасти меня притек!...» — 178) убеждает читателя, что идея спасения в сознании Владимира теперь неразрывно связана с представлением о христианской религии, проповедником которой является святой старец. Именно этим обусловлено окончательное решение Владимира:

«Крести ж, крести меня, о дивный!» —

В восторге пламенном воскликнул мудрый князь...» (179).

Принявший судьбоносное для всей страны решение герой Рылеева наделяется эпитетом «мудрый», однако в его дальнейших действиях намечается расхождение с этой характеристикой. «Новый подвиг», на который Владимир «полетел» «с новым жаром», представляется ему очередным завоеванием, в предвидении которого уже «трепещет Греция и гордые цари!...» (179). В последнем стихе голос автора окрашивается интонацией главного героя, с восторгом предчувствующего будущую победу. Его глазами воспринимается и восход солнца, как будто обещающий грядущие сражения: «Зарделись небеса пожаром...» (179).

Дистанция между автором и героем в оценке происходящих событий хорошо видна в заключительной строфе произведения,

где состояние души князя передается образом огня, коррелирующим с картиной небесного «пожара»:

«Так в князе огонь души надменной,
Остаток мрачного язычества горел:
С рукой царевны несравненной
Он веру самую завоевать летел...» (179).

Словосочетание «огнь души надменной» благодаря эпитету имеет явную негативную коннотацию, которая подкрепляется следующим далее уточнением «остаток мрачного язычества», а последние два стиха строфы наполнены неприкрытой авторской иронией: вера мыслится князем как нечто материальное, поддающееся завоеванию так же, как чужая территория, города и страны.

Дума «Владимир Святый» не была включена Рылеевым в отдельное издание, как считалось долгое время, по цензурным причинам. Это утвердившееся в советской науке мнение было оспорено В. Вацуро, который высказал предположение, что произведение по неизвестным причинам осталось незаконченным. «Можно думать, — писал исследователь, — что Рылеев оставил работу над этой думой, оборвав ее посередине» [Вацуро: 102]. По мнению ученого, в тексте должен был быть воспроизведен весь сюжет крещения, изложенный Карамзиным: приезд царевны Анны в завоеванный Владимиром Корсунь, внезапная слепота и последующее исцеление князя, повлекшее за собою его «прозрение». Именно здесь, считает исследователь, «заклучалась моралистическая идея посрамления гордыни земного владыки — и есть некоторые основания полагать, что дума писалась отчасти и на эту тему» [Вацуро: 102].

Не отвергая выдвинутую авторитетным ученым гипотезу, отметим, что и в данном виде можно рассматривать «Владимира Святого» как целостный текст, причем его сюжетная «незавершенность», «оборванность» на кульминационном моменте производит неожиданный и весьма яркий эффект. Заглавие произведения — «Владимир Святый» — предвосхищает грядущие события; изображенное в думе является лишь той исходной ситуацией, с которой начинается путь князя к святости. Восприятие главного героя думы, стремящегося «завоевать» Царство Небесное, является своеобразной иллюстрацией

неверного понимания слов Спасителя «Царство Небесное силою берется» (Мф. 11:12). Их глубокое и точное толкование дается в книге известного богослова Б. И. Гладкова: «Конечно, Царство Небесное берется не грубою силою, не так, как берутся, завоевываются царства земные. Царство Небесное *дается*, врата его открываются только тому, кто употребляет усилия над самим собою, чтобы сделаться достойным его» [Гладков: 323–1]. И далее: «Царство Небесное действительно *берется силою*, то есть дается только тому, кто ведет упорную борьбу со своими страстями, кто употребляет значительные усилия над собою, чтобы выйти победителем из этой борьбы» (курсив мой. — Н. Ж.) [Гладков: 323–2].

То, что пока неведомо герою, хорошо известно читателю: этот второй, духовный смысл обретения Царства Небесного (то есть спасения души) откроется Владимиру значительно позже, лишь после принятия им великого таинства Крещения. Именно тогда произойдет настоящий духовный переворот — и не признававший для себя никаких моральных запретов человек вдруг преобразится, очистится и примет всем сердцем высший нравственный закон, заповеданный нам Спасителем.

Примечания

- ¹ Среди них кандидатская диссертация О. И. Толстоуса «Поэтический мир К. Ф. Рылеева» [Толстоус], где подробно исследуются тематика и стихосложение, по-новому рассматривается эстетическая позиция поэта. Безусловный интерес представляет также докторская диссертация А. Г. Готовцевой «Публицистика К. Ф. Рылеева в историко-политическом контексте 1820-х гг.» [Готовцева], в которой объектом изучения является все творчество Рылеева, рассмотренное в различных контекстах: историко-политическом, биографическом и литературном. Особое внимание привлекают работы Т. А. Ложковой, в которых системно и глубоко раскрываются новые аспекты поэтики, а также подвергаются переосмыслению некоторые устоявшиеся представления о художественной организации произведений поэта [Ложкова, 2014, 2013, 2004].
- ² Православие: словарь-справочник / изд. 2-е, испр. и доп. М.: Даръ, 2007. С. 709.
- ³ Там же. С. 160.
- ⁴ Былины // Русская народная поэзия. Эпическая поэзия: сборник. — Л.: Худож. лит., 1984. С. 14–105.
- ⁵ Рылеев К. Ф. Владимир Святый // Рылеев К. Ф. Полн. собр. стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1971. С. 176. Далее ссылки на это издание

- приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- ⁶ Полный церковно-славянский словарь (Репр. изд. 1900 г.) / сост. прот. Г. Дьяченко. М.: Отчий дом, 2006. С. 628–629.
- ⁷ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1955. Т. 4. С. 256–257.
- ⁸ Повесть временных лет. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. Ч. 1. Текст и перевод / подгот. текста Д. С. Лихачева; пер. Д. С. Лихачева и Б. А. Романова; под ред. В. П. Адриановой-Перетц. С. 257–258. («Литературные памятники»)

Список литературы

1. Архипова А. В., Ходоров А. Е. Примечания // Рылеев К. Ф. Полн. собр. стихотворений. — Л.: Сов. писатель, 1971. — С. 393–464.
2. Гинзбург Л. Я. О лирике. — Л.: Сов. писатель, 1974. — 408 с.
3. Гладков Б. И. Толкование Евангелия / репр. изд. — СПб.: б. и., 1913. — 768 с.
4. Добротолюбие избранное для мирян. — М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2002. — 448 с.
5. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. — Л.: Наука, 1978. — 424 с.
6. Захаров В. Н. Православные аспекты этнопоэтики русской литературы // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. — Вып. 5. — С. 5–11 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2472> (10.12.2018). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2472
7. Захаров В. Н. Русская литература и христианство // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. — Вып. 3. — С. 5–30 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2370> (10.12.2018). DOI: 10.15393/j9.art.1994.2370
8. Иларион (Алфеев), епископ. Таинство веры: введение в православное догматическое богословие. — 4-е изд. — Клин: Христианская жизнь, 2005. — 304 с.
9. Карамзин Н. М. История государства Российского: в 12 т. — М.: Наука, 1989. — Т. 1 / под ред. А. Н. Сахарова. — 640 с.
10. Котляревский Н. А. Рылеев. — СПб.: Б. и., 1908. — 240 с.
11. Левкович В. Я. Поэзия декабристов // История русской литературы: в 4 т. — Л.: Наука, 1981. — Т. 2. — С. 150–178.
12. Ложкова Т. А. Проблема субъектной организации «Дум» К. Ф. Рылеева // Известия Уральского государственного университета. Серия 2. Гуманитарные науки. — 2004. — № 31. — С. 206–217.
13. Ложкова Т. А. К вопросу о своеобразии конфликта в поэме К. Ф. Рылеева «Войнаровский» // Уральский филологический вестник. — 2013. — № 1. — С. 102–114.
14. Ложкова Т. А. Байронический герой в поэмах Лермонтова и Рылеева: «Войнаровский» и «Измаил-бей» // Филологический класс. — 2014. — № 3 (37). — С. 30–35.

15. Маслов В. И. Литературная деятельность К. Ф. Рылеева. — Киев: б. и., 1912. — 56 с.
16. Назаренко А. В. Древняя Русь на международных путях: междисциплинарные очерки культурных, торговых, политических отношений IX–XII веков. — М.: Языки русской культуры, 2001. — 784 с. (*Studia historica*)
17. Нейман Б. В. К. Ф. Рылеев. — М.: Гослитиздат, 1946. — 88 с.
18. Пигарев К. В. Жизнь Рылеева. — М.: Сов. писатель, 1947. — 255 с.
19. Платонов С. Ф. Лекции по русской истории / вступ. ст. А. Н. Фукса. — М.: Высшая школа, 1993. — 736 с. (сер. «Историческое наследие»)
20. Стенник Ю. В. Драматургия русского классицизма. Трагедия // История русской драматургии: XVII — первая половина XIX века. — Л.: Наука, 1982. — С. 58–108.
21. Толстоус О. И. Поэтический мир К. Ф. Рылеева: дис. ... канд. филол. наук. — Смоленск, 2001. — 264 с.
22. Цейтлин А. Г. Творчество Рылеева. — М.: Изд-во АН СССР, 1955. — 304 с.

Natalia P. Zhilina

The Idea of Salvation in Ryleev's Narrative Poem “Vladimir the Saint”

Abstract. Largely overlooked by scholars the religious context of Ryleev's writing became the focus of our research. The narrative poem “Vladimir the Saint” originally called *duma* was not published during the poet's lifetime. Being studied in an axiological aspect the central conflict of the poem is interpreted from a completely different angle. An analysis of the artistic structure covers a number of important points, that distinguish the *duma's* plot from the historical source, and prioritizes the opposition between Christianity and paganism that brings forward the antithesis of true and false values. The study clearly shows that the motif of conscience occupying the central place in the plot directly associates the ideological system to Christian anthropology. So, the transformation of a traditional impulse for the protagonist's separation from the world being usual for Romanticism elevates the idea of salvation as central and plot-generating in the poem. The final leaves the impression of incompleteness, thus, the title of the work anticipates future events and the poem depicts only the initial situation whereof the prince's path to holiness begins.

Keywords: Ryleev, *duma*, prince Vladimir, plot, motifs, Christianity, paganism

About the author: *Zhilina Natalia P.* — PhD in Philology, Associate Professor, Professor of the Institute of the Humanities, Immanuel Kant Baltic Federal University (Kaliningrad, Russian Federation)



УДК 821.161.1.09“18”

Игорь Алексеевич
Виноградов

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» (закончено 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, «Ревизор», 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 Российской академии наук (121069, Российская Федерация, Москва, ул. Поварская, 25а.)

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 veste дне, ни часа, в оньже Сын человеческий приидет* (Мф. XXV:13)» [Клитин: 81].

Действительно, обстоятельства появления в уездном городе «Ревизора» мнимого «значительного лица» — обольщение чиновников на счет Хлестакова и попущение Божие как первопричина обольщения («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 несправедным обольщением 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... <...> ...чрез 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 Bunyan)», 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 течении 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 ненадобности 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-Штилинг, 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 Штиллингом «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 Церквей.)

«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 расширяющаяся, 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 годе 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-Штилинг 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 суеверию относить таковое всея вселенная во едино время <...> потрясение духа. <...> ... известный миру <...> Юнг-Штилинг, в книге своей, <...> победную повесть <...> 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-Штилинг, 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 благотворитель 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 светопреставления <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 православно-го, 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 примыкает 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*, принеши 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 одетый 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 коею 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 Сердцеправы 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 всюю 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, 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 коею 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 лицо названо в подлиннике *человеком в сером платье* за то, что серый цвет означает старость, смерть и истление, и потому одежда такого цвета свойственна званию строгого Судии, Совести. В переводе оно названо *Угрозом Световостоковым*. 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-

Штиллингом, 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» братий) использование Гоголем наследия Штиллинга (как посметь превратить «в комедию» само «пророчество» о 1836 годе!). 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 Ферапонтовичем 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 «Угрозы Световостоков». «Какая это книга? — вопрошал святитель Филарет. — Принята ли она Православною Церковью? И даже известна ли ей? <...> Св. Климента ставить наряду с Штиллингом 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 со-

чинений 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 Окуновым). При этом обе ссылки на Штиллинга, 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 православная» [Фотий (Спасский), 1894: 220]. В свое время Император беседовал даже с Юнгом-Штиллином 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. — Стлб. 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 Вхоδιοерусалимской (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. Тоголя. 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. [Мацевич 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 (Спаский), 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 // Семевский 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

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 Government Inspector". 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 Government Inspector" (completed in the same year) is appraised, as well as the role of Stilling's "Logging 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 Government Inspector". 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, "The Government Inspector", 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 of the Russian Academy of Sciences (25a Povarskaya str., Moscow, 121069, Russian Federation)

УДК 821.161.1.09“18”



**Ирина Александровна
Киселева**

**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 ободряющей 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 изменение 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 всеблагодать 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 (105005, Российская Федерация, г. Москва, ул. Фридриха Энгельса, д. 21, стр. 3)

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 разнящимися 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 студёный 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 мой 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 «увекочивание в нем высших жизненных мигів 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 серебристый», «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 смирятся 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 основе образа Тамары, и именно она определила ее райскую красоту, декларируемую с небольшими изменениями по тексту Лермонтовым в обеих редакциях. В 8-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 святошью — 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 большего 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 всесильной 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-Дороватовская], [Михайлова], [Гиреев], [От редакции], [Максимов], [Найдич], [Удодов], [Вацуро].
- 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. Вацуро 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 «Соцэкгиз», 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: Сборник 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-ти томах / под ред. Б. М. Эйхенбаума. — М.; Л.: Academia, 1935. — Т. 3. — С. 628–658.

Irina A. Kiseleva

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 Engelsa, 21/3, Moscow, 105005, Russian Federation)



УДК 801.161.1.09"18"

**Наталья Николаевна
Старыгина**

Праздник Пасхи как социокультурный текст в рассказе «Фигура» Н. С. Лескова

Аннотация. В статье реализуется социокультурологический подход к изучению художественного произведения. В нем вычленяется текст, содержащий информацию для реконструкции читателем современного автору социокультурного пространства. Содержание рассказа «Фигура» Н. С. Лескова определяется социокультурным конфликтом, развивающимся в пасхальные дни, что противоречит характерной для Пасхи атмосфере радости, согласия и торжества веры. Данная ситуация позволяет писателю показать своеобразие социокультурных отношений в обществе. Пасха, как и другие религиозные праздники, выражает христианские культурные универсалии, архетипы и ценности, определяющие (хотя и не исчерпывающие) содержание «культурного ядра» общества. Одной из универсалий является идея прощения, воплощенная в тексте в мотиве прощения. Однако данная культурная доминанта противоречит центральным для армейской и дворянской субкультур идеям «офицерской чести» и «благородной гордости», обуславливающим поведение их представителей. Лесков показывает, что в результате конфликта главный герой, осуществляющий идею прощения в повседневной жизни, становится маргиналом, создающим собственную социальную нишу, ставшую прибежищем также для отщепенки Христи и ее незаконнорожденной дочери. Сформированная героями маргинальная группа становится хранителем базовых христианских ценностей («культурного ядра»), призванных объединять русское общество. Образ Фигуры — образ праведника. Все лесковские праведники, если говорить об их социальном статусе, являются маргиналами. Анализ социокультурного текста в рассказе «Фигура» дает возможность понять глубинные причины противоречивого отношения общества (социальных сословий и групп) к явлению праведничества, к праведнику как к человеку, реализующему в мирской жизни христианские заповеди и устремленному к Богу. Применение социокультурологического подхода

к анализу художественного текста позволяет сделать вывод о масштабности авторской картины мира: даже в произведениях, сюжет которых основан на анекдоте или курьезном случае из жизни персонажа, писатель создает «условия» для их осмысления в социокультурном контексте.

Ключевые слова: Н. С. Лесков, социокультурный текст, социокультурное пространство, социокультурный контекст, художественная реальность, мотив прощения, образ праведника

Об авторе: *Старыгина Наталья Николаевна* — доктор филологических наук, профессор, Поволжский государственный технологический университет (424000, Российская Федерация, Республика Марий Эл, г. Йошкар-Ола, пл. Ленина, 3)

Символика христианского календаря имеет огромное значение для русской литературы, что убедительно обосновали В. Н. Захаров (см.: [Захаров, 1994а, 1994b]) и И. А. Есаулов (см.: [Есаулов, 1995, 2004]). С христианским календарем связано возникновение, становление и функционирование «календарных» литературных жанров. «В мировой литературе широко известен жанр “рождественского рассказа” (в русской традиции его часто неточно называют другим жанром — “святочным рассказом”)» [Захаров, 1994b: 249]. В меньшей степени известен и изучен жанр пасхального рассказа. Его основательную характеристику предложил В. Н. Захаров в статье «Пасхальный рассказ как жанр русской литературы»: «Пасхальный рассказ связан с праздниками всего Пасхального цикла от Великого поста до Троицы и Духова дня, а это прежде всего <...> Великий пост, Страстная и Святая недели, Пасха, Вознесение, Троица, Духов день. Пасхальный рассказ назидателен — он учит добру и Христовой любви; он призван напомнить читателю евангельские истины. Его сюжеты — “духовное проникновение”, “нравственное перерождение человека”, прощение во имя спасения души, воскрешение “мертвых душ”, “восстановление” человека. Два из трех названных признаков обязательны: приуроченность времени действия к Пасхальному циклу праздников и “душеспасительное” содержание. Иначе без этих ограничений если не все, то многое в русской литературе окажется пасхальным. Оба жанровых критерия важны не сами по себе, а в их взаимосвязи. Немало рассказов, приуроченных к Пасхе, не являются пасхальными именно по своему содержанию» [Захаров, 1994b: 256].

Приуроченность изображаемых событий к Пасхе обуславливает включение в художественный текст пасхального рассказа определенных социокультурных характеристик жизни персонажей: «Часто Пасха была условной весенней датой: без указания на конкретный год переходящий праздник не мог быть точной датой. Иногда это примета православного быта русского человека, его образа жизни. Однако духовная природа этого великого христианского праздника такова, что уже само обращение к нему писателей в своем творчестве зачастую увлекало их на решение таких задач, которые были бы достойны этого праздника. И условной дате, и описанию праздника придавалось иное, более серьезное и глубокое, подчас символическое значение» (курсив мой. — Н. С.) [Захаров, 1994b: 252]. Заметим, что в приведенной цитате исследователь обращает внимание на то, что изображение Пасхи не сводится к описанию праздничного быта. Духовное содержание великого христианского праздника «вынуждает» писателя так или иначе воспроизводить христианские культурные смыслы и ценности. Поэтому изображение Пасхи или даже упоминание о празднике в пасхальном рассказе является центральным структурно-семантическим элементом художественного текста, в том числе социокультурного.

Термин «социокультурный текст» соотносится с пониманием текста как источника социокультурной информации, текста как социокультурного кода ([см.: [Храпова]), текста как источника социокультурных концептов (см.: [Комарова]). Вместе с тем адекватное толкование данного термина должно основываться, на наш взгляд, на понимании такого явления и собственно понятия, как социокультурное пространство.

В настоящее время ученые сходятся во мнении, что «социокультурное пространство» является не просто суммой социального и культурного. Нельзя сказать, что «социокультурное пространство» — это физическое пространство, заполненное социальными образованиями и социальными конструкциями, в рамках которых происходит социальное взаимодействие по аккультурации его. Это связано с тем, что: во-первых, «социокультурное пространство» — часть социального; во-вторых, «социокультурное пространство» может

выступать частью культурного (представления о пересечении социального и культурного пространства наподобие “матрешки” в структуралистском конструктивизме П. Бурдьё); в-третьих, “социокультурное пространство” имеет границы, очерченные ценностями и нормами, а также взаимодействиями многосвязанных групп, заключающих в себе социальные, культурные, личностные аспекты взаимодействующих участников» [Ремизова: 161].

В характеристиках социокультурного пространства исследователями подчеркивается роль созидательной деятельности человека: «...социокультурное пространство — это не просто физическое, реальное пространство. Это конструируемая человеком пространственная среда — своего рода физическое и ментальное выражение организации пространства человеком. Именно человек, его социальные связи образуют социокультурное пространство как специфическую пространственно-временную целостность» [Орлова: 151].

Следует добавить, что «социокультурное пространство объединяет культурный и социальный аспекты человеческой деятельности в рамках социальной группы любого уровня вплоть до общества в целом (социетальной / социокультурной системы). <...> Социокультурное пространство есть способ реализации культурных архетипов, в символической форме выражающих онтологические основания культуры» [Ищенко].

Целостная характеристика социокультурного пространства предполагает анализ культурных единиц / культурных систем (то есть социальных общностей), характеризующихся культурным ядром, субкультурами, маргинальными группами, отношениями между ними, сложившимися в определенном социальном времени. В структуре социокультурного пространства выделяются «культурные темы, эстетические идеалы и типы социального взаимодействия», которые рассматриваются как «проявления единой системы культурных архетипов данного социума» [Ищенко].

Таким образом, социокультурный текст художественного произведения можно понимать как текст, содержащий информацию для адекватной реконструкции читателем (критиком) современного автору социокультурного пространства.

В изучении социокультурного текста реализуется социокультурологический подход, согласно которому созданный автором образ общества рассматривается в единстве социальных и культурных аспектов, образ героя — как личность, связанная с обществом через систему социальных отношений, а также с культурой — через систему ценностных ориентаций, архетипов, универсалий, идеалов и норм. Такой методологический подход к изучению литературных произведений достаточно популярен в настоящее время, поскольку художественные тексты все чаще становятся источником представлений современного человека о социальной и культурной жизни в прошлом и настоящем времени. Социокультурный текст как реконструкция социокультурного пространства позволяет увидеть авторскую картину мира, понять систему ценностей автора, его отношение к личности как к субъекту социокультурной деятельности, к современному ему обществу и др.

Данный подход особенно актуален при исследовании содержания и поэтики «календарных» жанров русской литературы, так как изображенные или упомянутые в них великие христианские праздники (Рождество Христово и Пасха) воплощают главные идеи христианской культуры: идею духовного спасения человечества, идею возрастания души человека, ее обновления и возрождения. Вокруг этих идей сосредотачиваются культурные архетипы¹ и универсалии², эстетические идеалы и этические нормы. В совокупности они составляют христианское культурное ядро русского социокультурного пространства, обеспечивают взаимодействие всех социальных групп и соответствующих субкультур.

В пасхальном рассказе Н. С. Лескова «Фигура» (1889) «поведано об одном киевском чуде, крестьянине с виду, а прежде офицере. Когда-то в Светлое Воскресение он, вопреки сословной морали, поступил по-христиански: простил обидчика из нижних чинов. Этого отсутствия “дворянской гордости” ему не простили ни начальство, ни сослуживцы. Что стало с ним после исключения из военной службы, известно читателю: битый офицер “опростился” — стал подгородным киевским землепашцем» [Захаров, 1994b: 258].

Трагическое (но в чем-то и комическое) событие, изменившее жизнь героя рассказа — Фигуры, — происходит в пасхальную ночь. Очевиден алогизм ситуации: такое происшествие неуместно в праздничные дни, не вписывается в праздничное пространство, нарушает традиционную последовательность праздничного процесса. Писатель акцентирует внимание читателя на празднике Пасхи, являющемся в русской культуре социокультурным символом³, смысловое наполнение которого выражается в социокультурных концептах⁴, содержащих полную информацию о культурном ядре русского социокультурного пространства: «спасение», «воскресение», «вознесение», «самопожертвование», «обновление», «жизнь в Боге», «свет Божий», «любовь», «радость» и др.

«Праздник праздников» Пасха — символическое выражение господства духа, самопожертвования Христа ради искупления человеческих грехов, воскресения и возрастания человека, братской любви и всепрощения, радости воскресения Сына Божьего, победы жизни над смертью, света над тьмой (см. о Пасхе: [Рубан]). В русской культуре образ Иисуса Христа является культурным архетипом, определяющим ценностные ориентации и модель поведения христианина.

О событии, случившемся в пасхальную ночь и длившемся от двенадцати часов «чистой субботы» до «третьего дня праздника»⁵, то есть до Светлого вторника (см.: [Рубан: 74–84]), вспоминает герой-рассказчик Фигура. Лесков создает иллюзию устной речи персонажа, что, с одной стороны, помогает ему воплотить образ неординарного человека с необычной судьбой, с другой — позволяет передать восприятие Пасхи, понимание смысла праздника, отношение к нему в русском обществе. Этот прием характерен для поэтики писателя в целом.

Лесков воспроизводит подробности праздничного быта, включая в рассказ героя социокультурные символы Пасхи, олицетворяющие жизнь, свет, обновление, а также вводя вещные образы-аллюзии.

Образ Пасхи формируется в рассказе Фигуры о доме и о матери. Герой вспоминает ее привычное поведение в праздничные дни:

«...думаю: вот она теперь всех провожает в село, с вечера на заутреню, а сама сироток сберет, не одетых, невычесанных, — всех сама у печки перемоет, головенки им вычесет и чистые рубахи наденет... Как с ней радостно!» (232).

Здесь важен вещный образ печи, символизирующий дом, домашний очаг, семью. Вокруг печи мать героя собирает сироток. Ее поступок является воплощением помощи ближнему, братской любви, милосердия, добродетели, основных христианских заветов, то есть он актуализирует пасхальные концепты. В рассказе героя также возникает образ воды: «...всех сама у печки перемоет». Как известно, вода имеет символическое значение в пасхальной традиции: она очищает и защищает от болезней и несчастий. Эмоциональным штрихом в создании образа Пасхи (как и образов матери и самого героя) является восклицание Фигуры: «Как с ней радостно!». Оно подчеркивает то всеобщее чувство радости, которое испытывают христиане в праздничные дни.

Второй значимый в создании образа Пасхи эпизод — принятие Фигурой решения поздравить солдат:

«То, другое, третье приходит в голову, и, наконец, опять самое ясное приходит от матери: она, бывало, говорит: “Когда самому худо, тогда поспеши к тем, кому еще хуже, чем тебе”... Ну вот, солдатам хуже, чем мне... Давай, думаю, я чем-нибудь солдат бедных обрадую! Угощу их, что ли, чаем напою, — разговлеюсь с ними на мои гроши! Понравилось» (232–233);

«Я позвал вестового, даю ему из своего кошелька денег и посылаю, чтобы купил четверть фунта чаю, да три фунта сахару, да копу крашенок (шестьдесят красных яиц), да хлеба шафранного на все, сколько останется» (233);

«Как услышу, что отпустный звон прозвонят и люди из церкви пойдут, я поздороваюсь — скажу: “Ребята! Христос воскрес!” и предложу им это мое угощение» (233).

В рассказе героя говорится о традициях празднования Пасхи: церковная служба, пасхальный благовест, обычай красить яйца, христосоваться, разговляться, праздничное застолье и др. Обычаи и приметы праздника являются символическим выражением важнейших смыслов христианской

Пасхи, которые определяют поведение героев (матери Фигуры, его самого). Оба героя действуют по велению сердца и по вере, ориентируясь на христианские этические идеалы и ценности.

Пасхальные события символизируют путь от смерти к жизни, от земли к небу, от тьмы к свету, поэтому атмосфера праздника радостная и светлая. Для того чтобы передать эти чувства и эмоции, писатель использует традиционные номинации (именования) праздника: «чистая суббота», «Светлое воскресенье» (231). Ощущение праздника создается за счет использования слов, передающих эмоции героя: «радостно» (дважды), «ясное», «обрадую», а также за счет визуальных («огни кое-где мелькают» (232), «красные яйца») и звуковых образов («звон слышен», «отпустный звон прозвонят» — 233). Красный цвет «крашенок» («красных яиц») Лесков не случайно подчеркивает двойной номинацией: он символизирует триумф жизни.

Писатель не использует весь комплекс пасхальных символов. Например, отсутствуют в рассказе героя упоминания о пасхальном огне, ручьях и др. Тем не менее присутствующие в рассказе образы-символы, а также описания иконы (239–240), совместной молитвы героя и графа Сакена, видения «ада» и «рая» (244–245) создают довольно объемный образ Пасхи, демонстрируют традиции и обычаи и передают радостную, таинственную, чудесную и вдохновенную атмосферу Пасхи как «Праздника праздников».

Вместе с тем Лесков воспроизвел и другую сторону Великого праздника — народное гулянье, причем в его неприглядных проявлениях. Рассказ Фигуры предваряется его диалогом с автором-повествователем. Темной стороной «русского празднования» (231) является пьянство. Автор-повествователь намекает на это в следующем высказывании:

«В праздники здесь было так много звона, что бывало трудно выдержать, а внизу по всем улицам, сходящим к Крещатику, были кабаки и пивные, а на площадке балаганы и качели. Ото всего этого я спасался на такие дни к Фигуре» (230–231).

Герой-рассказчик осуждает разгул и рискованные разудалые игры, шумное веселье, приводя библейскую цитату:

«Я сам нашего русского празднования с детства переносить не могу, и все до сих пор боюсь: как бы какой беды не было. Бывало, нас кадетами проводят под качели и еще говорят: “Смотрите — это народное!” А мне еще и тогда казалось: что тут хорошего — хоть бы это и народное! У Исаяи пророка читается: “праздники ваши ненавидит душа моя”, — и я недаром имел предчувствие, что со мною когда-нибудь в этом разгуле дурное случится» (231).

Именно пьянство стало причиной поворотного в судьбе Фигуры события:

«Я встал, чтобы обойти посты, и вдруг слышу шум... дерутся... Я — туда, а мне летит что-то под ноги, и в ту же минуту я получаю пощечину...» (233).

Пощечину нанес напившийся казак: «Вон он и есть — в ногах лежит без памяти, а двух там на погребнице вяжут. Рубить-ся хотели» (233). Данное событие воспринимается как нарушение праздничного цикла, как не соответствующее благостной атмосфере Пасхи. Именно таким образом случившееся было воспринято представителями разных социальных групп. Но социокультурная мотивация подобной единодушной реакции была различной, что обусловлено разницей между культурными доминантами соответствующих субкультур.

На первый взгляд, случившееся приводит к сугубо социальному конфликту внутри армейской среды — между офицером и солдатом, высшим и низшим чинами. Можно предположить, что данная ситуация могла бы разрешиться легко и традиционно: солдат понес бы соответствующее наказание. Однако Лесков усложняет конфликт: он не ограничивается указанием на социальный аспект и вносит в его содержание духовно-нравственный, культурный смысл. Реакция самого Фигуры на проступок казака (прощение солдата) спровоцировала социально-культурный конфликт в офицерской (в сущности, однородной по социальной принадлежности людей) среде. Поэтому описание данной конфликтной ситуации содержит информацию, позволяющую читателю реконструировать социокультурное пространство России и увидеть его таким, каким видел и описал Лесков.

В структуре социума, изображенного в рассказе «Фигура», вычленяются такие общности, как дворянство и крестьянство (описание последнего не развернуто, потому что эта общность только предполагается или просматривается за образами солдат и персонажей из воспоминания Фигуры о матери), а также выделяется группа военных (армейская)⁶. Соответственно, в культурном пространстве изображенного в рассказе общества можно выделить дворянскую и армейскую субкультуры.

Субкультуры не противоречат содержанию культурного ядра, но имеют собственные культурные темы, разделяемые всеми представителями социальной группы (см.: [Ищенко]). Культурная тема дворянской субкультуры формируется вокруг идеи сословного превосходства или благородства. В рассказе Лескова она сформулирована как идея «благородной гордости» (237). В соответствии с ней складывается система культурных черт, ментифактов и стереотипов поведения. Лесков, описывая поступки матери Фигуры, отчетливо показал, что доминирующая в данной субкультуре культурная тема не позволяет дворянам воспринимать их адекватно. Матушка слывет чудачкой, ее поведение кажется всем странным и не соответствующим сложившимся традициям. С точки зрения дворян, мать Фигуры не имеет ни «благородной гордости», ни сословной чести, ни чувства сословного превосходства.

Армейская субкультура формируется вокруг идеи воинской чести. В рассказе «Фигура» вычленена одна из важных культурных черт, которая выражается в суждениях героев об «офицерской чести», «честь мундира», субординации и др. По мнению офицеров, Фигура, простивший давшего ему пощечину солдата, пренебрег офицерским кодексом, запятнал «честь мундира», нарушил субординацию. Характерно высказывание полковника:

«— Нижний чин оскорбил офицера и остается без наказания... и вы это считаете благополучным? Да у вас что же — нет, что ли, ни субординации, ни благородной гордости?» (237).

С мнением полковника согласны сослуживцы героя, граф Сакен и даже солдаты, обещавшие сохранить происшествие в тайне от всех, (хотя именно солдаты поняли христианский смысл поступка Фигуры) (236).

Действие героя-рассказчика не соответствует стереотипам поведения, сложившимся в изображаемых Лесковым социальных группах. Оно непривычно и выламывается из повседневности. Осуждение героя и его поступка — это естественная реакция социальной группы: офицеры действуют и мыслят в рамках культурной темы, сложившейся в субкультуре.

Вместе с тем поступок героя-рассказчика (прощение солдата) является социальным действием, в полной мере соответствующим христианской этике, регламентирующей поведение христианина, для которого «честь, как возможность и право уважать себя перед лицом Божиим, есть драгоценнейшая основа жизни» [Ильин: 265]. Поступок Фигуры соответствует содержанию культурного ядра социокультурного пространства общества: он поступил правильно, как истинный христианин.

Таким образом, конфликт в офицерской среде (между Фигурой и остальными) обусловлен противоречием между христианскими ценностями и идеей офицерской чести, центральной в армейской субкультуре. Лесков, однако, не столь прямолинеен, как это может показаться. Во-первых, офицеры, строго осудившие Фигуру, все-таки проявили к нему сочувствие (это и полковник, и служащие в приемной Сакена, и сам Сакен, выхлопотавший пенсию провинившемуся, с его точки зрения, офицеру)⁷. Офицеры и Фигура — люди, сформировавшиеся в одной социокультурной среде, в которой сосуществуют базовые культурные (христианские) ценности и ценности дворянской субкультуры. Поэтому офицеры понимают мотивы поведения Фигуры, а Фигура понимает мотивацию сослуживцев. Причем и для самого героя-рассказчика культурная идея «честь мундира» имеет большое значение и оказывает на него сильное влияние:

«Все вдруг в голове у меня засуетилось и перепуталось. Тягчайшее оскорбление! Молодо-зелено, на все еще я тогда смотрел не своими глазами, а как задолбил, и рассуждение тоже было не свое, а чужое, вдолбленное, как принято. “Тебя ударили — так это бесчестье, а если *ты* побьешь на отместку, — тогда ничего — тогда это тебе честь...” Убить его, этого казака, я должен!.. зарубить его на месте!.. А я не зарубил. Теперь куда же я голен? Я битый по щеке офицер» (234).

Нельзя не отметить, что изображаемая конфликтная ситуация стала для Лескова очередным поводом обратиться к теме «светского праведничества» и вновь поднять вопрос о жизни праведника в миру (см. об этом: [Старыгина, 2009, 2012]). Образ Фигуры — образ человека, осуществляющего в мирской жизни заветы Иисуса Христа и следующего Его великому примеру:

«А в глубине кто-то и говорит: “Не убий!” Это я понял, кто! — Это так Бог говорит: на это у меня, в душе моей, явилось удостоверение. Такое, знаете, крепкое, несомненное удостоверение, что и доказывать не надо и своротить нельзя. Бог! Он ведь старше и выше самого Сакена. Сакен откомандует, да когда-нибудь со звездой в отставку выйдет, а Бог-то веки веков будет всей вселенной командовать! А если он мне не позволяет убить того, кто меня бил, так что мне с ним делать? Что сделать? С кем посоветуюсь?.. Всего лучше с тем, кто сам это вынес. Иисус Христос!.. Тебя самого били?.. Тебя били, и ты прости... а я что пред тобою... я червь... гадость... ничтожество! Я хочу быть *твой*: я прости! я *твой*...» (234).

Поступок Фигуры является реализацией христианского учения о прощении, то есть он имеет онтологическое основание. В Евангелии сказано: «...будьте друг ко другу добры, сострадательны, прощайте друг друга, как и Бог во Христе простил вас» (Еф. 4:32), «как Христос простил вас, так и вы» (Кол. 3:13).

В рассказе «Фигура» прощение рассматривается как социально-культурное действие. При этом поступок главного героя превышает социальные нормы, лишается социальной обусловленности, так как его основания располагаются в сфере универсальных культурных ценностей, архетипов, абсолютных ментифактов, то есть в сфере того, что формирует культурное ядро социокультурного пространства всего общества. Поступок Фигуры становится событием, создающим основу для общественного согласия и примирения. Именно эта мысль раскрывается в эпизоде совместной молитвы Фигуры и солдат:

«...и зачитал: “Христе, свете истинный, просвещающий и освещающий всякого человека, грядущего в мир...”».

Между солдатами вдруг внимание... кто-то и повторил:

— “Всякого человека!”

— Да, — говорю, — “всякого человека, грядущего в мир”, — и такой смысл придаю, что он просвещает того, кто приходит от вражды к *миру*. И еще сильнее голосом воззвал: — “Да знаменуется на нас, грешных, свет твоего лица!”

— “Да знаменуется!.. да знаменуется!” — враз, одним дыханием продохнули солдаты... Все содрогнулись... все всхлипывают... все неприступный свет узрели и к нему сунулись...» (236).

Лесков выстраивает сюжет вокруг оппозиции «вражда» / «мир»: «бил» — «убить», «бил» — «простить». Образ-символ «свет» позволяет писателю показать духовное движение от тьмы к свету, к просвещению, от разобщенности к единению («одним дыханием»). Не случаен здесь мотив слез («всхлипывают»), вызванных молитвой-обращением к Христу. Общая молитва Фигуры и солдат — аллюзия на соборную молитву, которая имеет великую объединяющую, просветляющую и вдохновляющую силу.

Акт прощения демонстрирует примирение людей, принадлежащих к разным социальным группам и субкультурам, на основе общих для них культурных (христианских) ценностей и идеалов. Это подтверждается эпизодом прощения Фигуры и солдат:

«Солдаты со мною тоже хорошо простились.

— Ничего, — говорили, — мы, ваше благородие, вами довольны и не плачемся. Нам все равно, где служить. А вам бы, ваше благородие, мы желали, чтобы к нам в попы достигнуть и благословлять на поле сражения.

Тожe доброжелатели!» (247).

В контексте темы и мотива прощения слово «простились» в приведенной цитате означает не только «попрощались», но и «простили друг друга».

Как уже говорилось ранее, поступок Фигуры, офицера, простившего ударившего его солдата, вызвал неприятие окружающих, оценивших его в соответствии с доминирующей культурной темой армейской и дворянской субкультур — «благородной гордости». Вместе с тем полковник и граф Сакен,

отреагировавшие на ситуацию в соответствии со сложившейся в армейской и дворянской субкультурах традицией, понимают, что она противоречит христианской идее всепрощения, которая является этической нормой для верующего человека. Писатель рассматривает данную ситуацию в контексте проблемы эмоционального и рационального в человеке, создает оппозицию «сердце» / «ум».

Прощение — это движение сердца. Герой, анализируя случившееся, рассказывает, как сложно согласовать душевный порыв с рассудком:

«А меж тем как я немножко раздумался, сердце-то у меня уж назад пошло: рассуждать опять начинаю: ударь он меня наедине, я и минуты бы одной не колебался — сказал бы: “Иди с миром и вперед так не делай”. Но ведь это все произошло при подначальных людях, которым я должен подавать первый пример...

И вдруг это слово опять меня спасительно уловляет... какой такой нам подан *первый пример*? Я ведь не могу же это забыть... я ведь не могу же, чтобы Иисуса вспоминать, а при том ему совсем напротив над людьми делать...

“Нет, — думаю, — этого нельзя: я спутался — лучше я отстраню от себя это пока... хоть на время, а скажу только то, что надо по правилу...” (235).

Герой не поддается искушению («спутался») и следует заповеди Иисуса Христа, действуя «по правилу», по «первому примеру», и по велению сердца («Так, по влиянию сердца» — 240). «Искренне верующий не может веровать в божественный закон и не желать его осуществления; и не может, желая этого, не осуществлять его. Его вера сама есть любовь, т. е. огненная воля к Божественному, т. е. система живых усилий, направленных к его осуществлению» [Ильин: 310]. Благодаря вере Фигура «духом вознесся», то есть обрел гармонию мысли и чувства.

В отличие от героя-рассказчика, полковник рассуждает рационально и действует в соответствии с воинским уставом:

«— Нижний чин оскорбил офицера и остается без наказания... и вы это считаете благополучным? Да у вас что же — нет, что ли, ни субординации, ни благородной гордости? <...> Вы не имели права прощать! <...> ...я с вас службу требую. Военный человек должен почерпать христианские правила из своей присяги...» (237).

Иными словами, христианство для него — это чувства и эмоции, тогда как служба требует соблюдения законов и правил.

Граф Сакен, прослышавший богомольцем, конечно, понимал христианские основания поступка Фигуры, но он также признавал необходимость соблюдения армейских законов («...но я не могу, чтобы вас оставить на службе!» — 240). Поэтому, беседуя с Фигурой, он сначала ищет причину его поступка во «французском духе» и «французской болезни» (240) (то есть граф Сакен подозревает, что Фигура разделяет идею равенства сословий, провозглашенную идеологами французской революции), в вольнодумии, затем — в «гордости» (240) вольнодумца, наконец, в отсутствии «дворянской гордости» / «благородной гордости» (241).

Характерно, что Сакен, как и полковник, противопоставляет жизнь сердца и «долг службы»:

- «— А вы ему это простили?
- Да, я не мог не простить!..
- На каком же основании?
- Так, по влиянию сердца.
- Гм!.. Сердце!.. На службе прежде всего долг службы, а не сердце... Вы по крайней мере раскаиваетесь?
- Я не мог иначе» (240).

Жизнь в вере и по заповедям Христа — это «сердце», а служба — это рассудочное следование долгу.

Можно предположить, что попытки графа устроить дальнейшую судьбу провинившегося (с точки зрения армейского начальства) офицера (перевести на другое место службы, хлопотать о монашестве, наконец, обеспечить пенсией) стали своего рода попыткой оправдания графом самого себя: демонстрирующий свою религиозность, он не смог следовать Христу. Граф понимает противоречивость собственного положения: он оказался между христианской этикой и требованиями светской (военной) морали. Косвенным подтверждением этому служит следующий эпизод:

- «— И еще бы во второй раз, пожалуй, простили?
- Во второй раз, я думаю, даже легче будет.
- Вон как!.. вон как у нас!.. солдат его по одной щеке ударил, а он еще другую готов подставить.

Я подумал: “Цыц! не смей этим шутить!” — и молча посмотрел на него с таковым выражением.

Он как бы смутился, но опять по-генеральски напетушился...» (240).

Граф Сакен также, как и Фигура, совершает поступок: прощает героя. Лесков как будто дублирует ситуацию прощения «нижнего чина». Но по содержанию это разные события. В соответствии с христианским учением «необходимо простить всякому огорчившему, оклеветавшему, уничивившему тебя, всякому причинившему тебе какое бы то ни было зло» [Брянчанинов: 143]. Например, успех молитвы обеспечивается, как писал св. Игнатий Брянчанинов, «прощением всех, всех без исключения обид, и самых тягчайших» [Брянчанинов: 132]. «В светской этике прощают по разным причинам, и нередко проступок провинившегося предается забвению в силу великодушия, незлопамятности субъекта <...>. На первый план здесь выступает понятие внутреннего очищения, душевной свободы, нравственного “опрощения”, поскольку грехи, проступки ассоциируются с ощущением того, что “камнем лежит на сердце, давит душу” и пр. — т. е. с ощущением тяжести и сложности, которое должно *простить*. <...> В концепте ПРОЩЕНИЕ представление о “хирургическом” удалении греховных дел (*оставити грѣхы*) сменяется представлением об освобождении души человека от чувства вины за тот или иной проступок (*простити кого-либо*)» [Майоров: 195].

Беседа Фигуры и графа Сакена завершается совместной молитвой и сном. В этом фрагменте структурообразующим элементом является мотив «спуститься, чтобы вознестись» — символический пасхальный мотив. Лесков своеобразно его использует. Первая часть мотива соотносится с образом Фигуры:

«А дальше я уже ничего не слыхал, а только почудилось мне, что я как дошел лбом до ковра — так и пошел свайкой спускаться вниз, куда-то все глубже, к самому центру земли.

Чувствую что-то не то, что нужно: мне бы нужно куда-то легким пером вверх, а я иду свайкой вниз, туда, где, по словам Гете, “первообразы кипят, — клокочут зиждящие силы”. А потом и не помню уже ничего.

Возвращаюсь...» (244–245).

Вторая часть — с образом графа Сакена:

«Не понимаю, в чем дело, но, к счастью, он продолжает:

— Видели, какая святыня!

— Где?

— В раю!

— В раю? Нет, — говорю, — я в раю не был и ничего не видал.

— Как не видал! Ведь мы вместе летали... Туда... вверх!

Я отвечаю, что я летать летал, но только не вверх, а вниз.

— Как вниз!

— Точно так.

— Вниз?

— Точно так.

— Внизу ад!

— Не видал» (245).

Если христианский символический мотив трактуется однозначно: грешнику открыт путь к спасению, — то лесковский текст дает возможность интерпретировать его многозначно. Герой-рассказчик пережил сомнения, искушение и даже, с точки зрения сослуживцев и армейского начальства, падение. Но парадокс: читатель понимает, что именно Фигуре открылся свет божественной истины и путь к спасению, а он между тем «спустился вниз»: «...я летать летал, но только не вверх, а вниз» (245). Графу Сакену («Вместе в блаженные селения парили» — 247) открылся «рай», но душой он не воспарил, хотя и проявил сочувствие к герою. Очевидно, что в трактовке данного мотива читатель должен допустить долю иронии, которая была не чужда Лескову.

Кроме того, вероятна трактовка мотива *«спуститься, чтобы вознестись»*, подсказанная социокультурным текстом: Фигуре, дворянину, бывшему офицеру, было суждено купить «господку» и зажить простым крестьянином:

«Так вот и живем, и поле орем, и сием, а чего нэма, о том не скучаем — бо все люди просты: мать сирота, дочка мала, а я битый офицер, да еще и без усякой благородной гордости. Тпфу, яка пропаща фигура!» (247).

Если посмотреть на судьбу Фигуры глазами его сослуживцев, дворян, то он действительно оказался «внизу», на низшей социальной ступени. Он изгой, отверженный своей социальной

средой. Однако вместо «ада» Фигура обрел своего рода «земной рай». После службы Фигура устроил свою жизнь просто, жил «подгородным мужиком», «в собственной усадьбе и при собственном хозяйстве» (227). Герой вел строгий образ жизни: не курил, не выпивал, не ел мясного, даже не пил чай. В сущности он осуществил свою мечту, обретая покой и независимость, понимая, что «ни на какой службе человек сам собой быть не может» (246). Фигура достиг той высоты духа, когда в гармонии находятся ум и сердце, поэтому в его маленькой «семье» царит счастье. Именно поэтому они живут, как в «раю»:

«Там была тишина и покой: играло на травке красивое дитя, светили добрые женские очи, и тихо разговаривал всегда разумный и всегда трезвый Фигура» (231).

Пасхальный мотив «*спуститься, чтобы вознестись*» символизирует духовный путь главного героя. Образ «земного рая» передает пасхальное настроение, радость и счастье, восторг и восхищение, которые переживают христиане в праздничные пасхальные дни.

Заметим, что в пасхальном рассказе Лескова отсутствует морализаторская сентенция, характерная, в частности, для его святочных рассказов (ср. рассказы «Зверь», «Неразменный рубль», «Пугало» и др.) (см.: [Старыгина, 2009]). Вероятно, это обусловлено тем, что все изображаемые события воспринимаются в контексте Пасхи, Праздника обновления и торжества жизни во Христе. Судьба главного героя органично иллюстрирует пасхальность как состояние духа и души человека.

В социальном плане Фигура, Христия и маленькая Катря — группа маргиналов, то есть людей, утративших связь со своим сословием и сформировавших собственную социальную нишу и свою субкультуру. Но если маргинальные группы «представляют собой особые субкультуры, реализующие культурные темы, которые *противоречат* содержанию культурного ядра» (курсив мой. — Н. С.) [Ищенко], то изображенная Лесковым маленькая маргинальная группа, напротив, является хранительницей культурных архетипов и ценностей, формирующих «культурное ядро» русского социокультурного пространства.

Личностные отношения внутри маргинальной группы (Фигура, Христия и Катря) основаны на христианских ценностях

и идеалах. Доминирующая христианская (культурная) тема, сплотившая этих людей, — прощение. Вокруг нее центрируются христианские идеи, выраженные концептами «милосердие», «добросердечие», «взаимопонимание», «доброделание», «взаимопомощь» и др. Фигура приютил отторгнутых обществом Христю и ее незаконнорожденную дочь, простив женщине большой грех — желание избавиться от дочери⁸.

В повествовании о жизни Фигуры подчеркивается нетипичность социальных действий⁹ героя. Он, как все лесковские праведники, принимает как Богом данную существующую социальную структуру. Обоснование асоциального (с точки зрения представителей традиционных социальных групп) поведения и конкретных поступков Фигуры находится не в социальном, а в культурном пространстве. В социуме он маргинал, так как в его мировосприятии культурная тема дворянской субкультуры — тема превосходства сословия — практически отсутствует. Он также не воспринял тему офицерской чести как «честь мундира». Социальное поведение героя в конфликтной ситуации, его жизненный путь не соответствуют стереотипам поведения, сложившимся в дворянской и в армейской субкультурах. Однако поступки Фигуры свидетельствуют о том, что он является носителем абсолютных духовных ценностей, формирующих ядро русской культуры.

Писатель выявляет истоки мировосприятия и поведения Фигуры, создавая социокультурный текст, в котором изображение праздника Пасхи содержит информацию об онтологических универсалиях российского социокультурного пространства. В небольшом рассказе «Фигура» закодировано представление писателя о современном ему обществе, противоречивом, чреватом конфликтами, имеющем, вместе с тем, культурные доминанты, обеспечивающие его духовное единство.

Примечания

- ¹ В современной культурологии принято понимать под архетипом «изначальные, врожденные психические структуры, образы (мотивы), составляющие содержание т. н. коллективного бессознательного и лежащие в основе общечеловеческой символики сновидений, мифов, сказок и других созданий фантазии, в т. ч. художественной» [Кравченко: 42].
- ² По мнению В. Е. Хализева, «в составе культуры (искусства и литературы — в частности) различимы явления индивидуализированные

и динамичные — с одной стороны, с другой же — структуры универсальные, надвременные, статичные, нередко именуемые *топикой* <...>. По словам А. М. Панченко, культура (в том числе словесно-художественная) “располагает запасом устойчивых форм, которые актуальны на всем ее протяжении”, а потому правомерен и насущен “взгляд на искусство как на эволюционирующую топикку” [Хализев: 357].

- ³ «Социокультурный символ, материальная вещь или идеальное явление, обладающее каким-либо общественным значением, означающее что-либо». Этим «значением может наделяться практически любой объект, попавший в поле зрения человека или в сферу его деятельности» [С. С. Кравченко: 545].
- ⁴ Социокультурный концепт рассматривается «как фрагмент концептуальной картины мира, репрезентированной в рамках некоторого текста» [Чурилина: 23].
- ⁵ Лесков Н. С. Фигура // Лесков Н. С. Собр. соч.: в 12 т. М., 1989. Т. 7. С. 236. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- ⁶ О ссловиях см.: [Из истории русской культуры: 89–108; 662–704].
- ⁷ О правилах пенсионного обеспечения в России XIX в. см.: [Из истории русской культуры: 779–785].
- ⁸ В данном случае Лесков акцентирует мотив прощения как дара: Фигура подарил достойную жизнь Христе и Катре, радость материнства и семью; жизнь ударившему его солдату, а граф Сакен подарил ему относительное материальное благополучие, выхлопотав пенсию. Великий дар — жить по сердцу и сердцем — Фигура обрел, прочувствовав Слово Иисуса Христа. Благодаря этому дару герой в опыте прощения получил опыт самоидентификации — культурной, социальной, национальной.
- ⁹ «“Социальным” мы называем такое действие, которое по предполагаемому действующим лицом или действующими лицами смыслу соотносится с действием других людей и ориентируется на него» [Вебер].

Список литературы

1. Брянчанинов Игн., св. Аскетические опыты // Брянчанинов Игн., св. Полн. собр. творений: в 8 т. / сост. и общ. ред. А. Н. Стрижева. — Т. 1. — М.: Изд-во «Паломник», 2008. — 624 с.
2. Вебер М. Основные социологические понятия // Вебер М. Избранные произведения / пер. с нем., сост., общ. ред. и послесл. Ю. Н. Давыдова; предисл. П. П. Гайденко. — М.: Прогресс, 1990. — С. 602–643.
3. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1995. — 288 с.
4. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. — М.: Кругъ, 2004. — 560 с.
5. Захаров В. Н. Пасхальный рассказ как жанр русской литературы // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. — Т. 3. — С. 249–262 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica>.

- pro/journal/article.php?id=2403 (дата обращения: 15.12.2018) (b)
6. Захаров В. Н. Символика христианского календаря в произведениях Достоевского // Новые аспекты в изучении Достоевского (сб. науч. тр.) — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. — С. 37–50 (дата обращения: 15.12.2018) (a)
 7. Из истории русской культуры: [в 5 т.]. — М.: Изд-во «Языки русской культуры», 1996. — Том V (XIX век). — 848 с.
 8. Ильин И. А. Аксиомы религиозного опыта. — М.: Изд-во ТОО «Рарогъ», 1993. — 448 с.
 9. Ищенко Н. С. Социокультурное пространство как статическая характеристика социокультуры // Философско-культурологические исследования. — 2017. — № 2. Философская антропология, философия культуры. [Электронный ресурс]. — URL: <http://fki.lgaki.info/2017/11/20/%D0%BD-%D1%81-> (дата обращения: 15.12.2018)
 10. Комарова Л. И. Художественный текст как источник социокультурных концептов // Вестник Тамбовского ун-та. Серия: Гуманитарные науки. — 2009. — Вып. 12 (80). — С. 294–299.
 11. Кравченко А. И. Культурология: словарь. — М.: Изд-во «Академический проект», 2000. — 671 с.
 12. Майоров А. П. Историко-этимологический аспект концепта ПРОЩЕНИЕ в русском языке // Вестник НГУ. Серия: История, филология. — Новосибирск, 2012. — Т. 11. — Вып. 9. Филология. — С. 193–196.
 13. Орлова Е. В. Социокультурное пространство: к определению понятия // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — Тамбов: Изд-во «Грамота», 2017. — С. 149–152.
 14. Ремизова М. Н. Интерпретация понятия «социокультурное пространство» в классической социологии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — Тамбов: Изд-во «Грамота», 2012. — С. 158–162.
 15. Рубан Ю. Пасха. Светлое Христово Воскресение: история, богослужение, традиции / науч. ред. проф. архим. Ианнуарий (Ивлиев). — Изд-е 3, испр. и доп. — СПб.: Коло, 2014. — 112 с.
 16. Старыгина Н. Н. Содержание, структура и поэтика сказовой ситуации в святочных рассказах Н. С. Лескова // Новое о Лескове: Межвуз. сб. науч. тр. — Йошкар-Ола, 2006. — Вып. 2. — С. 43–59.
 17. Старыгина Н. Н. Литературные универсалии как предмет изучения. Контекстология литературных универсалий // Литературные универсалии: теория и практика изучения художественного произведения: материалы итоговой научно-практической конференции. 20 марта 2009 года / отв. ред. Н. Н. Старыгина. — Йошкар-Ола: Изд-во МарГУ, 2009. — С. 4–13.
 18. Старыгина Н. Н. Структура и поэтика сказовой ситуации в цикле Н. С. Лескова «Праведники» // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. — Киров, 2012. — Вып. 2. — Т. 1. — С. 93–97.
 19. Храпова В. А. Текст как социокультурный код общества: дис. ... д-ра филос. наук. — Волгоград, 2007. — 305 с.

20. Хализев В. Е. Теория литературы. — М.: Высшая школа, 1999. — 398 с.
21. Чурилина Л. Н. Антропоцентризм художественного текста как принцип организации его лексической структуры: автореф. ... д-ра пед. наук. — СПб., 2002. — 39 с.

Natalya N. Starygina

The Feast of Easter as a Socio-Cultural Text in the Story “Figura” (“The Figure”) of N. S. Leskov

Abstract. The article implements a socio-cultural approach to the study of a work of art. The text containing information for reconstruction by the reader of social and cultural space, contemporary to the writer, is emphasized in the work of fiction. The content of the story “The Figure” by N. S. Leskov is determined by the socio-cultural conflict that develops during Easter days, which contradicts the atmosphere of joy, harmony and triumph of faith typical of Easter. This situation allows the writer to show the originality of socio-cultural relations in society. Easter, like other religious holidays, expresses Christian cultural universals, archetypes and values that determine (though not limit) the content of the “cultural core” of society. One of the universals is the idea of forgiveness, manifested in the text in the motive of forgiveness. However, this cultural dominant is contrary to the idea of “officer’s honor” and “noble pride”, which is centric for the army and noble subcultures, and is responsible for the behavior of their representatives. Leskov shows that as a result of the conflict, the main character, carrying out into practice the idea of forgiveness day-to-day, becomes a maverick, creating his own social niche, which also becomes a refuge for an outcast Christy and her illegitimate daughter. The marginal group formed by the characters becomes the guardian of the basic Christian values (“cultural core”), designed to unite Russian society. An image of the Figure is an image of a righteous man. All Leskov’s men of God are marginalized in the context of their social status. The analysis of the socio-cultural text in the story “The Figure” makes it possible to understand the deep reasons for the contradictory attitude of society (social classes and groups) to the phenomenon of righteousness, to the righteous as people who implement the Christian commandments in worldly life and aspire to God. The use of a socio-cultural approach to the analysis of a literary text allows us to conclude about a large scale of the author’s picture of the world: even in the works, the plot of which is based on an anecdote or a curious case from the life of the character, the writer creates “conditions” for their understanding in the socio-cultural context.

Keywords: N. S. Leskov, socio-cultural text, socio-cultural space, socio-cultural context, artistic reality, motif of forgiveness, the image of the righteous

About the author: *Starygina Natalya N.* — Doctor of Philology, Professor, Volga state university of technology (pl. Lenina 3, Yoshkar-Ola, The Mari El Republic, 424000, Russian Federation)



УДК 821.161.1.09“18”

**Татьяна Васильевна
Федосеева**

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, развившие 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 тоpos 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 (390000, Российская Федерация, г. Рязань, ул. Свободы, 46)

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 тайн) 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 вступая 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 человѣческой, 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 приходящими 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, — поютъ 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 гимнъ»:

«Ликуйте! Въчную привѣтствуйте весну!
Свободы райской гимнъ 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, движимого 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 налѣво...» (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 засвѣта,

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 «пустынника» наготой. При этом снимается свойственный пушкинскому произведению иронический подтекст. Полонский показывает, как искренняя молитва поддерживается небесными силами и защищает «пустынника» 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,
Неутолимые, 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 стремленій,
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 руин».

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 Милытинской 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 перекличку 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
Разсѣяннo 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! — больное
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 Божьимъ 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 льстилъ,
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 почиталъ единосущнымъ съ “я”,
Началомъ и концомъ земного бытія, —

Та плоть, которую любилъ я — повалила
Меня, какъ лютый 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 считалъ;
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 догоралъ,
Дальній звонъ меня звалъ,
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
Седмъ 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
Вѣковѣчныхъ 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, полномъ огней,
Перелетныхъ лучей,
И невидимыхъ крылъ,
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 телецъ» — II, 404).

При всей безмерности влияния торжествующего «золотого тельца», поэту ясен исход такой жизни, предсказанный в Откровении Иоанна Богослова: мир, основанный на неправедном 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 всесвѣтнѣй, 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,
Слугнущаго мой лучшій 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 іюля 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 топоним 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

- ¹ Полонский Я. П. Мои студенческие воспоминания // Полонский Я. П. Проза. М.: Сов. Россия, 1988. С. 365.
- ² Яковъ Петровичъ Полонскій. Полное собраніе стихотвореній. 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 Полонскій Я. П. Стихотворенія Мей // 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 / В. Жирмунский. — 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

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

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 cliffy 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 Doomsday, 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)



УДК 821.161.1.09“19”

Алла Михайловна
Грачева

Истоки и эволюция «теории русского лада» Алексея Ремизова (1900–1920-е гг.)

Аннотация. В статье рассмотрены начальные этапы (1900–1920-е гг.) формирования одной из базовых категорий художественного мышления Алексея Ремизова — созданной им «теории русского лада». С конца 1900-х гг. Ремизов стал инкорпорировать в свой индивидуально-авторский стиль древние языковые пласты, в 1910-е гг. применил на практике открытый им эстетический принцип: писатель является «ретранслятором» голосов народа, сохранившихся в фольклоре, в древнерусской литературе и эго-документах. В период Второй русской революции в своей творческой практике и теоретических статьях Ремизов вновь поднял вопрос о языке современного словесного искусства. Основой стиля должен был стать язык автора, представляющий собой синтез литературной и устной речи. Одновременно Ремизов начал проводить историческую типологию развития родственной ему литературной линии. В результате ознакомления с литературоведческими работами Д. Святополк-Мирского и В. Виноградова Ремизов определил ключевую фигуру для литературной линии, соединяющей безымянное народное творчество с новой литературой. Такой фигурой стал протопоп Аввакум. Свои теоретические постулаты Ремизов раскрыл в статьях, опубликованных в журнале «Версты».

Ключевые слова: Алексей Ремизов, «теория русского лада», стиль, проза XX века

Об авторе: Грачева Алла Михайловна — доктор филологических наук, заведующая Отделом новейшей русской литературы, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (199034, Российская Федерация, г. Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4)

Алексея Ремизова по праву считают одним из наиболее самобытных русских писателей XX в. В своих произведениях он, стремясь постичь не только лексическую, но и интонационную природу народного языка, часто письменно

фиксируемую лишь в записях фольклористов и диалектологов, неоднократно сознательно нарушал привычные грамматические и орфографические нормы. При научной публикации наследия Ремизова остро актуален постулат В. Н. Захарова о том, что «необходимость издания, чтения и изучения русской классики в авторской орфографии и пунктуации не осознана в должной мере нашим филологическим сообществом» [Захаров: 222].

В художественном мировоззрении Алексея Ремизова «теория русского лада» представляет собой одну из базовых категорий авторского мышления писателя. Ее кристаллизация — это процесс, продолжавшийся с конца 1900-х гг. до самой смерти Ремизова в 1957 г. Со значительной степенью условности в развитии «теории русского лада» можно обозначить хронологически и семантически различающиеся этапы. С течением времени при сохранении лежащего в ее основе «краеугольного камня» смысловое наполнение этой теории претерпевало изменения, тяготая одновременно и к расширению, и к более четкой концептуализации. Не сразу появилась и приобрела значение авторского термина обозначающая ее лексическая формула: «теория русского лада».

Психологические истоки формирования концепции восходят к определенным качествам личности Алексея Ремизова. Прежде всего, среди ее составляющих надо назвать ярко выраженный характер лидера, в своих базовых действиях не зависящего от традиций и установок социума, лидера, следующего новыми, нехоженными путями. Людям того личностного типа, к которому можно отнести Ремизова, присуще рано формирующееся осознание своей учительской миссии. На протяжении жизни писателя это свойство его личности периодически проявлялось в виде потребности реального (идейного, педагогического) руководства конкретными людьми (соратниками, «учениками»), а с определенного момента стало профетической подосновой его творчества, ориентированного на «дистанционное» воздействие на потенциальных реципиентов — читателей.

Для подтверждения наличия психологических личностных предпосылок развития исследуемой авторской концепции вспомним ряд фактов биографии Ремизова.

В ноябре 1896 г. увлеченный марксизмом девятнадцатилетний вольнослушатель Московского университета был арестован как один из *главных руководителей* студенческой противоправительственной демонстрации. В 1897 г., будучи сослан в Пензу, Ремизов стал одним из *организаторов* марксистского рабочего кружка и был вновь осужден. В 1900–1903 гг. он отбывал новый срок тюрьмы и ссылки в Вологодской губернии. О характере проявлявшегося и в тех условиях активного «учительства» Ремизова, реализации его потребности просветительно и пропагандистски воздействовать на «учеников» — ссыльных рабочих — свидетельствует, например, его письмо брату Сергею от 26 сентября 1900 г. из Усть-Сысольска: «Настроение у публики мрачное <...>. Насколько возможно, вношу жизнь. Кроме истор<ии> и ф<илософии> по субботам, читаю в четверг I том Маркса, с комментарием и критикой в связи с политической экономией, в пятницу психологию, а в воскресенье — развитие рабочего движения на Западе <...>. Буду для желающих читать литературу, историю. Одному все это, конечно, чувствительно»¹.

В 1903–1904 гг., после окончания срока ссылки, получив ограничение на проживание в столице и ряде больших городов Российской империи, Ремизов занимал должность заведующего репертуаром в передвижной антрепризе В. Э. Мейерхольда «Товарищество новой драмы». Позднее сам писатель определял характер своих занятий так: служил «у Вс. Эм. Мейерхольда вроде настройщика, только не струнные инструменты настраивать, а человек»². Фактически Ремизов наравне с режиссером являлся пропагандистом эстетики и идеологии «нового» театра. Он вел практические тренинги — разъяснял артистам принципы «новой драмы» и актерские задачи, связанные с ее воплощением на сцене. Судя по результатам вологодских лет, периоду интенсивного освоения начинающим литератором западноевропейского модернизма, и по итогам его работы в антрепризе Мейерхольда, очевидно, что молодой писатель имел представление об эстетических концепциях

искусства последнего времени и сам прошел дистанционный «курс» по овладению стилевыми новациями. В эти годы Ремизов написал ряд программных статей, большая часть которых имела манифестный характер («Городской театр», 1903; «Товарищество новой драмы. Письмо из Херсона», 1904; «Театр Студия», 1905). Они были опубликованы в периодических изданиях разного уровня: одни были ориентированы на эстетически подготовленный художественный *beau monde*, другие — на так называемую «широкую» аудиторию, в своем большинстве имевшую лишь поверхностные и искаженные представления о модернистском искусстве³. Однако по сути, основной целью всех его статей была пропаганда нового искусства.

В 1905 г. Ремизов переехал в Петербург и избрал писательскую карьеру. Там он оказался в кругу представителей литературной элиты русского модерна. Ее признанными идеологами и вождями (среди них можно назвать Вяч. Иванова, В. Брюсова, А. Белого и др.) были, в своем большинстве, люди, имевшие законченное высшее гуманитарное образование. При вхождении в столичную литературную среду Ремизову надо было как-то позиционировать *свое* место среди блестящей плеяды универсантов. И он надел на себя оригинальную литературную маску непонятого, гонимого и обижаемого писателя-чудака, знатока русского фольклора и древнерусской литературы. «Специализация» в области знания «экзотических» сфер *русской* словесной культуры (ее дописьменных и давнопрошедших слоев) была результатом сознательного ремизовского выбора, лишь изначально и частично обусловленного незнанием им классических древних языков, владение которыми было столь значимо в модернистском кругу, состоявшем, преимущественно, из филологов.

Развитие писательской индивидуальности Ремизова было связано с определением *объекта* его литературного творчества и одновременно с поиском адекватного *инструментария* для его *отображения*, каковым являлся «язык» (=стиль). Объектом изображения для литератора стала русская действительность, которая для него была не тождественна реальности. В метафизическом истолковании понятия «действительность»,

связанного с понятиями «миф», «народность», «прошлое», «история», «культура», Ремизов во многом был солидарен и следовал за идеологом русского модернизма Вяч. Ивановым, который в статье «О веселом ремесле и умном веселии» (1907) писал:

«Искусство идет навстречу народной душе. Из символа рождается миф. Символ — древнее достояние народа. Старый миф естественно оказывается родичем нового мифа. <...>

Какою хочет стать поэзия? <...> Ее путь ко всечеловечности вселенской — народность <...>.

Чрез толщу современной речи, язык поэзии — наш язык — должен прорости и уже прорастает из подпочвенных корней народного слова, чтобы загудеть голосистым лесом всеславянского слова (курсив мой. — А. Г.). <...> Тогда встретится наш художник и наш народ» [Иванов: 164–165].

Ремизов обратился к текстам-источникам: опубликованным фольклористами и медиевистами народным сказкам и древнерусским литературным памятникам. В 1907 г. вышел сборник переработанных писателем апокрифов «Лимонарь», издавались его пересказы русских сказок. В 1909 г. литератору был инкриминирован плагиат⁴. Он откликнулся на обвинение «Письмом в редакцию» (1909), которое носило манифестный характер и имело явные черты отражения идей Вяч. Иванова о путях «встречи» и соединения двух видов творчества: современного индивидуализированного и безымянного народного⁵. В «Письме» он заявлял: «Работая над материалом, я ставил себе задачей воссоздать народный миф»⁶. Для нашей темы примечательно то, что в этой заметке с целью выделения определенной *традиции* использования «чужих» текстов Ремизовым уже была сделана первая попытка выстроить условную линию писателей-предшественников (Николай Гоголь — Николай Лесков — Василий Авенариус), пользовавшихся «чужими текстами», хотя и без ссылок на них. Существование подобной линии являлось своеобразным оправданием Ремизова — ответом анонимному обвинителю, который «должен быть осведомлен в истории русской изящной литературы, по *традициям* которой <...> примечания при пользовании текстом народного творчества не обязательны»

(курсив мой. — А. Г.)⁷. Одновременно подобному обычаю использования записанных учеными фольклорных текстов Ремизов противопоставлял свою манеру давать библиографические справки об источниках — предшественниках его текстов. Он манифестировал свою принадлежность к другой традиции, в русле которой творчество современного писателя не «выламывалось», а включалось в ряды безымянных творцов и сказителей. Результатом деятельности представителей этой линии в развитии литературы было «коллективное преемственное творчество не одного, а ряда поколений»⁸, итогом которого и было создание произведения — воплощения «народного мифа». Таким образом, уже в «Письме» можно видеть первый абрис формирующейся «теории русского лада».

Этапным в процессе осмысления Ремизовым основ своего писательского метода стал период конца 1900-х — начала 1910-х гг.

В конце 1900-х гг. литератор познакомился и подружился с историком, архивистом, коллекционером древних рукописей, выпускником Императорского Санкт-Петербургского Археологического института И. А. Рязановским — почитателем и пропагандистом древнерусского языка, запечатленного в рукописях. В 1909 г. Ремизов посетил Рязановского в его доме в Костроме, где получил сильнейший духовный импульс после бесед с историком и после погружения в мир его коллекции древнерусских рукописей и старопечатных книг. В 1910–1912 гг. жена Ремизова — С. П. Ремизова-Довгелло — училась и закончила тот же Археологический институт, избрав своей специальностью «русскую палеографию». Фактически пройдя вместе с ней полный институтский курс, Ремизов научился читать древнерусские рукописи. Таким образом, он получил возможность, минуя «тексты-посредники» — публикации медиевистов, напрямую воспринимать и аккумулировать в свой авторский стиль пласты русского языка, сохраненные в памятниках старой письменности.

Еще в начале литературного пути писатель соединил стиль («язык») европейского модернизма с тематикой, традиционно закрепленной за русской реалистической литературой, имевшей свой стилевой канон. Результатом подобного новаторства стал роман «Пруд» (1907), повествовавший о жизни

московского купеческого семейства Огорелышевых «языком» Ст. Пшибышевского и М. Метерлинка. Подобный эксперимент был не понят и не принят даже такими «столпами» декадентства, как З. Н. Гиппиус и Д. С. Мережковский. В письме к П. Е. Щеголеву от 5 апреля 1904 г. Гиппиус отмечала: «Роман Ремизова кажется мне очень талантливым <...>. Дмитрий Сергеевич <Мережковский> находит, однако, что он написан в чересчур “декадентской” форме и опасен для современного журнала с такой уж сомнительной репутацией, как “Новый Путь”»⁹. В данном случае мэтры были шокированы применением модернистского стиля к изображению нравов Замоскворечья — традиционного места действия произведений писателей-реалистов.

В конце 1900-х гг., пойдя в своих эстетических новациях еще дальше, Ремизов стал творчески инкорпорировать в свой индивидуально-авторский стиль древние языковые пласты, скрытые в старых рукописях. Кроме того, он стал напрямую включать в свой текст слои народного языка (просторечия, устаревшую и обсценную лексику), сохранившиеся в словарях или зафиксированные в не адаптированных к цензурным нормам фольклорных записях, таких, как «Русские заветные сказки» А. Н. Афанасьева. Знаковым произведением, в котором повествование о русской провинции было изложено *новым литературным языком*, основанном на включении забытых или сознательно исключавшихся из него пластов народного языка, стала повесть «Неуемный бубен» (1910). Ее фабула связана с костромскими впечатлениями Ремизова, а новаторский стиль писателя являлся непосредственной материализацией в художественном тексте той мифотворческой задачи соединения индивидуального и коллективного искусства, о которой говорилось в финале «Письма в редакцию»¹⁰.

Повесть «Неуемный бубен» была предложена Ремизовым для публикации в новый, объединивший силы модернистов журнал «Аполлон» — и была отклонена редакцией¹¹. Отказ был связан с манифестным характером предложенного текста, который отразил намеченное Ремизовым новое направление развития постсимволистской прозы, не совпадающее с основной линией редакции журнала. Она была декларативно изложена

в статье М. Кузмина «О прекрасной ясности. Заметки о прозе» (1910). В ней основное внимание было уделено утверждению стиля прозы, основанного на «чистоте языка», т. е. на продолжении следования заложенным еще вначале XIX в. традициям создания художественного произведения на основе литературного языка образованных слоев русского общества. «Грубо можно назвать это, — утверждал Кузмин, — грамматикой (не учебной, но опытной) или логикой родной речи». Автор статьи пунктиром наметил происходящую от Пушкина линию мастеров русской прозы (Александр Пушкин — Иван Тургенев — Александр Островский — Николай Лесков — Валерий Брюсов), которой он противопоставил авторов, «развивающих “свой” стиль в ущерб чистоте языка»: Андрея Белого — Алексея Ремизова — Зинаиду Гиппиус [Кузмин, 2017: 591]. Центральной мишенью в статье Кузмина являлся Ремизов. Именно его роман «Пруд» (без упоминания названия) приводился в статье как основной негативный пример прозы, противоречащей «канонам» создания литературного произведения:

«...мы считаем непреложным, что творения хотя бы самого непримиренного, неясного и бесформенного писателя подчинены законам ясной гармонии и архитектоники. <...> Что же сказать про бытовую московскую историйку, которая была бы одета в столь непонятный, темный космический убор, что редкие вразумительные строчки нам казались бы лучшими друзьями после разлуки? <...> Это несоответствие формы с содержанием, отсутствие контуров, ненужный туман и акробатический синтаксис могут быть названы не очень красивым именем... Мы скромно назовем это — безвкусицей» [Кузмин, 2017: 589].

Важнейшей идеей статьи Кузмина было противопоставление стиля писателя, основанного на литературной языковой норме, как единственно-правильного, стилю индивидуально-авторскому. В связи с подобной принципиальной установкой, поддерживаемой большинством членов редакции «Аполлона», вполне объяснимо отклонение ими повести «Неуемный бубен». Позднее Ремизов четко сформулировал это противостояние разных эстетических принципов в мемориальной статье, посвященной памяти автора «О прекрасной ясности»:

«Начитанность Кузмина в русской старине не заронила ни малейшего сомнения в незыблемости русской книжной речи: Карамзин и Пушкин. <...>

Свое несомненное в незыблемость и единственность образцов русской классической книжной речи, увенчанной Пушкиным, Кузмин выразил и объявил как манифест “О прекрасной ясности”. Это был всеобщий голос и отклик от Брюсова до Сологуба. Мне читать было жутко. <...>

Прекрасная ясность по Гроту и Анри де Ренье»¹².

Если «Пруд», индивидуально-авторский стиль которого был основан на использовании стилистики европейских модернистов, вызвал непонимание, то «Неуемный бубен» — произведение, новаторское по стилю в значительно большей степени, чем ранний роман, было полностью не принято Кузминым. В рецензии на повесть он отметил: «Мы не можем достаточно похвалить изобразительную яркость языка и отсутствие <...> внешней хаотичности» [Кузмин, 1910].

Творчество Ремизова начала 1910-х гг. характеризуется интенсивным практическим применением открытого им эстетического принципа: писатель является как бы «ретранслятором» голосов народа, голосов, сохранившихся в фольклорных записях, в памятниках древнерусской литературы и деловой письменности, в разного рода эго-документах. С развитием этого направления стилевых поисков была связана начавшаяся в 1910-е гг. и продолжавшаяся до конца жизни писателя работа по реализации монументального замысла — создания книги «Россия в письменах». Ремизов писал:

«Стал я понемногу старину читать, стал в старине разбираться и затеял по обрывышкам, по никому не нужным записям и полустёртым надписям, из мелочей, из ничего представить нашу Россию. <...> И затее моей конца краю не видно»¹³.

Вызванные революцией 1917 г. обстоятельства бытия русской культуры при всех тяготах и сложностях, тем не менее, дали Ремизову значительные возможности осуществления его учительской миссии, поскольку возникли новые формы взаимодействия писателя с реальной аудиторией. Это выразилось не только в его педагогической деятельности (чтении лекций), в литературном «обучении» молодых писателей —

членов группы «Серапионовы братья»¹⁴, но и в активной деятельности Ремизова в ТЕО Наркомпроса — рецензировании пьес современного репертуара, создании собственных экспериментальных драматических произведений. В 1921 г. статьи и рецензии были объединены автором в книгу «Крaшенные рылa». Сквозь все вошедшие в нее публицистические тексты лейтмотивно проходила идея о создании театра для народа, который говорил бы *языком народа*. Статья Ремизова «Театр» (1918), написанная для несостоявшегося первого сборника Репертуарной секции при ТЕО Наркомпроса под заглавием «Репертуар», вновь носила манифестный характер. В ней писатель, используя лексическую анафору, декларативно перечислял неприемлемые им стилистические особенности так называемого «русского» (точнее, псевдорусского) стиля:

«Мне было всегда неловко, когда барыня представляла кухарку, ударяя по словам забытым:

— знашь

— знамо <...>

<...> мне всегда было неловко, когда я читал произведения русских писателей, прославленных за свои русские обороты, где все было насыщено подбылинной и подпесенной слащавостью; <...>

мне было всегда неловко от того, что все это неправда и неправда, поддельвающаяся под горькую правду, и унижающая. <...>

Та огромная часть русского народа, которая называется *на-ро-дом*, люди простые, с детства не подвергшиеся никакой культурной ломке, <...> та часть русского народа, которая называется *пролетариатом*, люди мускульного труда, <...> корней земляных они еще не порвали и в снах и думах своих все еще переговаривают кряжистым словом и перловым <...>.

И челобитные, с которых будто бы берутся юбилейные адреса, конечно, без “бью челом” никак невозможны, да писаны-то московскими и новгородскими дьяками, хитросплетенны, лукавы, крепки.

Русский подлинный стиль — строгий, сдержанный, крепкий, требует особой умелости и выдержанности и того народного вкуса, который старым людям давался земельной крепью»¹⁵.

Отталкиваясь от основ формирования языка произведений конкретного литературного рода (в данном случае — драмы),

Ремизов вновь поднимал вопрос о языке современного словесного искусства в целом как о языке, соответствующем предмету изображения. И в основе такого языка лежали не отдельные «вкрапления» просторечий или окказионализмов в стилистически нейтральный *традиционный литературный язык*, а синтез между «живыми» (используя термин В. Даля) пластами народного языка, сохранившимися в среде его носителей, таящимися в исторических документах, зафиксировавших его более старые слои (например, в текстах челобитных), и языком индивидуализированного автора. В результате их слияния и возникал, по мнению Ремизова, подлинный «стиль» современной литературы. В статье «Тропа Бояна» (1920), включенной в специальный раздел «Стиль» книги «Крашенные рыла», писатель вновь обратился к характеристике «русского стиля», фактически повторив постулаты, высказанные в статье «Театр». Путь преодоления псевдорусского стиля Ремизов видел в творческом соединении пластов народной лексики с пластами, сохраняющимися в древнерусских текстах:

«Есть Россия жалкая,
есть Россия косноязычная <...>
и есть Россия через всю беду — через всю жестокую свою
летопись крепкая и могучая с могучей великой речью,
и путь этой речи — тропа Боянова.

Не русский стиль — широкая избитая дорога — только эта тропа, только слово “Слова” единственный путь нови русской, речи ее, яркой образами, крепкой ладом»¹⁶.

Примечательно, что в этой статье 1920 г. в характеристике истинного (верного) направления развития русского стиля, под которым писатель подразумевал, прежде всего, стиль современного словесного творчества, в качестве синонима слова «стиль» впервые было использовано слово «лад» (порядок).

В статье «Репертуар» (1920) Ремизов остановился на анализе двух линий, константно существующих в литературе:

«Писатели же по началу письма своего бывают или такие, ни подо что не подковырнешься — так все у них умно, опрятно и ледяная гладь, и вылетают они, как ученые охотничьи собаки, никогда не бывшие щенками, другие же, напротив, кувыркаются и тычутся, как косолапые породистые щенки.

От первых берет опаска, от вторых ждешь.

И те, и другие могут создать большие книги или ничего не оставить <...>.

Одни писатели идут намятой тропой — пробойной дорогой с готовым словарем, сжившимися образами и установившимся взглядом на вещи, мысли и события, без всякого намека на свой взгляд <...>, и даровитейшие из них — л е т о п и с ц ы — могут оставить большую писанную память в книжную казну. Другие же писатели прут напролом, проминая и пробивая тропу, со своим словом, со своим глазом, ухом и рукой и даровитейшие из них — с т р о и т е л и »¹⁷.

Сквозь прозрачную форму иносказания в статье прочитывался новый отклик на давний спор с М. Кузминым, в свое время выступившим в качестве защитника так называемого «пушкинского» направления развития российской словесности и апологета традиции непрерывного развития нормативного литературного языка. Примечательно, что в статье Ремизова присутствовал намек и на условную систематизацию участников литературного процесса. Писатели были разделены на «летописцев» и «строителей». По Ремизову, подобное членение не исключало значимости творчества наиболее талантливых представителей обеих линий, однако сам литератор отдавал предпочтение «строителям», т. е. продолжателям утверждаемого им направления развития авторского стиля как синтеза устных и письменных форм речи.

В период с 1910-х и до начала 1920-х гг. Ремизов осуществил беспрецедентный опыт «художественной систематизации» русского фольклора. Цель этого литературного эксперимента концептуально сжато была изложена в авторском предисловии к сборнику «Сказки русского народа, сказанные Алексеем Ремизовым» (1923):

«Читая всякие записи, часто спутанные и перепутанные, а иногда бессловесные — а это-то и есть самое настоящее! — я как бы припал к земле и послушал. <...> Книга эта и есть голос русской земли — слово русского народа, сказанное мною. <...> Придут другие люди, другое услышат и скажут другими словами.

Я ответ даю сам за себя — за Россию, открывшуюся мне в слове русского народа — русской земли.

И скажу: в “докуке и балагурье”, как в “сказках о русской женщине” и “сказках о русской вере”, я услышал сокровеннейшие слова о судьбе и человеке, о любви и смерти, о грехе и каре, о вере и чуде»¹⁸.

Предисловие отражало ремизовскую концепцию: литератор является продолжателем устной народной традиции, сказителем (рассказчиком), способным фиксировать свой голос в форме письменного текста и таким образом «озвучить», «усилить» голос народа.

К началу 1920-х гг. у Ремизова сложилось четкое представление о критерии соответствия между отображаемым — современностью — и писательским стилем ее отображения. Основой стиля должен был стать язык автора, представляющий собой синтез литературной речи (письменно зафиксированной и нормативно закрепленной) и всевозможных форм речи устной, при этом последней отдавалось преимущество перед первой. Следование этому мерилу делало литературное произведение не только современным, но и *народным*, поскольку, таким образом, индивидуум (автор) органично включался в (используя слова Вяч. Иванова) «коллективное преемственное творчество <...> ряда поколений». В это время Ремизов не только осознавал себя частью литературной линии писателей — «строителей», в число которых он включал и целый ряд своих литературных сподвижников (М. Пришвина, Е. Замятина, В. Шишкова, И. Соколова-Микитова и др.), но и видел ее продолжение в лице молодых «Серапионовых братьев». Как известно, в начале 1920-х гг. эти идеи были восприняты молодой советской литературой, в которой развивались всевозможные формы «сказа».

Для самого Ремизова 1920-е гг. — начало эмиграции — было временем не только интенсивной писательской практики, но и дальнейшего теоретического осмысления природы творчества и, в частности, выстраивания *исторической типологии* — вычленения диахронического развития родственной ему линии литераторов-«строителей». И в этом процессе существенное значение имели контакты Ремизова с историком литературы, критиком, видным деятелем «евразийского движения» Д. П. Святополк-Мирским, приезжавшим в Париж из

Лондона. Возможно, при посредстве этого ученого, Ремизов и его супруга познакомились с писательницами Дж. Э. Харрисон и Х. Мирлиз, которые решили перевести на английский язык «Житие» протопопа Аввакума¹⁹. На данный момент нельзя с определенностью утверждать, от кого исходила сама идея перевести текст XVII в. на английский язык, но чета Ремизовых, и особенно сам писатель, приняли активное участие в реализации этого проекта. Именно от Ремизова переводчицы получили имевшийся у него наиболее авторитетный на то время печатный русский текст «Жития» (Пг., 1919). Об этом свидетельствует, в частности, письмо Святополк-Мирского Ремизову от 20 мая 1924 г.: «Miss Harrison пишет мне, что Вы дали таки ей Вашего Аввакума»²⁰. Ремизовы неоднократно принимали переводчиц в своем доме, где писатель читал им вслух текст памятника, а его супруга разъясняла семантику лексики XVII в. Перевод вышел в 1924 г. с посвящением: «To Alexey Mikhailovich Remizov and Serafima Pavlovna Remizova-Dowgello in gratitude and affection»²¹. Позднее писатель так вспоминал о своем участии в его создании:

«В 1924 году Аввакум заговорил по-английски. Перевод создавался в Париже мисс Харрисон Еленой Карловной и ее ученицей Хоп Миррилиз Надеждой Васильевной в сотрудничестве С. П. Ремизовой-Довгелло и Д. П. Святополка-Мирского. Мое “участие” было в звании “чтеца”: интонация и ритм вшепчут и самое заковыристое и непривычное — не “литературное” — живую речь, которую всегда можно представить “книжно” и перевести на живую речь другого языка»²².

В том же 1924 г. Ремизов через Святополк-Мирского познакомился с работой В. В. Виноградова «О задачах стилистики. Наблюдения над стилем Жития протопопа Аввакума» (1923) [Виноградов, 1923]. 4 июля 1924 г. критик сообщал Ремизову: «Книгу со статьей Виноградова о стиле Аввакума передам Надежде Васильевне, которая обязалась Вам передать»²³. Статья В. В. Виноградова, хотя и по-разному, оказала значительное влияние и на историка литературы, и на одного из ее творцов.

Аккумуляция работы Виноградова с очевидностью прослеживается в тексте написанного Святополк-Мирским предисловия к английскому переводу «Жития протопопа Аввакума», в котором критик писал: «For all that Avvakum's style is very literary, but literary in a different way from the common run of Muscovite literature. This is almost a miracle. The use of the language of everyday is a thing unknown to the unsophisticated stages of civilization. This is what makes Avvakum so astonishingly modern»²⁴. В 1925 г. Святополк-Мирский опубликовал статью «О московской литературе и протопопе Аввакуме», в которой он помянул В. В. Виноградова, отметив, что его научная работа — «добросовестная и интересная, но не вполне удовлетворительная, т. к. она избегает исторической перспективы» [Святополк-Мирский, 1997: 337]. В своей статье Святополк-Мирский, фактически опираясь и в то же время как бы «отталкиваясь» от проведенного ученым анализа стиля Аввакума, пунктиром наметил типологическую линию русской словесности, идущую от этого писателя XVII в. «Аввакум, — утверждал критик, — создавал (и создал) новый *литературный* язык. Для этого надо было сдвинуть с мертвой точки существующий и заставить снова почувствовать (говоря языком футуристов) “слово как таковое”. <...> Аввакум изгнал стертые *клише*; но сохранил тексты, т.е. живые и памятные сцепления слов из книг. Из-за особых условий развития русской культуры пример Аввакума пропал для современников и ближайшего потомства. Книжный язык, да еще не московский, а новый, киевский, остался победителем, и от него пошла традиция Ломоносова, Карамзина, Пушкина. Теперь мы в сходном положении <...> язык давно уже вырожден в систему застывших *клише* <...> и его надо раскатать и сдвинуть с места. <...> В свое время это делал Толстой <...> После него проделал Розанов <...> надо самому проделать ту работу, которую проделали Аввакум, Толстой и Розанов. <...> Надо открыть дорогу Аввакуму, заставить всех видеть в нем классика и в точном смысле слова “образцового писателя”» [Святополк-Мирский, 1997: 340–342]. В 1926–1927 гг. Святополк-Мирский издал два тома “A History of Russian Literature: From Its Beginnings to 1900 in two volumes”. В ней историк литературы вновь

подчеркнул, что «замечателен Аввакум прежде всего своим языком, который является первой попыткой использования разговорного русского языка в литературных целях. <...> То, что он сделал с русским языком, ставит его в первый ряд русских писателей» [Святополк-Мирский, 2006: 68].

Ремизов, еще с 1900-х гг. с большим уважением и пиететом относившийся к академическому литературоведению, воспринял труд Виноградова как обретенное теоретическое обоснование своих на практике выстраданных идей. Ученый писал об исследовании смены литературных школ как об изучении «сущности и порядка смены поэтических стилей, которые развиваются путем индивидуально-творческого преобразования и использования сокровищ современной им и прошлой жизни поэтического, литературно-книжного, интеллигентски-разговорного и народного языка»; как об анализе «индивидуально-поэтических стилей в их исторической преемственности — на фоне общей истории языка и истории лингвистического вкуса» [Виноградов, 1980: 5]. Таким образом, Виноградов безоговорочно принимал как существующую историческую данность присутствие в индивидуальном стиле писателя элементов неписменной речи. Детально разбирая стиль «Жития» протопопа Аввакума, он вычленил в нем черты, поразительно схожие со стилистикой зрелой прозы Ремизова. Ученый отмечал:

«...основной тон, в котором ведет повесть о своем житии прот. Аввакум, — глубоко личный тон простодушно-доверчивого рассказчика, у которого рой воспоминаний мчится в стремительном потоке словесных ассоциаций и создает лирические отступления и беспорядочное-взволнованное сцепление композиционных частей. <...>

С этой точки зрения, «житие» — это интимная, дружеская «беседа» о замечательных случаях из жизни рассказчика <...>.

Так личный тон и безыскусственная стилизация «вяканья» сменяются торжественно-обличающим или убеждающим пафосом проповедника <...>. Архаически-церковные стилистические построения внедряются в разговорную стихию.

В связи с этим и в самом повествовательном сказе открывается тонкая вязь, сотканная из двух символических клубков» [Виноградов, 1980: 8–9].

В работе о стиле Аввакума Виноградов принципиально ограничился только констатацией лингвистических «фактов», не проводя типологических сопоставлений между творчеством писателя XVII в. и последующей литературой. Эти сопоставления сделали воспринявшие суть его статьи Святополк-Мирский и Ремизов.

Критик подарил писателю номер «Евразийского временника» со своей статьей «О московской литературе и протопопе Аввакуме», о чем свидетельствует его послание литератору от 16 мая 1925 г.: «Евразийцев я Вам послал. В моей статье ужасные опечатки, напр<имер>, вм<есто> Сице аз верую — Аще аз верую»²⁵. В статье Святополк-Мирский четко определил магистральную линию развития русской литературы XVIII–XIX вв., назвал имена писателей, *не пошедших* за Аввакумом (Михаил Ломоносов — Николай Карамзин — Александр Пушкин) и лишь пунктирно обозначил *идущих вослед* мятежному протопопу (Лев Толстой — Вас. Розанов). Отметим, что критик умышленно перечислил имена уже скончавшихся литераторов и не назвал ни одного имени из числа еще здравствующих писателей.

Труды Д. П. Святополк-Мирского и В. В. Виноградова, посвященные протопопу Аввакуму как писателю, оказали огромное влияние на осмысление Ремизовым исторической типологии *своих* литературных предшественников. Писатель полномасштабно теоретически осознал значение протопопы Аввакума как ключевой фигуры (переходного звена) при выстраивании *доходящей до современности* линии литературного развития, соединяющей безымянное народное творчество с творчеством индивидуализированных писателей, чей стиль опирался на аккумулярованные ими слои устной речи. Однако Ремизов никогда не ограничивался только теорией. Как и ранее, ему было необходимо заявить о полученных выводах в манифестной форме, а также практически доказать верность проповедуемой им новой концепции.

Судьба предоставила писателю возможность осуществить задуманное на практике, когда основатели нового журнала «Версты» (Д. П. Святополк-Мирский и П. П. Сувчинский) включили его в состав редколлегии нового издания. Первый

номер журнала «Версты» (1926) содержал три публикации Ремизова. Первая из них — эссе ««Воистину». Памяти В. В. Розанова: к 70-й годовщине со дня рожд. 3.5/20.4.1856 (†1919)». Фактически это его первое манифестное обоснование исторически преемственной линии развития авторской русской литературы нового времени, идущей от протопopa Аввакума до современности. Сам стиль этого эссе являлся продолжением реализации на практике основных черт стилистики Аввакума (соединения сказа и высокой патетики):

«Я и помянул-то протопopa Аввакума “всяя Росии” к слову о его “слове”. Ведь, его “вяканье” — “русский природный лад” — и ваш “Розановский стиль” одного кореня. Во дни протопopa этот простой «русский» язык (со своими оборотами, со своим синтаксисом “сказа”) в противоположность высокой книжно-письменной речи “книжников и фарисеев” в насмешку, конечно, и презрительно называли “вяканьем” <...>. В русской литературе книжное церковнославянское перехлестнулось книжным же европейским и выпихнулось литературной “классической” речью: Карамзин, Пушкинская проза и т. д. и т. д. (ведь и думали-то они по-французски!) и рядом с европейским — с “классическим стилем” “русский природный язык”: Аввакум, Осипов, Лесков, Розанов»²⁶.

В том же номере Ремизов представил свои пересказы легенд «Из книги “Николай Чудотворец”»²⁷; два рассказа из второго тома книги «Россия в письменах» («Росия» <sic! — А. Г.>: 1. Царская жалованная грамота 1669 г.; 2. Писцовая выписка 1681 г.²⁸), а в Приложении к номеру опубликовал свою редакцию «Жития протопopa Аввакума».²⁹ Таким образом, в первом номере «Верст» было представлено скрытое под формой эссе о Розанове изложение «теории русского лада» как основы живой и доходящей до современности линии развития русской литературы, параллельной и ничем не уступающей «классической» линии пуристов — последователей только письменного (нормативного) литературного языка. Здесь же были представлены наглядные примеры использования современным писателем (Ремизовым) старинных тестов и документов для создания злободневных произведений новой литературы. И, наконец, номер венчал ремизовский сокращенный вариант

текста «Жития» протопопа Аввакума, чтобы читатели сами могли убедиться в современности прозы «знамени» новой литературы.

В следующем номере «Верст» Ремизов опубликовал эссе — «Заветы». Памяти Леонида Михайловича Добронравова 1887 — † 26.5.1926». И здесь под формой «некролога» скрывалось дальнейшее, более развернутое обоснование продолжающегося развития литературной линии последователей «теории русского лада». Ремизов кратко характеризовал «классическую» линию русской литературы XIX в.:

«Чехов завершил “интернационализм” русской прозы или, как тут говорят, “космополитизм”: начал Пушкин (Пушкин “прорубил окно в Европу”), расцвет — Тургенев <...>, конец этому интернационализму — Чехов <...>. После Чехова — “плеяда” Горького <...>; эта беллетристика <...> по существу безымянная: все пишут одинаково — одними и теми же словами, одним складом, с одними оборотами и сравнениями <...> и всегда все понятно написано — по правилам “грамматически” <...>. И в то же время с концом интернационализма началась работа над словом “по сырому матерьялу” и опыты над словом и “русским” складом (как всегда не от пустого места, в прошлом были примеры: Пушкин — “Балда”, “Вечера” Гоголя, Лесков). А началась эта работа с первой революции <...>: круг Вячеслава Иванова. <...> И в канун войны в этой “национальной” работе одно из первых мест — Хлебников и Замятин. А от Хлебникова — весь “футуризм”, Маяковский (с традицией Ивана Осипова)»³⁰.

Далее Ремизов охарактеризовал современных прозаиков — последователей «теории русского лада», упомянув имена Е. Замятина, Вяч. Шишкова, М. Пришвина. Он также кратко перечислил продолжающих эту линию начинающих писателей, включая и тех, кто жил в Советской России.

Во втором, а также в третьем и последнем номерах «Верст» были опубликованы рассказы Ремизова из второго тома «России в письменах» («Россия»: I. Указ. 1703 г.; II. Паспорт. 1819 г.³¹; Расея (Письмо): 1916 г.³²). Кроме теоретического обоснования линии развития русской литературы, к которой писатель относил, в том числе, и свое творчество, Ремизов стремился представить на страницах «Верст» доказательные примеры произведений представителей этой линии, начиная с «Жития»

протопопа Аввакума, собственных рассказов, а также творений молодых писателей, как находившихся в эмиграции, так и остававшихся в Советской России, — тех, кого он считал своими литературными последователями и учениками. Именно на этой почве (публикации произведений начинающих авторов) началось его расхождение с редакторами «Верст» и, в частности, с определявшим литературную составляющую журнала Д. П. Святополк-Мирским. О категорической позиции последнего в отношении рекомендуемых Ремизовым молодых писателей свидетельствует его письмо П. П. Сувчинскому от 19 февраля 1927 г.:

«Теперь о Ремизове: я ничего ему не обещал и не мог обещать, так как не имею права единолично распоряжаться “Верстами”: я ему сказал (еще в ноябре), что было бы может быть хорошо, и что можно будет об этом подумать. При этом не было разговора ни о Присмановой, ни о Диксоне, ни о Вадиме Андрееве, ни (сколько помнится) о Гингере. Сосинского и Резникова я и так считаю нашими сотрудниками, и если они напишут что-нибудь равное по достоинству хотя бы “Кюхле”, я всегда буду им рад. Разговор с Ремизовым (или, вернее, разговор Ремизова, так как я больше молчал и хмыкал) был о номере в составе самого А<лексея> М<ихайловича>, Сосинского и *Василия* Андреева (не Вадима, а советского писателя, Василия). Что это все так и не иначе, я готов подтвердить под присягой, и если Ремизов будет настаивать, буду просить третейского разбирательства. Если нужно, прочтите это Ремизову (кроме третейского разбирательства). Что же касается существа дела, я согласен с Вами и не считаю нужным поощрять эмигрантскую молодежь. Если они дерутся за нас, это их частное дело — услужливый дурак опаснее врага (в частности, Диксон совершеннейший дурак <...>) но, повторяю, если Сосинский написал что-нибудь действительно хорошее, можно это будет рассмотреть, но желательно, чтобы это шло через Эфрона (или Марину), а не через Ремизова. Но ведь вся наша позиция как раз, что эмигрантская молодежь импотентна, не так ли?»³³

В связи с прекращением издания журнала вопрос о публикации на его страницах произведений молодых писателей был сам собой исчерпан. В дальнейшем пути Ремизова и Святополк-Мирского разошлись.

Таким образом, к середине 1920-х гг. в целом были намечены базовые составляющие ремизовской «теории русского лада». Был определен ее «краеугольный камень» — утверждение формирования стиля современного писателя на основе аккумуляции пластов устной речи, сохраняющихся как у ее живых носителей — людей из народа, так и в словарях, в деловой письменности былых веков русской истории и в памятниках древнерусской литературы. Ремизов также определил для себя фигуру «предтечи» — писателя, являющегося ключевым «переходным звеном» между безымянным народным творчеством и литературой нового времени. Таким автором для него стал протопоп Аввакум. В это же время Ремизов стал создавать свою схему истории русской литературы, начав поиск предшественников, современников и продолжателей родственной ему линии ее развития, а также приступив к созданию пантеона ее антиподов. Писатель частично реализовал свои амбиции проповедника и учителя на страницах журнала «Версты».

Примечания

- ¹ Ремизов А. М. Письмо С. М. Ремизову. От 26 сентября 1900 г. // ГАРФ. Ф. 102 (ДП). Оп. 3. 1903 г. Ед. хр. 2081. Л. 86.
- ² Ремизов А. М. Крашенные рыла // Ремизов А. М. Собр. соч. СПб., 2016. Т. 12. Русалия. С. 562.
- ³ См. подробнее: [Грачева, 2016].
- ⁴ См. подробнее: [Данилова: 99–124].
- ⁵ О статье Вяч. Иванова «О веселом ремесле и умном веселии» как источнике «Письма в редакцию» Ремизова см.: [Баран].
- ⁶ Ремизов А. М. Письмо в редакцию // Ремизов А. М. Собр. соч.: в 10 т. М.: Русская книга, 2000. Т. 2. С. 607.
- ⁷ Там же. С. 610.
- ⁸ Там же. С. 608.
- ⁹ Гиппиус З. Н. Письмо П. Е. Щеголеву. От 5 апреля 1904 г. // РО ИРЛИ. Ф. 627. Оп. 4. Ед. хр. 712–726. Письмо 3.
- ¹⁰ Подробнее см. комментарии к повести «Неуемный бубен»: Ремизов А. М. Собр. соч. СПб.: Росток, 2015. Т. 11. 3га. С. 612–634.
- ¹¹ См.: [Грачева, 2003], [Обатнина, 2011].
- ¹² Ремизов А. М. Петербургский буерак // Ремизов А. М. Собр. соч. М.: Русская книга, 2003. Т. 10. Петербургский буерак. С. 246–247.
- ¹³ Ремизов А. М. Россия в письменах. Том. 1 // Ремизов А. М. Собр. соч. СПб.: Росток, 2017. Т. 13. Россия в письменах. С. 7.
- ¹⁴ См.: [Обатнина, 1998].

- ¹⁵ Ремизов А. М. Крашенные рыла. С. 560–562.
- ¹⁶ Там же. С. 606.
- ¹⁷ Там же. С. 574.
- ¹⁸ Сказки русского народа, сказанные Алексеем Ремизовым. Берлин: изд. З. И. Гржебина, 1923. С. 7–8.
- ¹⁹ Подробнее об участии Д. П. Святополк-Мирского в подготовке английского перевода Жития и его восприятии Аввакума-писателя см. раздел 3.2. «Феномен билингвизма: материалы к сравнительному анализу» в работе: [Ефимов] (на правах рукописи). Приношу благодарность М. В. Ефимову за возможность ознакомиться с текстом диссертационного исследования.
- ²⁰ Письма Д. П. Святополк-Мирского к А. М. Ремизову / вступ. ст. и публ. Роберта Хьюза // Диаспора. Париж-СПб.: Athenaeum-Феникс, 2003. Вып. V. С. 356.
- ²¹ Алексею Михайловичу Ремизову и Серафиме Павловне Ремизовой-Довгелло с благодарностью и любовью (англ.). См.: The Life of the Archpriest Avvakum by Himself. Translated from the Seventeen Century Russian by Jane Harrison and Hope Mirrlees, with a Preface by Prince D. S. Mirsky. London. 1924. P. 5.
- ²² Ремизов А. М. Мерлог // Ремизов А. М. Собр. соч. СПб.: Росток, 2018. Т. 14. С. 268.
- ²³ Письма Д. П. Святополк-Мирского к А. М. Ремизову. С. 359.
- ²⁴ «При всем том, что стиль Аввакума очень литературный, но это иной литературный стиль, чем общепринятый в московской литературе того времени. Это почти чудо. Использование языка повседневности — вещь, неизвестная ранним стадиям цивилизации. Именно это делает Аввакума столь удивительно современным» (англ.). — The Life of the Archpriest Avvakum by Himself. Translated from the Seventeen Century Russian by Jane Harrison and Hope Mirrlees, with a Preface by Prince D. S. Mirsky. London, 1924. P. 27.
- ²⁵ Письма Д. П. Святополк-Мирского к А. М. Ремизову. С. 368.
- ²⁶ Ремизов А. М. Воистину (Впервые опубли.: «Версты». 1926. № 1. С. 82–86). Цит. по: Ремизов А. М. Собр. соч. М.: Русская книга, 2003. Т. 10. Петербургский буерак. С. 313.
- ²⁷ Там же. С. 37–51.
- ²⁸ Там же. С. 52–57.
- ²⁹ Там же. Прил. С. 1–73.
- ³⁰ Ремизов А. М. «Заветы». Памяти Леонида Михайловича Добронравова 1887–†26.5.1926 (Впервые опубли.: «Версты». 1927. № 2. С. 122–128). Цит. по: Ремизов А. М. Собр. соч. М.: Русская книга, 2003. Т. 10. Петербургский буерак. С. 363–364.
- ³¹ Ремизов А. М. Россия // Версты. 1927. № 2. С. 114–121.
- ³² Ремизов А. М. Расея (Письмо): 1916 г. // Версты. 1928. № 3. С. 35–39.
- ³³ Святополк-Мирский Д. С. Письмо П. П. Сувчинскому. 19 февраля 1927 г. // Smith G. S. The letters of D. S. Mirsky to P. P. Suvchinskii, 1922–1931. (Birmingham Slavonic Monographs. № 26). Birmingham, 1995. Pp. 74–75

Список литературы

1. Баран Х. К типологии русского модернизма: Иванов, Ремизов, Хлебников // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. — М., 1993. — С. 198–201.
2. Виноградов В. В. О задачах стилистики. Наблюдения над стилем Жития протопопа Аввакума // Русская речь: Сб. статей / под ред. Л. В. Щербы. — Пг., 1923. — Т. 1. — С. 195–293.
3. Виноградов В. В. О задачах стилистики. Наблюдения над стилем Жития протопопа Аввакума // Виноградов В. В. Избранные труды. О языке художественной прозы. — М.: Наука. 1980. — С. 3–41.
4. Грачева А. М. «Парнас Серебряного века» в судьбе и творчестве А. Ремизова // Некалендарный XX век. — Великий Новгород, 2003. — Вып. 2. — С. 36–42.
5. Грачева А. М. «Охваченный жаждой новых форм для выражения вечных тайн...» (Алексей Ремизов и метаморфозы русского театра первой четверти XX века) // Ремизов А. М. Собр. соч. — СПб.: Росток, 2016 — (продолжающееся изд.). — Т. 12. Русалия. — С. 676–727.
6. Данилова И. Литературная сказка А. М. Ремизова (1900–1920-е годы). — Helsinki, 2010. — 271 с. (Slavica Helsinguensia 39).
7. Ефимов М. В. Д. П. Святополк-Мирский — историк русской литературы и литературный критик. Годы эмиграции (1920–1932): дис. ... канд. филол. наук. — СПб., 2018. — 390 с.
8. Захаров В. Н. Буква и дух русской классики // Захаров В. Н. Проблемы исторической поэтики: этнологические аспекты. — М.: Индрик, 2012. — С. 222–229.
9. Иванов Вяч. О веселом ремесле и умном веселии // Иванов Вяч. Собр. соч. По звездам. Опыты философские, эстетические и критические. Статьи и афоризмы. — СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2018. — Кн. 1. Тексты / отв. ред. К. А. Кумпан. — С. 164–165.
10. Кузмин М. Заметки о русской беллетристике // «Аполлон». — 1910. — № 7. — С. 43–46.
11. Кузмин М. О прекрасной ясности. Заметки о прозе // Литературные манифесты и декларации русского модернизма. — СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2017. — С. 588–593.
12. Обатнина Е. Р. Неочевидный смысл очевидных фактов: А. М. Ремизов и журнал «Аполлон» // От Кибирова до Пушкина: сб. статей в честь 60-летия Н. А. Богомолова. — М., 2011. — С. 329–340.
13. Обатнина Е. Р. А. М. Ремизов и «Серрапионовы братья» (к истории взаимоотношений) // «Серрапионовы братья» в собраниях Пушкинского Дома. Материалы. Исследования. Публикации. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. — С. 173–184.
14. Святополк-Мирский Д. П. О московской литературе и протопопе Аввакуме // Русский узел евразийства. Восток в русской мысли. Сб. трудов евразийцев. — М.: Беловодье, 1997. — С. 331–342.

15. Святополк-Мирский Д. П. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. — Новосибирск: Изд-во «Свиный и сыновья», 2006. — 872 с.
16. Smith G. S. The letters of D. S. Mirsky to P. P. Suvchinskii, 1922–1931. (Birmingham Slavonic Monographs. № 26). — Birmingham: University of Birmingham, 1995. — 238 p.

Alla M. Gracheva

Origins and Evolution of the “Theory of a Core Mode of the Russian Literary Style” by Alexei Remizov (1900es–1920es)

Abstract. The article studies the initial stages (1900s–1920s) of the formation of one of the basic categories of artistic thinking of Alexei Remizov, the “theory of a Core Mode of the Russian literary style” [“teoriya russkogo lada”] thought up by him. Since the late 1900s the writer began to incorporate into his author language the antique linguistic layers. In the 1910s Remizov put into practice an aesthetic principle that he discovered: the writer is a “retransmitter” of the voices of the people kept in folklore, in ancient Russian literature and ego documents. During the Second Russian revolution in his creative practice and theoretical articles Remizov again raised the question of the language of modern verbal art. The basis of the style was to be the author’s language as a synthesis of literary and oral speech. At the same time, Remizov began to build a historical typology of the development of a literary line related to it. As a result of familiarization with the literary works of D. Svyatopolk-Mirsky and V. Vinogradov, Remizov identified a key figure for the literary line he was building, that connected anonymous folk art with new literature. Such a figure became Archpriest Avvakum. His theoretical postulates Remizov revealed in the articles published in the journal “Versty”.

Keywords: Alexei Remizov, “teoriya russkogo lada”, style, prose of the twentieth century

About the author: *Gracheva Alla M.* — Doctor of Philology, Head of Department of Contemporary Russian Literature, the Institute of Russian Literature (Pushkinskiy Dom) of the Russian Academy of Sciences (nab. Makarova 4, Saint Petersburg, 199034, Russian Federation)



УДК 821.161.1.09“1917/1992”

**Юрий Владимирович
Розанов**

В. В. Хлебников и А. М. Ремизов: биографические и творческие связи

Аннотация. В статье рассматриваются личные и творческие отношения и взаимные оценки А. М. Ремизова (1877–1957) и В. В. Хлебникова (1885–1922), преимущественно со стороны старшего писателя. Ремизов стал первым писателем-символистом, с которым Хлебников познакомился в 1908 г. после приезда в Петербург. В плане личных отношений приводится и интерпретируется ряд фактов, свидетельствующих о тесных связях писателей в период с осени 1908 по январь 1910 г., когда Хлебников воспринимал Ремизова как старшего друга и учителя. Наиболее ярко это проявилось в позиции Хлебникова в так называемом «деле о плагиате Ремизова», когда поэт готов был вызвать обидчика друга на поединок. Но более всего сближению писателей способствовал общий интерес к восточнославянской мифологии и архаическим пластам русского языка. Переход Хлебникова в лагерь футуристов и его агрессивная риторика в адрес символистов вызвали размолвку с Ремизовым, которая, однако, не затронула их общих творческих установок на поиски «русского стиля». В годы эмиграции интерес Ремизова к личности и творчеству Хлебникова, отразившийся в мемуарах писателя, во многом поддерживался филологами и литераторами русского зарубежья — Д. П. Святополк-Мирским и, особенно, В. Ф. Марковым, работавшим над историей русского литературного авангарда. В заключительной части статьи делаются предварительные выводы об общей *учительской* роли Ремизова и Хлебникова в литературном процессе («писатели для писателей») и принадлежности обоих к «патриотическому движению» в литературе русского модернизма первой трети XX в.

Ключевые слова: А. М. Ремизов, В. В. Хлебников, символизм, футуризм, искусство авангарда, «русский стиль», неославянофильство, литературные влияния, восточнославянская мифология и фольклор, «писатель для писателей»

Об авторе: Розанов Юрий Владимирович — доктор филологических наук, профессор кафедры литературы, Вологодский государственный университет (160000, Российская Федерация, г. Вологда, ул. Ленина, 15)

Тридцать лет назад историк литературы и собиратель архива русского авангарда Н. И. Харджиев отмечал, что «связь раннего Хлебникова с архаическим крылом символизма еще не вполне изучена» [Харджиев, 1997: 103]. На сегодняшний день существует несколько работ о личных и творческих контактах «великого бюджетянина» с А. М. Ремизовым, наиболее ярким выразителем модернистской архаики в литературе начала XX в. (см.: [Баран, 1993: 191–207], [Гурьянова: 142–150], [Данилевский: 385–390], [Обатнина: 166–168]), но тема все еще остается «не вполне» исследованной даже на биографическом уровне.

Знакомство супругов Ремизовых с отцом-основателем отечественного футуризма художником и поэтом Д. Д. Бурлюком и его родными, состоявшееся в Херсоне в ноябре 1903 г., вполне можно назвать «семейным». В книге «Кукха. Розановы письма» (1923) Ремизов писал:

«Серафима Павловна <Ремизова> всегда считалась “ученицей” Д. Д. Бурлюка.

С Бурлюками знакомство у нас старинное: мы жили с ними под одним кровом, и с Людмилой Д. Бурлюк-Кузнецовой у С. П. <Серафимы Павловны> многолетняя дружба»¹.

Впрочем, связь своих графических работ и «картин» с живописью русского футуризма Ремизов мягко отрицает:

«Я же как-то не подходил ни к кому и рисовал под всех и одно время, в шутку, конечно, называл себя учеником Судейкина» (Ремизов 89).

Гостила Серафима Павловна в 1908 г. по приглашению подруги и в легендарной Чернянке Херсонской губернии у старших Бурлюков. В комментарии к дневниковым записям жены Ремизов пишет: «С. П. <Серафима Павловна> жила у Бурлюков. Д<авид> Ф<едорович> Бурлюк был управляющим имением Мордвиновых. Какие яблоки!» [На вечерней заре: 493–494]. Топос Чернянки в позднейших самоописаниях футуристов оценивался высоко:

«Осмысливая задним числом, — писал Б. Лившиц, — Чернянка оказывается точкой пересечения координат, породивших

то течение в русской поэзии и живописи, которое вошло в их историю под именем футуризма»².

Если художнические порывы Серафимы Павловны не имели продолжения, то рисунки самого Ремизова уже в те годы получили определенную известность. В марте 1910 г. Ремизов участвует в новаторской художественной выставке, вошедшей в историю под точным названием «Треугольник». Поначалу даже в символистских кругах проект воспринимался с известным скепсисом. 12 марта 1910 г. поэт-символист Виктор Гофман писал московскому историку и литературоведу А. А. Шемшурину:

«У нас опять появились Бурлюки. Устраивают какой-то “Треугольник”, выставку рисунков современных русских писателей и еще какую-то чепуху. Сейчас был у них на собрании»³.

Официально петербургская выставка называлась «Треугольник — Венок — Стефанос», что указывало на организаторов: группу «Треугольник» Н. И. Кульбина и группу «Венок — Стефанос» Д. Бурлюка. Третьим организатором выступила редакция «Сатирикона». В отделе рисунков и автографов русских писателей, преимущественно классиков и символистов, были представлены образцы ремизовской каллиграфии: русский авангард с большим вниманием относился к визуальным образам текстов художников слова. В этом же отделе «Треугольника» экспонировались рукопись и рисунок В. Хлебникова. Сама идея писательского отдела, как и приглашение Ремизова, вероятно, принадлежали Д. Бурлюку, который, по свидетельству Б. Лившица, «носился с мыслью об устройстве выставки картин писателей и в Москве уже заручился значительным количеством экспонатов»⁴.

Ремизов стал первым писателем-символистом, с которым Хлебников познакомился осенью 1908 г., вскоре после приезда в Петербург (ранее у начинающего поэта произошло беглое знакомство лишь с Вяч. Ивановым во время летнего отдыха в Судаче). Об этом Ремизов говорил совершенно определенно: «Хлебникова знаю. С первого года в Петербурге он часто бывал у нас»⁵. Известно и впечатление Ремизова от встречи с поэтом: «Хлебников при первом свидании мне показался прописной

узорной буквой»⁶. Палеографическая аналогия, использованная писателем, серьезно занимавшимся старинной каллиграфией, обозначает, с одной стороны, высшую степень оценки, а с другой — отсылает читателя к «хлебниковскому мифу», т. е. к представлениям о Хлебникове как об органе (организме) по созданию стихов и, соответственно, не способном ни к какой другой форме человеческой деятельности. Семантическое поле сравнения поэта с буквой расширится, если мы вспомним высказывания лингвистов, его современников, о том, что Хлебников творил такой язык, «в котором звук сам по себе, буква сама по себе несла бы всю полноту смысла» [Винокур: 208].

Сближению писателей способствовал общий интерес к восточнославянской мифологии и фольклору. Во второй половине 1900-х гг. в России в связи с известными политическими событиями (аннексия Австрией Боснии и Герцеговины) ожидалось внимание к «славянскому вопросу» во всех его аспектах, а Ремизов был признанным лидером в разработке этих тем, причем в модернистском ключе. Его «Посолонь», «Лимонарь», «Бесовское действо» показывали новые возможности использования славянской архаики, несколько скомпрометированной в официозном «русском стиле». По наблюдению В. Н. Топорова, такие тексты раннего Хлебникова, как «*Девий бог или Нега-неголь*», обнаруживают следы влияний и внешних импульсов ряда «неомифологических» книг символистов, прежде всего *Посолони* и *Лимонаря*» [Топоров: 30]. В этом смысле Ремизов был, безусловно, интересен и авторитетен для Хлебникова. «Что говорит Ремизов о моей “Снежимочке”?» — спрашивал он своего друга В. В. Каменского⁷, который также относился к ремизовским фольклорно-мифологическим работкам с большим уважением.

Ремизова же в Хлебникове привлекало совсем иное. В мемуарной книге «Кукха» он перечисляет писателей, постоянно бывавших у него в доме в Малом Казачьем переулке. После имени Хлебникова стоит важное уточнение: «с которым слова разбирали» (Ремизов 74). Это же выражение, делая акцент на слове «разбирали», вспоминал и их общий знакомый, художник и писатель Ю. П. Анненков:

«Ремизов любил встречаться с Велимиром Хлебниковым, филологическим изобретателем.

— Разговаривая с Хлебниковым, — объяснял Ремизов, — мы *разбираем слова*»⁸.

Р. В. Иванову-Разумнику запомнилось, как Ремизов «внимательно, с карандашиком, читал хлебниковское *Любхо* — четыре страницы “словоновшеств” на корень “люб”, помещенное в “гилейском” сборнике *Дохлая Луна*»⁹. Несколько подробнее, вспоминая Хлебникова, Ремизов объясняет словесную работу юного поэта и свою заинтересованность в ней в письме жене от 24 мая 1909 г.:

«...пришел, помнишь, такой студент робкий — Виктор Хлебников, говорили о словах. Он не то, что подкапывается под корень, а хочет вытащить и пересадить. Эта словесность мне по душе: тут слово в его существе “бескорыстное”, “само-в-себе”, а не то, чтоб прикрывать собою пустые призраки»¹⁰.

Не столь большое преувеличение наставнической миссии «будетлянина» содержится в словах Д. Д. Бурлюка, утверждавшего в 1933 г. в неопубликованном письме в «Литературную газету», что «у Хлебникова учились и “старики”: Вячеслав Иванов, Алексей Ремизов, Андрей Белый» (цит. по: [Харджиев, 2006: 374]). К перечню имен можно с уверенностью добавить и Михаила Кузмина.

О степени близости Хлебникова к Ремизову в 1908–1910 гг. свидетельствует несколько фактов разного уровня и значения, которые в своей совокупности рисуют достаточно определенную картину. В феврале 1910 г. Хлебников просит старшую сестру прислать ему две куклы в «южном» костюме: «...кому-нибудь подарю, Ремизову, например, а другую оставлю у себя»¹¹. Знакомые писателя знали о собирательской страсти Ремизова и способствовали пополнению его коллекции. В «Описи зверюшек и чудищ Музея А. М. Ремизова», которую писатель составил перед передачей своего собрания игрушек в музей Пушкинского дома, отмечено несколько кукол в женском платье, в том числе «куколка в татарской одежде, две косы, малиновая шелковая кофточка» [Грачева: 199]. Обратим внимание на «парность» хлебниковского подарка (просьба к сестре

прислать две куклы), что соответствует восходящей к античности романтической традиции, которая культивировалась модернистами Серебряного века. В Древней Греции существовал обычай: друзья, перед продолжительной или «вечной» разлукой брали себе парные предметы или разламывали какой-то один предмет (напр., навощенную дощечку), по которым по прошествии многих лет они или их потомки узнавали друг друга¹². При прощании Ремизова с Андреем Белым, возвращавшимся из эмиграции в Советскую Россию, был символически разъединен кожаный портсигар и каждый из писателей на память о друге взял свою половинку¹³. Для символистов ритуал имел еще и корпоративное значение, что связано с этимологией греческого слова «символ» — «всякий вещественный знак, имевший *условное тайное* значение для известной группы лиц»¹⁴. Для Хлебникова, не особенно склонного как к сильным личным привязанностям, так и к символистской мистике, более актуальным был другой смысл подарка старшему писателю, с которым «слова разбирали». Мы имеем в виду хлебниковское понимание языка как игры в куклы. В этой игре, писал Хлебников в программной статье «Наша основа», «из тряпочек звука сшиты куклы для всех вещей мира. Люди, говорящие на одном языке, — участники этой игры. <...> Итак, слово — звуковая кукла, словарь — собрание игрушек» (Хлебников т. 5; 234).

В 1996 г. ветеран американского хлебниковедения Х. Баран опубликовал записи Хлебникова на двух листах отрывного календаря на 1909 г., хранящиеся в фонде поэта в Российской национальной библиотеке, и свой комментарий к ним [Баран, 1996: 7–10]. Приведем текст в расшифровке публикатора:

«Герб “Задора” / дочь Яна / за трокско<го> воеводу Гастольда. / а у Гастольда Станислав / Мартын Довгалл<ис> / Гедройц / Мстислав Удалой / Редедя / Довгайло / Доггелло / Долгорукий / Бархатная книга Гнесецкого. / Староста Виленских замков / держал стор<ону> Ягайла с Кейстутом / в Вильне соорудил костел св. Михаила или Николы / Битва под Великомиром. / 1386 в Кракове крестился / Война Сигизмунда против Свидригайла / хорунжий Ян получил Довгаллесь — могучий / сын Яуна трокского воеводы» [Баран, 1996: 8].

Исследователь, отталкиваясь от словосочетания «бархатная книга», идентифицирует этот текст как «выписки» и «цитаты» из польско-литовской родословной книги, аналогичной «Бархатной книге дворянских родов России». «Вполне вероятно, — предполагает Х. Баран, — что он <Хлебников> воспринял эту родовую хронику как некую модель истории многонациональной Российской империи, к литературной обработке которой он впоследствии призвал в заметке “О расширении пределов русской словесности” (газета “Славянин”, 1913 г.)» [Баран, 1993: 10]. Существует более простое объяснение данного «исторического экскурса», свидетельствующее о близости Хлебникова к семье Ремизовых. Жена писателя — Серафима Павловна — принадлежала к древнему польско-литовскому роду Довгелло. Истории и предания рода стали частью семейного фольклора Ремизовых. Для сравнения приведем начало главы «Задора» из романа Ремизова «В розовом блеске», написанного много позднее (опубл. 1953 г.) на основе воспоминаний Серафимы Павловны:

«По отцу “Оля” — Серафима Павловна с Литвы, Довгелло. Герб Задора: “голова львова, сера космата с огненной пастью в поле блакитном”.

Трокский воевода, староста Виленских замков, Явнулло <...> крестился в 1386 г. в Кракове <...> Память о нем хранит сооруженный в Вильне костел св. Михаила, имеется доска.

Сын Явнуллы Ян, литовский хорунжий, участвовал в войне Сигизмунда против Свидригайлы, отличился в битве под Вилькомиром и получил прозвище “Довгелес”, что значит “великомогучий”. <...> По женской линии известна дочь Яна <...> Балла Довгелло (начала XV века), замужем за Гастольдом»¹⁵.

Ранее мы ошибочно предположили, что записи Хлебникова на листах календаря — это конспект одного из вариантов семейного предания, услышанного им в ремизовском доме [Розанов: 328]. Публикация писем Ремизова к жене позволяет существенно уточнить происхождение хлебниковской записи. В письме от 31 мая 1909 г. писатель сообщает:

«Приходил В. Хлебников — это, который “слова сочиняет” <...> Для тебя он оставил листок: что узнал о роде Довгелл. Прилагаю. Может быть дополнением к вашему родословию»¹⁶.

Несомненно, что навести справки о родословной Серафимы Павловны Хлебников мог только в Императорской публичной библиотеке, в которой он, по свидетельству М. В. Матюшина, «работал целыми днями», забывая про еду¹⁷.

Особый интерес в плане личных отношений писателей представляют события лета 1909 г. 10 июня Хлебников уезжает к родственникам в Святошино, пригород Киева. В день отъезда он встречается с Ремизовым, который жалуется ему на усиливающиеся нападки критики и просит присылать вырезки из киевских газет с откликами на его произведения. Об этой просьбе в уважительно-шутливой форме Хлебников сообщает Каменскому:

«Глубокоуважаемый Ати Нежить Мохоелич просил меня прислать вырезки из киевских газет о его вещах, которые ему нужны» (*Хлебников, 1940, 358*).

Поэт, ожидая вечерний поезд на Царскосельском вокзале, пишет знаменитое письмо Вяч. Иванову с наброском поэмы «Зверинец». В письме есть приписка:

«Сегодня видел Ал. М. Ремизова. Его, кажется, заставляют грустить нападки печати» (*Хлебников, 1940, 357–358*).

Представляет интерес причина этих «нападков». В майской книжке «Русской мысли» за 1909 г. Ремизов напечатал очередную серию своих наиболее авангардных произведений — цикл из шестнадцати «снов» под названием «Бедовая доля». Расправа со стороны критики последовала незамедлительно. Уже 29 мая газета «Биржевые ведомости» поместила уничижительную рецензию А. А. Измайлова с издевательским заголовком «Не любо не слушай, а врать не мешай»:

«Сны Ремизова только дики. Смысла в них не отыскать с фонарем. Ни символа, ни даже аллегии. Если иногда он недурно ловит дикую психологию сна, то это еще не оправдание общего недоуменного чувства...»¹⁸.

Элемент эпатажа, столь ценимый футуристами, был также присущ Ремизову, правда, в более мягкой форме.

«Сонная» алогичность Ремизова, вероятно, оказала некоторое влияние на визионерскую поэтику Хлебникова. Первым

на это сходство обратил внимание в 1911 г. Н. С. Гумилев, анализируя хлебниковские стихи из «Садка судей»¹⁹. Это первая групповая книга «гилейцев», в которой были напечатаны три больших произведения Хлебникова: драма в стихах «Маркиза Дэзес», «Зверинец» и первая часть поэмы «Журавль». Под «судьями» подразумевались сами участники футуристической группы.

«Садок судей», вызывающе напечатанный на обороте обоев, Ремизов получил в подарок несколько странным образом. Художник М. В. Матюшин уже в советские годы вспоминал:

«...книжка упала, как бомба в собрании мистиков у Вячеслава Иванова. Бурлюки проникли к ним очень благочестиво, Вячеслав Иванов их радушно принял. Затем эти “негодяи”, уходя от него, насовали всем присутствующим в пальто и шинели в каждый карман по “Садку”. Так получили книги я и Ремизов, Блок, Кузмин, Городецкий и все другие, бывшие с ними»²⁰.

Настоящий скандал разыгрался 16 июня, когда все в той же «Биржевке» появился фельетон «Писатель или списыватель?». Неизвестный автор, укрывшийся под псевдонимом «Мих. Мирон», сравнивал ремизовские переработки народных сказок «Мышонок» и «Небо пало» с записями из сборника Н. Е. Ончукова «Северные сказки». Поскольку сопоставляемые тексты на первый взгляд мало отличались, то и ответ на вопрос, помещенный в заголовке, был предопределен: «Господин Ремизов не писатель, а списыватель, Мышонок этот <...> оказался краденым» [Мирон: 6]. Это событие стало общероссийской сенсацией. Фельетон из «Биржевки» перепечатали или пересказали некоторые провинциальные издания, в том числе и газета «Киевская мысль» (номер от 19 июня). Заметка называлась «Плагииат Алексея Ремизова», речь в ней шла только о сказке «Мышонок», подписи не было. Эта газета и попала в руки Хлебникова. Его реакция, конкретная и эмоциональная, известна по письму поэту В. В. Каменскому от 8 августа 1909 г.:

«Но вот в “Киевской мысли” появляется перепечатка из “Биржевых ведомостей” под заглавием “Плагииат писателя”, где в тоне, за который бьют по морде, говорилось о якобы плагииате рассказа “Мышонок” в сборнике “Италия”. <...> На писателя падает,

как гром, обвинение грязного листка в плагиате, и писатели шарахаются, как бараны, от звука бича, а писатель смиренно чуть ли не в коленопреклоненной позе молит не бить по другой. Это же бесчестье! Это ли не бесчестье! Я не могу позволять тем, кому я дарю дружбу, безнаказанно давать себя оскорблять. Честь должна быть смыта. Если Алексей Михайлович не хочет гордо искать удовлетворения, то он должен позволить искать удовлетворения его друзьям. Мы должны выступить защитниками чести русского писателя, этого храма, взятого на откуп — как гайдамаки, — с оружием в руках и кровью. К черту третейские суды, здесь нужны хмель и иное пламя. Пусть Алексей Михайлович потребует удовлетворения от издателя газеты г. Проппера. Так как, вероятно, сам он не захочет, да его и не пустят друзья, то он должен дать право своим друзьям искать удовлетворения. <...> Пусть Алексей Михайлович помнит, что каждый из друзей гордо встанет у барьера защищать его честь и честь вообще русского писателя, как гайдамак вставал за право родины. *Но этот же знакомый может не подать руки, видя его отказывающимся от благородной услуги друга, сносящим пощечины* (курсив мой. — Ю. Р.). Итак, еще раз: я был бы гордым встать у барьера за честь Ал<ексея> М<ихайловича> и за честь вообще писателя. Об этом о всем, о чем я не мог написать Ал<ексею> М<ихайловичу>, я пишу вам, думая, что вы передадите ему многое из написанного» (Хлебников, 1940, 358–359).

У нас нет оснований сомневаться, что адресат ознакомил Ремизова с содержанием письма²¹. Данный эпизод в мемуарной литературе трактуется несколько односторонне. Близкий друг писателя Н. В. Резникова уже после его смерти писала:

«От А<лексея> М<ихайловича> я никогда не слышала об этом. Ради утверждения созданного им самим “образа” А. М. мог умалчивать о самоотверженных поступках по отношению к нему»²².

Собственно «самоотверженного поступка», т. е. дуэли, не было, да и не могло быть. Во-первых, отсутствовал объект для вызова. Газетный магнат С. М. Проппер, владелец «Биржевых ведомостей», «Огонька», «Нового слова» и «Новой иллюстрации», не мог отвечать за все материалы, печатавшиеся в его изданиях. Кто был автором злополучной статьи, так и осталось тайной. В ремизовском окружении считали, что фельетон

написал А. А. Измайлов, постоянный литературный обозреватель «Биржевки», но тот решительно опровергал обвинения и, в свою очередь, подозревал К. И. Чуковского. Вполне возможно, что обвинения против Измайлова как-то повлияли на пассаж в хлебниковской статье «Мы и дома»: «...современные площади, грязные как душа Измайлова»²³. Печатные выступления критика против футуристов сами по себе вряд ли могли вызвать такое сильное оскорбление. Во-вторых, вся эта история с предполагаемым вызовом вполне вписывается в дуэльный дискурс писем Хлебникова 1909 года, полушутливый и ироничный. Раздосадованный тем, что не застал дома М. А. Кузмина, Хлебников пишет:

«Я сижу, кусаю губы и не знаю, что мне делать: разделить ли поровну свои богатства между уксусной эссенцией и бумагой для последнего письма, или же послать кому-то грозный вызов...» (Хлебников, т. 5; 288).

Или в новогоднем письме родственникам:

«В этом полугодии я столько раз собирался драться на дуэли, сколько в нем месяцев» (Хлебников, т. 5; 289).

В любом случае намерение Хлебникова по-своему логично: в нем сочетаются характерные для авангарда мотивы бунтарства и агрессии с «неославянофильством», которое на тот момент поэт ассоциировал с творчеством Ремизова.

В приведенном выше отрывке из письма Хлебникова Каменскому интересна и другая сторона — едва закамуфлированная угроза Ремизову, по сути дела ультиматум. Если Ремизов не вызовет обидчика на дуэль (что еще великодушно допускалось Хлебниковым) или не делегирует это право кому-либо из друзей, то он опозорит не только свою честь, но и «честь русского писателя вообще». Ремизов в силу особенностей характера, общего здравого смысла и своего понимания ситуации предпочел не раздувать скандал. Осенью 1909 г. он опубликовал в газете «Русские ведомости» и в журнале «Золотое руно» открытое письмо, в котором объяснил сходство собственных сказок с текстами из сборника Ончукова особенностями своей работы с фольклором²⁴. Нет сомнения, что воинственно настроенный Хлебников расценил оправдательное

письмо Ремизова как трусость и пораженчество. Это стало началом охлаждения отношений между писателями, которое через два-три года переросло во вражду — по крайней мере, со стороны Хлебникова. Недовольство Ремизовым по времени почти совпало с общим разочарованием Хлебникова в элитарной «башенной» культуре (салон Вяч. Иванова, «Академия стиха», «Общество ревнителей художественного слова», редакция журнала «Аполлон») или, скорее всего, явилось частью этого процесса [Шишкин: 157].

Разочарование Хлебникова имело свою специфику. Поэт в трех текстах описал душную атмосферу салонов, в которой он ощущал себя «как камень в дубовом зажатый комле»: это поэмы «Передо мной варился вар» (Хлебников, 1940, 197–201), «Карамора № 2-ой» (Хлебников, 1940, 202–204) и «сатира» «Петербургский «Аполлон» (Хлебников, т. 2; 80–82). В этих произведениях упомянуты около десятка деятелей культуры (частью под своими именами, частью под прозрачными прозвищами), главный «грех» которых состоит в их прозападной культурной ориентации: «И похотливо тянут гроб Верлена...», презрев «русского Баяна» (Хлебников, т. 2; 81–82). Ремизова среди них нет, поскольку обвинить писателя в отсутствии патриотизма было невозможно. Правда, бывший ученик не удержался от колкости в сторону учителя, вскользь намекнув на скандал с плагиатом:

«...Моя муза больше промышляла извозом
Из западных скитальцев на восток
И ее никто не избличил в почтенном занятии вора»
(Хлебников, 1940, 198).

В мемуарах Ремизов с грустью писал о неблагодарности бывших учеников: «...у нас бывали всегда “начинающие” или такие, у которых не ладилось в жизни, но когда выходили в люди и устраивались, опять понемногу-понемногу и пропадали» (Ремизов, 74). Среди таких «пропавших» оказался и Хлебников; правда, об его «устройстве» в жизни и в литературе говорить следует с большой осторожностью. В феврале 1910 г. Каменский знакомит Хлебникова с Д. Д. Бурлюком — начинается русский футуризм. Новые друзья поэта не

одобряли общение поэта со «стариками». Бурлюк, например, понимал ситуацию таким образом:

«Хлебников, смелый в своих рукописях, легко поддавался влияниям со стороны и вечно хотел быть одобренным “великими” <...> Он вечно посещал то Мережковского, то Ремизова, то В. Иванова, но отношение встречал там высокомерное, символистам он казался “нечетким”, непричесанным...» [Бурлюк, 1985: 96].

Первые грубые высказывания Хлебникова о Ремизове встречаются в статье 1912 г. «Учитель и ученик». Старший писатель упомянут в перечне авторов (Арцыбашев, Мережковский, Андреев, Куприн и Сологуб), которые утверждают, что «в нашей жизни есть ужас», и в этом смысле их творчество противопоставляется «народной песне», оптимистичной по своей сути. Отметим, что из всего списка писателей Хлебников оскорбляет только Ремизова, делая напротив его фамилии помету «насекомое» (Хлебников т. 5; 179). В этой же статье имя Ремизова встречается и в другом списке — писателей-обличителей: А. Толстой «уличает» дворянство, Куприн — военных, Салтыков-Щедрин — чиновничество, Островский — купечество, Бунин — крестьянство. Как видим, у русских писателей вполне серьезные и достойные социальные объекты для критического изображения в своих произведениях. Ремизов же, по издевательскому мнению Хлебникова, обличает «молодых сапожников». Эти «молодые сапожники» всплыли в феноменальной памяти поэта все из тех же домашних разговоров у Ремизовых. В 1900 г. Ремизов отбывал ссылку на севере, в уездном городке Вологодской губернии Усть-Сысольске. Его соседями по комнате были сапожники из Вильно — паны Ян и Анжей, сосланные в глухой зырянский край за какие-то политические провинности. От вынужденного безделья сапожники запили, и отношения между соседями испортились. Писатель упоминает сапожников в позднейшей мемуарной книге «Иверень»²⁵.

Ремизов на подобные выпады не отвечает, по крайней мере, никогда не переходит к личным оскорблениям. Если он и дает оценки группе кубофутуристов, то опосредованно, через исторические и мифологические образы и аналогии. Так, по

воспоминаниям Д. Бурлюка, Ремизов назвал их «опричной русской литературы» и «песьеголовцами», что даже льстило агрессивно настроенным авторам. При этом Ремизов продолжает общаться со многими футуристами, после знаменитой «треугольной» выставки он печатает свои рисунки в совместном сборнике символистов и футуристов «Стрелец» (1915). Обида на бывшего ученика (если она и была) отразилась лишь в глубоком подтексте повести «Крестовые сестры» (1910). Плотников, один из второстепенных героев повести, некоторыми своими чертами и идеями в пародийном плане, как убедительно показал А. А. Данилевский, соотнесен с Хлебниковым [Данилевский: 385–390].

В годы эмиграции интерес Ремизова к личности и творчеству Хлебникова, отразившийся в мемуарных текстах писателя, во многом поддерживался филологами и литераторами из ремизовского окружения. В 1920–1930-е гг. это князь Д. П. Святополк-Мирский. Восторгаясь тем фактом, что «лучшие молодые филологи» — Р. Якобсон, Г. Винокур и Б. Ларин — стали «главными проводниками приятия Хлебникова», князь соглашается с Винокуром в том, что оценка поэта «как великого ворошителя и обновителя языка преувеличена — Белый, Ремизов, Маяковский, Цветаева — все не менее плодотворные работники в этой области, чем Хлебников» [Святополк-Мирский, 1928: 145]. Статью, написанную к пятилетию смерти Хлебникова, Святополк-Мирский напечатал в своем парижском журнале «Версты», выходившем, как было указано на обложке, «при ближайшем участии Алексея Ремизова, Марины Цветаевой и Льва Шестова». Заслуги Ремизова и Хлебникова в «лингвистическом творчестве и делатинизации языка» отмечены Мирским и в его фундаментальной «Истории русской литературы», создававшейся в 1920-е гг. [Святополк-Мирский, 2005: 852].

После Второй мировой войны поддерживал интерес к личности и творчеству Хлебникова В. Ф. Марков, работавший в США над диссертацией о футуризме. Ученый обращался за справками и советами ко многим еще живым участникам литературной жизни русского Серебряного века, в том числе и к Ремизову, и получал много ценной информации. Но случались и анекдотические ошибки. В ранней «пасторальной»

поэме Хлебникова «Сельская очарованность» (1911–1912) есть такие строки:

«Синеет лог, чернеет лес.
В ресницах бог,
А в ребрах бес.
И паутины хчая,
И летних мошек толчая» (Хлебников, т. 2, 208).

Марков предположил, что непонятное слово *хчая* — окказионализм, образованный от какого-то древнего славянского или диалектного корня. Исследователь обратился за разъяснениями к Ремизову, который дал свои любопытные соображения по этому поводу:

«“Хчая” от “хочет”, как плачая от плакать восприятые от [нрзбрч]26 можно произвести и от “ходить” — ходчая = хчая как толчая <...> Не могу проверить и некому»28.

Марков со ссылкой на писателя привел ремизовскую справку в своей книге о поэмах Хлебникова. Вскоре, однако, выяснилось, что это обычная опечатка, попавшая в советский пятитомник 1928–1933 гг. из первого издания поэмы в сборнике «Стрелец» в 1915 г. «Подобно рифмующей паре, — писал Н. И. Харджиев, — эта строка написана каноническим четырехударным ямбом. Привожу правильное чтение, подсказываемое размером:

И паутины ячая,
И летних мошек толчая» [Харджиев, 2006: 538].

В плане историко-литературных оценок нельзя обойти и еще один момент, сближающий Ремизова и Хлебникова. Георгий Иванов в недатированном письме В. Ф. Маркову (время переписки — 1955–1958 гг.) пояснял свое многолетнее увлечение произведениями Ремизова: «Ремизова, м<жду> пр<очим>, я непритворно люблю и всегда любил. Это, в каком-то смысле, с молодости был мой “Хлебников” — что-то, чем и за что стоит бить морду всяческим академиям» [Тулун...: 267]. Дело в том, что Ремизов уже после первых своих книг стал восприниматься критиками, а потом и историками литературы как «писатель для писателей». Еще в 1915 г. Д. В. Философов

в рецензии на сборник Ремизова «Весеннее порошье» писал: «Но если публика все еще не ценит по-настоящему этого замечательного писателя, то братья-писатели давно оценили его по достоинству. Многие из них <...> “без указания источника” обильно черпают своим ковшом живую воду Ремизова» [Д. Ф. (Философов Д.): 20]. Позже критик Н. И. Ульянов опишет эту ситуацию в экономических категориях: «Ремизов <...> народные говоры и допетровскую письменность превратил в колонию, в источник сырья для футуристической промышленности» (цит. по: [Гаспаров: 303]).

Даже после эмиграции писателя в 1921 г., когда его имя можно было упоминать в советской печати лишь в негативном плане, такая трактовка ремизовского творчества некоторое время сохранялась. В 1924 г. И. Лежнев, ритуально упрекнув Ремизова в том, что он не пережил «обсеменения революцией», писал, раскрывая метафору «лаборатория писателя»: «Ему сиднем сидеть в лаборатории, ибо он писатель для писателя (читателю здесь делать нечего). Он — лаборант искусства, заготавливающий разное для разных. Расставлены полочки. На полочках скляночки, и разные в них настои. Каждому писателю малая толика того или иного пригодится» [Лежнев: 194]. Хорошо известно, что были широко распространены аналогичные оценки Хлебникова как «поэта для поэтов».

В 1950-е гг., когда историки литературы заговорили о русском литературном ренессансе конца XIX — начала XX века, Ремизов, уточняя эту мысль, выделил два аспекта этого явления. Во-первых, объектом «возрождения» была литература 1820–1830-х гг., «символисты под знаком Пушкина». Другим «возрожденным» стилем писатель называл орнаментализм, не забывая и о своем вкладе в этот процесс: «Словоплетение: Епифаний Премудрый. О таком ренессансе можно говорить смело. Андрей Белый, Хлебников, Маяковский, примите и меня в эту словесную компанию. Пастернак и Тынянов тоже» (цит. по: [Кодрянская: 301–302]). Так незадолго до смерти в письме к ученице и душеприказчице Ремизов определил свое место в русской литературе рядом с Хлебниковым.

Такое заявление писателя, давно оторванного от родины, можно было бы оценить как проявление чрезмерного возрастного субъективизма и завышенной самооценки, сформировавшейся в эмигрантской среде, но, скорее всего, оно имеет

типологический, «поколенческий» характер. Знаменательно, что примерно в эти же годы об итогах Серебряного века по другую сторону «железного занавеса» размышлял М. М. Пришвин. Получив известие о смерти Вяч. Шишкова, он записал в дневнике: «Вымирает гнездо писателей школы Ремизова. Это было в то время, когда уже прискучил декадентский звон прославления в лице своем сверхчеловека, и стало зарождаться движение, теперь можно назвать его своим именем: движение патриотическое. <...> Скандал в Аполлоне. Обезьянья палата, как насмешка над декадентами. Маяковский, Каляев, Ремизов, Толстой, Замятин, Шишков, Пришвин, Хлебников»²⁸.

Примечания

- ¹ Ремизов А. М. Собр. соч.: в 10 т. Москва: Русская книга, 2002. Т. 7: Ахру. С. 89. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием фамилии автора и страницы в круглых скобках.
- ² Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, [1933]. С. 51.
- ³ Письма В. В. Гофмана к А. А. Шемшурину / публ. А. В. Лаврова // Писатели символистского круга: Новые материалы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 275.
- ⁴ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. С. 44.
- ⁵ Письма А. М. Ремизова к В. Ф. Маркову / публ. В. Ф. Маркова // Wiener slawistischer Almanach. 1982. Bd. 10. S. 431.
- ⁶ Там же. С. 438.
- ⁷ Хлебников В. Неизданные произведения. М.: Худож. лит., 1940. С. 355. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием фамилии автора, года издания и страницы в круглых скобках.
- ⁸ Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2 т. Л.: Искусство, 1991. Т. 1. С. 214.
- ⁹ Иванов-Разумник [Р. В.] Творчество и критика. Статьи критические: 1908–1922. Петербург: Колос, 1922. С. 228.
- ¹⁰ На вечерней заре: Письма А. М. Ремизова С. П. Ремизовой-Довгелло: 1909 год / вступ. ст., подгот. текста и коммент. Е. Р. Обатниной // Русская литература. 2015. № 3. С. 185.
- ¹¹ Хлебников В. Собрание произведений: [в 5 т.] Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1933. Т. 5. С. 290. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием фамилии автора, тома и страницы в круглых скобках.
- ¹² Символ // Энциклопедический словарь / изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб., 1900. Т. XXIX-А. С. 918.

- ¹³ Алексей Ремизов. Новые материалы / вступ. заметка и публ. А. Грачевой // Алексей Ремизов. Исследования и материалы / отв. ред. А. М. Грачева. СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. С. 222.
- ¹⁴ Символ... С. 917.
- ¹⁵ Ремизов А. М. В розовом блеске: Автобиографическое повествование: Роман. М.: Современник, 1990. С. 713, 715.
- ¹⁶ На вечерней заре: Письма А. М. Ремизова С. П. Ремизовой-Довгелло: 1909 год. (Окончание) / вступ. ст., подгот. текста и коммент. Е. Р. Обатниной // Русская литература. 2016. № 2. С. 169.
- ¹⁷ Матюшин М. Русские кубо-футуристы // К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976. С. 141–142.
- ¹⁸ Аякс [Измайлов А. А.] Не люблю не слушать, а врать не мешай // Биржевые ведомости. 1909. 29 мая. Вечерний выпуск. № 11130. С. 3.
- ¹⁹ Гумилев Н. Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. С. 120.
- ²⁰ Матюшин М. В. Наши первые диспуты // Литературный Ленинград. 1934. 20 октября. № 53 (75). С. 4.
- ²¹ Отношения Ремизова с Каменским всегда были дружескими, о чем свидетельствуют, в частности, инскрипты Каменского на книге «Степан Разин» (М., 1916): «Славному на Руси мастеру-сочинителю Алексею Михайловичу Ремизову сердечно автор»; «Ясноглубиной Серафиме Павловне <Ремизовой> от сердца утренняго автор. (Жду летом в гости на Каменку)» [Книги М. С. Лесмана: 105].
- ²² Резникова Н. А. М. Ремизов о себе // Дальние берега: Портреты писателей эмиграции: Мемуары. М.: Республика, 1994. С. 91.
- ²³ Хлебников В. Творения. М.: Сов. писатель, 1986. С. 599.
- ²⁴ См.: Ремизов А. Письмо в редакцию // Золотое руно. 1909. № 7–9. С. 145–148.
- ²⁵ Ремизов А. М. Собр. соч.: в 10 т. М.: Русская книга, 2000. Т. 8: Подстриженными глазами. Иверень. С. 403–404, 413, 415.
- ²⁶ Как отмечает публикатор, «довольно ясно стоит слово “непоседы”, написанное через ять (что несвойственно А. М., обычно писавшему по новой орфографии) — но это не дает смысла» (Письма А. М. Ремизова к В. Ф. Маркову. С. 444.)
- ²⁷ Письма А. М. Ремизова к В. Ф. Маркову. С. 433.
- ²⁸ Пришвин М. М. Дневники; 1944–1945. М.: Новый Хронограф, 2013. С. 452.

Список литературы

1. Баран Х. К типологии русского модернизма: Иванов, Ремизов, Хлебников // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. — М.: Прогресс, 1993. — С. 191–210.
2. Баран Х. Заметки о Хлебникове: (3–7) // Язык как творчество: сб. науч. трудов к 70-летию В. П. Григорьева. — М.: Институт русского языка РАН, 1996. — С. 7–17.

3. Бурлюк Д. Воспоминания футуриста // Творчество. — 1920. — № 1. — С. 12–15.
4. Бурлюк Д. О Хлебникове / публ. А. Парниса // Литературное обозрение. — 1985. — № 12. — С. 95–96.
5. Винокур Г. О. Хлебников. Вне времени и пространства // Мир Велимира Хлебникова: Статьи и исследования: 1911–1998. — М.: Языки русской культуры, 2000. — С. 206–210.
6. Гаспаров М. Л. Записки и выписки. — М.: Новое литературное обозрение, 2001. — 416 с.
7. Грачева А. М. Алексей Ремизов и Пушкинский Дом: (статья первая. Судьба ремизовского «Музея игрушек») // Русская литература. — 1997. — № 1. — С. 185–215.
8. Гурьянова Н. Ремизов и «будетляне» // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. — С. 142–150.
9. Данилевский А. А. Велимир Хлебников в «Крестовых сестрах» А. М. Ремизова // Мир Велимира Хлебникова. Статьи и исследования: 1911–1998. — М.: Языки русской культуры, 2000. — С. 385–390.
10. Д. Ф. [Философов Д.] Весеннее порошье // Голос жизни. — 1915. — 6 января. — № 2. — С. 20.
11. Книги и рукописи в собрании М. С. Лесмана: аннотированный каталог. Публикации. — М.: Книга, 1989. — 464 с.
12. Кодрянская Н. В. Алексей Ремизов. — Париж: [б. и.], 1959. — 328 с.
13. Лежнев И. Где же новая литература? // Россия. — 1924. — № 1. — С. 189–196.
14. Милов М. Писатель или списыватель? (Письмо в редакцию) // Биржевые ведомости. — 1909. — 16 июня. Вечерний выпуск. — № 11160. — С. 5–6.
15. На вечерней заре. Переписка А. Ремизова с С. Ремизовой-Довгелло / подгот. текста и коммент. А. Д'Амелия // Europa Orientalis. — 1990. — № 9. — С. 443–498.
16. Обатнина Е. Р. [Вступительная статья]. На вечерней заре. Письма А. М. Ремизова С. П. Ремизовой-Довгелло: 1909 год // Русская литература. — 2015. — № 3. — С. 166–168.
17. Розанов Ю. В. «Нас соединяло слово...»: Хлебников и Ремизов // Стих. Проза. Поэтика: сб. ст. в честь 60-летия Ю. Б. Орлицкого. — New York: Ailuros Publishing, 2012. — С. 325–332.
18. Святополк-Мирский Д. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. — Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2005. — 964 с.
19. Святополк-Мирский Д. Хлебников (ум. 1922) // Версты. — 1928. — № 3. — С. 144–146.
20. Топоров В. Н. Неомифологизм в русской литературе начала XX века. Роман А. А. Кондратьева «На берегах Ярыни». — Trento, 1990. — 328 с.
21. Тулон... Тамань... Туман. (Письмо Георгия Иванова Владимиру Маркову) / публ. А. Арьева // Минувшее: Исторический альманах. — М.: СПб.: Феникс; Atheneum, 1996. — Вып. 19. — С. 254–272.

22. Харджиев Н. Статьи об авангарде: в 2 т. — М.: РА, 1997. — Т. 2. — 320 с. (сер.: Архив русского авангарда)
23. Харджиев Н. От Маяковского до Кручёных: Избранные работы о русском футуризме. — М.: Гилея, 2006. — 557 с.
24. Шишкин А. Велимир Хлебников на «башне» Вяч. Иванова // Новое литературное обозрение. — 1996. — № 17. — С. 141–167.

Yuriy V. Rozanov

V. V. Khlebnikov and A. M. Remizov: biographic and creative ties

Abstract: The article studies personal and creative relations as well as mutual opinions of A. M. Remizov (1877–1957) and V. V. Khlebnikov (1885–1922), mainly by the elder writer. Remizov became the first writer-symbolist Khlebnikov got acquainted with in 1908 after his arrival in Saint Petersburg. In the context of personal relations the article presents and interprets a number of facts testifying about close ties established between the writers in the period from autumn 1908 to January 1910, when Khlebnikov considered Remizov his elder friend and teacher. Khlebnikov's attitude became especially clear during the so called "Remizov's plagiarism case", when the poet was ready to challenge to a duel the insulter of his friend. But the thing that really brought them together was their interest for East Slavic mythology and archaic layers of the Russian language. The involvement of Khlebnikov in the movement of futurists and his aggressive position towards the symbolists led to the altercation with Remizov that, however, did not influence their common creative focus on the search for a "Russian style". During the years of emigration Remizov's interest for the personality and work of Khlebnikov manifested in the memoirs of the writer, was to a great extent maintained by philologists and men of letters of the Russian expatriate community, among them D. P. Svyatopolk-Mirsky and particularly, V. F. Markov who was working on the history of the Russian literary avant-garde. The article comes to some preliminary conclusions about a common edifying role of Remizov and Khlebnikov in the literary process ("writers for writers") and the belonging of both of them to a "patriotic movement" in the literature of Russian modernism of the first third of the 20th century.

Keywords: A. M. Remizov, V. V. Khlebnikov, symbolism, futurism, the avant-garde art, "Russian style", neo-slavophilism, literary impacts, East-Slavic mythology and folklore, "writer for writers"

About the author: *Rozanov Yuriy V.* — Doctor of Philology, Professor of the Department of Literature, Vologda State University (pr. Lenina 15, Vologda, 160000, Russian Literature)



УДК 801.161.1.09"1917/1992"

Ольга Анатольевна
Бердникова

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 стилевых 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, бальмонтровский). 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, профессор кафедры русской литературы XX и XXI веков, теории литературы и фольклора, Воронежский государственный университет (394018, Российская Федерация, г. Воронеж, пл. Университетская, 1)

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, 2014а, б]).

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 молочносиний» 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, сострадающей своим неблагодарным детям:

«Глядит с улыбкой сострадания
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 нищетою / 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 «соратником» 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», «леет мстят 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 мистику 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 Пашенко — 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 изысканная 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 пронизательно

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, воспекает 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 бальмонтовском «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:

«Несть, 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 воскресаешь 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, ощутимой, 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].

Персонализируемый 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 — художническую — 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 ищу 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 деянья,
Прозрения и покаянья» (2, 196).

И ожидаемое — пушкинское «Россия вспрыгнет 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 землею,
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, бальмонтовский). 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. Соб. 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. Соб. 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. Соб. 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. Межвузовский сборник научных трудов. — Воронеж: Наука-ЮНИПРЕСС, 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. Двинятина 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. Двинятина Т. М. Примечания // Бунин И. Стихотворения: в 2 т. — СПб.: Издательство Пушкинского Дома; Вита Нова, 2014. — Т. 1. — С. 439–533. (Серия «Новая библиотека поэта») (а)
10. Двинятина Т. М. Примечания // Бунин Иван. Стихотворения: в 2 т. — СПб.: Издательство Пушкинского Дома; Вита Нова, 2014. — Т. 2. — С. 341–492. (Серия «Новая библиотека поэта») (б)
11. Дмитриев Е. В. Фактор адресации в русской поэзии: от классицизма до футуризма: монография. — 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 научный сборник. — 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. Монография. — 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

The Poetics 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, Professor of the Department of Russian Literature of 20–21th Centuries, Theory of Literature and Folklore, Voronezh State University (pl. Universitetskaya, Voronezh, 139418, Russian Federation)

УДК 821.161.1.09"1917/1992"



**Анастасия Георгиевна
Гачева**

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 Российской академии наук (121069, Российская Федерация, г. Москва, ул. Поварская, 25а)

«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, преобразующего 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 дольном»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. Соловьёва, 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 отмахивается 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 перехожие: в их образе шли по степным пространствам София и Китоврас. Фольклорные истоки отчетливо проявились и в образах героев-искателей, готовых завоевать для Софии вожаемое царство. В одном из планов мистерии Китоврас, выступающий в роли Соломона,

«зовет всех искателей Софии, объявляет им, что София отдаст свою руку тому, кто завоюет 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 мессианиззм», 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, ософииения, 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

подчеркнуто 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 Богоматерь. 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 Софиею. — 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 нездешней 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 непреборимую, 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 преображающей, 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, равнодушное 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 преображения, — 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 расшириться до совершенства²⁴); в окончательной версии, переосмысляющей символику «Откровения...», София видит «развалины Вавилона-града, поросшие травой волчцом»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 звать вся природа: травы и облака, гады и змеи, насекомые, птицы, звери — они молят Софию спасти их от смертной участи, ввести в чуждое 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 проницает 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 сгорает, 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 братьев 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 Софией...», 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 ищите 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 сознать 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 Богородицею, со Святым Духом, с Троицею, 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 оружием 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 преображения 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», «преображения 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, страдающее 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 Преображения, 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 представляла 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 ластятся 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 братья-искатели, Запава 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. Запава 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 Запава 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 Запава 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 Запаве «все народы земли, все племена и царства, носители и созидатели телесных и духовных богатств, великие скопища, где рождается и цветет жизнь человеческого поколения»⁴⁷. Все они ищут «царства правды», стремятся войти в «великий и последний город, где будет строиться преображенный мир». И Запава, за которой отчетливо встает образ Софии, становится водительницей человечества в его восхождении к совершенству. Воля и энергия героини, к которой зывают хоры людей: «Веди нас, Запава», — 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 со-зидание 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 сагре 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 исступления, 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 дышет 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 тшцатся воскресить «оргазм» 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. Убеденный, 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 обличье 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 преображается, 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

- ¹ ОР РГБ. Ф. 189. К. 17. Ед. хр. 2. Л. 39.
- ² Текст мистерии и материалы первых редакций, историю текста и комментариев 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 триумвирата 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 мистике 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> (). 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 (). 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 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”

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 of the Russian Academy of Sciences (ul. Povarskaya 25a, Moscow, 121069, Russian Federation)



УДК 821.161.1.09“18”

Людмила Григорьевна
Дорофеева

Татьяна Владимировна
Ларионова

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 (236016, Российская Федерация, г. Калининград, ул. А. Невского, 14), *Татьяна Владимировна Ларионова* — независимый исследователь

Творчество И. С. Шмелева — явление на редкость самобытное 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. Л.), 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, совмещающего 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 синергическим, 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. Синергичность 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 начинается 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 «знакового, 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 обожженным, 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 светами неземными, и утончившееся лицо казалось иконным ликом, ожившим, очеловечившимся в восторженном молении» (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 Алексеевича духовным образцом: он чувствует в ней свет, к которому ему надо идти, т. к. 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 Алексеевича 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 славили: "...звездой 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 Алексеевич, 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 Алексеевич 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 мерцанье» — 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, Господи!” или, любимое ее, — “изведи из темницы душу 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 богослужебными 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 богослужебной 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, напевает 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 смертных 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 сожителство 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 устроением 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 близким», начинающейся словами из Великого покаянного канона: «Услыша слух Твой, и убоясь, 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 возглашает 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 убоюсь?» (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

Божием, 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, т. к. 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 живою кровью. Даринька упала на колени и замерла в молитве. В слезах молилась: “и мене древом крестным просвети и спаси мя”. Сердцем, без слов, молилась» (236).

Здесь используются строки из эксапостилария 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 древом крестным просвети и спаси мя»²⁸. Но в данном случае для более глубокого понимания этого эпизода необходимо принять во внимание и начало эксапостилария, которое повествует о том, как распятый от Христа справа разбойник был удостоен рая за свое искреннее покаяние: «Разбойника благоразумного, во едином часе раеви сподобил еси Господи, и мене Древом 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 богоявленной 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 эксапостилярій «Чертог Твой...» — в конце первого тома героиня после пережитых ею душевных испытаний произносит слова эксапостилярия 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 эксапостиляриев. 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 Искупительной 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», порождаемое 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, победите ли»» (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 — в с е » (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. Любомуудров, «Шмелев создал книгу, стоящую на грани между художественным произведением и документальным повествованием» [Любомуудров: 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], [Компанеев: 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 оны; просвети одеяние души моея 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 свой духовной дочери подвижник XX в. протоиерей Понтий Рутышев 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.: Триодь 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 разуметь 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: монография. — 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.: Изд-во «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 стилевой 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. статей*. — 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: [б. и.] 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. Сборник статей*. — М.: Паломник, 2012. — 608 с.

Liudmila G. Dorofeeva

Tatyana V. Larionova

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, Associate Professor, Professor, Immanuel Kant Baltic Federal University (ul. A. Nevskogo 14, Kaliningrad, 236016, Russian Federation); *Larionova Tatyana V.* — Independent Researcher



УДК 821.161.1.09“1917/1992”

Ирина Александровна
Спиридонова

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: *Ирина Александровна Спиридонова* — доктор филологических наук, профессор кафедры классической филологии, русской литературы и журналистики, Петрозаводский государственный университет (185910, Российская Федерация, Республика Карелия, г. Петрозаводск, пр. Ленина, 33).

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, 2012].

Реставрация национальной памяти — одна из главных заслуг 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 стадияльных 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> 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> с криком *ярости*, изгоняющим страх и содрогание и 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> поднял над головой, как знамя и как меч, свою отбитую руку, сочащуюся последней кровью жизни, и воскликнул в *яростной* и удовлетворенной радости сердца, погибающего за родивший его народ: “Вперед! За Родину, за вас!”» (78); «...воевал он <Красносельский> с *яростью* и ровным упорством...» (88); «Пулемет Цибулько работал *яростно* и полезно, как сердце и разум его хозяина» (95); «Но второй танк <врага> 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 у 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 «рассвирепевшей», 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> плакала от чувства *любви*, от памяти по человеку, который был сейчас на войне...» (74), «...это она <мать>, *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*» (74–74), «...его хранила *любовь* к своей невесте» (79), «И с 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 должен бы 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 народ так, 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!» (75).

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> 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», «волосняной 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» (разрядка автора. — И. С.) [Михайлов: 598].

Мотивы *ярости* и *зверя* — сквозные в творчестве Леонова 1941–1945 гг. В очерке «Наша Москва» (1941) дан метафорический образ «Москвы — громадной летописи», хранительницы 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 поработанной 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> 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 *мщения*. «Пусть скорбь о безвинно убитых женщинах и детях наших будет потом, когда *свершится мщение*. 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 глядит 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 балаганным 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»), «мошкара 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 (змéя, дракона): от сравнений фашистов с «комариной кучей» и «мошкаркой болотной» до образа «сказочного многоглавого дракона» [Кулагина: 102]. Важно отметить, что «сказочной» силы враг — «многоглавый дракон» появляется у 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> 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 «перекличку с былинным змеем» [Кулагина: 102]. «Последним гадом», по оценке краснофлотца Юрия Паршина, является Гитлер: «У него была еще мечта — самому 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...» (88). 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 во-

нющая 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» (79)).

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, *дрожа 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 1920 г. «Преображение», так как против него «вспыхнул со страшной разрушительной мощью <...> человек — великий творец»²¹. В статьях первых пореволюционных лет писатель высказывался с ультрарадикальных 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 волосным 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* — предваряет 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 грезу 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 прибывает 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<оизводительных> сил и “опустошения душ”. Война, весьма возможно, превратится в долгое свойство челове<ече>ского общества. <...> “Вечная война” как выход в другое историч<еское> 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 «Одохотворенные 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 от-

крывают для себя новое содержание жизни и смерти на войне — «защищать *добрую правду* русского народа» (83).

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 *чи-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 переживает, 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 посередине 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 «святным 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, на novo 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 указанием заглавных букв названия (ЗК) и страницы.
- 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. 2-е изд., стереотип. (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. II. С. 456.
- ⁷ Мифологический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1991. С. 650–651.
- ⁸ Словарь русского языка. Т. IV. 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 «He uses a surprising preposition; he drains a sentence of emotion by writing *and* where we expect *but*...» [Chandler: XXI].
- 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 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, вглядываясь в 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*, *трихинна* (*Trichina spiralis*), один из видов которой получил название *человеческий власоглав* (*Trichoscephalus dispar*) см.: [Брэм].
- ²⁰ Платонов А. Чевенгур. М.: Высшая шк., 1991. С. 34.
- ²¹ Платонов А. Преображение // Платонов А. Сочинения. М., 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 / Андрей Платонов; ИРЛИ РАН (Пушкин. дом). СПб.: Наука, 2000. С. 89). См. также сюжетную схему персонажа в рабочих записях: [Медведь — кузнец в колхозе, молотобоец, раскулачивает.] (ЗК, 34).
- 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. Там же. С. 281.
- ²⁵ Вслед авторскому варианту текста, хранящемуся в РГАЛИ, этот фрагмент был полностью опубликован в «Знамени» (1942. № 11. С. 121).
- ²⁶ Платонов А. Одушевленные люди. Рассказ о небольшом сражении под Севастополем // Знамя. 1942. № 11. С. 115-136.
- ²⁷ Платонов А. Пустодушие // Платонов А. Одухотворенные люди. Рассказы о войне. С. 214.
- ²⁸ Платонов А. Дерево Родины // Платонов А. Одухотворенные люди. Рассказы о войне. С. 88.
- ²⁹ 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: Строение 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. — Вып. 5. — М.: ИМЛИ РАН, 2003. — 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. XIX–XXVI.

Irina A. Spiridonova

The Motifs of *Rage* and *Beast* in Andrey Platonov's Story "Oduhotvorennnye lyudi" ("Inspired People")

Abstract. The article discusses the morphology and semantics of the *rage* and *beast* motifs in the story by A. Platonov "Oduhotvorennnye 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 "Oduhotvorennnye 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-semantization 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 of the Department of Classical Philology, Russian Literature and Journalism, Petrozavodsk State University (pr. Lenina, 33, Petrozavodsk, Respublika Kareliya, 185910, Russian Federation)



УДК 821.161.1.09“19”

Дарья Борисовна
Терешкина

**«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 (173003, Российская Федерация, Новгородская обл., г. Великий Новгород, ул. Германа, 31).

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, считываемых 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, приобретавшими 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. — Стекольщики 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, кроватьку 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 боящихся 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. Хриповатому 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. Никоненко 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. «Четьи-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

**“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) (Novgorod the Great, Russian Federation)

ХРОНОЛОГИЧЕСКИЙ СПИСОК ТРУДОВ В. Н. ЗАХАРОВА

1974

1. Концепция фантастического в эстетике Ф. М. Достоевского // Художественный образ и историческое сознание: межвуз. сб. / отв. ред. И. П. Лупанова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1974. — С. 98–125.

1975

2. Фантастическое в эстетике и творчестве Ф. М. Достоевского: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Петрозаводский гос. ун-т им. О. В. Куусинена. — Петрозаводск, 1975. — 25 с.

1976

3. Прозрение // Нева. — 1976. — № 6. — С. 199–200. — Рец. на кн.: Алто Э. Переулками на свет: повесть. — Петрозаводск: Карелия, 1975. — 152 с.
4. Трагедия Голядкина // О традициях и новаторстве в литературе. — Уфа: [б. и.], 1976. — С. 117–127.
Отклик: Захаров В. Н. Лучше бы не печатали // Вопросы литературы. — 1978. — № 9. — С. 260. *О произвольном сокращении статьи «Трагедия Голядкина».*

1978

5. Проблемы изучения Достоевского: учеб. пособие по спецкурсу. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1978. — 110 с.
6. Фантастическое как категория поэтики романов Достоевского «Преступление и наказание» и «Идиот» // Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб. / отв. ред. М. М. Гин. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1978. — С. 58–89.

1979

7. Слово и курсив в «Преступлении и наказании» // Русская речь. — 1979. — № 4. — С. 21–27.

1980

8. Кому в «Философских тетрадах» В. И. Ленина принадлежит высказывание: «Сознание человека не только отражает мир, но и творит его»? // Тезисы докладов молодых ученых и специалистов

на республиканской научно-теоретической конференции по общественным наукам. — Петрозаводск, 1980. — С. 23–25.

9. Литературная критика и поэтика литературы // Проблемы теории литературной критики: сб. ст. / под ред. П. А. Николаева, Л. В. Чернец. — М.: МГУ, 1980. — С. 151–166.

1981

10. Комический шедевр Достоевского // Достоевский Ф. М. Село Степанчиково и его обитатели. — Петрозаводск: Карелия, 1981. — С. 206–213.
11. Фантастическое как категория поэтики Достоевского семидесятых годов // Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб. / отв. ред. М. М. Гин. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1981. — С. 41–54.

1982

12. От знаний к гипотезе // Разработка форм и методов активизации творческой деятельности студентов в процессе обучения: тез. докл. VII учеб.-метод. конф. Петрозаводск, 10–12 марта 1982 г. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1982. — С. 21–22.

1983

13. Поэтические принципы изображения характеров у Достоевского // Русская литература 1870–1890 годов: проблема характера: межвуз. сб. / отв. ред. Г. К. Щенников. — Свердловск: УрГУ, 1983. — С. 64–72.
14. Типология жанров Достоевского // Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб. / отв. ред. М. М. Гин. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1983. — С. 17–27.
15. Художественная условность и фантастика // Эстетические категории и формирование гармонического человека. — Петрозаводск: КГПИ, 1983. — С. 36–39.

1984

16. К спорам о жанре // Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб. / отв. ред. М. М. Гин. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1984. — С. 3–19.
17. О сюжете и фабуле литературного произведения // Принципы анализа литературного произведения: сб. ст. / под ред. П. А. Николаева, А. Я. Эсалнек. — М.: МГУ, 1984. — С. 130–136.

18. Проблема творческого метода и эволюция романа Достоевского // Русская литература 1870–1890 годов: литература и философия: межвуз. сб. / отв. ред. Г. К. Щенников. — Свердловск: УрГУ, 1984. — С. 87–101.

1985

19. О рассказах Достоевского // Достоевский Ф. М. Рассказы. — Петрозаводск: Карелия, 1985. — С. 431–446.
20. По поводу одного мифа о Достоевском // Север. — 1985. — № 11. — С. 113–120.
21. Распалась связь имен...: (о новой школьной программе по литературе) // Литературная газета. — 1985. — 29 янв. — С. 3.
22. Система жанров Достоевского: типология и поэтика. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. — 208 с.
23. Ред.: Гин М. М. Достоевский и Некрасов: два мировосприятия / М. М. Гин; ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: Карелия, 1985. — 184 с.
24. Ред.: Достоевский Ф. М. Рассказы / Ф. М. Достоевский; сост. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: Карелия, 1985. — 445 с.

1986

25. Условность и фантастика: взаимоотношение категорий // Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб. / отв. ред. Т. Г. Мальчукова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1986. — С. 47–54.

1987

26. Метод и система жанров Достоевского // Творческие методы и литературные направления: сб. ст. / под ред. П. А. Николаева, И. Ф. Волкова, С. В. Калачевой. — М.: МГУ, 1987. — С. 172–183.

1988

27. Есть ли у Достоевского положительный герой? // Достоевский и современность: тез. выступлений на «Старорусских чтениях». — Новгород, 1988. — С. 45.
28. Система жанров Достоевского: типология и поэтика: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / ЛГУ им. А. А. Жданова. — Л., 1988. — 29, [1] с.
29. Ред.: Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1988. — 170 с.

1989

30. Замечательный рассказчик // Достоевский Ф. М. Рассказы / сост., вступ. ст. и примеч. В. Н. Захарова. — М.: Правда, 1989. — С. 3–14.
31. Мотив свободы в «Записках из подполья» Ф. М. Достоевского // Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1989. — С. 107–110.
32. Парадоксы признания: проблема «традиций Достоевского» // International Dostoevsky Society. VII International Symposium: Programme, Resumes. Ljubljana, 22–29 July 1989. — Ljubljana, 1989. — P. 76.
33. Paradoxes of Recognition: the Problem of Dostoevsky's Traditions // Ibid. — P. 77.
34. Примечания // Достоевский Ф. М. Рассказы / сост., вступ. ст. и примеч. В. Н. Захарова. — М.: Правда, 1989. — С. 453–460.
35. Что открыл Достоевский в «Бедных людях»? // Достоевский и современность: тез. выступлений на «Старорусских чтениях». — Новгород, 1989. — С. 37–41.
36. *Ред.:* Жанр и композиция литературного произведения: историко-литературные и теоретические исследования: межвуз. сб. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1989. — 177 с.
37. *Ред.:* Достоевский Ф. М. Рассказы / сост., вступ. ст. и примеч. В. Н. Захарова. — М.: Правда, 1989. — 462 с.

1990

38. Библейский архетип «Двойника» Достоевского // Проблемы исторической поэтики: межвуз. сб. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1990. — Вып. 1. — С. 100–104.
39. Запретная глава // Достоевский Ф. М. Бесы; подгот. текста, вступ. ст., коммент. и примеч. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: Карелия, 1990. — С. 612–617.
40. Мужество познания // Там же. — С. 3–16.
41. Примечания // Там же. — С. 680–686.
42. *Ред.:* Достоевский Ф. М. Бесы / подгот. текста, вступ. ст., коммент. и примеч. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: Карелия, 1990. — 687 с.
43. *Ред.:* Проблемы исторической поэтики: исследования и материалы / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1990. — 135 с.

1991

44. Достоевский и Шостакович // Достоевский и современность: тез. выступлений на «Старорусских чтениях». — Новгород, 1991. — Ч. 2. — С. 72–78.
45. Неотправленное письмо Достоевского Тургеневу // Там же. — Ч. 1. — С. 61–66.
46. Прошлое, настоящее и будущее русской литературы // Современные проблемы метода, жанра и поэтики русской литературы: межвуз. сб. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1991. — С. 3–10.
47. Синдром Достоевского // Север. — 1991. — № 11. — С. 145–151.
48. *Ред.*: Современные проблемы метода, жанра и поэтики русской литературы: межвуз. сб. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1991. — 166 с.

1992

49. Историческая поэтика и ее категории // Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1992. — Вып. 2: Художественные и научные категории. — С. 3–9.
50. Symbolism of the Christian Calendar in works by Dostoevsky = Символика христианского календаря в произведениях Достоевского // VIIIth International Dostoevsky Symposium: abstracts (тезисы). Oslo, 29 July–2 August 1992. — Oslo, 1992. — P. 59.
51. Venäjän kirjallisuuden menneisyys, nykisyys ja tulevaisuus = Русская литература в прошлом, настоящем и будущем // Carelia. — 1992. — № 8. — С. 110–114. — На фин. яз.
52. Синдром Достоевского: проблема эстетического неприятия // Достоевский и современность: тез. выступлений на «Старорусских чтениях 1991 года». — Новгород, 1992. — Ч. 1. — С. 36–37.
53. *Ред.*: Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1992. — Вып. 2: Художественные и научные категории. — 160 с.

1993

54. О христианском значении основной идеи Достоевского // Ф. М. Достоевский и мировая культура: альманах. — СПб., 1993. — № 2. — С. 5–13.

55. Парадоксы признания: проблема «традиций Достоевского» в культуре XX века // *Dostoevsky and the Twentieth Century* / ed. Malcolm V. Jones. — Nottingham: Astra Press, 1993. — P. 19–35.
56. Читатель как субъект повествования в «Братьях Карамазовых» // Достоевский и современность: материалы VII Международных Старорусских чтений 1992 года. — Новгород, 1993. — Ч. 2. — С. 56–62.
57. *Dostojevski ja kristillisyys* = Достоевский и христианство // *Carelia*. — 1993. — № 1. — С. 112–122. — На фин. яз.
58. *Dostojevskin tunnustusparadokseja 1900-luvulla* = Парадоксы признания Достоевского в 20 в. // *Carelia*. — 1993. — № 5. — С. 113–125. — На фин. яз.

1994

59. Канонический текст Достоевского // Новые аспекты в изучении Достоевского: сб. науч. тр. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1994. — С. 355–359.
60. Пасхальный рассказ как жанр русской литературы // Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1994. — Вып. 3: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, сюжет, мотив, жанр. — С. 249–261.
61. Русская литература и христианство // Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1994. — Вып. 3: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, сюжет, мотив, жанр. — С. 5–11.
62. Символика христианского календаря в произведениях Достоевского // Новые аспекты в изучении Достоевского: сб. науч. тр. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1994. — С. 37–49.
63. Macintosh в филологическом образовании Петрозаводского университета // Компьютерные технологии в высшем образовании: сб. тезисов. — СПб., 1994. — С. 15.
64. *Orthodoxy and Ethnopoetics of Russian Literature* // *Cultural Discontinuity and Reconstruction Summaries of Papers: Conference in Bergen, 8–10 Sept. 1994*. — Bergen, 1994. — P. 18.

65. *Ред.*: Новые аспекты в изучении Достоевского: сб. науч. тр. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1994. — 367 с.: ил.
66. *Ред.*: Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1994. — Вып. 3. Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, сюжет, мотив, жанр. — 387 с.

1995

67. Братья Карамазовы: метафизика текста // IX Internationales Dostoevskij Symposium. Gaming, 30 July — 6 August 1995. — Gaming, 1995. — P. 111.
68. Дебют гения // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1995. — Т. 1. — С. 609–637.
69. Подлинный Достоевский // Там же. — С. 5–13.
70. Примечания // Там же. — С. 638–685. — Соавт.: Бирон В. С., Дудкин В. В., Мальчукова Т. Г.
71. Dostojevskin ensiesiintyminen: neron synty = Дебют Достоевского: рождение гения // Carelia. — 1995. — № 9. — С. 148–157. — На фин. яз.
72. Mitä Dostojevski löysi Köyhässä väessä? = Что открыл Достоевский в «Бедных людях»? // Carelia. — 1995. — № 11. — С. 104–107. — На фин. яз.
73. *Ред.*: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1995. — Т. 1. — 688 с.

1996

74. Воскресение слова // Журавка. — 1996. — № 2. — С. 31–32.
75. Конкордансы всех произведений Достоевского / руковод. проекта, науч. ред., подгот. текстов В. Н. Захаров // Весь Достоевский [Электронный ресурс]. — URL: <http://petrsu.karelia.ru/~Dostoevsky/dostconc/alpha.htm>. — Яз. рус., англ.
76. О христианском значении основной идеи творчества Достоевского // Ф. М. Достоевский в конце XX века / сост. и ред. К. А. Степанян. — М.: Классика плюс, 1996. — С. 137–146.

77. Петербургский летописец // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1996. — Т. 2. — С. 683–698.
78. Примечания // Там же. — С. 699–748. — Соавт.: Дудкин В. В., Кунильский А. Е., Мальчукова Т. Г.
79. Ред.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1996. — Т. 2. — 751 с.

1997

80. «Братья Карамазовы»: метафизика текста // “Die Brüder Karamasow”: Dostojewskijs letzter Roman in heutiger Sicht: IX Symposium der Internationalen Dostojewskij-Gesellschaft. — Dresden: Dresden univ. press, 1997. — S. 213–227.
81. Воскрешение из мертвых // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1997. — Т. 3. — С. 733–737.
82. Вставная повесть // Достоевский: эстетика и поэтика: словарь-справочник / отв. ред. Г. К. Щенников. — Челябинск: Металл, 1997. — С. 145.
83. Вставные жанры // Там же. — С. 145–146.
84. Двойничество // Там же. — С. 151.
85. Жанры // Там же. — С. 157–158.
86. Записки // Там же. — С. 164.
87. Ирония // Там же. — С. 170.
88. Каламбур // Там же. — С. 171.
89. Очерк // Там же. — С. 185.
90. Парадокс // Там же. — С. 186.
91. Пасхальный сюжет // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1997. — Т. 3. — С. 764–765.
92. Повесть // Достоевский: эстетика и поэтика: словарь-справочник / отв. ред. Г. К. Щенников. — Челябинск: Металл, 1997. — С. 194–196.
93. Политические ямбы // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под

- ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1997. — Т. 3. — С. 737–743.
94. Поэма // Достоевский: эстетика и поэтика: словарь-справочник / отв. ред. Г. К. Щенников. — Челябинск: Металл, 1997. — С. 201–202.
95. Правда художественная // Там же. — С. 35. — Соавт.: Щенников Г. К.
96. Примечания // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1997. — Т. 3. — С. 848–908. — Соавт.: Владимирцев В. П., Дудкин В. В., Мальчукова Т. Г.
97. Провинциальная хроника // Там же. — С. 744–753.
98. Рассказ // Достоевский: эстетика и поэтика: словарь-справочник / отв. ред. Г. К. Щенников. — Челябинск: Металл, 1997. — С. 209–210.
99. Реализм // Там же. — С. 39–40.
100. Реальное // Там же. — С. 41.
101. Редакция текста // Там же. — С. 210–211.
102. Роман // Там же. — С. 211–213.
103. Стихи // Там же. — С. 226.
104. Фантастическое // Там же. — С. 53–56.
105. Фельетон // Там же. — С. 230–231.
106. Orthodoxy and Ethnopoetics of Russian Literature // Cultural discontinuity and reconstruction: the Byzanto-Slav heritage and the creation of a Russian national literature in the nineteenth century / ed. by Jostein Bortnes & Ingunn Lunde. — Oslo: Solum forlag A/S, 1997. — P. 11–28 (Ser.: Slavica Norvegica, IX).
107. Умиление как категория поэтики Достоевского // Celebrating creativity: essays in honour of Jostein Bortnes / ed. by Knut Andreas Grimstad & Ingunn Lunde. — Norway: University of Bergen Press, 1997. — P. 237–255.
108. Ред.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1997. — Т. 3. — 908 с.

1998

109. Православные аспекты этнопоэтики русской литературы // Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1998. — Вып. 5: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, сюжет, мотив, жанр. — С. 5–30.
110. Пушкин и русская идея // Север. — 1998. — № 6. — С. 112–117.
111. Verklarung bei Dostojewskij // Das Prophetische in Dostojewskijs Dämonen. — Weimar: VDG, 1998. — S. 73–76. — На нем. яз.
112. Dostojewskij unter dem Aspekt neuer Informationstechnologien // Das Prophetische in Dostojewskijs Dämonen. — Weimar: VDG, 1998. — S. 159–166. — На нем. яз.
113. Futurologija ruske knjizevnosti s aspekta povijesne poetike // Casopis za svejetsku knjizevnost. — 1998. — № 107 (1). — S. 55–65. — (Aspekti suvremene ruske knjizevne teorije: knjizevna smotra). — На хорват. яз.
114. *Ред.:* Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1998. — Вып. 5. Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, сюжет, мотив, жанр. Вып. 2. — 551 с.

1999

115. Даль В. И. Полн. собр. соч. в прижизненных публикациях. Конкордансы [Электронный ресурс] / РГНФ; руководитель проекта, науч. ред., сост. В. Н. Захаров. — Петрозаводск, [1999]. — URL: <http://www.philolog.ru/vdahl/index.html>. — Яз. рус.
116. Достоевский для XXI века // Вестник РГНФ. — 1999. — № 3. — С. 198–203.
117. Образовательные возможности сервера «Весь Достоевский» // Международная конференция «Интернет. Общество. Личность» (ИОЛ-99). Санкт-Петербург, 1–5 февр. 1999 г. — СПб., 1999. — С. 178. — Соавт.: Леонтьев А. А.
118. Пасхальный Достоевский // Шульц О. Светлый, жизнерадостный Достоевский / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1999. — С. 5–14.
119. Примечания // Там же. — С. 353–366. — Соавт.: Кунильский А. Е.
120. Пушкин и «тайна России» // «Поэт действительности»: материалы конф., посвященной юбилею А. С. Пушкина. — Петрозаводск, 1999. — С. 4–9.

121. Текст Евангелия с пометами Достоевского / руковод. проекта, науч. ред., описание помет, подгот. текста В. Н. Захаров // Евангелие Достоевского [Электронный ресурс]. — URL: <http://dostoevskij.karelia.ru/Gospel/iii/text.htm>. — Яз. рус., англ.
122. Ред.: Шульц О. Светлый, жизнерадостный Достоевский: курс лекций / отв. ред. В. Н. Захаров; коммент. В. Н. Захарова, А. Е. Кунильского. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1999. — 367 с.: портр.

2000

123. «Восстановить традиции» // Север. — 2000. — № 1. — С. 129–132.
124. Гениальный фельетонист // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2000. — Т. 4. — С. 801–822.
125. Оздоровить корни // Север. — 2000. — № 1. — С. 129–132.
126. Примечания // Там же. — С. 799–955. — Соавт.: Дудкин В. В., Иванов В. В., Кунильский А. Е., Мальчукова Т. Г., Федоренко Б. В.
127. “Paradox on paradox”: problem of future of Russia in Dostoevsky’s eyes // The International conference on Dostoevsky-2000 “The twenty-first century through Dostoevsky’s eyes: the prospect for humanity”, Chiba univ., 22–25 Aug., 2000: abstracts. — Chiba, 2000. — P. 37–38.
128. Православие и проблема будущего России в «Дневнике писателя» Достоевского // Социально-экономическое, духовное и культурное возрождение Карелии: вторые Арсеньевские чтения: материалы междунар. науч.-практ. конф. — Петрозаводск, 2000. — С. 372–379.
129. Программная система поддержки атрибуции текстов статей Ф. М. Достоевского // Труды Петрозаводского государственного университета. Серия «Прикладная математика и информатика». — Петрозаводск, 2000. — Вып. 9. — С. 113–122. — Соавт.: Леонтьев А. А., Рогов А. А., Сидоров Ю. В.
130. Поиск грамматического инварианта Ф. М. Достоевского методами статистического анализа // Труды Петрозаводского государственного университета. Серия «Прикладная математика и информатика». — Петрозаводск, 2000. — Вып. 9. — С. 67–80. — Соавт.: Рогов А. А., Сидоров Ю. В.
131. Ред.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2000. — Т. 4. — 959 с.

2001

132. Владимир Даль: служитель слова // Православие.ru. Интернет-журнал Сретенского монастыря. — 25.12.2001 [Электронный ресурс]. — URL: https://ruskline.ru/monitoring_smi/2001/12/25/vladimir_dal_sluzhitel_slova/. — Яз. рус.
133. Евангелие как интертекст Достоевского // Dostojewskij und Deutschland: unter Berücksichtigung seiner internationalen Bedeutung: XI Symposium der Internationalen Dostojewskij-Gesellschaft = Достоевский и Германия: международное значение творчества Достоевского: XI Симпозиум Междунар. общества Достоевского = Dostoevsky and Germany: With Reference to His International Impact: XI Symposium of the International Dostoevsky Society: Zusammenfassungen und Thesen der Referate. Baden-Baden, 4–8 Oktober 2001. — Baden-Baden. — S. 84–85.
134. Нужна ли текстология Интернету? // Journal Graduate School of Letters. — Sapporo: Hokkaido University. — 2001. — Vol. 5. — P. 78–90.
135. «Парадокс на парадоксе»: Достоевский о будущем России // Север. — 2001. — № 1–2. — С. 135–138.
136. Проблема грамматического инварианта Достоевского и атрибуция анонимных и псевдонимных статей в журналах «Время» и «Эпоха» (1861–1865) // Русский язык: исторические судьбы и современность: труды и материалы Междунар. конгресса исследователей русского языка. Москва, 13–16 марта 2001 г. / МГУ им. М. В. Ломоносова, филол. фак. — М., 2001. — С. 404–405. — Соавт.: Рогов А. А., Сидоров Ю. В.
137. Сокровенное Достоевского и Фета: неслучайная встреча 1866 года // Translating culture: essays in honour of Erik Egeberg. — Oslo: Solum Forlag, 2001. — P. 263–272.
138. Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы) // Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2001. — Вып. 6: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: сб. науч. тр. Вып. 3. — С. 5–20.
139. The New Testament as Intertext of Dostoevsky // Dostojewskij und Deutschland: unter Berücksichtigung seiner internationalen Bedeutung: XI Symposium der Internationalen Dostojewskij-

Gesellschaft = Достоевский и Германия: международное значение творчества Достоевского: XI Симпозиум Междунар. общества Достоевского = Dostoevsky and Germany: With Reference to His International Impact: XI Symposium of the International Dostoevsky Society: Zusammenfassungen und Thesen der Referate. Baden-Baden, 4–8 Oktober 2001. — Baden-Baden. — S. 83–84.

140. *Ред.: Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2001. — Вып. 6: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: сб. науч. тр. Вып. 3. — 511 с.*

2002

141. «Парадокс на парадоксе»: Достоевский о будущем России // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества: материалы Междунар. конф., состоявшейся в университете Тиба (Япония) 22–25 авг. 2000 г. / сост. Т. Киносита. — М., 2002. — С. 313–322.

2003

142. Вечная правда Достоевского // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 18 т. / науч. ред. проекта В. Н. Захаров; [сост., подгот. текстов В. Н. Захарова]. — М.: Воскресенье, 2003. — Т. 1. — С. 365–400.
143. Воскрешение из мертвых // Там же. — Т. 3. — С. 577–595.
144. Достоевский и Церковь // Достоевский и мировая культура: альманах. — СПб., 2003. — Вып. 19. — С. 291–292. — Рец. на кн.: Григорьев Д. Достоевский и церковь: у истоков религиозных убеждений писателя. — М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского богословского ин-та, 2003. — 176 с.
145. Круглый стол «Проблема “реализма в высшем смысле” в творчестве Достоевского» // Там же. — С. 43–96. — Выступления и реплики В. Н. Захарова: С. 48, 58–59, 61–62, 91–92, 93, 94.
146. Пасхальный сюжет // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 18 т. / науч. ред. проекта В. Н. Захаров; [сост., подгот. текстов В. Н. Захарова]. — М.: Воскресенье, 2003. — Т. 3. — С. 617–618.
147. Призвание и скорбь пророка // Там же. — Т. 2. — С. 413–426.
148. Примечания // Там же. — Т. 1. — С. 401–432. — Соавт.: Бирон В. С., Мальчукова Т. Г., Тихомиров Б. Н., Чернова Н. В.
149. Примечания // Там же. — Т. 2. — С. 427–460. — Соавт.: Дудкин В. В., Кунильский А. Е., Мальчукова Т. Г., Тихомиров Б. Н.
150. Примечания // Там же. — Т. 3. — С. 619–620; 635–667. — Соавт.:

Вайнерман В. С., Владимирцев В. П., Дудкин В. В., Касаткина Т. А., Мальчукова Т. Г., Лейфер А. Э.

151. Россия и Польша: «Роковой вопрос» Достоевского // *Dusza polska i rosyjska: Spojrzzenie współczesne*. — Łódź: Ibidem, 2003. — S. 149–154.
152. *Ред.*: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 18 т. / науч. ред. проекта профессор В. Н. Захаров; [сост., подгот. текстов В. Н. Захарова]. — М.: Воскресенье, 2003. — Т. 1: Произведения 1844–1848 гг. — 438 с.: ил., портр., факс.
153. *Ред.*: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 18 т. / науч. ред. проекта профессор В. Н. Захаров; [сост., подгот. текстов В. Н. Захарова]. — М.: Воскресенье, 2003. — Т. 2: Произведения 1847–1849 гг. — 491 с.: ил., портр., факс.
154. *Ред.*: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 18 т. / науч. ред. проекта профессор В. Н. Захаров; [сост., подгот. текстов В. Н. Захарова]. — М.: Воскресенье, 2003. — Т. 3: Произведения 1850–1862 гг. — 673 с.: ил., портр., факс.

2004

155. Гениальный фельетонист // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 18 т. / науч. ред. проекта профессор В. Н. Захаров. — М.: Воскресенье, 2004. — Т. 4. — С. 501–513.
156. Глава девятая «У Тихона» // Там же. — Т. 9. — С. 601–609.
157. Достоевский как компонент глобального знания // XII Symposium International Dostoïevski, 1–5 Septembre 2004. — Genève: Université de Genève. — 2004. — S. 259–261 [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.dostoevsky.org/symposium/Geneva.pdf>. — Яз. рус., англ.
158. Идеи «Времени», дела «Эпохи» // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2004. — Т. 5. — С. 695–712.
159. Идеи и идеал // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 18 т. / науч. ред. проекта профессор В. Н. Захаров; [сост., подгот. текстов В. Н. Захарова]. — М.: Воскресенье, 2004. — Т. 7. — С. 383–391.
160. Осанна в горниле сомнений // Там же. — Т. 14. — С. 345–357.
161. Примечания // Там же. — Т. 4. — С. 514–594. — Соавт.: Дудкин В. В., Касаткина Т. А., Кемппи А. А., Кунильский А. Е., Мальчукова Т. Г., Панюкова Т. В., Тарасова Н. А., Тихомиров Б. Н.
162. Примечания // Там же. — Т. 6. — С. 439–460. — Соавт.: Вла-

- димирцев В. П., Дудкин В. В., Кемппи А. А., Мальчукова Т. Г., Панюкова Т. В., Пономарева Г. Б., Тарасова Н. А.
163. Примечания // Там же. — Т. 5. — С. 540–730. — Соавт.: Дудкин В. В., Захаров Н. В., Иванов В. В., Кемппи А. А., Мальчукова Т. Г., Панюкова Т. В., Радченко Т. А., Тарасова Н. А., Федоренко Б. В., Шилова Н. Л.
164. Примечания // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2004. — Т. 5. — С. 713–925. — Соавт.: Дудкин В. В., Захаров Н. В., Иванов В. В., Кемппи А. А., Мальчукова Т. Г., Панюкова Т. В., Радченко Т. А., Тарасова Н. А., Федоренко Б. В., Шилова Н. Л.
165. Примечания // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 18 т.; науч. ред. проекта профессор В. Н. Захаров; [сост., подгот. текстов В. Н. Захарова]. — М.: Воскресенье, 2004. — Т. 6. — С. 439–460. — Соавт.: Алёкин В. Н., Дудкин В. В., Захаров Н. В., Кемппи А. А., Мальчукова Т. Г., Панюкова Т. В., Пономарева Г. Б., Тарасова Н. А., Тихомиров Б. Н.
166. Примечания // Там же. — Т. 9. — С. 556–601; 609–613. — Соавт.: Дудкин В. В., Касаткина Т. А.
167. Примечания // Там же. — С. 445–530. — Соавт.: Касаткина Т. А., Мальчукова Т. Г., Тихомиров Б. Н., Шилова Н. Л.
168. Примечания // Там же. — Т. 10. — С. 713–925. — Соавт.: Дудкин В. В., Кемппи А. А., Мальчукова Т. Г., Панюкова Т. В., Радченко Т. А., Тарасова Н. А., Федоренко Б. В., Шилова Н. Л.
169. Творчество как осознание Слова // Там же. — С. 438–444.
170. Триумф анонимного Автора // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2004. — Т. 5. — С. 521–539.
171. Трагедия и сатира: «вечные» роли героев Достоевского // Там же. — Т. 6. — С. 425–438.
172. Учиться России // Там же. — Т. 12. — С. 395–411.
173. Эмблема романа: Россия и Христос // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2004. — Т. 9. — С. 544–555.
174. Ред.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 18 т. / науч. ред.

- проекта профессор В. Н. Захаров; [сост., подгот. текстов В. Н. Захарова]. — М.: Воскресенье, 2004. — Т. 4: Произведения 1861–1863 гг. — 597 с.: ил.
175. *Ред.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 18 т. / науч. ред. проекта профессор В. Н. Захаров; [сост., подгот. текстов В. Н. Захарова]. — М.: Воскресенье, 2004. — Т. 5: Произведения 1861–1865 гг. — 738, [1] с.: ил., портр., факс.*
176. *Ред.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 18 т. / науч. ред. проекта профессор В. Н. Захаров; [сост., подгот. текстов В. Н. Захарова]. — М.: Воскресенье, 2004. — Т. 6: Произведения 1864–1870 гг. — 463 с.: ил., факс.*
177. *Ред.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 18 т. / науч. ред. проекта профессор В. Н. Захаров; [сост., подгот. текстов В. Н. Захарова]. — М.: Воскресенье, 2004. — Т. 7: Преступление и наказание: роман. — 623 с., [2] л.: ил., портр., факс.*
178. *Ред.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 18 т. / науч. ред. проекта профессор В. Н. Захаров; [сост., подгот. текстов В. Н. Захарова]. — М.: Воскресенье, 2004. — Т. 8: Идиот: роман. — 590, [1] с., [1] л.: ил., портр.*
179. *Ред.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 18 т. / науч. ред. проекта профессор В. Н. Захаров; [сост., подгот. текстов В. Н. Захарова]. — М.: Воскресенье, 2004. — Т. 9: Бесы: роман. — 640 с.: ил.*
180. *Ред.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 18 т. / науч. ред. проекта профессор В. Н. Захаров; [сост., подгот. текстов В. Н. Захарова]. — М.: Воскресенье, 2004. — Т. 10: Подросток: роман. — 533 с., [2] л.: ил, факс., портр.*
181. *Ред.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 18 т. / науч. ред. проекта профессор В. Н. Захаров; [сост., подгот. текстов В. Н. Захарова]. — М.: Воскресенье, 2004. — Т. 11: «Дневник писателя» за 1873, 1876 гг. Статьи, 1873–1878 гг. — 800 с.: ил.*
182. *Ред.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 18 т. / науч. ред. проекта профессор В. Н. Захаров; [сост., подгот. текстов В. Н. Захарова]. — М.: Воскресенье, 2004. — Т. 12: «Дневник писателя» за 1877 г. «Дневник писателя» за 1880–1881 гг. — 446 с., [1] л. фот.: ил., фот.*
183. *Ред.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 18 т. / науч. ред. проекта профессор В. Н. Захаров; [сост., подгот. текстов В. Н. Захарова]. — М.: Воскресенье, 2004. — Т. 13: Роман «Братья Карамазовы»,*

- 1879–1880 гг. / ст., коммент. В. Е. Ветловской, Б. Н. Тарасова. — 403 с., [1] л. фот.: ил., фот.
184. Ред.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 18 т. / науч. ред. проекта профессор В. Н. Захаров; [сост., подгот. текстов В. Н. Захарова]. — М.: Воскресенье, 2004. — Т. 14: Роман «Братья Карамазовы», 1879–1880 гг. — 394 с., [1] л. фот.: ил., фот.
185. Ред.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 18 т. / науч. ред. проекта профессор В. Н. Захаров; [сост., подгот. текстов В. Н. Захарова]. — М.: Воскресенье, 2004. — Т. 15. — Кн. 1: Письма, 1832–1859 гг. — 345 с., [1] л. портр.: ил., фот.
186. Ред.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2004. — Т. 5. — 933 с.

2005

187. Круглый стол «“Религиозное” литературоведение: обретения и утраты». Москва, 2005 г. // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. — 2006. — № 3. — С. 135–136.
188. О глубинных совпадениях Достоевского и Солженицына // Между двумя юбилеями, 1998–2003: писатели, критики, литературоведы о творчестве А. И. Солженицына / сост. Н. А. Струве, В. А. Москвин. — М., 2005. — С. 409–413.
189. Ответ по существу // Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2005. — Вып. 7: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 4. — С. 5–16.
190. Примечания // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск, 2005. — Т. 6. — С. 658–771. — Соавт.: Алёкин В. Н., Дудкин В. В., Захаров Н. В., Кемппи А. А., Мальчукова Т. Г., Панюкова Т. В., Пономарева Г. Б., Тарасова Н. А., Тихомиров Б. Н.
191. Проблема жанра в «школе» Бахтина (М. М. Бахтин, П. Н. Медведев, В. Н. Волошинов) // The XII International Bakhtin Conference: [abstracts]. Jyväskylä, Finland, 18–22 July, 2005. — Jyväskylä, Finland, 2005. — P. 58.
192. Проблемы публикации архивных материалов русского зарубе-

- жья // Документальное наследие по истории русской культуры в отечественных архивах и за рубежом: междунар. науч.-практ. конф. Москва, 29–30 окт. 2003 г.: материалы. — М., 2005. — С. 476–478.
193. РГНФ и Академия Финляндии: перспективы сотрудничества // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. — 2005. — № 2 (39). — С. 523–525.
194. Трагедия и сатира: «вечные» роли героев Достоевского // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2005. — Т. 6. — С. 641–657.
195. Филология в информационных проектах РГНФ // Современные информационные технологии и филология. Москва, 10–11 окт. 2005 г.: тез. конф. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. — С. 24–25.
196. Роль РГНФ в развитии вузовской науки России // Высшее образование для XXI века: материалы второй междунар. науч. конф. Москва, 20–22 окт. 2005 г. / Национальный союз негосударственных вузов, Ин-т гуманитар. исслед. Моск. гуманитар. ун-та; под общ. ред. И. М. Ильинского. — М., 2006. — С. 99–103.
197. *Ред.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 18 т. / науч. ред. проекта профессор В. Н. Захаров; [сост., подгот. текстов В. Н. Захарова]. — М.: Воскресенье, 2005. — Т. 15. — Кн. 2: Письма, 1860–1869 гг. — 505 с., [1] л. портр.: ил., фот.*
198. *Ред.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 18 т. / науч. ред. проекта профессор В. Н. Захаров; [сост., подгот. текстов В. Н. Захарова]. — М.: Воскресенье, 2005. — Т. 16. — Кн. 1: Письма, 1870–1876 гг. — 421 с., [1] л. портр.: ил., фот.*
199. *Ред.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 18 т. / науч. ред. проекта профессор В. Н. Захаров; [сост., подгот. текстов В. Н. Захарова]. — М.: Воскресенье, 2005. — Т. 16. — Кн. 2: Письма, 1877–1881 гг. — 537 с., [1] л. портр.: ил., фот.*
200. *Ред.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 18 т. / науч. ред. проекта профессор В. Н. Захаров; [сост., подгот. текстов В. Н. Захарова]. — М.: Воскресенье, 2005. — Т. 17: Рисунки. — 876 с., [1] л. фот.: ил., фот.*
201. *Ред.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 18 т. / науч. ред. проекта профессор В. Н. Захаров; [сост., подгот. текстов В. Н. Захарова]. — М.: Воскресенье, 2005. — Т. 18: Документы; Воспоминания. — 2005. — 675 с., [18] л. ил., портр., факс.: ил.*
202. *Ред.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты /*

изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2005. — Т. 6. — 776 с.

203. Ред.: Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2005. — Вып. 7: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 4. — 651 с.

2006

204. Проблема жанра в «школе» Бахтина (М. М. Бахтин, П. Н. Медведев, В. Н. Волошинов) // *Proceedings of the XII International Bakhtin Conference. Jyväskylä, Finland, 18–22 July, 2005 / University of Jyväskylä; ed. by Mika Lähteenmäki, Hannele Dufva, Sirpa Leppänen, Piia Varis.* — Jyväskylä, Finland, 2006. — P. 79–93.
205. Уроки гения: «Если Бога нет...» // Практический журнал для учителя и администрации школы. — 2006. — № 10. — С. 25–27.
206. *Dostoevsky's fantastic pages // Dostoevsky on the Threshold of Other Worlds: Essays in Honour of Malcolm V. Jones / ed. L. Milne, S. Young.* — Ilkeston, Derbyshire: Bramcote Press, 2006. — P. 239–253.

2007

207. «Безобразна» ли поэзия? // Вестник Литературного института им. А. М. Горького. — М., 2007. — № 1. — С. 31–35.
208. Буква и дух русской классики // Слово: православный образовательный портал / Веб-студия Православные.Ру; гл. ред. игумен Августин (Заярный). — [СПб.] [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.portal-slovo.ru/philology/37409.php>. — Яз. рус.
209. Вопрос об А. С. Хомякове в журнале братьев Ф. М. и М. М. Достоевских «Время» // А. С. Хомяков — мыслитель, поэт, публицист: сб. науч. тр. — М., 2007. — Т. 1. — С. 305–320.
210. Достоевский и Евангелие // Слово: православный образовательный портал / Веб-студия Православные.Ру; гл. ред. игумен Августин (Заярный). — [СПб.] [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.portal-slovo.ru/philology/37168.php>. — Яз. рус.
211. 陀思妥耶夫斯基在今日：研究的问题与前景 = Достоевский сегодня: проблемы и перспективы изучения // 纪念曹靖华教授诞辰110周年国际学术会议, 北京, 2007年10月30日 / 北京大学. — 北京, 2007. — 第1-2页. — Пер. с кит.: Междунар. конф., посвященная 110-летнему юбилею со дня рождения профессора Цао Цзинхуа. Пекин, 30 окт. 2007 г. / Пекинский

- ун-т. — Пекин, 2007. — С. 1–2.
212. Земля Достоевских // Ф. М. Достоевский и мировой литературный процесс: материалы Междунар. науч. конф. Брест, 5–6 окт. 2006 г. / под общ. ред. Т. В. Сенькевич. — Брест: БрГУ, 2007. — С. 15–22.
213. Не текстологией единой // Литературная газета. — 2007. — 21–27 марта. — № 11.
214. Осанна в горниле сомнений // Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения / РАН, Ин-т мировой лит., Комис. по изуч. творчества Ф. М. Достоевского; под ред. Т. А. Касаткиной. — М.: Наука, 2007. — С. 694–710.
215. Осанна в горниле сомнений // Слово: православный образовательный портал / Веб-студия Православные.Ру; гл. ред. игумен Августин (Заярный). — [СПб.] [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.portal-slovo.ru/philology/37161.php>. — Яз. рус.
216. Пасхальный рассказ как жанр русской литературы // Слово: православный образовательный портал / Веб-студия Православные.Ру; гл. ред. игумен Августин (Заярный). — [СПб.] [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.portal-slovo.ru/philology/37163.php>. — Яз. рус.
217. Поэтика парадокса в «Дневнике писателя» Достоевского // 13th Symposium of the International Dostoevsky Society. Budapest, 3–8 July, 2007. — Budapest, 2007. — P. 184–185.
218. «Православное воззрение»: идеи и идеал // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2007. — Т. 7. — С. 529–544.
219. «Православное воззрение»: идея романа «Преступление и Наказание» // Слово: православный образовательный портал / Веб-студия Православные.Ру; гл. ред. игумен Августин (Заярный). — [СПб.] [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.portal-slovo.ru/philology/37174.php>. — Яз. рус.
220. Проблема жанра в «школе» Бахтина (Бахтин, Медведев, Волошинов) // Русская литература. — 2007. — № 3. — С. 19–30.
221. Символика христианского календаря в произведениях Достоевского // Слово: православный образовательный портал / Веб-студия Православные.Ру; гл. ред. игумен Августин (Заярный). — [СПб.] [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.portal-slovo.ru/philology/37166.php>. — Яз. рус.

222. Творчество как осознание Слова // Слово: православный образовательный портал / Веб-студия Православные.Ру; гл. ред. игумен Августин (Заярный). — [СПб.] [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.portal-slovo.ru/philology/37162.php>. — Яз. рус.
223. Учиться России // Слово: православный образовательный портал / Веб-студия Православные.Ру; гл. ред. игумен Августин (Заярный). — [СПб.] [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.portal-slovo.ru/philology/37158.php>. — Загл. с экрана. — Яз. рус.
224. Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы) // Слово: православный образовательный портал / Веб-студия Православные.Ру; гл. ред. игумен Августин (Заярный). — [СПб.] [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.portal-slovo.ru/philology/37309.php>. — Яз. рус.
225. 作为历史诗学问题的时空体 = Хронотоп как проблема исторической поэтики // “跨文化视界中的巴赫金” 全国学术研讨会 = The national Symposium on Bakhtin in Cross-Cultural Context. — 北京, 2007. — 15–16页.
226. Что открыл Достоевский в «Бедных людях»? // Слово: православный образовательный портал / Веб-студия Православные.Ру; гл. ред. игумен Августин (Заярный). — [СПб.] [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.portalslovo.ru/philology/37165.php>. — Яз. рус.
227. Эмблема романа: Россия и Христос // Слово: православный образовательный портал / Веб-студия Православные.Ру; гл. ред. игумен Августин (Заярный). — [СПб.] [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.portal-slovo.ru/philology/37160.php>. — Яз. рус.
228. *Ред.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2007. — Т. 7. — 989, [2] с.*

2008

229. Достоевский и Бахтин в современной научной парадигме // Достоевский и мировая культура: альманах. — СПб., 2008. — Вып. 24. — С. 43–50.
230. Проблема атрибуции // Достоевский: сочинения, письма, документы: словарь-справочник / сост. и ред. Б. Н. Тихомиров, Г. К. Щенников. — СПб.: Пушкинский Дом, 2008. — С. 415–417.
231. Самозванство и двойничество в изображении Достоевского: историко-культурные аспекты // А. М. Панченко и русская

- культура: исследования и материалы / РАН, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); [отв. ред.: С. А. Кибальник, А. А. Панченко]. — СПб., 2008. — С. 171–177.
232. «Фантастические страницы» Достоевского // Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2008. — Вып. 8: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 5. — С. 385–397.
233. Чего мы не знаем о Достоевском? // II Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте»: избр. докл. и тез. Москва, 15–18 дек. 2006 г. — М., 2008. — С. 275–280.
234. Является ли христианский всего лишь конфессиональным признаком?: полемические возражения К. А. Степаняну // Достоевский и современность: материалы XXII Международных Старорусских чтений 2007 г. — Великий Новгород, 2008. — С. 321–332.
235. The Concept of the Genre in Bakhtin's School (Mikhail Bakhtin, Pavel Medvedev, Valentin Voloshinov) // Social Sciences. — 2008. — № 1. — P. 49–62.
236. *Ред.:* Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2008. — Вып. 8. Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 5. — 663 с.

2009

237. Воскрес ли мертвый Христос? // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2009. — Т. 8. — С. 634–660.
238. 文学研究术语翻译问题 = Проблема перевода литературоведческой терминологии // 曹靖华诞辰110周年纪念文集, 北京: 红旗出版社, 2009. —第234–235页. — Пер. с кит.: Сборник статей, посвященный 110-летию юбилею со дня рождения профессора Цао Цзинхуа. — Пекин: Изд-во «Красная знамя», 2009. С. 234–235.
239. 当代学术范式中的陀思妥耶夫斯基和巴赫金 = Достоевский и Бахтин в современной научной парадигме // 俄罗斯文艺. — 2009. — № 1. 第 43–51页. — Пер. с кит.: Русская литература и искусство. — 2009. — № 1. — С. 43–51. — На кит. яз.

240. «...Нас, что ни говори, еще очень мало»: неизвестное письмо Достоевского // Литературная газета. — 2009. — 10–16 июня. — С. 15.
241. 陀思妥耶夫斯基的体裁系统 = О нежанровых значениях жанровых дефиниций // 外国文学名著批评经典 / 梁坤主编. — 北京: 中国人民大学出版社, 2009. — 第290–295页 — Пер. с кит.: Критическая классика известных произведений зарубежной литературы / Китайский народ. ун-т; гл. ред. Лян Кунь. — Пекин, 2009. — С. 290–295. — На кит. яз.
242. Открытие сокровенного // Владимирцев В. П. Каторжная тетрадка Достоевского. — Иркутск: Изд-во Иркутского гос. ун-та, 2009. — С. 3.
243. Примечания // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2009. — Т. 8. — С. 687–840. — Соавт.: Алёкин В. Н., Дудкин В. В., Заваркина М. В., Кунильский А. Е., Панюкова Т. В., Подосокорский Н. Н., Тарасова Н. А., Тихомиров Б. Н.
244. России нужна «Rossica» // Цифровое наследие. — 2009. — № 1. — С. 26–29.
245. Текстология как технология // Проблемы текстологии Ф. М. Достоевского. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2009. — Вып. 1: Проблемы текстологии романов «Преступление и Наказание», «Идиот», «Бесы». — С. 3–26.
246. Умиление как категория поэтики Достоевского // Теория традиции: христианство и русская словесность / науч. ред., сост., предисл. проф. Г. В. Мосалева. — Ижевск, 2009. — С. 163–185.
247. Ред.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2009. — Т. 8. — 846 с.
248. Ред.: Проблемы текстологии Достоевского / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2009. — Вып. 1: Проблемы текстологии романов «Преступление и Наказание», «Идиот», «Бесы». — 197 с.: ил.

2010

249. «Бесы»: опыт реконструкции журнальной редакции романа // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. —

- Петрозаводск: ПетрГУ, 2010. — Т. 9: Приложение: Бесы: роман: опыт реконструкции журнальной редакции: текстологическое исследование, комментарии. — С. 673–706.
250. «Вечное Евангелие» в художественных хронотопах Достоевского // Достоевский и современность: материалы XXIV Международных Старорусских чтений. — Великий Новгород, 2010. — С. 90–97.
251. Гений русской словесности // Владимир Даль в счастливом доме на Пресне: сб. ст. / отв. ред.: Г. А. Богатова, Ю. Л. Воротников; сост. Р. Н. Клеймёнова. — М.: Academia, 2010. — С. 353–356.
252. Достоевский и Евангелие // Евангелие Достоевского: в 2 т. — М.: Русский Миръ, 2010. — Т. 2.: Исследования, материалы к комментарию. — С. 5–35.
253. Комментарии // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2010. — Т. 9: Приложение: Бесы: роман: опыт реконструкции журнальной редакции: текстологическое исследование, комментарии. — С. 829–906. — Соавт.: Касаткина Т. А., Панюкова Т. В.
254. [Описание маргиналий Достоевского] // Евангелие Достоевского: в 2 т. — М.: Русский Миръ, 2010. — Т. 1: Личный экземпляр Нового Завета 1823 года издания, подаренный Ф. М. Достоевскому в Тобольске в январе 1850 года. — 655 с., [1] л. портр.: факс.
255. Оскар Паттон, товарищ Достоевского // А. П., Ф. Д. и В. В.: сб. науч. трудов к 60-летию профессора Владимира Александровича Викторовича / Моск. гос. обл. социал.-гуманитар. ин-т; отв. ред. М. Я. Сорникова. — Коломна, 2010. — С. 133–151.
256. Святитель Феофан Затворник в контексте церковной и мирской словесности // Свято-Успенский Вышенский монастырь: по благословению архиепископа Рязанского и Касимовского Павла. — [Россия], 2010 [Электронный ресурс]. — URL: <http://svtheofan.ru/feofan-zatvornik/Феофановские-чтения-2010/41-vistupleniya-na-sekciyah/183-svyatitel-feofan-zatvornik-vkontekstecerkovnoi-slivestnosti.html>. — Яз. рус.
257. То же // Издательский Совет Русской Православной Церкви. — [Россия], 2010 [Электронный ресурс]. — URL: http://www.izdatsovet.ru/actions/contests/sf_zakharov.php. — Яз. рус.
258. Сколько будет дважды два, или Неочевидность очевидного в поэтике Достоевского // XIVth International Dostoevsky Symposium. 13–19

- Giugno 2010. Dostoevsky — Philosophical Mind, Writer's Eye: abstracts / Istituto italiano per gli studi filosofici, Napoli. Università di Napoli «L'Orientale»; a cura di Michela Venditti. — Napoli, 2010. — С. 126.
259. Тобольск, 1850: обретение Книги // Евангелие Достоевского: в 2 т. — М.: Русский миръ, 2010. — Т. 1: Личный экземпляр Нового Завета 1823 года издания, подаренный Ф. М. Достоевскому в Тобольске в январе 1850 года. — С. 643–646.
260. The Dostoevsky Syndrome // The New Russian Dostoevsky: reading for the Twenty-First / ed. by Carol Apollonio; translated by Carol Apollonio with Joseph Fitzpatrick [et al.]. — Bloomington, Indiana: Slavica Publishers, 2010. — P. 9–24.
261. An Unknown Letter by Dostoevsky. With an Introduction by Vladimir Zakharov // The New Russian Dostoevsky: reading for the Twenty-First / ed. by Carol Apollonio; translated by Carol Apollonio with Joseph Fitzpatrick [et al.]. — Bloomington, Indiana: Slavica Publishers, 2010. — P. 43–46.
262. *Ред.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2010. — Т. 9: Приложение: Бесы: роман: опыт реконструкции журнальной редакции: текстологическое исследование, комментарии. — 908 с.*

2011

263. Информационные проекты РГНФ: результаты и перспективы // Актуальные проблемы источниковедения и текстологии в контексте современных информационных технологий: материалы Всероссийской науч. конф., посвященной 100-летию со дня основания Государственного музея Л. Н. Толстого (Москва, 16–18 ноября 2011 г.). — М., 2011. — С. 14–18.
264. 陀思妥耶夫斯基艺术世界中的人类学 = Антропология в художественном мире Достоевского // 21世纪文化语境下的陀思妥耶夫斯基: 传统与现代 — 纪念陀思妥耶夫斯基诞辰190周年国际学术研讨会 = Ф. М. Достоевский в контексте культуры 21 века: традиционность и современность: Междунар. науч. конф., посвященная 190-летию со дня рождения Ф. М. Достоевского. — Пекин, 2011. — С. 15–16. — На кит. яз.
265. «Вечное Евангелие» в художественных хронотопах русской словесности // Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск; СПб.: Алетейя, 2011. —

- Вып. 9: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 6. — С. 24–37.
266. Жизнь причудливо прядет судьбы великих людей: из родословной академика Б. Е. Патона // Вісник Національної академії наук України. — 2011. — № 2. — С. 49–55. — Соавт.: Воротников Ю. Л.
267. Колко прави две по две, или Неочевидността на очевидното в поезиката на Достоевски // Философски алтернативи / публ. и пер. с болгар. яз.: Е. Димитров. — София. Год XX. — 2011. — № 3. — Р. 63–69. — На болгар. яз.
268. Об Иване Карамазове, библейском Люцифере и райских послушниках // Ляху В. Люциферов бунт Ивана Карамазова: судьба героя в зеркале библейских аллюзий / Библейско-богословский институт св. апостола Андрея. — М.: Изд-во ББИ, 2011. — С. 9–14.
269. Оскар Паттон и Федор Достоевский. Из родословной академика Бориса Евгеньевича Патона // Родина. — 2011. — № 10. — С. 157–160. — Соавт.: Воротников Ю. Л.
270. Поэтика парадокса в «Дневнике писателя» Достоевского // Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов / под ред. К. Кроо, Т. Сабо, Г. Ш. Хорвата. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. — С. 269–280.
271. Сколько будет дважды два, или Неочевидность очевидного в поэтике Достоевского // Вопросы философии. — 2011. — № 4. — С. 109–114.
272. 二二得几, 或陀思妥耶夫斯基诗学明确性中尚未明确的内容 = Сколько будет дважды два, или Неочевидность очевидного в поэтике Достоевского // Word Literature = 世界文学 — 2011. — № 5. — Р. 265–274. — На кит. яз.
273. То же // Вопросы философии [Электронный ресурс]. — URL: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=308&Itemid=52. — Аналог печат. изд. — (Вопросы философии. — 2011. — № 4. — С. 109–114).
274. What Is Two Times Two? or When the Obvious Is Anything But in Dostoevsky's Poetics // Russian Studies in Philosophy. — 2011. — Vol. 50. — Issue 3. — Р. 24–33. (На англ. яз.)
275. Ред.: Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск; СПб.: Алетейя, 2011. — Вып. 9. Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 6. — 408 с.

2012

276. Достоевский в Тобольске // Тобольск и вся Сибирь. 425 лет Тобольску. — Тобольск: Общественный благотворительный фонд «Возрождение Тобольска», 2012. — Альманах № 18. — С. 67–85.
277. Достоевский и Гольбейн: картина и ее образ в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура. — М., 2012. — Альманах № 28. — С. 65–73.
278. Заглавная буква в «Бесах», или Почему нельзя править Достоевского // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова; текстол. группа В. Н. Захаров [и др.]; установление канонич. текста, сост. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2012. — С. 661–676.
279. Из архива Достоевского: Уильям Гладстон и Семён Николаевич Цвет // Достоевский и мировая культура. — СПб., 2012. — Альманах № 29. — С. 9–24.
280. Комментарии // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2012. — С. 704–853. — Соавт.: Алёкин В. Н., Дудкин В. В., Панюкова Т. В., Тарасова Н. А.
281. Почвенничество в русской литературе: метафора как идеология // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2012. — Вып. 10. — С. 14–24.
282. Проблемы исторической поэтики: Этнологические аспекты. — М.: «Индрик», 2012. — 264 с.
283. Региональные и международные конкурсы 2012 года // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. — 2012. — № 2 (67). — С. 51–55. — Соавт.: Молодин В. И., Выскочил Н. А.
284. Снова бесы // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2012. — Т. 9. — С. 635–658.
285. Судебный розыск Достоевского летом 1871 г. // Достоевский и мировая культура. — СПб., 2012. — Альманах № 29. — С. 276–277.
286. Целевые междисциплинарные конкурсы // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. — 2012. — № 2 (67). — С. 44–50. — Соавт.: Абылгазиев И. И.
287. *Ред.*: Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2012. — Вып. 10. Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 7. — 374 с.

2013

288. Имя автора — Достоевский: очерк творчества. — М.: «Индрик», 2013. — 456 с.
289. Кодекс Достоевского: журнализм как творческая идея писателя // XVth International Dostoevsky Symposium. Dostoevsky and Journalism: abstracts (тезисы). — М., 2013. — С. 53–54.
290. Кодекс Достоевского: Журнализм как творческая идея писателя // Достоевский и журнализм / под ред. В. Н. Захарова, К. А. Степаняна, Б. Н. Тихомирова; The International Dostoevsky Society. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. — С. 17–26. (Серия Dostoevsky monographs. Вып. 4)
291. Международные конкурсы РГНФ 2013 года: основные тенденции и события // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. — 2013. — № 2 (71). — С. 58–64. — Соавт.: Абылгазиев И. И.
292. Неопубликованный автограф Достоевского: Ф. М. Достоевский и С. П. Колошин // Учёные записки Петрозаводского государственного университета. — Серия: Общ. и гум. науки. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2013. — № 7 (136). — Т. 2. — С. 58–61.
293. Полемика как диалог: Достоевский в споре с Толстым // Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2013. — Вып. 11: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 8. — С. 242–255.
294. Поэтика хронотопа в «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевского // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2013. — Вып. 11: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 8. — С. 180–201.
295. Предисловие // Достоевский и журнализм / под ред. В. Н. Захарова, К. А. Степаняна, Б. Н. Тихомирова / The International Dostoevsky Society. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. — С. 9–16. (Серия Dostoevsky monographs. Вып. 4)
296. Современное лермонтоведение в конкурсах РГНФ // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. — 2013. — № 4 (73). — С. 125–128.
297. Художественная антропология Достоевского // Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2013. — Вып. 11: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 8. — С. 150–164.

298. Эхо памятных встреч // Эйно Карху — человек, филолог, мыслитель: сб. научн. статей. — Петрозаводск: КарНЦ, 2013. — С. 211–213.
299. Ред.: Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2013. — Вып. 11. Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 8. — 460 с.

2014

300. 陀思妥耶夫斯基的艺术人类学 = Антропологический принцип Достоевского // 陀思妥耶夫斯基 当代国际学者论 = Ф. М. Достоевский. Современные международные исследования. — Пекин: Изд-во Пекинского университета, 2014. — С. 295–305. — На кит. яз.
301. 陀思妥耶夫斯基的艺术人类学/张变革编 = Художественная антропология Достоевского / пер. Мяо Сяобо // 当代国际学者论陀思妥耶夫斯基 / 张变革主编. — 北京: 北京大学出版社, 2014. 第295–305页. — Пер. с кит.: Ф. М. Достоевский. Современные международные исследования. — Пекин, 2014. — С. 295–305.
302. Българският текст на Достоевски // Достоевски: Мисъл и образ: Алманах на Българско общество «Достоевски». — София, 2014. — Том 1. — С. 9–10. — На болгар. яз.
303. Кодекс Достоевского: журнализм как творческая идея писателя // Вопросы философии. — М., 2014. — № 5. — С. 92–97.
304. Конкордансы произведений Ф. М. Достоевского // Хроники объединенного фонда электронных ресурсов Наука и образование. — 2014. — Т. 1. — № 12 (67). — С. 69. — Соавт.: Соболев Н. И., Алексеева Л. В., Сизюхина К. В., Вяль Е. Н., Сосновская О. А.
305. Кто автор некрологов по случаю смерти М. М. Достоевского? // Известный Достоевский. — 2014. — № 1–2. — С. 35–49 [Электронный ресурс]. — URL: http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1436966947.pdf. DOI: 10.15393/j10.art.2014.3. — Соавт.: Захарова О. В.
306. Куда исчез архив Достоевского сороковых годов? // Знание. Понимание. Умение. — Москва. — 2014. — № 3. — С. 287–296.
307. Памяти Роберта Белнапа // Русская литература. — 2014. — № 3. — С. 270.
308. Памятник как текст, или Послание братьев Достоевских // Известный Достоевский. — 2014. — № 1–2. — С. 5–11 [Электронный ресурс]. — URL: http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1436875931.pdf. DOI: 10.15393/j10.art.2014.1

309. Проблемы лермонтоведения в конкурсах РГНФ: преодоление кризиса // Лермонтов и история. Сборник научных статей по материалам Международной научной конференции 14–16 октября 2013 г. — Великий Новгород; Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2014. — С. 451–458.
310. 二二得几, 或曰陀思妥耶夫斯基诗学确凿性中的不确定性 = Сколько будет дважды два? или Неочевидность очевидного в поэтике Достоевского // 当代国际学者论陀思妥耶夫斯基 / 张变革主编. — 北京: 北京大学出版社, 2014. 第51—59页. — Пер. с кит.: Ф. М. Достоевский. Современные международные исследования. — Пекин: Изд-во Пекинского университета, 2014. — С. 51—59 — На кит. яз.).
311. «Смелость изобретения» в поэтике романа Лермонтова «Герой нашего времени» // Международная научная конференция «200-летие со дня рождения М. Ю. Лермонтова»: тез. московской сессии (Москва, филолог. факультет МГУ им. М. В. Ломоносова, 6–8 октября 2014 года) / ред.-сост. Г. В. Москвин. (Тезисы). — М.: Изд-во Моск. ун-та, 2014. — С. 34–35.
312. «Смелость изобретения» в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2014. — Вып. 12. — С. 18–32.
313. Электронное научное издание «М. М. Достоевский» // Хроники объединенного фонда электронных ресурсов Наука и образование. — 2014. — Т. 1. — № 12 (67). — С. 72. — Соавт.: Андрианова И. С., Соболев Н. И., Алексеева Л. В., Сизюхина К. В., Вяль Е. Н., Сосновская О. А.
314. Электронное научное издание «Ф. М. Достоевский» // Хроники объединенного фонда электронных ресурсов Наука и образование. — 2014. — Т. 1. — № 12 (67). — С. 71. — Соавт.: Соболев Н. И., Алексеева Л. В., Сизюхина К. В., Вяль Е. Н., Сосновская О. А.
315. Ред.: Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2014. — Вып. 12: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 9. — 616 с.

2015

316. Комментарии // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / ПетрГУ; изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова; текстол. группа В. Н. Захаров [и др.]; уста-

- новление канонич. текста, сост. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2015. — С. 704–853. — Соавт.: Алёкин В. Н., Т. Г. Мальчукова, А. В. Отливанчик, Т. В. Панюкова, Н. А. Тарасова, Б. Н. Тихомиров, Н. Л. Шилова.
317. Кто подарил Достоевскому Евангелие в январе 1850 года? // Неизвестный Достоевский. — 2015. — № 2. — С. 44–53 [Электронный ресурс]. — URL: http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1447754621.pdf. DOI: 10.15393/j10.art.2015.2464
318. Творчество как обретение Слова // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / ПетрГУ; изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2015. — Т. 11. — С. 566–576.
319. Электронное научное издание «А. И. Герцен» // Хроники объединенного фонда электронных ресурсов Наука и образование. — 2015. — № 11 (78). — С. 130. — Соавт.: Захарова О. В., Соболев Н. И., Алексеева Л. В., Андрианова И. С., Сизюхина К. В., Вяль Е. Н., Сосновская О. А.
320. Электронное научное издание «А. Г. Достоевская» // Хроники объединенного фонда электронных ресурсов Наука и образование. — 2015. — № 11 (78). — С. 131. — Соавт.: Захарова О. В., Соболев Н. И., Алексеева Л. В., Андрианова И. С., Сизюхина К. В., Вяль Е. Н., Сосновская О. А.
321. Электронное научное издание «Творчество И. С. Шмелева» // Хроники объединенного фонда электронных ресурсов Наука и образование. — 2015. — № 11 (78). — С. 132. — Соавт.: Захарова О. В., Соболев Н. И., Алексеева Л. В., Андрианова И. С., Сизюхина К. В., Вяль Е. Н., Сосновская О. А.
322. Электронное научное издание «Творчество И. А. Бунина» // Хроники объединенного фонда электронных ресурсов Наука и образование. — 2015. — № 11 (78). — С. 133. — Соавт.: Захарова О. В., Соболев Н. И., Алексеева Л. В., Андрианова И. С., Сизюхина К. В., Вяль Е. Н., Сосновская О. А.
323. Электронное научное издание «Л. Ф. Достоевская» // Хроники объединенного фонда электронных ресурсов Наука и образование. — 2015. — № 11 (78). — С. 134. — Соавт.: Захарова О. В., Соболев Н. И., Алексеева Л. В., Андрианова И. С., Сизюхина К. В., Вяль Е. Н., Сосновская О. А.
324. Электронное научное издание «А. М. Достоевский» // Хроники объединенного фонда электронных ресурсов Наука и образо-

- вание. — 2015. — № 11 (78). — С. 142. — Соавт.: Захарова О. В., Соболев Н. И., Алексеева Л. В., Андрианова И. С., Сизюхина К. В., Вяль Е. Н., Сосновская О. А.
325. Dostoievski, escritor do seculo XXI // RUS. Revista de Literatura e Cultura Russa. — Т. 6. — № 6. — 2015. — Р. 3–12. — На португал. яз.
326. *Ред.*: Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2015. — Вып. 13: Актуальные аспекты. — 680 с.

2016

327. Есть ли у нас литература? Концепты «литература» и «словесность» в русской критике // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2016. — Вып. 14: Анализ, интерпретации, понимание. — С. 7–15 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1482396216.pdf. DOI: 10.15393/j9.art.2016.4043
328. Идея Достоевского: Усиленное познание России как задача образования // *Неизвестный Достоевский*. — 2016. — № 3. — С. 3–13 [Электронный ресурс]. — URL: http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1477920447.pdf. DOI: 10.15393/j10.art.2016.2781
329. Из забытых мемуаров. П. Матвеев о Ф. Достоевском, Н. Страхове, Л. Толстом // *Неизвестный Достоевский*. — 2016. — № 1. — С. 58–70 [Электронный ресурс]. — URL: http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1461750377.pdf. DOI: 10.15393/j10.art.2016.2621
330. «Муха летала, она видела! Разве этак возможно?» Проблема всеведения автора и мифопоэтический эффект в романе «Преступление и Наказание» // XVI Symposium of the International Dostoevsky Society. The Legacy of F. M. Dostoevsky: 150 Years since the Publication of «Crime and Punishment»: abstracts / The Centre Frederico Garsia Lorca. University of Granada. June 7–10, 2016. — Granada: University of Granada, 2016. — С. 15–16.
331. Труды и открытия профессора Е. М. Неёлова // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2016. — Вып. 4: Поэтика фантастического. — С. 270–272 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1482843174.pdf. DOI: 10.15393/j9.art.2016.4061
332. Фантастическое: аксиомы, парадоксы, проблемы // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2016. —

- Вып. 4: Поэтика фантастического. — С. 7–26 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1482751637.pdf. DOI: 10.15393/j9.art.2016.4021
333. Электронное научное издание «Журнал М. М и Ф. М. Достоевских “Время”» // Хроники объединенного фонда электронных ресурсов Наука и образование. — 2016. — № 12 (91). — С. 16. — Соавт.: Захарова О. В., Шилова Н. Л., Сосновская О. А., Панюкова Т. В., Солопова А. И., Зинкова В. С.
334. Электронное научное издание «Евангелие Достоевского» // Хроники объединенного фонда электронных ресурсов Наука и образование. — 2016. — № 12 (91). — С. 70. — Соавт.: Леонтьев А. А., Панюкова Т. В., Солопова А. И., Вяль Е. Н.
335. *Ред.: Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2016. — Вып. 14: Анализ, интерпретации, понимание. — 460 с.*
336. *Ред.: Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. / отв. ред. В. Н. Захаров. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2016. — Вып. 4: Поэтика фантастического. — 290 с.*

2017

337. Буква и духъ русской классики // Труды по русскому правописанию. — Магадан: Новое время, 2017. — Вып. 1. — С. 100–109.
338. Достоевский и Евангелие // Евангелие Ф. М. Достоевского: в 3 т. — Тобольск: Общественный благотворительный фонд «Возрождение Тобольска», 2017. — Т. 2. — С. 7–62 [Электронный ресурс]. — URL: <http://deniskmc.beget.tech/book1.html#26>
339. Из выступлений участников пресс-конференции, посвященной восстановлению надгробного памятника на могиле матери Ф. М. Достоевского и прошедшей 9 марта 2017 года в Музее-квартире писателя в Москве // Неизвестный Достоевский. — 2017. — № 1. — С. 160–165 [Электронный ресурс]. — URL: http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1492791456.pdf. DOI: 10.15393/j10.art.2017.3102. — Соавт.: Бак Д. П., Пономарева Г. П., Фокина П. Е.
340. Из поминальных речей после панихиды 11 марта 2017 года // Неизвестный Достоевский. — 2017. — № 1. — С. 166–167 [Электронный ресурс]. — URL: http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1492791115.pdf. DOI: 10.15393/j10.art.2017.3121. — Соавт.: Волгин И. Л., Бак Д. П.

341. Конкордансы произведений Ф. М. Достоевского // Российские инициативные разработки (Инициатива. Предприимчивость. Смекалка). — Saint-Louis, Missouri, USA: Science and Innovation Center Publishing House, 2017. — С. 73–74. — Соавт.: Соболев Н. И., Алексеева Л. В., Вьяль Е. Н., Сосновская О. А.
342. Конкордансы произведений В. И. Даля // Российские инициативные разработки (Инициатива. Предприимчивость. Смекалка). — Saint-Louis, Missouri, USA: Science and Innovation Center Publishing House, 2017. — С. 75. — Соавт.: Тарасов К. Г., Соболев Н. И., Алексеева Л. В., Вьяль Е. Н., Сосновская О. А.
343. «Муха летала, она видела! Разве этак возможно?» Проблема всеведения автора и мифопоэтический эффект в романе Достоевского «Преступление и Наказание» // Mundo Eslavo. — Granada: Universidad de Granada 2017. — Вып. 16. — С. 333–342.
344. Описание маргиналий Достоевского // Евангелие Достоевского: в 3 т. — Тобольск: Общественный благотворительный фонд «Возрождение Тобольска», 2017. — Т. 1. Личный экземпляр Нового Завета 1823 года издания, подаренный Ф. М. Достоевскому в Тобольске в январе 1850 года. Факсимиле. Сибирская тетрадь. Факсимиле. Описание маргиналий Достоевского. — С. 1–620. — Соавт.: Молчанов В. Ф.
345. О статусе редакционных статей в изданиях Достоевского // Неизвестный Достоевский. — 2017. — № 1. — С. 3–17 [Электронный ресурс]. — URL: http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1493122152.pdf. DOI: 10.15393/j10.art.2017.3083
346. Открытие сокровенного // Евангелие Ф. М. Достоевского: в 3 т. — Тобольск: Общественный благотворительный фонд «Возрождение Тобольска», 2017. — Т. 2. Исследования. Материалы к комментарию. — С. 951–952.
347. Полемические заметки Ф. М. Достоевского о Н. Н. Страхове // Русская литература. — 2017. — № 4. — С. 61–69.
348. Русская литература и христианство // Христианство: pro et contra, антология. — 2-е изд., испр. и доп. / сост.: Д. К. Богатырев, А. М. Прилуцкий; вступ. статья Д. К. Богатырева. — СПб.: РХГА, 2017. — С. 797–804.
349. Славянофильское открытие Ф. М. Достоевского // Газета «Русь» 1880–1886 годов: [коллективная монография]. — М.: Пашков дом, 2017. — С. 556–563.
350. Текстология какъ технология. Буква и духъ русской классики // Труды по русскому правописанию. — Магадан: Новое время, 2017. — Вып. 1. — С. 80–99.

351. Что есть Истина // Евангелие Ф. М. Достоевского: в 3 т. — Тобольск: Общественный благотворительный фонд «Возрождение Тобольска», 2017. — Т. 3: Свидетельства. Критика. Богословие. — С. 9–16.
352. Электронное научное издание «А. И. Герцен» // Навигатор в мире науки и образования. — 2017. — № 3 (36). — С. 151. — Соавт.: Захарова О. В., Соболев Н. И., Алексеева Л. В., Андрианова И. С., Сизюхина К. В., Вяль Е. Н., Сосновская О. А.
353. Электронное научное издание «А. Г. Достоевская» // Навигатор в мире науки и образования. — 2017. — № 3 (36). — С. 152. — Соавт.: Захарова О. В., Соболев Н. И., Алексеева Л. В., Андрианова И. С., Сизюхина К. В., Вяль Е. Н., Сосновская О. А.
354. Электронное научное издание «Л. Ф. Достоевская» // Навигатор в мире науки и образования. — 2017. — № 3 (36). — С. 153. — Соавт.: Захарова О. В., Соболев Н. И., Алексеева Л. В., Андрианова И. С., Сизюхина К. В., Вяль Е. Н., Сосновская О. А.
355. Электронное научное издание «А. Г. Достоевская» // Навигатор в мире науки и образования. — 2017. — № 3 (36). — С. 154. — Соавт.: Захарова О. В., Соболев Н. И., Алексеева Л. В., Андрианова И. С., Сизюхина К. В., Вяль Е. Н., Сосновская О. А.
356. Электронное научное издание «Ф. М. Достоевский» // Российские инициативные разработки (Инициатива. Предприимчивость. Смекалка). — Saint-Louis, Missouri, USA: Science and Innovation Center Publishing House, 2017. — С. 75–76. — Соавт.: Алексеева Л. В., Вяль Е. Н., Сизюхина К. В., Соболев Н. И., Сосновская О. А.
357. Электронное научное издание «М. М. Достоевский» // Российские инициативные разработки (Инициатива. Предприимчивость. Смекалка). — Saint-Louis, Missouri, USA: Science and Innovation Center Publishing House, 2017. — С. 76–77. — Соавт.: Андрианова И. С., Алексеева Л. В., Вяль Е. Н., Сизюхина К. В., Соболев Н. И., Сосновская О. А.
358. *Сост. и ред.*: Евангелие Достоевского. В 3-х томах. Тобольск: Общественный благотворительный фонд «Возрождение Тобольска», 2017.
- Т. 1: Факсимиле личного экземпляра Нового Завета 1823 г. издания, подаренного Ф. М. Достоевскому в Тобольске в январе 1850 г. Сибирская тетрадь. Описание маргиналий Достоевского / В. Н. Захаров, В.Ф. Молчанов; сост. В. Н. Захаров. Тобольск: Общественный благотворительный фонд «Возрождение Тобольска», 2017.
- Т. 2: Исследования. Материалы к комментарию / сост. В. Н. Захаров; авторы: В.Н. Захаров, В.Ф. Молчанов, Б.Н. Тихомиров, В.П.

Владимирцев. Тобольск: Общественный благотворительный фонд «Возрождение Тобольска», 2017. — 1084 с.: илл., табл., портр.

Т. 3: Свидетельства. Критика. Богословие / сост. В. Н. Захаров; авторы: Г. В. Беловолов, А. П. Дмитриев, В. Н. Захаров и др. Подготовка текстов: Л.В. Алексеева, И.С. Андрианова. Е. Н. Вяль, К. В. Сизюхина. Примечания: Л.В. Алексеева, И.С. Андрианова, В. Н. Захаров, В. Н. Тихомиров. Тобольск: Общественный благотворительный фонд «Возрождение Тобольска», 2017. — 760 с.

2018

359. Вечер памяти К. А. Степаняна // Достоевский и мировая культура. — Филологический журнал. — 2018. — № 4. — С. 209–232. — Соавт.: Фокин П. Е., Касаткина Т. А., Есаулов И. А., Золотко О. В., Шварц Н. В., Богданова О. А.
360. Кто гений, кто Шекспир? Из антропологических открытий Достоевского // Русская словесность. — 2018. — № 2. — С. 3–8.
361. Поэтика и жанр маргиналий в записных книжках и рабочих тетрадях Ф. М. Достоевского // Проблемы исторической поэтики. — 2018. — Т. 16. — № 3. — С. 85–100 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1538994799.pdf. DOI: 10.15393/j9.art.2018.5461
362. Снова о перспективах изучения исторической поэтики // Проблемы исторической поэтики. — 2018. — Т. 16. — № 1. — С. 7–16 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1522935865.pdf. DOI: 10.15393/j9.art.2018.5021
363. Уроки Достоевского в «Записках охотника» Тургенева // И. С. Тургенев: текст и контекст [коллективная монография] / под ред. А. А. Карпова и Н. С. Мовниной. — СПб.: Скрипториум, 2018. — С. 244–253.
364. Dostoevskii's Fantastic Pages (2006) // A Dostoevskii Companion: Texts and Contexts / ed. by K. Bowers, C. Doak, K. Holland. — Boston: Academic Studies Press, 2018. — P. 130–137. — На англ. яз.

2019

365. Кто обругал Достоевского за Христа — Бунин или Набоков? // Неизвестный Достоевский. — 2019. — № 1. — С. 164–167 [Электронный ресурс]. — URL: http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1554980153.pdf. DOI: 10.15393/j10.art.2019.3941