Проблемы исторической поэтики

ЕВАНГЕЛЬСКИЙ ТЕКСТ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII–XX веков

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

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

Выпуск 10

ЕВАНГЕЛЬСКИЙ ТЕКСТ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII–XX веков

Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр

Выпуск 7

Петрозаводск
Издательство ПетрГУ
2012

УДК 82-09
ББК 83.3(2Рос=Рус)1
Е132

Издание включено в Перечень ведущих рецензируемых журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук

Издается в рамках реализации комплекса мероприятий Программы стратегического развития ПетрГУ на 2012—2016 гг.

Редакционная коллегия:

профессор В. Н. Захаров (ответственный редактор), профессор В. В. Дудкин, профессор И. А. Есаулов, доктор филологических наук А. Е. Кунильский, профессор Т. Г. Мальчукова, профессор В. М. Маркович, профессор Е. М. Неёлов, профессор А. В. Пигин, профессор В. Е. Хализев

Е132 **Евангельский** текст в русской литературе XVIII—XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр : вып. 7 / отв. ред. В. Н. Захаров ; ПетрГУ. — Петрозаводск ; М., 2012. — 376 с. — (Серия «Проблемы исторической поэтики» ; вып. 10).

ISBN 978-5-8021-1473-5

В очередном выпуске серийного издания «Проблемы исторической поэтики» рассматриваются проблемы изучения христианской традиции в русской литературе в категориях исторической поэтики: евангельский текст, жанры, мотивы, архетипы, символы, тропы и др. Авторы публикуемых статей продолжают исследования русской литературы как христианской словесности.

УДК 82-09
ББК 83.3(2Рос=Рус)1

В оформлении обложки использованы символы евангелистов Матфея и Иоанна из Евангелия Хитрово (Андрей Рублев)

ISBN 978-5-8021-1473-5
ISSN 1026-9479

© Петрозаводский государственный университет, 2012

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

THE PROBLEMS OF HISTORICAL POETICS

Volume 10

THE GOSPEL TEXT IN RUSSIAN LITERATURE of 18th–20th Centuries

Quotation, Reminiscence, Motive, Plot, Genre

Issue 7

Petrozavodsk
Petrozavodsk State University Publishing House
2012

Members of the Editorial Board:

V. N. Zakharov, Prof. (Editor);
V. V. Dudkin, Prof.; I. A. Esaulov, Prof.;
A. E. Kunilsky, Ph.D;
T. G. Malchukova, Prof.; V. M. Markovich, Prof.;
E. M. Neyolov, Prof.; A. V. Pigin, Prof.
V. E. Khalizev, Prof.

The Problems of Historical Poetics / Editor V. N. Zakharov; Petrozavodsk State University (PetrSU). — Petrozavodsk, 2012. Volume 10. The Gospel Text in Russian Literature of 18th—20th Centuries: Quotation, Reminiscence, Motive, Plot, Genre, issue 7. — 376 p.

ISBN 978-5-8021-1473-5
ISSN 1026-9479

The current issue of the serial publication "The Problems of Historical Poetics" is devoted to the study of the Christian tradition in Russian literature within the categories of historical poetics: gospel text, genres, motifs, archetypes, symbols, tropes, etc. The authors of the published articles continue studying Russian literature as the Christian one.

DOI: 10.15393/j9.art.2012.334

Аветис Сережаевич Серопян
кандидат культурологии,
старший преподаватель кафедры культурологии и литературы,
Шуйский государственный педагогический университет
(Шуя, Российская Федерация)
serpantin58@mail.ru

ЛИТУРГИЧЕСКОЕ СЛОВО В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ*

Аннотация: В статье выявляются художественные средства выражения богослужебного языка, взаимодействие слова Предания в литературном тексте. Литургическое слово было памятно многим русским писателем из богослужения. Изучение литургического слова открывает принципиальное значение Евангелия и богослужебных текстов как Предания в русской литературе. Авторы видели в слове сущность явления, в имени Божьем — самого Бога. Источниками некоторых суждений авторов и их героев является богослужебное слово. В статье указываются богослужебные источники поминовений и обращений героев, поэтической топики символистов, такого известного литературного афоризма, как «мир спасет красота» (Достоевский, роман «Идиот»), и др. Распознание этого литургического кода позволяет узнавать и понимать глубинный бесконечный смысл литературного текста. Специфика русской словесности обусловлена ее стремлением к духовному — литургическому — освоению мира, в котором истина становится существующей и тем самым сбывается в литературном тексте и в истории.

Ключевые слова: литургическое слово, текст, литературный процесс, архетип, язык, красота

«Несть бо на земле такого вида, ли красоты такая… мы убо не можем забыти красота тоя»[1], — к эстетическому аргументу прибегает летописец, показывая, насколько важна была эта красота неизреченная для русских людей. Русский народ получал и получает свое христианское ведение и воспитание путем созерцания красоты церковной, красоты христианского богослужения и обрядов его, чтобы войти в дух и понимание высокого христианского вероучения. Этот путь для нашего народа был именно тем молоком, которое, по Апостолу, и нужно давать всякому младенцу по духу, а не твердую пищу (Евр. 5:12—13). Как средневековая, так и классическая русская культура была культурой «высокого слова», и определялось это постоянными обращениями русской литературы к своим высоким истокам.

Авторы, стоявшие у истоков русской словесности, видели в слове сущность обозначаемого им явления, в имени Божьем — самого Бога. Поэтому слово, обозначающее священное явление, с их точки зрения, так же священно, как и само явление. Слово было сущностью явлений. Назвать вещи — значило понять их. С этой точки зрения языку церковных писаний отводилась первенствующая роль в познании мира. Познать явление — значит выразить его словом, назвать. Об ином — немецком — подходе скажет в XVIII в. Ломоносов: «…литеры разбрасываются как зернь» [13, 213].

Ориентация на структуру и семантику богослужения была отличительной особенностью русской словесности — вплоть до одических текстов XVIII в. Да и обрядовая сфера светского церемониала по своим функциям смыкалась с литургическим действом. В петровскую эпоху получают развитие так называемые панегирические канты, которые, с одной стороны, восходили к литургическому пению, с другой — указывает Т. В. Зверева — включали в себя стандартные штампы: «Радуйся, Россие, радости сказую!», «Виват, Россия, именем преславна!» [12, 7].

«Сопряжение» церковнославянского и официозного стилей стало характерной чертой переходной эпохи. Переход от христианской словесности к литературе увенчался реформой русского правописания в самом начале борьбы против Церкви, церковного учения, против самого обращения русской словесности к ее истокам. Не духовной силы слова, но буквы оказываются основными носителями раздробленного смысла. Ломка языка естественного побуждала к созданию собственного, направляющего стихийную силу отдельных букв. Корпус литературных произведений складывался в направление, именуемое «социалистическим реализмом», литературоведение планомерно занималось трансформацией русской классики, искажая слова, обозначающие сакральные явления.

В подготовительных материалах к роману «Бесы» в 30 томном собрании сочинений Ф. М. Достоевского читаем: «Мир станет красота Христова» (11, 188). И только кропотливая работа петрозаводских филологов по изданию произведений Ф. М. Достоевского в авторской орфографии и пунктуации позволила восстановить авторский текст: «Мир спасаетъ Красота Христова» [10, 15]. Таким образом, Сын Божий отождествляется с красотой, подобно тому, как отождествляется со светом и истиной. В «Записной тетради 1876—1877 годов» Достоевский писал: «Христос — 1) красота, 2) нет лучше, 3) если так, то чудо, вот и вся вера…» (24, 202).

Истинная красота в понимании Достоевского тождественна Богу. Другими словами, мысль «мир спасет красота» является признанием того, что Христос есть Спаситель мира. Часто приходится встречать в исследованиях указания на святых отцов, в трудах которых встречается эта мысль, и затем искать, как эта мысль проявилась в творчестве писателя [6], [5], [7], [8]. Но ведь эта мысль звучит и в храме, звучит каждый день — в богослужебном слове. Вот стихи из псалма 26:

> Господь просвещение мое и Спаситель мой, кого убоюся?.. Едино просих от Господа, то взыщу: еже жити ми в дому Господни вся дни живота моего: зрети ми красоту Господню, и посещати храм святый его[2].

Эти слова располагают к мысли о нерукотворенном, богозданном, словесном храме Божием — человеке — и о богослужении, какое в нем должно отправляться. Этот жизненный устав фор-

мировался на Руси веками на основании информации, которую человек принимал в свою жизнь. На этом основании он созидал, строил свой образ жизни, чтобы в конечном результате преобразиться в реальном, существенном при общении Богу всего просветленного человеческого существа.

«Я утверждаю, — писал в 1880 г. в своем “Дневнике” Ф. М. Достоевский, — что наш народ просветился уже давно, приняв в свою суть Христа и учение Его. Мне скажут: “Он учения Христа не знает, и проповедей ему не говорят”, — но это возражение пустое: все знает, все то, что именно нужно знать, хотя и не выдержит экзамена из катехизиса. Научился же в храмах, где веками слышал молитвы и гимны, которые лучше проповедей. Повторял и сам пел эти молитвы еще в лесах, спасаясь от врагов своих, в Батыево нашествие еще, может быть, пел: "Господи сил, с нами буди”» (26, 168).

Евангельское учение о Христе как Воплощенном Слове Бога определило ту исключительную роль, которую играло в русской культуре слово богослужебное: это и многочисленные цитаты, образы и сюжеты из текстов Библии в светской литературе, это и исключительная роль церковнославянского языка и церковнославянизмов и т. п.; можно при вести высказывание Ю. М. Лотмана об особом отношении к литературному слову, к писательскому труду в русской культуре, не только средневековой, но и в Новое время (вспомним пушкинское стихотворение «Пророк», вспомним знаменитое высказывание «поэт в России — больше, чем поэт»); такое отношение, пишет исследователь, «естественно вы текало из средневековоо религиозного представления о природе Слова» [14, 132] (т. е. божественной природе слова Евангельского, слова Христа).

Обращение к литургическому слову позволяет распознать сокровенные тайны русской литературы. В Евангелии есть сюжеты о жизни Христа и есть слово Христа, в котором он призывает вспомнить пророческое слово, насыщенное архетипами. Характерно, что в богослужении чтение о жизни Христа начинается словами «во время оно», а его притчи начинаются со слов «рече Господь». Один текст побуждает припоминать, другой — понимать. Евангельское и богослужебное слово ждут рассмотрения норм, ценностей, мотивов (кстати сказать), обычаев с точки зрения Христа, но бытует и прочтение евангельского слова с позиции вне его системы. Так же — и в подходе к художественному слову.

Художественное слово в пушкинской традиции, справедливо противопоставляемой А. Михайловым реализму [16, 509], включает в себя пласты, обращенные к внутреннему слуху читателя. Письменный же текст несет на себе след интонации, которая ощутима, начиная со «Слова о Законе и Благодати» на всем пути «обретения русским реализмом Истины, которая явлена Христом, и “бѣ Слово”» [11, 20].

Изучение литургического слова открывает принципиальное значение Евангелия как Писания и богослужебных текстов как Предания в русской литературе. Участие в богослужении рождает слова;

сбивчивые и неканоничные, они принадлежат другому уровню бытия, потому что обращены к Сущему, отвечающему всему сущему на земле, готовому к рождению в муках нового бытия. Сущий отвечает на мольбу Мармеладова: «Господи, да придет Царствие твое» (6, 21), являясь в романе Достоевского «Преступление и наказание» в таинстве Причастия. Свидетелем этого оказался Раскольников, который, сходя вниз по лестнице «весь в лихорадке, и, не сознавая того, полный одного, нового, не объятного ощущения вдруг прихлынувшей полной и могучей жизни», просит Поленьку молиться о «рабе Родионе» (6, 146—147). Раскольников говорит не «о рабе Божием» с чувством блудного сына («я согрешил против неба и пред тобою и уже недостоин называться сыном твоим», Лк. 15:21), а просит помянуть «раба Родиона — и больше ничего»: в притче блудный сын завершает обращение: «…прими меня в число наемников твоих». С этой сцены Достоевский ведет своего героя к началу новой жизни, подобно автору Великого покаянного канона святителю Андрею Критскому: с последовательностью, мягкостью и искренностью. Покаянию Раскольникова в эпилоге предшествует Великий пост, в течение которого дважды читается канон Андрея Критского, в котором вначале только констатируется состояние души, далеко ушедшей от Бога.

Авелеве, Иисусе, не уподобихся правде, дара Тебе приятна не принесох когда, ни деяния божественна, ни жертвы чистыя, ни жития непорочнаго [15, 6].

Сначала — лишь утверждение, только указание на то, чего нет у человека, только желание показать, как душе хорошо, когда у нее есть жертва чистая, и благодатное состояние… Здесь — еще ни одного покаянного возгласа: душу надо привлечь к красоте Божественной жизни, не запугав, не удалив ее.

Уже в конце своего произведения преподобный Андрей Критский только воскликнет, вспоминая благоразумного разбойника:

Но, о Благоутробне, яко верному разбойнику Твоему, познавшему Тя Бога, и мне отверзи дверь славнаго Царствия Твоего [15, 6].

Так, по написании всего канона автор его умолял, чтобы ему сравняться с разбойником.

Человек, вникающий в уроки преподобного Андрея, узнает начертанный ему путь спасения. Читатель Достоевского, знакомый с литургической практикой, узнает не призрачный, не гордый, не восхищающий явления внутреннего мира, но путь очищения души, покаяния, сознания своих неправд и отрицания их. Мысленное обращение Раскольникова: «Господи, покажи мне путь мой, а я отрекаюсь от этой проклятой… мечты моей!» (6:50) свидетельствует, что ему известны слова псалма:

Укажи мне, [Господи] путь, по которому мне идти, ибо к Тебе возношу я душу мою (Пс. 142: 7—8).

Знакомые с детства, как и любому гимназисту, эти слова вновь оказываются востребованными.

Известна степень интеллектуального и эмоционального потрясения юного Бальмонта, прочитавшего «Преступление и наказание». В автобиографическом рассказе «Ливерпуль» (1909) он признается:

> Книга эта, словно ночное зарево, осветила все в душе моей тревожным светом и звала меня, гнала куда-то, точь-в-точь как зовет и гонит проснувшегося перебоем звучащий ночной набат [2, 285].

«Гнала куда-то», «дала больше…» — эти абстракции требуют существенного пояснения — гораздо более широкого, нежели в рамках очередного — в процессе «эволюции творчества» Бальмонта — его увлечения тем или иным религиозным или философским воззрением.

В. Макаров, безусловно, прав, отмечая, что «Бальмонт как дитя достоевской эпохи, отличался от великих своих европейских и иных учителей и кумиров: в нем жила вера» [15, 6]. Эта вера дала изумительно щедрые плоды в 20-х гг., когда обращение к Достоевскому стало постоянным. «Если брать лучезарные имена, — пишет Бальмонт в очерке “О Достоевском”, — с одним только именем можно поставить в уровень имя Достоевского. Одно явление на свете польского гения Коперника означает, что вся звездная наука, до него существовавшая, опрокинута безвозвратно, и люди приблизились к небесной правде. Одно явление на свет Достоевского означает, что все прежние пути художественного приближения к правде душ опрокинуты и указана совершенно новая дорога. В этом Достоевский — один, как одна над побежденной грозой стоит радуга. Рядом с истинной радугой бывает иногда другая, но она призрачно бледна и быстро тает» [4, 198—199].

В поэтических текстах Бальмонта радуга, наряду с солнцем, всегда служила средством воспевания славы Творцу, а в цикле «Славословие» (1927) дарами Божиими предстают и сами слова, создание каждого из которых мыслится поэтом как исключительно чудесное литургическое событие в обращении к Создателю от сообщества работающих на Его ниве и трепетно внимающих («Я и Отец — одно») Его гласу:

> Повеет ветер, повеет, взвейный, Лиловый цветик весь в мед источится, И гул по лесу пройдет лелейный, Отец, к Родному так сердцу хочется.

Каждое из стихотворений цикла предваряется эпиграфом: «Дверь» — «Я и Отец одно», «В явном и тайном» — «…Тебе поет солнце…», «Ризы» — «…Тебе присутствуют звезды…», «Перезвоны» — «…Звон при церкви…», «Источники» — «…источники в дебрех…», «Работница» — «…В пустыни Иоанна Крестителя Твоего дивиим медом воспитати благоизволил еси…». Первый эпиграф взят из Евангелия от Иоанна, последующие — из Требника [3, 84—89].

Всеобъемлющие изменения, духовные и общественно исторические, которые принес XX в., проникали в мельчайшие поры действительности, внушая необходимость говорить о текущем, об отдельном и личном с точки зрения века, мира, бытия вообще, настойчивое

стремление осмысливать жизненный процесс в свете универсальных начал существования. В русской литературе рубежа веков опорой на этом пути стал, прежде всего, Достоевский, в творчестве которого литургийные начала не просто глубоко внедрены в поток исторической жизни, но и властно управляют ею. Если и можно назвать несколько имен отважных личностей XX в., которые бросились вслед за Достоевским в лирическую бурю «реалиста в высшем смысле», то Бальмонт должен быть назван среди первых.

Если поэты романтики, ценившие более всего «поэзию «утреннего часа», поэтизировали младенствующее и первичное, Бальмонт воспевает детство чада Божия, воспринимая его как «первослово», этимон человеческой жизни и личности, лишенной какой-либо субъективной характеристики, предстающей в своей изначальной — райской — содержательности и непосредственности. Во всех стихотворениях цикла «Славословие» «Я» эпиграфа и «Я» текста звучат в унисон. Авторское слово включается в эпиграф и становится словом двуголосым — антифонным — и однонаправленным. Выбор Бальмонтом речений, давно ставших неотъемлемой частью национально культурного сознания, позволяет говорить о создании им в цикле «Славословие» духовной биографии христианина, пережившего второе крещение в покаянии.

И. А. Есаулов отмечает, как «понимание заложенного в национальном сознаниии следования заведенному и освященному христианской традицией порядку, Закону, и обретение Благодати коренным образом изменяет представление об общем фоне действия в художественном произведении» [9]. И дело не в одних только реминисценциях, дело и в организации фраз, актуализующих претекст. Е. А. Осокина указывает:

> Внутри текста все фразы, в том числе, и продолжительные, организованы по принципу параллелизма, находясь в смысловом, синтаксическом и ритмическом соответствии: вопрос — ответ, теза — антитеза или развертывание ее. В общей структуре действует принцип тропирования, то есть актуализации канонического текста[3].

Не может быть ничего без общей презумпции. Е. А. Осокина, как мне представляется, исходит из общей презумпции: язык предшествует тексту, текст порождается языком, поскольку же «в само понятие текста включена осмысленность, текст по своей природе подразумевает определенную закодированность. Следовательно, наличие кода должно полагаться как нечто предшествующее» [1, 26].

Распознавание этого кода в смене говорящих субъектов и позволяет вскрывать глубинный бесконечный смысл. В начале становления русского народа было Слово, и истина является там, где звучит Слово:

> Правило веры и образ кротости, воздержания учителя яви тя стаду твоему я же вещей истина [3, 84—89].

В этом величании святителю Николаю Чудотворцу явлено, что есть назначение слова: славить, являться отличительным способом,

каким истина становится существующей и тем самым сбывается в истории. По Хайдеггеру, «перед картиной Ван Гога остановится тот, для которого изображение двух истоптанных башмаков есть подлинный зов сущего», которое «выступает в непотаенность своего бытия. В произведении искусства действенно произведена истина сущего» [14, 132]. На самом деле здесь речь идет о процессе воображения, продуцировании образов, их трансформации в процессе творения — об имагинации, произведении из себя новой действительности взамен целостного словесно письменного духовного явления, в которого зовом сущего являются посох Сергия Радонежского, сухарики Серафима Саровского. Специфика русской словесности обусловлена ее стремлением к духовному — литургическому — освоению мира.

Примечания

* Статья выполнена в рамках исполнения государственного контракта П662 «Литургическое слово в русской литературе» по Федеральной целевой программе «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России на 2009—2011 гг.».

1 Повесть временных лет. Цит. по: Памятники литературы Древней Руси. XI — начало XII века. М.: Худож. лит., 1978. С. 122—124.

2 Навечерие Богоявления. Великие часы. Текст службы // Электронный ресурс — Православный календарь (http://days.pravoslavie.ru/ rubrics / canon619. htm?id=619).

3 Триодь Постная. М.: Правило веры, 2000. С. 311—328.

Список литературы

1. *Андреева-Бальмонт Е. А.* Воспоминания. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1997. 560 с.
2. *Бальмонт К.* Автобиографическая проза. М.: Алгоритм, 2001. 605 с.
3. *Бальмонт К.* Где мой дом: стихотворения, художественная проза, статьи, очерки, письма. М.: Республика, 1992. 448 с.
4. *Бальмонт К.* Собрание сочинений: в 7 т. М.: Книговек, 2010.
5. *Буланов А. М.* Святоотеческая традиция понимания «сердца» в творчестве Ф. М. Достоевского // Христианство и русская литература. СПб.: Наука, 1994. С. 270—306.
6. *Бурова Ю. В.* Библейские и святоотеческие основания творчества Ф. М. Достоевского как историко-культурного феномена: Дис.…. канд. ист. наук: 24.00.01: Саранск, 2004. 182 с.
7. *Гаричева Е. А.* «Христос воскресил меня». Категория преображения личности в романах Ф. М. Достоевского [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.pravoslavie.ru/jurnal/080704145217.htm (дата обращения: 22.12.2011).
8. *Грищенко И. А.* Святоотеческое учение и творчество Ф. М. Достоевского: параллели // XII Международные Кирилло-Мефодиевские чтения, посвященные Дням славянской письменности и культуры (Минск 24—26 мая 2006 г.): Материалы чтений «Церковь и социальные проблемы современного общества» / Ин-т теологии им. свв. Мефодия и Кирилла; Бел. гос. ун-т культуры и искусств; Отв. ред. и сост. А. Ю. Бендин. Минск: Ковчег, 2007. С. 58—71.
9. *Есаулов И. А.* Национальное самосознание в русской классической литературе и его трансформации в отечественном литературоведении. Трансформации русской классики [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://transformations.russian-literature.com/nacionalnoe-samosoznanie-v-russkoj-klassicheskoj-literature-i-egotransformacii-v-literaturovedenii (дата обращения: 12.11.2011).

10. *Захаров В. Н.* Текстология как технология // Проблемы текстологии Ф. М. Достоевского. Вып. 1. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2009. С. 3—26.
11. *Захаров В. Н.* Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы) // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: ПетрГУ, 2001. Вып. 6: Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 3. С. 5—20.
12. *Зверева Т. В.* Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половины XVIII века: Автореф. дис. … д-ра филол. наук. Ижевск: Изд. дом «Удмуртский университет», 2007. 40 с.
13. *Ломоносов М. В.* Избранная проза. М.: Советская Россия, 1980. 512 с.
14. *Лотман Ю. М.* Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 3. Таллинн: Александра, 1993. С. 127—137.
15. *Макаров В.* Крылан (Поэзия как волшебство) // Бальмонт К. Д. Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. М.: Книговек, 2010. С. 5—18.
16. *Михайлов А. В.* Языки культуры: риторика и история искусств. Ключевые слова культуры. Самоосмысление гуманитарной науки. Учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. 909 с.

Avetis Serezhaevich Seropyan
Ph.D in Culturology, Senior Lecturer,
Department of Culturology and Literary Studies,
Shuya State Pedagogical University
(Shuya, Russian Federation)
serpantin58@mail.ru

LITURGICAL TEXT IN RUSSIAN LITERATURE. PROBLEM STATEMENT

Abstract: The article analyses artistic expressions of liturgical language in the literary text and its interaction of the Holy Tradition. Many Russian authors knew the liturgical text well. Studying it reveals the crucial meaning of the Gospel and liturgical texts (as part of the Holy Tradition) for Russian literature. Authors saw the essence of every phenomenon in the word for it, and the nature of God in His name. Some ideas and sayings of the authors and their characters find their sources in liturgical texts. The article focuses on liturgical sources of some characters' commemorations and invocations, as well as poetical topics of the symbolists, Dostoevsky's famous dictum on beauty which will save the world (The Idiot), etc. De-cyphering this liturgical code will help us learn and comprehend the hidden endless meaning of a literary text. The specific feature of Russian literature is its pursuit of the spiritual liturgical exploration of the world, an exploration when truth takes shape and thus becomes real in both literary text and history.

Keywords: liturgical word, text, literary process, archetype, language, beauty

References

1. Andreeva-Bal'mont E. A. *Vospominaniya* [*Memories*]. Moscow, The Sabashnikovs' Publ., 1997. 560 p.
2. Bal'mont K. *Avtobiograficheskaya proza* [*Autobiographical Prose*]. Moscow, Algoritm Publ., 2001. 605 p.
3. Bal'mont K. *Gde moy dom: stikhotvoreniya, khudozhestvennaya proza, stat'i, ocherki, pis'ma* [*Where is my Home: Poems, Artistic Prose, Articles, Essays, Letters*]. Moscow, Respublika Publ., 1992. 448 p.
4. Bal'mont K. *Sobranie sochineniy: v 7 tomakh* [*The Collected Works: in 7 Vols.*]. Moscow, Knigovek Publ., 2010.

5. Bulanov A. M. Svyatootecheskaya traditsiya ponimaniya «serdtsa» v tvorchestve F. M. Dostoevskogo [Patristic Tradition of the "Heart" Understanding in the Works by Fyodor Dostoyevsky]. *Khristianstvo i russkaya literatura* [*Christianity and Russian Literature*]. Saint-Petersburg, Nauka Publ., 1994, pp. 270—306.
6. Burova Yu. V. *Bibleyskie i svyatootecheskie osnovaniya tvorchestva F. M. Dostoevskogo kak istoriko-kul'turnogo fenomena. Diss. … kand. ist. nauk* [*Biblical and Patristic Basis of Fyodor Dostoyevsky's Art Work as a Historical and Cultural Phenomenon. PhD. histor. sci. diss.*]. Saransk, 2004. 182 p.
7. Garicheva E. A. «Khristos voskresil menya». Kategoriya preobrazheniya lichnosti v romanakh F. M. Dostoevskogo ["Jesus Christ Raised Me". Category of Personality Transformation in the Novels by Fyodor Dostoyevsky]. *Internet-zhurnal Sretenskogo monastyrya* [*Internet Journal of Candlemas Monastery*]. Available at: http://www.pravoslavie.ru/jurnal/080704145217.htm (accessed 22.12.2011).
8. Grishchenko I. A. Svyatootecheskoe uchenie i tvorchestvo F. M. Dostoevskogo: paralleli [The Patristic Teaching and the Art Work of Fyodor Dostoyevsky: Parallels]. *XII Mezhdunarodnye Kirillo-Mefodievskie chteniya, posvyashchennye Dnyam slavyanskoy pis'mennosti i kul'tury* [*The 12th International Cyril and Methodius Readings Dedicated to the Days of Slavic Literature and Culture*]. Minsk, Kovcheg Publ., 2007, pp. 58—71.
9. Esaulov I. A. *Natsional'noe samosoznanie v russkoy klassicheskoy literature i ego transformatsii v otechestvennom literaturovedenii. Transformatsii russkoy klassiki* [*National Consciousness in the Russian Classical Literature and its Transformation in the National Literature. Transformations of Russian Classics*]. Available at: http://transformations.russian-literature.com/nacionalnoe-samosoznanie-v-russkoj-klassicheskoj-literature-i-egotransformacii-v-literaturovedenii (accessed 12.11.2011).
10. Zakharov V. N. Tekstologiya kak tekhnologiya [Textology as a Technology]. *Problemy tekstologii F. M. Dostoevskogo* [*The Problems of Fyodor Dostoyevsky's Textology*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2009, issue 1, pp. 3—26.
11. Zakharov V. N. Khristianskiy realizm v russkoy literature (postanovka problemy) [Christian Realism in Russian Literature (the Statement of Problem)]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2001. Vol. 6: *Evangel'skiy tekst v russkoy literature XVIII—XX vekov: tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzhet, zhanr* [*The Gospel Text in Russian Literature of 18th—20th Centuries: Quotation, Reminiscence, Motif, Plot, Genre*]. Issue 3, pp. 5—20.
12. Zvereva T. V. *Vzaimodeystvie slova i prostranstva v russkoy literature vtoroy poloviny XVIII veka. Avtoreferat dissertatsii… kandidata filologicheskikh nauk* [*The Interaction of Word and Space in Russian Literature of the Second Half of the 18th Century. PhD philol. sci. diss. abstract*]. Izhevsk, The Udmurt State University Publ., 2007. 40 p.
13. Lomonosov M. V. *Izbrannaya proza* [*Selected Prose*]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1980. 512 p.
14. Lotman Yu. M. Russkaya literatura poslepetrovskoy epokhi i khristianskaya traditsiya [Russian Literature After Peter the Great and the Christian Tradition]. *Lotman Yu. M. Izbrannye stat'i: v 3 tomakh* [*Selected Articles in 3 Vols. by Yuri Lotman*]. Tallinn, Aleksandra Publ., 1993, vol. 3, pp. 127—137.
15. Makarov V. Krylan (Poeziya kak volshebstvo) [Fruit Bat (Poetry as Magic)]. *Bal'mont K. D. Sobranie sochineniy: v 7 tomakh* [*The Collected Works in 7 Vols. by Konstantin Balmont*]. Moscow, Knigovek Publ., 2010, vol. 1, pp. 5—18.
16. Mikhaylov A. V. *Yazyki kul'tury: ritorika i istoriya iskusstv. Klyuchevye slova kul'tury. Samoosmyslenie gumanitarnoy nauki* [*Languages of Culture: Rhetoric and History of Arts. Keywords of Culture. Self-understanding of the Humanities*]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1997. 909 p.

© Серопян С. А., 2012

DOI: 10.15393/j9.art.2012.335

Владимир Николаевич Захаров
доктор филологических наук, профессор,
заведующий кафедры русской литературы и журналистики,
Петрозаводский государственный университет
(Петрозаводск, Российская Федерация)
vnz01@yandex.ru

ПОЧВЕННИЧЕСТВО В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: МЕТАФОРА КАК ИДЕОЛОГЕМА*

Аннотация: В изучении такого своеобразного явления в русской идеологии и литературе, как почвенничество (*pochvennichestvo*), сложилось много мифов, ошибочных общих мест и заблуждений. Часто адептами этого направления называют тех, кто ими не был, приписывают почвенникам слова, понятия, идеи, о которых они не писали. Формирование идейной и литературной программы почвенничества связано с журнальной деятельностью братьев Достоевских — Федора и Михаила, издававших журналы «Время» (1861—1863) и «Эпоха» (1864—1865). Их установки и энергичные действия, обсуждения статей разных авторов на редакционных собраниях, полемика с другими изданиями способствовали созданию общего направления, в котором каждый влиял на всех. Решающая роль в развитии этого направления принадлежит Федору Достоевскому, который последовательно обосновывал новые идеи в русской литературе. В статье дан анализ метафоры «почва» в идеологии нового литературного направления и политического движения, созданного Достоевским в 1860—1870-е гг. Для Достоевского «почва» — все, что родит и роднит: народ, родина, родная речь, родная земля. Их объединяет тайна, которая заключается в том, что Россия — хранительница Православия, что «идеал народа — Христос». Необходимо сблизиться с почвой — соединиться с народом, стремиться к единению всех сословий. Быть почвенником — любить Россию, народ, сознавать себя и быть русским, следовать вере отцов, чтить Отечество. В XX в. почвенничество стало разрешением старого спора западников и славянофилов. Почвенниками назвали тех писателей, кто сохранил верность крестьянству и традиционным ценностям народной жизни, традициям русской словесности. В этот круг пристрастно включают разных писателей и критиков, но там определенно есть Д. С. Лихачев и А. И. Солженицын, В. Г. Распутин и В. П. Астафьев, В. И. Белов и В. М. Шукшин.

Ключевые слова: gочвенничество, славянофильство, западничество, метафора, почва, идеологема, Достоевский, Страхов, Аполлон Григорьев

Сегодня история почвенничества во многом мистифицирована. Есть немало ошибочных общих мест и заблуждений. Почвенниками называют тех, кто почвенниками не был, а лишь встроился в фарватер журналов братьев Достоевских «Время» и «Эпоха» или спорил с ними, признают вклад в почвенничество тех, кто не разрабатывал и не развивал их идеологию, приписывают почвенникам слова, понятия, идеи, которые они не произносили, о которых не писали.

Почвенничество — поздний термин. Достоевский и его единомышленники не употребляли это слово, называя себя почвенниками, а иногда и славянофилами, впрочем, отмечая разность взглядов по ряду ключевых вопросов.

Достоевский спорил со славянофилами, но признался в июльско-августовском выпуске «Дневника Писателя» за 1877 г.:

Я во многом убеждений чисто славянофильских, хотя может быть и не вполне славянофил. Славянофилы до сих пор понимаются различно. Для иных, даже и теперь, славянофильство, как в старину например для Белинского, означает лишь квас и редьку. Белинский, *действительно* дальше не заходил в понимании славянофильства. Для других (и заметим, для весьма многих, чуть не для большинства даже самих славянофилов), славянофильство означает стремление к освобождению и объединению всех славян под верховным началом России — началом, которое может быть даже и не строго политическим. И наконец, для третьих, славянофильство, кроме этого объединения славян под началом России, означает и заключает в себе духовный союз всех верующих в то, что великая наша Россия, во главе объединенных славян, скажет всему миру, всему европейскому человечеству и цивилизации его свое новое здоровое и еще неслыханное миром слово. Слово это будет сказано во благо и воистину уже в соединение всего человечества новым, братским, всемирным союзом, начала которого лежат в гении славян, а преимущественно в духе великого народа русского, столь долго страдавшего, столь много веков обреченного на молчание, но всегда заключавшего в себе великие силы для будущего разъяснения и разрешения многих горьких и самых роковых недоразумений западноевропейской цивилизации. Вот к этому-то отделу убежденных и верующих принадлежу и я[1].

Литературным манифестом почвенничества по праву считается «Объявление об издании в 1861 году журнала ‘Время’» (цензурное разрешение — 6 сентября 1860 г.).

Приступая вместе с братом Михаилом к изданию, Достоевский ставил задачу создать *новое* направление в русской журналистике. Он справедливо полагал, что для успеха журнала нужны новые идеи и *новое слово* в истории идей.

Таким ключевым словом, которое выразило идейные устремления «Времени», стала идеологема *почва*. В «Объявлении» Достоевский впервые употребил это понятие, давшее имя новому идейному направлению:

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 противуположных, — 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 (V, 8).

Здесь же Достоевский сформулировал программную идею нового журнала:

Мы предугадываем и предугадываем с благоговением, что характер нашей будущей деятельности должен быть в высшей степени общечеловеческий, что русская идея, может быть, будет синтезом всех тех идей, которые с таким упорством, с таким мужеством развивает Европа, в отдельных своих

национальностях; что, может быть, все враждебное в этих идеях найдет свое примирение и дальнейшее развитие в русской народности (V, 8).

Провозглашая новое направление, Достоевский не желал выбирать чью-либо сторону. Писатель высоко чтил «чистое, идеальное славянофильство», но и критиковал их «московскую затею», «московскую формулу» учения. По его мнению, славянофильство придумало «поэтическую грезу воссоздать Россию по идеальному взгляду на древний быт, взгляду, составившему вместо настоящего понятия о России какую-то балетную декорацию, красивую, но несправедливую и отвлеченную» (V, 14), создало романтический миф о России, который состоит «из некоторых удачных изучений старинного нашего быта, из страстной, но несколько книжной и отвлеченной любви к отечеству, из святой веры в народ и в его правду, а вместе с тем (зачем утаивать? отчего не высказать?) — из панорамы Москвы с Воробьевых гор, из мечтательного представления московских бар половины семнадцатого столетия, из осады Казани и Лавры и из прочих панорам, представленных во французском вкусе Карамзиным, из впечатления его же Марфы-посадницы, прочитанной когда-то в детстве, и наконец, из мечтательной картины полного будущего торжества над немцами, несколько даже физического, — над немцами непрощенными и даже, уже после торжества над ними, попрекаемыми (IV, 469).

Он упрекал:

Славянофилы имеют редкую способность не узнавать своих и ничего не понимать в современной действительности (IV, 467).

Ему претили «аристократизм» славянофилов, их пренебрежительное отношение к современной русской литературе.

Позже Достоевский почти всегда нелицеприятно отзывался о западниках, видя в них «лакейство мысли», упрекая их за отрицание самобытности и даже ненависть к России, к православию, к народу и монархии, но в ноябре 1861 г. он писал в пятой из «Ряда статей о русской литературе» по поводу славянофильской газеты «День», что славянофилы чему-то научили западников, а западники — славянофилов, утверждал, что западничество «реальнее» славянофильства, заблуждался в том, что западники восприняли почвеннические идеи:

…западничество все-таки было реальнее славянофильства, и несмотря на все свои ошибки, оно все-таки дальше ушло, все-таки движение осталось на его стороне, тогда как славянофильство постоянно не двигалось с места и даже вменяло это себе в большую честь. Западничество смело задало себе последний вопрос, с болью разрешило его и через самосознание, воротилось-таки на народную почву и признало соединение с народным началом и спасение в почве (IV, 469).

«Почва» — распространенная языковая метафора, которая представлена в критическом тезаурусе 1840—1860-х гг. В прямом значении — это земля, в переносном — основа, основание, опора.

О «почве» в метафорическом смысле писали немногие. Журналисты не сразу придали значение этому слову, но в полемике «Времени» с «Русским Вестником», «Отечественными Записками» и «Современником» «почва» стала ключевым понятием, давшим имя новому литературному направлению.

Кроме Достоевского, нечасто употребляли это слово и те, кого называют почвенниками.

Слово *почва* почти отсутствует в критическом тезаурусе Н. Н. Страхова. Его редко употреблял А. А. Григорьев[2]. Он никогда не превращал метафору в идеологему; иногда в его статьях возникает поясняющий синонимический ряд к слову *почва*: народ, народная жизнь, народная правда, национальная культура, «действительность»; порой это слово поясняет другое понятие: «натура, то есть почва и среда».

На смысловую неопределенность метафоры обратил внимание один из первых критиков почвенничества М. А. Антонович. В фельетоне «‘О почве’ (не в агрономическом смысле, а в духе ‘Времени’)» (Современник. 1861. № 12) он упрекал оппонентов, что «спорящие имеют неопределенное, не собственное, а тоже аллегорическое понятие о предмете спора, т. е. толкуют о том, чего никто из них не потрудился уяснить для себя» [1, 354]. Пародируя общие места почвеннической публицистики, критик «Современника» поучал публицистов «Времени»: чтобы сблизиться с народом, нужны грамотность и «капиталец», чтобы учиться:

> …заботящиеся о грамотности народа и о сближении с почвой должны вместе с тем позаботиться об улучшении его внешнего быта и увеличении его материального благосостояния [1, 374].

Во «Времени» на критику М. А. Антоновича ответил Страхов — ответил, как всегда, ничего не объяснив: покритиковал оппонента за упреки, обозначил метафору, так и не растолковав ее смысл [5, 58—75]. Это единственная статья Страхова, в которой он по необходимости много говорит о «почве». Свое мнение о «почве» пыталась заявить и редакция журнала «Светоч»[3], но ее участие в полемике не внесло ясности в предмет спора.

Впрочем, возникновение почвенничества связано не с тем, кто использовал это слово в метафорическом смысле, а с теми, кто сделал метафору идеологемой, а почвенничество идеологией нового литературного направления.

Кто они, почвенники?

Сегодня прежде Достоевского почвенниками часто называют Аполлона Григорьева и Николая Страхова.

А. Григорьев не был идеологом почвенничества, он был славянофилом. Он стал автором «Времени» со второго номера за 1861 г. Его пребывание в кругу Достоевских было недолгим — менее полугода. В 1862 г. он вернулся к сотрудничеству, но подчеркивал самостоятельность и независимость в своих суждениях. Его литературно-критическая и эстетическая позиция не всегда совпадала с редакционными мнениями журнала. Он — почвенник в той мере, в которой почвенничество следует славянофильству.

В 1861—1865 гг. Страхов был одним из ведущих сотрудников журналов братьев Достоевских «Время» и «Эпоха». Достоевский возлагал на Страхова большие надежды. Ему казалось, что Страхов может быть критиком, публицистом, полемистом, фельетонистом. Он поручал Страхову многое, но тот тяготился своей зависимостью от Достоевского, от его уроков литературного мастерства. По складу ума Страхов был критиком и аналитиком; ему, как отмечали современники, не давался синтез. Его жанр — философская критика. Названия его книг и статей радикальнее их содержания. Он боролся с Западом и нигилизмом, материализмом и дарвинизмом, но у него не было своих оригинальных идей. Когда Страхов был в орбите Достоевского, он становился почвенником, с А. Григорьевым — славянофилом, в орбите Л. Толстого — рационалистическим критиком церкви и ее учения. Можно спорить, веровал ли Страхов в Бога или был атеистом, был церковен или антицерковен, — в разные годы было и то, и другое.

Достоевский подозревал бывшего семинариста в неверии. Страхов подтвердил и эти подозрения Достоевского: незадолго до смерти он сознательно отказался от исповеди и принятия Святых тайн[4].

Л. М. Розенблюм остроумно и метко назвала Страхова «*почвенником без почвы*» [6, 19]. Этому мнению есть основания. Страхов не только не формулировал и не распространял почвеннические идеи, предпочитал славянофильство, но в течение жизни не раз размежевывался с Достоевским. В августе 1862 г. во Флоренции во время одной из прогулок, когда произошло конфликтное выяснение отношений Достоевского и Страхова, о чем тот писал в своих «наблюдениях»:

> Вы тогда объявили мне с величайшим жаром, что есть в направлении моих мыслей недостаток который вы ненавидите, презираете и будете преследовать всю свою жизнь…[5]

В 1875—1876 гг. Страхов завел литературную полемику с Достоевским на страницах еженедельника «Гражданин»: в мае 1875 г. — в двух корреспонденциях из Рима, в течение 1876 г. — в «Трех письмах о спиритизме». Мало кто из читателей догадался, что корреспонденции Страхова адресованы не читателям, а Достоевскому.

После его путешествия по Европе летом 1862 г., к которому присоединился Страхов, Достоевский написал «Зимние заметки о летних впечатлениях». В полемике с Достоевским Страхов шлет из Рима свои «весенние заметки».

В отличие от других «русских путешественников», Карамзина и Достоевского, Страхов — турист, который избегает идейных споров, его волнуют не идеи, а присутствие в мировой истории, бытовой комфорт.

Описывая итальянские впечатления, он, несмотря на то, что сравнение Мойки, Петербурга, Москвы не в пользу Венеции и Рима, признается в «чувстве *благоговения к Западу*»:

Сравнительно хоть бы с нашим пышным Петербургом, все здесь жалко и мизерно. Но от подобных сопоставлений меня избавляет то чувство *благоговения к Западу*, которое иногда шевелится во мне с необыкновенною силою [8, 479][6].

Слова «*благоговение к Западу*» Страхов выделил курсивом. Он раскрывает это чувство, рассуждает о всемирной истории, хвалит римскую историю, по сравнению с которой Россия не имеет истории:

Когда здесь, в Риме, вспомнить о России, кажется, как будто она вовсе не имеет истории; все ее прошедшее представляется однообразною полосою роста. Великие бедствия, которые она вынесла, создание крепкого государства; все это не история, все это только явления *самосохранения*; а истории как будто еще не было. Но что же тут печального? Вот передо мною римляне, у которых не одна, а даже три истории; кто же из нас пожелал бы с ними поменяться? Иные горько жалуются, что цивилизация у нас не принимается. В самом деле, вот скоро два столетия, как она привита к нам, а до сих пор ее дело идет плохо, и недавно новая решительная попытка поправить это дело — заведены классические гимназии. Эти неудачи имеют, по-моему, смысл нисколько не печальный [8, 479].

Сопоставляя русскую и римскую историю, Страхов разъясняет свою критику России:

Мы усвояем из цивилизации все внешнее, все то, что не касается самого духа, самой глубины развития, а только дает ему простор или охраняет. Говорят, наша артиллерия очень недурна; железные дороги тоже порядочные и их уже много; юридические формы нашего быта в настоящую минуту довольно широки и свободны, несмотря на некоторую путаницу; Петербург и Москва у нас и красивее, и во многом щегловатее, барственнее Берлина и Вены. Но дух, — да, мы не усвоили духа [8, 479].

Какой «дух»? — вопрос риторический: «дух Запада».

Презрительно, свысока сказано о народе:

Мы не знаем, для чего они так берегут себя; для нас непонятно то таинственное будущее, из-за которого они так мало дорожат своими головами; но ведь это уж наша печаль, а не их [8, 479].

Разве это почвенник говорит?

В цикле статей «Три письма о спиритизме», опубликованных в трех номерах «Гражданина» от 15, 22 и 29 ноября 1876 г. (№ 41—42, 43, 44), Страхов продолжил спор с Достоевским на странную тему, сколько будет дважды два (подробнее об этом см.: [3]).

И все же очевидно, что среди почвенников был тот, кто придумал это направление, задумал «новое слово», формулировал почвеннические идеи «Времени» и «Эпохи», объяснял смысл слова.

В сентябрьском 1860 г. «Объявлении об издании в 1861 году журнала ‘Время’» Достоевский высказал альтернативу западничеству и славянофильству:

И вот перед этим — то вступлением в новую жизнь, примирение последователей реформы Петра с народным началом стало необходимостию. Мы говорим здесь не о славянофилах и не о западниках. К их домашним раздорам наше время совершенно равнодушно. Мы говорим о примирении цивилизации с народным началом. Мы чувствуем, что обе стороны должны, наконец, понять друг друга, должны разъяснить все недоумения, которых накопилось между ними такое невероятное множество, и потом согласно и стройно общими силами двинуться в новый широкий и славный путь. Соединение во что бы ни стало, несмотря ни на какие пожертвования и возможно скорейшее — вот наша передовая мысль, вот девиз наш (V, 9).

В полемике с «Современником» Достоевский приготовил такой финал статьи:

Мы вовсе не такие почвенники, чтоб отвергать общечеловеческий идеал и призывая к почве — тупить людей суживать их горизонт и стеснять горизонт. Мы потому, главное, не таковы что Христиане, вполне Христиане. А первый догмат Христианства — общ<н>ость закона для всех, общность идеала, все братья, «Шедше научите вся языцы» и проч. Поймите-же нас. Мы почвенники, во 1^{х} потому, что верим, что ничего на свете не происходит отвлеченно (вне настоящей, исторической жизни) и скачками[7].

В записных тетрадях к «Бесам» есть набросок:

Схема веры: — православие заключает в себе образ Иисуса Христа.
— Христос — начало всякого нравственного основания.
— Развиваться и идти далее *к чему*-бы это начало ни привело (к понятию о счастии во-первых; счастие в Законе чтоб другие были счастливы. Это не стадное устройство Западных социалистов *на правах,* а все права само собою исходят из определения счастья по Иисусу. Не в накоплении вещей у себя по ревнивому праву личности, а в отдании всех прав *добровольно* мое счастье. Это не рабство, ибо во 1^{х}) отдает добровольно, след<овательно> высшее проявление личности, а во-вторых и те взаимно мне все отдают.
— Нечего глядеть если это не осуществимо; хотя бы только тысячному дана была *белая одежда* (Апокалипсис) и того довольно.
— Из сознания: в чем счастье? последует и устройство общества.
Но чтоб сохранить Иисуса, т. е. православие, надо первее всего сохранить себя и быть самим собою. Только тогда будет плод, когда сберется и разовьется дерево; и потому России надо: проникнувшись идеей какого

сокровища она одна остается носительницей, — свергнуть иго немецкое и Западническое и стать самой собою с ясно сознанной целью[8].

В июньском выпуске «Дневника Писателя» за 1876 г., вспоминая Жорж Занд, Достоевский писал:

У нас — русских, две родины: наша Русь и Европа, даже и в том случае, если мы называемся славянофилами, — (пусть они на меня за это не сердятся). Против этого спорить не нужно. Величайшее из величайших назначений, уже сознанных Русскими в своем будущем, есть назначение общечеловеческое, есть общеслужение человечеству, — не России только, не общеславянству только, но всечеловечеству. Подумайте и вы согласитесь, что Славянофилы признавали то же самое, — вот почему и звали нас быть строже, тверже и ответственнее русскими, — именно понимая, что всечеловечность есть главнейшая личная черта и назначение русского (XI, 423).

В том же выпуске «Дневника Писателя» Достоевский продолжил защиту славянофильской точки зрения:

…Россия вовсе была не Европа, а только ходила в европейском мундире, но под мундиром было совсем другое существо. Разглядеть, что это не Европа, а другое существо и приглашали славянофилы, прямо указывая, что западники уравнивают нечто непохожее и несоизмеримое, и что заключение, которое пригодно для Европы, неприложимо вовсе к России, отчасти и потому уже, что все то, чего они желают в Европе, — все это давно уже есть в России, по крайней мере в зародыше и в возможности, и даже составляет сущность ее, только не в революционном виде, а в том в каком и должны эти идеи всемирного человеческого обновления явиться: в виде Божеской правды, в виде Христовой истины, которая когда-нибудь да осуществится же на земле, и которая всецело сохраняется в православии (XI, 432).

Никто, кроме Достоевского, не прорицал будущность России. Почвенничество и есть его *новое слово* в истории идей.

Среди сотрудников журналов «Время» и «Эпоха» единомышленниками и соратниками были лишь братья Достоевские, их согласные установки и энергичные действия, обсуждения будущих статей разных авторов на редакционных собраниях, полемика с другими изданиями способствовали созданию общего направления, в котором каждый влиял на всех, каждый был причастен к общему делу, расширяя круг почвенников.

Для Достоевского «почва» — все, что родит и роднит: народ, родина, родная речь, родная земля. Их объединяет тайна России. Ее не понимают не только иностранцы, но и сами русские. Незнание и непонимание России дошло до такой степени, что России нужно учиться. Сокровенная тайна России заключается в том, что она — хранительница Православия (XI, 437, 440), что «идеал народа — Христос» (XII, 334), в мире Достоевского, как верно отметил священник Александр Ранне, Христос — «мера всех вещей».

Сблизиться с почвой — соединиться с народом, стремиться к единению всех сословий в любви к Родине, к России, к идеалам и ценностям.

Быть почвенником — любить Россию, народ, сознавать себя и быть русским, следовать вере отцов, чтить Отечество.

Достоевский обнаружил эти идеи в политических ямбах 1854—1856 гг., которые мало ценят читатели и исследователи. В них засвидетельствовано не только перерождение прежних убеждений, но и выражены новые воззрения, положившие начало новому литературному направлению.

В XX в. почвенничество стало разрешением векового спора западников и славянофилов. Почвенниками назвали тех писателей, кто сохранил верность крестьянству и традиционным ценностям народной жизни, традициям русской словесности. В этот круг пристрастно включают разных писателей и критиков, но там определенно есть Д. С. Лихачев и А. И. Солженицын, В. Г. Распутин и В. П. Астафьев, В. И. Белов и В. М. Шукшин.

Сегодня мы живем в мире, в котором нет России Достоевского, нет народа, который образовывали крестьянство, духовенство, купечество, нет почвы, на которой взросла русская словесность и культура, — есть постсоветская Россия, в которой печатные и электронные средства информации убеждают нас, что стыдно быть гражданином, патриотом, называть себя русским.

Императив Достоевского — «не стыдиться».

Сегодня часто обсуждают, есть ли будущее у русской литературы.

Уже стало общим местом мнение, что будущее русской литературы — ее прошлое. Эти слова имеют двойной смысл: с одной стороны, прошлое может быть залогом будущности русской словесности, с другой — у русской литературы нет будущего, всё в прошлом. Приговор безжалостен, но справедлив, и от нас зависит, есть ли будущее у русской словесности, будут ли читатели русской классики — есть ли будущее у России.

Примечания

* Работа выполнена при финансовой поддержке Программы стратегического развития ПетрГУ на 2012—2016 гг. в рамках реализации комплекса мероприятий по развитию научно исследовательской деятельности.

1 Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 18 т. М.: Воскресенье, 2004. Т. 12. С. 177. Далее ссылки на это издание, сохраняющее авторскую пунктуацию и отчасти авторскую орфографию, даны в тексте с указанием тома и страницы.

2 Исключение — его статья «Стихотворения Некрасова» (Время. 1862. № 7), в которой он в полной мере отработал программные установки редактора журнала М. М. Достоевского, заказавшего ему эту статью.

3 О почве, не в агрономическом смысле и не в духе «Времени», но также и не в духе «Современника» // Светоч. 1862. № 2. С. 1—26.

[4] См. свидетельство одного из конфидентов Страхова: «Действительно, как я убедился во время болезни Страхова (у него был рак в полости ушей и на языке, ему делали операцию), он был человек неверующий, хотя думал, что религия нужна для народа. Мягкий и кроткий, он сильно раздражился, когда я упомянул о священнике перед операцией, и скончался без церковного напутствия» [4, 157].

[5] Н. Н. Страхов о Достоевском / Ст., публ. и коммент. Л. Р. Ланского // Литературное наследство. Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования. Т. 86. М.: Наука, 1973. С. 560.

[6] Первая корреспонденция была опубликована в 19-м номере 11 мая 1875 г. При переиздании «корреспонденций» Страхов добавил к заглавию подзаголовок, раскрывающий адресата посланий: «К А. Н. Майкову» (см.: [7, 87]).

[7] РГАЛИ. 212.1.04. С. 147.

[8] НИОР РГБ. 93. I. 1. 5. С. 38.

Список литературы

1. *Антонович М. А.* Избранные статьи. Философия. Критика. Полемика. Л.: Художественная литература, 1938. 583 с.
2. *Григорьев А. А.* Стихотворения Некрасова // Время. 1862. № 7. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://philolog.petrsu.ru/fmdost/index.html (дата обращения: 25.10.2011).
3. *Захаров В. Н.* Сколько будет дважды два, или неочевидность очевидного в поэтике Достоевского // Вопросы философии. 2011. № 4. С. 109—115.
4. *Матвеев П. А.* Л. Н. Толстой и Н. Н. Страхов в Оптиной пустыни // Исторический Вестник. 1907. Т. 108. Март, апрель, май. С. 151—158.
5. *Н. Косица <Страхов Н. Н.>* Пример апатии (Письмо в редакцию «Времени» по поводу статьи г. Антоновича «О почве». «Современник», 1861, декабрь) // Время. 1862. № 1. С. 58—75.
6. *Розенблюм Л. М.* Творческие дневники Достоевского // Литературное наследство. Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования. Т. 83. М.: Наука, 1971. С. 9—92.
7. *Страхов Н.* Воспоминания и отрывки. СПб.: Типография бр. Пантелеевых, 1892. 313 с.
8. *Страхов Н.* Из Рима (Корреспонденция «Гражданина») // Гражданин. 1875. № 20. 18 мая. С. 478—479.

Vladimir Nikolaevich Zakharov

Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Russian Literature and Journalism, Petrozavodsk State University (Petrozavodsk, Russian Federation)

vnz01@yandex.ru

POCHVENNICHESTVO IN RUSSIAN LITERATURE: THE METAPHOR AS IDEOLOGEME

Abstract: Original as it was, the phenomenon of *pochvennichestvo* (roughly translated as «native soil») in Russian thought and literature is often accompanied by a number of myths, misperceptions and erroneous commonplaces. It is not infrequent that those who never shared the ideas of *pochvennichestvo* are described as its adepts, and those who did, are often misquoted, with some notions, ideas and phrases misattributed

to them. The ideological and literary agenda of *pochvennichestvo* was formed by the *Vremya* (1861—1863) and *Epokha* (1864—1865) magazines published by the brothers Dostoevsky — Fedor and Mikhail. Their outlook and vigorous action, discussions of submitted articles at board meetings, polemics with other periodicals — all of these factors contributed to the general trend of *pochvennichestvo* with its typical mutual influence of all its members. Fedor Dostoevsky's role on its development was decisive, as he kept consistently substantiating ideas which were new for Russian literature. Our article analyses the *pochva* (soil) metaphor in the ideology of new school of literature and political movements which Dostoevsky helped set up in 1860s—1870s. According to him, *pochva* includes everything that gives birth and unites: people, homeland, native language and mother earth. They are all linked together by the mystery of Russia as the keeper of Orthodox faith and Christ as the «ideal of the people». One has to reunite with the *pochva* by becoming one with the people and strive to see all estates united. To be a *pochvennik* meant to love Russia and its people, to be a Russian and identify as one, to follow the faith of the fathers and honour the native land. In the 20th century, *pochvennichestvo* resolved the old argument between the Westernizers and Slavophiles. The word *pochvennik* was applied to the authors who stayed loyal to Russian traditional values, rural communities and traditions of Russian literature. Various authors and critics have been included in this circle, but it definitely includes D. S. Likhachev and A. I. Solzhenitsyn, V. G. Rasputin and V. P. Astafiev, V. I. Belov and V. M. Shukshin.

Keywords: pochvennichestvo, Slavophilism, Westernism, metaphor, the soil, ideologeme, Dostoevsky, Strakhov, Apollon Grigoryev

References

1. Antonovich M. A. *Izbrannye stat'i. Filosofiya. Kritika. Polemika* [*Selected Articles. Philosophy. Criticism. Polemics*]. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1938. 583 p.
2. Grigor'ev A. A. Stikhotvoreniya Nekrasova [The Poems by Nikolai Nekrasov]. *Vremya* [*Time*], 1862, no. 7. Available at: http://philolog.petrsu.ru/fmdost/index.html (accessed 25.10.2011)
3. Zakharov V. N. Skol'ko budet dvazhdy dva, ili neochevidnost' ochevidnogo v poetike Dostoevskogo [How much is Two and Two, or the Unobviousness of the Obviousness in Fyodor Dostoyevsky's Poetics]. *Voprosy filosofii* [*The Questions of Philosophy*], 2011, no. 4, pp. 109—115.
4. Matveev P. A. L. N. Tolstoy i N. N. Strakhov v Optinoy pustyni [Leo Tolstoy and Nikolai Strakhov in the Optina Monastery]. *Istoricheskiy Vestnik* [*The Historical Messenger*], 1907, vol. 108, March, April, May, pp. 151—158.
5. N. Kositsa <Strakhov N. N.> Primer apatii (Pis'mo v redaktsiyu «Vremeni» po povodu stat'i g. Antonovicha «O pochve». «Sovremennik», 1861, dekabr') [An Example of Apathy (Letter to the "Time" Magazine Editor relating to the Article "On the Soil" by M. Antonovich. "The Contemporary", 1861, December)]. *Vremya* [*Time*], 1862, no. 1, pp. 58—75.
6. Rozenblyum L. M. Tvorcheskie dnevniki Dostoevskogo [Art Diaries by Fyodor Dostoyevsky]. *Literaturnoe nasledstvo. F. M. Dostoevskiy. Novye materialy i issledovaniya* [*Literary Heritage. Fyodor Dostoyevsky. New Materials and Studies*]. Moscow, Nauka Publ., 1971, vol. 83, pp. 9—92.
7. Strakhov N. *Vospominaniya i otryvki* [*Memories and Fragments*]. Saint-Petersburg, The Panteleevs' Publ., 1892. 313 p.
8. Strakhov N. Iz Rima (Korrespondentsiya «Grazhdanina») [From Rome ("The Citizen" Magazine Correspondence)]. *Grazhdanin* ["*The Citizen*"], 1875, no. 20, May 18, pp. 478—479.

Захаров В. Н., 2012

DOI: 10.15393/j9.art.2012.336

Иван Андреевич Есаулов
доктор филологических наук,
профессор кафедры русской классической литературы и словесности,
Литературный институт им. А. М. Горького
(Москва, Российская Федерация)
jesaulov@yandex.ru

О СОКРОВЕННОМ СМЫСЛЕ «СТАНЦИОННОГО СМОТРИТЕЛЯ» А. С. ПУШКИНА*

Аннотация: В статье автор демонстрирует разницу между внешним «изучением» и глубинным «пониманием» художественного текста на материале пушкинского шедевра — повести «Станционный смотритель». «Изучение» не является синонимом «понимания». Немецкие назидательные картинки на стенах жилища станционного смотрителя вовсе не являются сколько-нибудь адекватным аналогом евангельской притчи о блудном сыне, но ее законнически-морализирующим упрощением. Пушкин в своей художественной интуиции следует евангельской логике чуда, а не законнической (в данном случае — бюргерской) логике немецких картинок. Пушкинский финал — светлый финал. Героиня все-таки осуществляет возвращение, хотя и на могилу отца. Она «умирает» только лишь в своей функции дочери станционного смотрителя и «воскресает» как любящий и любимый человек. В прозаическом мире есть все-таки место любви, что вполне сродни чуду в этом сокровенный смысл пушкинского текста.

Ключевые слова: Закон, Благодать, любовь, чудо, смысл текста.

В современных гуманитарных дисциплинах можно выделить два принципиально различных подхода к своему объекту: как к внешнему для самого исследователя предмету, предполагающему то или иное объяснение, и как к феномену, требующему внутреннего понимания. «Изучение» отнюдь не является синонимом «понимания». Если «изучение» возможно как в гуманитарных науках, так и в негуманитарных (и поиски какого-то особого «смысла» в рамках этой научной парадигмы вовсе не обя зательны), то *понимание* является прерогативой «наук о духе», как назвал когда-то нашу сферу интересов Вильгельм Дильтей. Понимание же, в отличие от внешнего «изучения», предполагает известное личностное созвучие между предметом понимания и его истолкователем (подробнее см.: [2]).

Каков сокровенный смысл пушкинского «Станционного смотрителя»? Как правило, практически всеми исследователями события повести рассматриваются через призму притчи о блудном сыне. Как мы помним, рассказчик обращает внимание на «картинки», которые «украшали» обитель Самсона Вырина.

Они изображали историю блудного сына. В первой почтенный старик в колпаке и шлафорке отпускает беспокойного юношу, который поспешно принимает его благословение и мешок с деньгами. В другой яркими чертами изображено развратное поведение молодого человека: он сидит за столом, окруженный ложными друзьями и бесстыдными женщинами. Далее, промотавшийся

юноша, в рубище и в треугольной шляпе, пасет свиней и разделяет с ними трапезу; в его лице изображены глубокая печаль и раскаяние. Наконец, представлено возвращение его к отцу; добрый старик в том же колпаке и шлафорке выбегает к нему навстречу: блудный сын стоит на коленах; в перспективе повар убивает упитанного тельца, и старший брат вопрошает слуг о причине таковой радости. Под каждой картинкой прочел я приличные немецкие стихи[1].

На фабульном уровне очевидно кардинальное несовпадение евангельской и пушкинских историй. Самый подробный перечень этих несовпадений представлен в работе Томаса Шоу [4]. Укажем поэтому лишь на некоторые из них. Никакого благословения Дуня не получает. Она не грешна «развратным поведением». Она не «промоталась», как блудный сын, став в финале «барыней» и приезжая на родину «в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами и с кормилицей, и с черной моською». Но и Самсон Вырин, в отличие от своего евангельского прототипа, вовсе не «выбегает… навстречу», а лежит в могиле, поскольку увоз дочери и отказ Минского вернуть ее отцу очевидным образом ускорил его смерть.

Существуют, конечно, множество интерпретаций пушкинской повести. В небольшой работе нет смысла их реферировать. Например, некоторые обращают внимание на ветреный характер девушки. По словам рассказчика, «маленькая кокетка со второго взгляда заметила впечатление, произведенное ею на меня; она потупила большие голубые глаза; я стал с нею разговаривать, она отвечала мне безо всякой робости, как девушка, видевшая свет», далее следует известное развитие этих разговоров:

В сенях я остановился и просил у ней позволения ее поцеловать; Дуня согласилась… Много могу я насчитать поцелуев «С тех пор, как этим занимаюсь», но ни один не оставил во мне столь долгого, столь приятного воспоминания.

Помним мы и то, что пушкинская героиня прекрасно осознает впечатление, которое она производит на гостей. И в случае с Минским «появление Дуни произвело обыкновенное свое действие», как замечает рассказчик.

Есть и такие интерпретации, в которых утверждается, что в пушкинском тексте нет «блудной дочери», а есть «блудный отец» (см., например: [3, 121—127]). И, действительно, читатель помнит, что Самсон Вырин как будто сам подталкивает дочь к побегу:

[Минский] вызвался довезти ее до церкви, которая находилась на краю деревни. Дуня стояла в недоумении… «Что же ты боишься, — сказал ей отец, — ведь его высокоблагородие не волк и тебя не съест: прокатись-ка до церкви». Дуня села в кибитку подле гусара, слуга вскочил на облучок, ямщик свистнул, и лошади поскакали.

Но зададимся все-таки главным вопросом — состоялось ли возвращение «блудной дочери»? Для ответа на него следует все-таки резко разграничить евангельскую притчу как таковую, представленную в Новом Завете, и этот ряд «немецких картинок», которые сами по себе являются *интерпретацией* притчи, ее внешним *объяснением*, а вовсе

не ее универсальным *пониманием*. Тем более эти «картинки» нельзя толковать как своего рода «подобие» самой притчи. Что означает это постоянное акцентирование немецкого колорита — и в картинках, где блудный сын весьма напоминает немецкого бюргера, и в надписях под ними: «…прочел я приличные немецкие стихи»? Мне представляется, что сама притча при подобной интерпретации попадает в законническое — «бюргерское» в данном случае — поле значений, евангельское *чудо* воскресения блудного сына превращается в моральное назидание. Притча теряет свой *благодатный чудесный* смысл — и становится «приличной» иллюстрацией, моральной — ходульной — историей. Теряется главное: возвращение блудного сына — это вовсе не регулярно повторяющееся действо, которое может быть и законническим назиданием, а *чудо*. Утерян *пасхальный* смысл этого чуда.

По-видимому, многие более частные «мотивы» и «сюжеты» лишаются в их литературоведческой интерпретации *собственного* смысла, если пасхальность выносить за скобки этих категорий литературоведения (см. подробнее: [1]). Скажем, сюжет о блудном сыне хотя бы потому вырастает из евангельского пасхального зерна, что герой его действительно *воскрес* — «был мертв и ожил» (Лк. 15:32) — причем его воскресение отнюдь не является частным проявлением *дохристианских* мифологических моделей мышления, поскольку непосредственно вытекает из христианского *покаяния*. Этот же *пасхальный* в своей основе сюжет имеет и субдоминантную ветхозаветную законническую компоненту (не случайно в той же главе речь идет о *ропщущих* книжниках и фарисеях): ропщет также старший брат блудного сына, оскорбленный *пасхальным* веселием и ликованием. Старший брат ставит себе в заслугу вполне законническое послушание («Я столько лет служу тебе и никогда не преступал приказания твоего» — Лк. 15:29), однако он не способен сказать о себе, подобно младшему: «…отче! я согрешил против неба и пред тобою, и уже недостоин называться сыном твоим» (Лк. 15:21), тогда как надежда на воскресение немыслима без осознания личной греховности. Старший сын *не преступает* своей роли послушного сына, но, наряду с этим, он оказывается неспособным *пожалеть* и *простить* своего заблудшего, но *раскаявшегося* брата — и уже поэтому являет фарисейскую модель миропонимания: следование лишь законническим запретам («я… никогда не преступал»), ожидание словно бы гарантированной награды и обиженное сетование на неполучение ее («…ты никогда не дал мне и козленка» — Лк. 15:29), что в итоге приводит отнюдь не к покаянию, но к ожесточению («Он осердился и не хотел войти» — Лк. 15:28). Иными словами, старший сын с таким же *осуждением* относится к своему блудному брату, как фарисеи и книжники в начале этой евангельской главы относятся к мытарям и грешникам. Таким образом, жестоковыйная убежденность в своей правоте в этой притче и является контра-

стирующим фоном к евангельскому чувству собственной греховности, только и дающей надежду на итоговое *воскресение*.

На немецких назидательных картинках старший сын всего-то лишь «вопрошает слуг» о причинах радости в доме. Однако в Евангелии за этим сыном мерцает законническая, ветхозаветная система ценностей. Ведь этот сын не понимает, почему блудный сын получает отцовскую награду, а он — как ему представляется — обойден, ведь он-то ничего не нарушил, он-то не уходил от отца, он-то выполнял все предписанные сыну правила. В итоге этот законник-сын *бунтует* против отца — значит, против Бога. Он не хочет идти на пир, не хочет присоединиться к пирующим, не хочет простить своего брата грешника.

Если Евангелие не было бы Евангелием — с его благодатным духом, а было бы набором *правил* должного морального поведения, то именно старший сын должен был быть примером позитивным («делайте так»), а блудный сын — негативным («так не делайте»). Но евангельская притча не поддается такой линейной логике, она глубже — и парадоксальнее.

Немецкие же назидательные картинки трансформируют смысл этой притчи — до голого набора правил на все жизненные случаи. Обрезается весь внутренний драматизм, вся непредрешенность и тайна этой истории (потому что за всяким чудом кроется некая тайна). Гладкие «приличные стихи» лишь подчеркивают превращение чуда в набор правил поведения, весьма напоминающих «гладкое» поведение старшего сына, который следует уже известным лекалам жизненного пути.

Ошибка Самсона Вырина и состоит в том, что он не допускает чуда. Скажем, чуда любви. Самсон Вырин исходит из того, что его дочь стала «овечкой», которую, наигравшись, непременно *бросит* Минский. Потому он и приходит ее, обесчещенную (согласно законнической системе координат), забрать опять домой, где она — до поры до времени — и являлась своего рода аналогом старшего (послушного родительской воле, но безблагодатного) брата.

Должен заметить, что вообще-то, исходя из установок прозаического, не допускающего чуда, мира, Самсон Вырин абсолютно прав! Дочь станционного смотрителя, увезенная из родительского дома вот таким образом, как в повести Пушкина, в громадном большинстве случаев действительно становилась жертвой, той самой «заблудшей овечкой», не имея ни единого шанса на личное счастье с таким блестящим и преуспевающим в жизни человеком, как Минский. Если бы Пушкин следовал не евангельской логике чуда, а законнически бюргерской логике немецких картинок, то его повесть также была бы иллюстрацией очередной «гибели» очередной «бедной овечки». Но тогда бы Пушкин не был Пушкиным.

Если бы вместо сокровенной глубины русской словесности мы бы имели плоскую назидательность, так оно бы и было.

Но что делать, в пушкинском тексте — не так. Почему же не так? Потому что жизнь не поддается рассудочным расчетам и ходульным схемам. В жизни — как показывает пушкинский мир — есть место чуду — как исключению из обыденного порядка закономерностей. Есть место и любви, которая — если это действительно любовь — тоже всегда сродни чуду. Минский просто-напросто полюбил Дуню. Но ведь и блудный сын просто-напросто вернулся домой. Однако вернулся он *другим* человеком, преображенным, а не тем, который уходил. А вот старший сын, который остался, остался тем же, таким же. Поэтому блудный сын «выше» своего послушного брата, как Новый Завет выше Завета Ветхого.

Минский совершенно сознательно, вступив в сговор с доктором, рационально выстроил свое поведение по лекалам соблазнения понравившейся ему невинной девушки. Которая, впрочем, и раньше не была совсем уж недотрогой. Только одно и он не учел в своем рациональном замысле — что он всерьез полюбит Дуню — и она станет в итоге его женой.

Если бы замысел Самсона Вырина вполне реализовался и он бы отнял у Минского «свою», как он выражается, Дуню, вернув ее насильно домой, то его дочь повторила бы судьбу старшего — безблагодатного — сына из евангельской притчи. Только вот сына, который совершил к тому же и тяжкое прегрешение, но не претерпел преображения, подобно младшему, а так и остался ветхим человеком. Закон в таком случае оказался бы «выше» Благодати.

Пушкинский же финал — иной. Самсон Вырин потому неправ, что пытается законническими лекалами мерить судьбу собственной дочери, ориентируясь на самом деле не на евангельскую притчу — с ее чудом возвращения — а на ее оскопленное, обрезанное, законническое, бюргерское подобие: для него собственная дочь — не личность, которая может все-таки быть счастливой с любящим человеком, а всего только *дочь станционного смотрителя*, т. е. определяется лишь своей социальной ролью. Он и пытается вернуть ее именно к исполнению подобной роли, чего сама Дуня явно не желает. Ведь Минский прав, утверждая: «Она меня любит; она отвыкла от прежнего своего состояния».

Но Дуня все-таки осуществляет в итоге возвращение, хотя и на могилу отца. Пушкинский финал не является ни мрачным, ни трагичным. Это светлый финал. «Славная барыня» — говорит рассказчику мальчишка. Да и сам рассказчик уже «ни о чем не жалел», узнав эту историю. Дуня умерла как выполняющая функцию дочери именно «станционного смотрителя» и ожила как любимая и как

любящий человек. В этом и состоит сокровенный смысл «Станционного смотрителя».

Примечания

* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект № 11-04-00496а.

[1] Пушкинский текст здесь и далее цитируется по изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч: В 10 т. Т. 6. М., 1964. С. 129—144.

Список литературы

1. *Есаулов И. А.* Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004. 560 с.
2. *Есаулов И. А.* Русская классика: новое понимание. СПб.: Алетейя, 2012. 448 с.
3. *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1996. 371 с.
4. *Shaw J. T.* Pushkin's «The Stationmaster» and the New Testament Parable // Slavic and East European Journal. 1977, vol. 21, pp. 3—29.

Ivan Andreevich Esaulov

Doctor of Philology, Professor,
Department of Russian classical literature and philology,
Maxim Gorky Literature Institute
(Moscow, Russian Federation)
jesaulov@yandex.ru

ON THE SACRED MEANING OF «THE STATION MASTER» BY ALEXANDER PUSHKIN

Abstract: In the article the author demonstrates the diference between the external "study" and the internal "comprehension" of the artistic text on the example of Pushkin's masterpiece — *The Station Master. Studying* and *comprehension* are not synonymical. The German didactic pictures on the walls of the station master's home are by no means an adequate analogue of the Parable of the Prodigal Son, but rather its moralistic simplification. In his artistic intuition Pushkin follows the evangelical logic of miracle and not the legalistic logic of the German pictures. In the end, the heroine finally performs a return, albeit it is her father's grave that she returns to. She herself 'dies' in her sole function of being just a daughter to the station master, but at the same time is 'resurrected' as a person who loves and is loved. In the prosaic world there is a place for love, which can be compared to wonder — such is the deep meaning of the Pushikn's text.

Keywords: Law, Grace, love, wonder, meaning of the text.

References

1. Esaulov I. A. *Paskhal'nost' russkoy slovesnosti* [*Paskhal'nost' of Russian Literature*]. Moscow, Krug Publ., 2004. 560 p.
2. Esaulov I. A. *Russkaya klassika: novoe ponimanie* [*Russian Classics: a New Understanding*]. Saint-Petersburg, Aleteyya Publ., 2012. 448 p.
3. Shmid V. *Proza Pushkina v poeticheskom prochtenii: «Povesti Belkina»* [*Alexander Pushkin's Prose in the Poetic Interpretation: "The Belkin Tales"*]. Saint-Petersburg, Saint-Petersburg State University Publ., 1996. 371 p.
4. Shaw J. T. Pushkin's «The Stationmaster» and the New Testament Parable. *Slavic and East European Journal*, 1977, vol. 21, pp. 3–29.

© Есаулов И. А., 2012

DOI: 10.15393/j9.art.2012.337

Вячеслав Анатольевич Кошелев
доктор филологических наук, профессор,
заведующий кафедрой русской классической литературы,
Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого
(Великий Новгород, Российская Федерация)
anatoly.koshelev@novsu.ru

«ДЕНЬ БОРОДИНА» И ЧЕТИИ МИНЕИ

Аннотация: Лирическая повесть «Наташа» — первое опубликованное оригинальное произведение П. А. Катенина. Из всех произведений поэта оно имело самый большой успех у читателей и критиков. Традиционно «Наташу» Катенина исследователи рассматривают как балладу, а ее источником считают немецкую балладу Г. А. Бюргера «Ленора». В данной статье устанавливается наиболее очевидный источник лирической повести Катенина. Автор доказывает, что им является «Страдание святых мучеников Адриана и Наталии» из известных Четий Миней Св. Димитрия Ростовского. Оно помещено под 26 августа — днем Бородинского сражения. Установление житийного источника позволяет уточнить многочисленные аспекты содержания текста. Лирическая повесть Катенина стоит у истоков «Наташиного текста» русской литературы: символ рождения («Наталья» — от лат. «к рождению относящаяся) одновременно осознается и как «смертный» («день Бородина» — жесточайшего сражения 19 века). Катенин вводит представление о смерти как о возможности счастливого будущего — его героиня Наташа умирает, чтобы остаться жить с возлюбленным. С произведения Катенина появляется новый тип поэтического выражения патриотического сознания: «Наташа» оказалась первым «военным» произведением русской литературы, в котором воспевалась не война, а мирная жизнь обыкновенных людей.

Ключевые слова: источник, баллада, жития святых, «Наташин текст», новый тип патриотического сознания

Лирическая повесть П. А. Катенина «Наташа» впервые была напечатана в июльской книжке «Сына Отечества» на 1815 г. Первая публикация сопровождалась редакционным примечанием:

> Издатели благодарят именем читателей своих за доставление им сей пьесы[1].

Такое примечание могло означать то, что текст «сей пьесы» был передан в редакцию не самим автором, а кем-то другим. Действительно, это произведение (написанное еще в 1814 г., когда Катенин был в заграничном походе) было еще до публикации весьма популярно. По свидетельству критика «Вестника Европы», «Наташа» «имела успех более других» произведений Катенина:

> Мне случалось видеть ее во многих альбомах[2].

При этом «Наташа» стала, в сущности, первым опубликованным оригинальным стихотворением Павла Катенина, который еще в предвоенные годы зарекомендовал себя как поэт «с большим дарованием» (К. Н. Батюшков)[3] — в «Цветнике» 1810 г. появлялись его переводы и подражания Оссиану, Геснеру, Вергилию, Биону. Он уже, по выражению Пушкина, «воскресил Корнеля гений величавый» (3 февраля 1811 г. в Петербурге была представлена трагедия

Корнеля «Ариана» в его переводе). Он пользовался славой вполне самобытного и «капризного» литературного деятеля, восставшего против перифрастического стиля и «интимности» самовыражения «карамзинистов»…

Традиционно катенинскую «Наташу» рассматривают как балладу: она даже включена в «антологию баллады»[4]. При этом ее сюжет возводят к известной балладе Г. А. Бюргера «Ленора», и получается, что немецкая баллада стала основой сюжета *пяти* самостоятельных (и получивших огромную популярность) русских произведений. Тот же Катенин, помимо «Наташи», написал еще «Ольгу» (1816 г. — с подзаголовком «Из Бюргера»). А Жуковский, как известно, обработал этот же сюжет еще раньше Катенина: в «Людмиле» (1808) и в знаменитой «Светлане» (1813). Да к тому же «наверхосытку» еще и представил точный перевод этой самой «Леноры» (1831).

А. И. Журавлева рассмотрела «Наташу» Катенина как своеобразную vice versa «Светланы» Жуковского. «Исходная» баллада Бюргера, пишет она, «представляет, внешне по крайней мере, назидательную историю: не роптала бы, не была бы наказана. Но русская литература эту жесткую мораль не приняла. Жуковский создает свою “Светлану” в стремлении преодолеть неумолимо и, в сущности, несправедливо свирепую ситуацию “Людмилы”. “Наташа” Катенина — тоже попытка создать свою “Анти-Ленору”, и очень удачная. В творчестве Катенина она занимает такое же место, что “Светлана” у Жуковского. В противоположность Жуковскому, совсем отказавшемуся в “Светлане” от всякой войны и тем утешившего современников, Катенин, наоборот, переносит действие именно в войну 1812 года… У Жуковского — встреча влюбленных, у Катенина — “…как сидела, как спала, К жизни с милым умерла”» [2, 95—96].

Но если относить первое оригинальное создание Катенина к жанру баллады, то нельзя не заметить, что здесь «не хватает» основных составляющих *баллады*, которая есть «стихотворная повесть о чудесном» [4, 191] (ср. в «Светлане» Жуковского: «В ней большие чудеса»), которая предполагает и «момент легенды», и «мрачный колорит»[5]. Да и сама героиня как-то уж очень не похожа на балладную «деву»:

Ах! жила была Наташа,
Свет Наташа красота…
……
Где уста, как мед душистый,
Бела грудь, как снег пушистый,
Рдяны щеки, маков цвет?.. [6]

Сюжет поэтического повествования Катенина предельно прост и даже наивен. На фоне романтико-патриотической поэзии времени наполеоновских войн он поражает своей безыскусственностью и полным отсутствием не только громких слов и патриотических ти-

рад, но даже и красивых «подвигов» людей, которые живут «любовью к родине дыша» (К. Ф. Рылеев). Катенинские герои действительно так живут — но не говорят об этом.

Наташа, кажется, живет только «тихой» любовью к своему «милому другу»: «Длися, длися, дорогое / Время краткое, златое!..» А о внезапном несчастии сообщается попросту:

Вдруг поднялся враг войною
Русь заграбить и зажечь;
Всюду льется кровь рекою,
Всюду блещет огнь и меч.
Нивы стоптанны пропали,
Грады, веси запылали…

Наступают «грусть» и «тоска», и Наташа сама направляет «милого друга» в бой, мотивируя эту необходимость тоже очень простым аргументом: «Не сражаться за отчизну, / Одному отстать от всех — / *В русских людях стыд и грех*».

«Милый друг», у кого давно «кипит ретивое», «рад, что мысли в нас одне», и отправляется воевать, обещая: «Верь, хоть мертвый, хоть живой, / Не расстанусь я с тобой». Битва за «родную Москву» происходит в день Наташиных именин:

Именинница Наташа!
В день твой, в день Бородина,
За здоровье друга чаша
Налита тобой вина.
И о нем пируют гости;
А его в тот час уж кости
На ближайшем там селе
Преданы сырой земле…

Никаких особенных героических подвигов милый Наташи не совершил — просто погиб в решающей битве. «Известье злое» Наташа восприняла тяжело: «Не пила три дни, не ела, / Как больная исхудела; / Нет покоя ей, ни сна, / И как мертвая бледна». Измученная, сидя «у стенки», героиня забылась «усталым, слабым сном», и тут ее мертвый возлюбленный «стал пред ней как бы живой»:

Будит: «Встань, проснись, Наташа!
Ждет давно нас свадьба наша;
Под венец скорей пойдем,
Вместе век свой заживем…»

В отличие от балладной ситуации, в этом явлении мертвого возлюбленного нет ни мистического, ни мрачного колорита: «милый друг» выполняет свое обещание, предлагая «райский покой» и продолжение жизни «вместе» пусть и в ином мире. Никакой «магии»: все совершается после заупокойной молитвы «пред иконою

святой». И финал этой истории такой же простой и будничный, грустный — но не трагический:

Тут Наташа помолилась,
Тут во сне перекрестилась:
Как сидела, как спала,
К жизни с милым умерла.

Просто — продолжилась прерванная было «жизнь с милым».

Наиболее очевидным источником этой лирической повести была не баллада Гердера и не «Людмила» Жуковского, а *житие святой мученицы Наталии*, вошедшее в четвертую книгу Четьих Миней, составленную Св. Димитрием Ростовским. Эта книга, любимое чтение благочестивых людей, была в России очень распространена: вышедшая в 1705 г., она на протяжении XVIII столетия переиздавалась более 10 раз. Под 26 августа помещено обширное «Страдание святых мучеников Адриана и Наталии».

Основным героем этого жития является Адриан, молодой (28 лет) человек, бывший уважаемым судьей в Никомидии, которую захватил нечестивый царь Максимиан. Преисполнившись сочувствия к христианам мученикам и уверовав в хвалимого ими Бога, Адриан объявил себя христианином, за что, по приказу царя, был посажен в темницу и подвергнут мучениям. Его молодая жена («были соединены супружеством только один год») Наталия, прекрасная и богатая женщина, сама была тайною христианкой — и не переставала укреплять мужа в стойкости как поступками, так и речами:

Теперь без печали пойдешь ты в будущую жизнь и найдешь такое сокровище, которого не получат там те, которые собирают себе большое богатство и приобретают имения. Там уже не будет им времени на то, чтобы приобретать что-либо, или давать взаймы, или самим от кого занять, когда никто не может избавить от вечной смерти во аде и от мук геенских; там никто не поможет друг другу — ни отец сыну, ни мать дочери, ни великое земное богатство — собравшему его, ни рабы — господину своему, но каждый понесет свое наказание. Твои же все добродетели, господин мой, пойдут с тобою ко Христу, чтобы воспринять тебе от Него блаженство, уготованное любящим Его.

Основным «мучеником» в повествовании явился Адриан — Наталия проходит на втором плане. После гибели мужа она взяла себе руку Адриана и хранила в своем доме. Царский тысяченачальник хотел жениться на красивой и богатой вдове, но она, узнав это, скрылась в Византию. И финал жития прямо напоминает сюжет и характер стихотворения Катенина:

Придя в храм к телам святых мучеников, святая Наталия с несказанною радостью припала к ним, лобызая их и проливая от радости слезы; приложив руку святого Адриана к его телу, она преклонила колена и долго молилась. Потом после продолжительной молитвы она встала и облобызала находящихся на оном месте братьев и сестер, так как там собралось много верных христиан,

которые приняли ее с радостью, ввели ее внутрь дома и стали просить ее немного отдохнуть, так как видели, что она очень изнемогла от морского плавания. Когда она крепко заснула, ей явился во сне святой Адриан и сказал ей: «Хорошо, что ты пришла сюда, раба Христова и дочь мученическая: приди в покой свой, уготованный тебе от Господа, приди и восприми должную тебе награду!» Встав от сна, святая Наталия рассказала свой сон находившимся при ней христианам и просила их помолиться о ней. После этого она уснула снова. Верующие чрез час пришли разбудить ее, но нашли ее уже скончавшеюся, ибо ее святая душа отошла в вечный покой ко Господу[7].

В католической традиции основным «мучеником» из этой пары почитается Адриан: в Риме, в церкви его имени, покоятся его мощи. В русской православной традиции особенно почитается именно Наталия. Ей посвящено служебное песнопение:

Мученицы Твои, Господи, во страданиях своих венцы прияша нетленныя от Тебе Бога нашего: имуще бо крепость Твою мучителей низложиша, сокрушиша и демонов немощныя дерзости, тех молитвами спаси души наша» (Тропарь, глас 4).

И с ее именем издавна оказался связан день 26 августа (по старому стилю) — этот день стал «великим днем Бородина».

Русское имя *Наталья* происходит от латинского natalis и означает «к рождению относящаяся, природная». Возник своеобразный парадокс «натальина дня»: символ рождения и жизнеутверждения, он одновременно осознается и как «смертный» — и в этом смысле особо памятный — день жесточайшего сражения XIX столетия. Впервые этот культурный парадокс был заявлен именно в «Наташе» Катенина: «чаша вина» поднимается «за здоровье друга», «а его в тот час уж кости» в это время предаются погребению…

Именно эта лирическая повесть Катенина стала у истоков «Наташиного текста» русской литературы — таковой можно выделить по аналогии с «Лизиным текстом» русской литературы, возникшим после «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина [5], [6]. Наиболее ярко этот «Наташин текст» проявился у Пушкина, жена которого, рожденная на другой день после Бородинской битвы, получила именно это имя (которое, впрочем, было весьма часто использовано Пушкиным при именовании своих персонажей) [3], [1, 145—150]. Современный исследователь констатирует: ««Наталья» и «Бородино» — две сквозные линии, пересекающие пространство пушкинского мира» [3, 22].

Однако важнее для нашей темы оказывается не рождение «Наташиного текста», а появление — с этим стихотворением и его источником — *нового типа поэтического выражения патриотического сознания*. Традиционные образчики стихотворной беллетристики интересующего нас локального периода собраны в показательном сборнике «Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году», вышедшем в Москве в 1814 г. Стихотворение Катенина в него не вошло: оно было опубликовано чуть позднее. Не во-

шли и многочисленные «гусарские» стихи Дениса Давыдова: при своем появлении они имели статус «незаконных» и неудобных в печати текстов и были рассчитаны на устное бытование.

Тех стихотворных текстов, по которым потомки восстанавливали «поэтическое одушевление» «незабвенного 1812 года», современники попросту не заметили, представив в двух томах этого «Собрания…» более 150 текстов, отражающих весь жанровый репертуар патриотической поэзии начала XIX в.

«Собрание…» открывается огромным патриотическим манифестом наиболее именитого из русских пиитов Г. Р. Державина под заглавием «Гимн лироэпический на прогнание французов из отечества 1812 года, во славу всемогущего Бога, великого Государя, верного народа, мудрого вождя и храброго воинства Российского». В этом огромном «гимне», помимо славословий в адрес «вождя победителей» и проклятий в адрес «нечестивых завоевателей», содержалось множество нелепостей (вплоть до арифметических подсчетов «числа зверя», заключенного в имени Наполеона Бонапарта). Читанный в «Беседе любителей русского слова», этот «гимн» сразу же стал объектом показательных пародий (например, лицеиста Пушкина в сатире «Тень Фон-Визина»[8]). А К. Н. Батюшков высмеял жанровые составляющие тогдашних поэтических восхвалений подзаголовком своей сатиры «Певец, или Певцы в Беседе Славенороссов»: «*Балладо-эпико-лиро-комико-эпизодический гимн*»[9].

За *гимном* следовали *оды* — наиболее частый жанр в стихотворной беллетристике этого периода: «Ода на истребление врагов и изгнание их из пределов любезного Отечества» (П. Г. Кутузов), «Ода на случай войны с французами 1812 года» (М. Невзоров). «Неумирающая» ода сочинялась по самым разным поводам: «Ода на освобождение Москвы» (Д. И. Хвостов), «Ода на бегство Наполеона от Малоярославца, через Можайск, Гжатск и Вязьму, беспрерывными поражениями его армии сопровождаемое» (И. П. Кованько), «Ода на парение Орла над российскими войсками при селе Бородине в августе 1812» (К. З–кий), «Ода на новый 1813-й год» (М. Виноградов) и т. д. и т. п.

Жанр «Певца во стане русских воинов» Жуковского Б. М. Эйхенбаум определил как «рапсодию», выполнявшую агитационный заказ:

> В основе этого большого стихотворения лежит распространенный в ту эпоху жанр «застольной песни», образцы которого имеются и в немецкой военной и студенческой лирике. Этот жанр развернут привычным для Жуковского балладным материалом. <…> Агитационная задача облегчала этот эксперимент, освобождая от забот о сюжете, о герое и естественно организуя все движение на основе единой «застольной» интонации. «Певец» — вещь эклектическая и компромиссная [7, 32].

Поэтому, кстати, в том же «Собрании…» представлены многочисленные подражания: «Певец среди московских граждан 11 октября 1813 года» (И. Попов), «Певец на гробах братьев воинов россиян» и т. д.

Стихи, представленные в «Собрании…», весьма однообразны. Много «духовных» песнопений, обращений к Богу или подражаний псалмам: «Песнь Богу, покровителю России» (Н. Волков), «Моя молитва» (Н. Остолопов), «На совершенное истребление неприятельских войск в пределах России (Подражание 78 псалму)» (А. Писарев), «Москва, оплакивающая бедствия свои, нанесенные ей в 1812 году рукою жестокого и злочестивого врага, и вместе утешающая страждущих сынов своих» (священник Матфей Аврамов) и т. д. «Стихи похвальные» конкретным героям войны: «Стихи генералу Раевскому» (С. Н. Глинка), «Стихи графу Витгенштейну на одержание им над французами победы» (А. Волков), «Стихи на подвиги двух смоленских помещиков, Энгельгардта и Шубина, и на монаршие щедроты, излиянные на них» (А. Писарев). Множество эпитафий на кончину Кутузова и Багратиона. Еще больше «надписей к портретам» разных военачальников…

В военную годину расцвел жанр «солдатской песни», исполненной лихих призывов к русскому воинству и долженствующей «ободрить дух народа в беде». Это — целая серия рифмованных «ростопчинских афишек», образцы «лубочного» стихотворства: «Солдатская песня» (И. Кованько; под тем же заглавием Н. Ильин, Ф. Глинка), «Песнь к русским воинам, написанная отставным из Фанагорийского гренадерского полку солдатом Николаем Остафьевым июля…дня 1812 года», «Авангардная песня» (Ф. Глинка), «Песня богатырям русским» (В. Колосов), «Хор на новый 1813 год» (Н. Николев), «Солдатская песня в память князя Кутузова Смоленского», «Песня русских поселян русским воинам» (С. Глинка), «Песнь Донскому воинству» (Н. Шатров), «Песня ратников Санкт-Петербургского ополчения» (М. Шуленников) и т. д.

В том же лубочном, агитационно-пропагандистском духе писались и сатиры: «Побег Наполеона Карловича из земли Русской», «Исповедь Наполеона французам» (Н. Николев), «Наполеонов бостон» (Я. Пожарский), «Совет Русского французам», «Завещание Наполеона Бонапарте» и т. п.

Только два текста в обширном «Собрании…» обозначены как написанные женщинами: «На кончину графа Ал. Ив. Кутайсова, в Бородинском сражении убитого 1812 года августа 26» (А. П. Бунина) и «Стансы» (за подписью «Московитянка»). По тональности эти «сетования русской девы» по убитым воинам оказываются наиболее близки интересующей нас лирической повести Катенина.

Впрочем, есть одно существенное различие. Под заглавием «Сетования русской девы» печатался, например, посвященный той же ситуации романс Ф. Н. Глинки (1818). Там тоже воспроизводился «плач» русской женщины, потерявшей своего «любезного»: «Он давно за Рейном шумным / Беспробудным сном почил!» Но Глинка завершает эти «сетования» оптимистическим и патриотическим финальным призывом воину:

О тебе дойдет лишь слава
В милый сердцу русский край,
Что на битвах ты, как русский,
Храбр и страшен был врагам.
Много пало, много пало
Там, в зареинских полях;
Но блажен, кто умер славно:
Он *бессмертен* будет век!..[10]

А про вечное «бессмертие» неназванного «милого друга» Наташи — ничего не говорится… Более того: само собою предполагается «незнаменитая», «неславная» гибель — после нее «милый друг» не будет интересен никому, кроме возлюбленной. В памяти людей он не останется. Единственное упование — Бог и Наташа. Оно выражается в последних «призывных» словах «мертвого возлюбленного»:

Нашу призрел Бог разлуку,
Веру райский ждет покой;
Жениху дай, радость, руку,
Помолись, и в путь за мной.

И если «русская дева» Федора Глинки остается *жить* — и «вечно» помнить о своем любезном, то катенинская Наташа парадоксальным образом *умирает*, чтобы остаться *жить* с возлюбленным: «*К жизни с милым* умерла». В отличие от «балладного» представления о смерти как наказании, Катенин вводит представление о смерти как о *возможности счастливого будущего*. Альтернативу: «жизнь без милого» — «смерть с милым» героиня решает в пользу смерти.

При этом сам источник лирической повести — христианское житие — освобождается от излишне «божественных» предпочтений. Житийный «милый друг» Наталии приглашал любимую прийти «в покой свой, уготованный тебе от Господа» и принять его как «должную награду». Мертвый «милый друг» Наташи в стихотворении Катенина просто делает ей формальное предложение: «Ждет давно нас *свадьба* наша; / *Под венец* скорей пойдем…» Никакого «покоя», даруемого в награду за «мучения», — исключительно упование на скорое возвращение долгожданного счастья, которое, как раньше, будет «длиться, длиться, дорогое»…

Начавшаяся война — не «желанное» или «жданное» событие (каковым она казалась, например, лирическому герою Д. Давыдова). Это — трагическая помеха «длящемуся» счастью. И идут на нее только в силу традиции: нельзя же «одному отстать от всех». И не предвкушают никаких «высоких» подвигов — просто в безвестности гибнут в генеральном сражении, странным образом связавшемся с «женскими» именинами…

В сущности, «Наташа» оказалась первым «военным» произведением русской словесности, в котором, по закону парадокса, воспевалась не война, а — тихая и простая мирная жизнь обыкновенных людей. «*Стихи о Наташе*, — писал современный рецензент, — нравятся мне простотою и легкостью: ничего нет принужденного, ничего натянутого»[11].

Именно это — редкое для тогдашней литературной традиции — качество стихотворения Катенина восходит к его очевидному, но «незамеченному» православному источнику.

Примечания

1 Сын Отечества. 1815. № 13. С. 16.
2 Вестник Европы. 1823. № 1. С. 197.
3 Из письма К. Н. Батюшкова к Н. И. Гнедичу от 6 сентября 1809 // *Батюшков К. Н.* Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 101.
4 Эолова арфа: Антология баллады / Сост., предисл. и коммент. А. А. Гугнина. М., 1989. С. 414-416.
5 Краткая литературная энциклопедия. М., 1962. Т. 1. С. 422.
6 Катенин П. А. Избранные произведения. М.; Л., 1965. С. 79—82. Далее цитируется по этому тексту.
7 Минеи-Четии Св. Димитрия Ростовского. СПб., 1891. Ч. 4. С. 491—524.
8 Пушкин А. С. Лицейские стихотворения. 1813—1817. СПб., 1999. С. 227, 631.
9 Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 388.
10 Глинка Ф. Н. Избранные произведения. Л., 1957. С. 128—129.
11 Вестник Европы. 1823. № 1. С. 197.

Список литературы

1. *Букалов А. М.* Пушкинская Африка: По следам «Романа о царском арапе». СПб.: Алетейя, 2006. 320 с.
2. *Журавлева А. И.* «Песнь о вещем Олеге» А. С. Пушкина // Пушкин и его современники. Псков, 1970. С. 90—100.
3. *Илюшин А. А.* «Бородинское имя» жены А. С. Пушкина // Война 1812 года и русская литература. Исследования и мат-лы. Тверь, 1993. С. 20—31.
4. *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М.; Л.: Госиздат, 1930. 240 с.
5. *Топоров В. Н.* «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения. М.: РГГУ, 1995. 512 с.
6. *Топоров В. Н.* Рассказ Л. Добычина «Встречи с Лиз» в контексте «бедной Лизы» «железного века» // «Вторая проза»: Русская проза 20—30-х годов XX века. Trento, 1995. С. 77—112.
7. *Эйхенбаум Б. М.* От военной оды к «гусарской песне» // Давыдов Д. Полное собрание стихотворений. Л.: Изд-во Писателей в Ленинграде, 1933. С. 51—68.

Vyacheslav Anatol'evich Koshelev
Doctor of Philology,
Head of the Department of Russian Classical Literature,
Yaroslav-the-Wise Novgorod State University
(Veliky Novgorod, Russian Federation)
anatoly.koshelev@novsu.ru

"THE DAY OF BORODINO" AND THE MENAION

Abstract: *Natasha* was P. A. Katenin's first work to be published, famous for its lyricism which made it the author's greatest success with both critics and readers. Traditionally *Natasha* was classified as a ballad, with G. A. Burger's *Lenora* named as its source. We claim to have discovered a more obvious source of this text — *The Martyrdom of Sts. Adrian and Natalia* in St. Dimitry of Rostov's version of the Menaion. It was included in the Menaion entry for August 26 — the day of the Battle of Borodino. This hagiographic source sheds light on numerous episodes in Katenin's lyrical tale — a text which started the "Natalia text" tradition in Russian literature. The symbol of birth (the name Natalia is derived from the Latin word for birth) is thus linked to death (via the day of one of the bloodiest battles of the 19th century). Katenin introduces the idea of death as a chance for a happy future, as his protagonist *dies* to keep on *living* with her beloved. Katenin's tale opens the new type of poetic expression of patriotic consciousness. *Natasha* was the first war text in Russian literature to glorify peaceful life of common people, rather than war.

Keywords: source, ballad, biography of saint, "Natalia text", new type of patriotic consciousness

References

1. Bukalov A. M. *Pushkinskaya Afrika: Po sledam «Romana o tsarskom arape»* [*Alexander Pushkin's Africa: On the Trail of the Novel "Peter the Great's Negro"*]. Saint-Petersburg, Aleteyya Publ., 2006. 320 p.
2. Zhuravleva A. I. «Pesn' o veshchem Olege» A. S. Pushkina ["The Song of Wise Oleg" by A. S. Pushkin]. *Pushkin i ego sovremenniki* [*Pushkin and his Contemporaries*]. Pskov, 1970, pp. 90—100.
3. Ilyushin A. A. «Borodinskoe imya» zheny A. S. Pushkina [Borodino's Name of Pushkin's Wife]. *Voyna 1812 goda i russkaya literatura. Issledovaniya i materialy* [*The War of 1812 and Russian Literature. Studies and Materials*]. Tver, 1993, pp. 20—31.
4. Tomashevskiy B. V. *Teoriya literatury. Poetika* [*Theory of Literature. Poetics*]. Moscow; Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1930. 240 p.
5. Toporov V. N. «*Bednaya Liza» Karamzina: Opyt prochteniya* [*"Poor Liza" by Nikolai Karamzin: An Attempted Interpretation*]. Moscow, The Russian State University for the Humanities Publ., 1995. 512 p.
6. Toporov V. N. Rasskaz L. Dobychina «Vstrechi s Liz» v kontekste «bednoy Lizy» «zheleznogo veka» ["The Meetings with Liz" by Leonid Dobychin in the Context of "Poor Liza" of the "Iron Age"]. *«Vtoraya proza»: Russkaya proza 20—30-kh godov XX veka* [*"The Second Prose": Russian Prose in the 20—30s of the 20th Century*]. Trento, 1995, pp. 77—112.
7. Eykhenbaum B. M. Ot voennoy ody k «gusarskoy pesne» [From Military Ode to "Hussar's Song"]. *Davydov D. Polnoe sobranie stikhotvoreniy* [*The Complete Poems by Denis Davydov*]. Leningrad, Izdatel'stvo Pisateley v Leningrade, 1933, pp. 51—68.

© Кошелев В. А., 2012

DOI: 10.15393/j9.art.2012.338

Ольга Алимовна Богданова
доктор филологических наук,
старший научный сотрудник,
Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук
(Москва, Российская Федерация)
olgabogda@yandex.ru

ЛЮБОВЬ, ДОЛГ, МАТЕРИНСТВО: ТАТЬЯНА ЛАРИНА В ОЦЕНКЕ БЕЛИНСКОГО, ДОСТОЕВСКОГО И РОЗАНОВА

Аннотация: В статье предложена интерпретация и оценка главного женского персонажа русской классической литературы — пушкинской Татьяны Лариной — в критике и публицистике крупнейших литературных авторитетов разных культурных эпох в дореволюционной России: 1840-х, 1870-х и 1900-х гг. Выразители непохожих тенденций (западнической, В. Г. Белинский, славянофильской, Ф. М. Достоевский, «нового религиозного сознания», В. В. Розанов) последовательно обращаясь к одному и тому же литературному материалу, трактовали его в свете резко несходных идеалов, что влекло за собой диаметрально противоположные оценки. Дискуссионным в их работах становился, в первую очередь, выбор Татьяны между любовью (Онегиным) и супружеским долгом (мужем). Положительная или отрицательная его оценка свидетельствует о религиозно-мировоззренческих позициях названных литераторов, каждый из которых представляет важную тенденцию в русской культуре XIX—XX веков. Исследование позволяет высветить и сопоставить глубинные течения русской литературно-художественной мысли, их переплетение и плодотворное взаимодействие в культурном поле современной России, отозвавшееся в выдвинутой А. И. Солженицыным «национальной идее» рубежа XX—XXI веков — «Сбережение народа».

Ключевые слова: Пушкин, Татьяна, Белинский, Достоевский, Розанов, нравственность, христианство, ум, любовь, семья

Имя, облик, судьба Татьяны, героини пушкинского романа в стихах «Евгений Онегин», знакомы всем. В школьных сочинениях советской эпохи рассуждали о ее близости к родной природе, скромности и естественности, умилялись ее душевному родству с крестьянкой няней, сочувствовали ее безответной любви к «лишнему человеку» Онегину и дружно соглашались с тем, что Татьяна — воплощение лучших черт русского национального характера.

Между тем школьная программа в СССР обязывала опираться на последнюю статью В. Г. Белинского из цикла «Сочинения Александра Пушкина» (1845), для которого пушкинская героиня — «существо исключительное», «редкий, прекрасный цветок, случайно выросший в расселине дикой скалы»[1]. Так кто же она, Татьяна: «тип» или «исключение»? Попробуем разобраться.

Под «дикой скалой» критик, по-видимому, подразумевал всю ту русскую действительность, которая окружала Татьяну в годы ее

детства и юности в глубине сельской России. Это, во-первых, «простая русская семья», в которой она родилась и выросла, семья «старинных» (поместных) дворян, хоть и затронутых западноевропейской образованностью, но сохранивших вековой жизненный уклад, основанный на народно-православном календаре:

У них на масленице жирной
Водились русские блины;
Два раза в год они говели;
Любили круглые качели,
Подблюдны песни, хоровод;
В день Троицын, когда народ,
Зевая, слушает молебен,
Умильно на пучок зари
Они роняли слезки три;
Им квас, как воздух, был потребен…

Во-вторых, люди из народа: мужики, служанки, няня — неграмотные, полные суеверий, под влиянием которых Татьяна верила «и снам, и карточным гаданьям, и предсказаниям луны». Однако именно няня неосознанно преподает героине урок христианского «смиренномудрия» в рассказе о своей юности. И, в-третьих, общество соседей помещиков, которое предстает на балу у Лариных в честь Татьяниных именин. Это такие же «старинные» дворяне, как и родители Татьяны, незатейливые, порой смешные и грубоватые, верные патриархальным привычкам «Господние рабы».

Неудивительно, что наша героиня, по мнению Белинского, пребывала среди них в состоянии «нравственного эмбриона»[2], по причине чего и была отвергнута столичным денди Онегиным. Только последующие посещения дома Евгения в его отсутствие, чтение его книг и записей пробудили «спящий» ум девушки, подготовили ее к преображению в петербургскую светскую даму, достойную внимания этого «передового» человека эпохи. Однако возникает вопрос: почему петербургская Татьяна нравственно привлекательнее для Онегина, чем деревенская? Как могло исключительно умственное развитие вызвать в ней нравственный рост и что же, в конце концов, понимает Белинский под нравственностью?

Традиционное для России христианское сознание привыкло считать нравственным то, что соответствует библейским десяти заповедям и добавленной к ним заповеди Христа: возлюби ближнего своего, как самого себя. Такое представление бытовало и в русском крестьянстве, воспитанном несколькими веками Православия, и в духовно близком ему «старинном» дворянстве. Часто оно не осознавалось. Все помнят пушкинские строки:

Привычка свыше нам дана,
Замена счастию она.

Недаром такое, казалось бы, приземленное слово «привычка» здесь соседствует со словом «свыше»: Декалог во многом сформировал менталитет человека Древней Руси, отлился в обряды, обычаи, бытовые установления. «Счастие» же в этом контексте — понятие Нового времени (в России — с XVIII в.), гуманистической эпохи, которая провозгласила высшей ценностью земную природу человека со всеми ее страстями, будто бы имеющими право на беспрепятственное удовлетворение. Другими словами, «привычка» у Пушкина — самоограничение во имя Бога, а «счастие» — самоутверждение человека во имя свое. В такой-то «привычке» и была воспитана Татьяна, ей она не изменила до конца.

Я Вас люблю (к чему лукавить?),
Но я другому отдана,
Я буду век ему верна, —

отвечает героиня на любовное признание Онегина в конце романа. Своевольное чувство к Евгению, по ее мнению, должно покориться Божьей воле, проявленной в таинстве венчания с генералом.

Очевидно, что нравственно Татьяна не изменилась, а значит, по слову Белинского, так и осталась «эмбрионом», существом «глубоко чувствующим», но «не развитым»[3]. Чем же в действительности привлекла она Онегина? — «Проснувшимся» умом, жизненным опытом, светским лоском. Получается, что для нашего критика интеллектуальное и нравственное — синонимы. По его логике, Татьяна перестала быть «нравст венным эмбрионом» потому, что «поумнела».

Неудивительно, что Белинский, последователь западноевропейского Просвещения с его рационализмом (разум — высшее в человеке) и утопическим представлением о человеческой природе (она целиком добра, разумна и прекрасна, т. е. не искажена первородным грехом), осуждает Татьяну за отповедь Онегину в конце романа и решение остаться верной мужу, предполагая следующие причины такого поступка: 1) боязнь общественного мнения и 2) «ложные» представления о женской добродетели, восходящие в конечном итоге к Библии. Более того, по мнению критика-атеиста, «безнравственно» жить в браке без любви, а разрушить брачные узы ради счастья с тем, кого любишь, вполне «нравственно». Ведь «человек родится… на разумно законное наслаждение благами бытия», «его стремления справедливы», «инстинкты благородны», а «зло скрывается не в человеке, но в обществе». «У каждого народа и каждого века свои понятия о нравственности, законном и преступном»[4], а значит, абсолютных заповедей нет, и «Царство Разума», провозглашенное в Европе XVIII в., должно упразднить «дикие» «привычки» русских женщин к верности, самоотверженности, страданию ради исполнения Божьей воли.

Совсем по-иному позицию Татьяны оценивает Ф. М. Достоевский в своей «Пушкинской речи» (1880). Слова о верности мужу она высказала «именно как русская женщина, в этом ее апофеоза. Она высказывает правду поэмы. О, я ни слова не скажу про ее религиозные убеждения, про взгляд на таинство брака…»[5], но отказалась идти за Онегиным она не из-за трусости и корысти, а из-за невозможности ради удовлетворения эгоистической страсти причинить страдание неповинному человеку — своему мужу. «Счастье не в одних только наслаждениях любви, а и в высшей гармонии духа»[6]. Другими словами, в согласии с абсолютными, Божьими, нравственными заповедями. Для писателя-христианина Татьяна не «цветок… в расселине дикой скалы», а «тип… стоящий твердо на своей почве»[7]. Чуждый православно русской патриархальной «привычке», «европеец» Онегин «не сумел отличить в бедной девочке законченности и совершенства и действительно… принял ее за «нравственный эмбрион». Это она-то эмбрион..!»[8] В Татьяне Пушкин показал «соприкосновение с родиной, с родным народом, с его святынею»[9] — христианско-православной верой. А у Онегина «что есть и кто он такой?» — «Гордый» и «праздный» человек, ставящий в центр мироздания самого себя, свой ум и свои «инстинкты»; один из «русских бездомных скитальцев», которые в процессе европеизации России в послепетровскую эпоху оторвались от национальной «почвы» и уже не способны понимать ее «привычки». Более того, по Достоевскому, Татьяна «глубже Онегина и, конечно, умнее его»[10]. Ведь, в согласии с православным вероучением, именно нравственные основы души дают верное направление человеческому разуму, а не наоборот.

Как видим, в вопросе о соотношении ума и нравственности Достоевский и Белинский — антиподы. Их несогласие друг с другом в оценке пушкинской героини восходит, в конечном счете, к различию в восприятии христианских ценностей. Понятно, что в атеистической советской школе за эталон принималось мнение Белинского. (В современной российской школе положение кардинально не изменилось.) Суждения Достоевского узнавались и узнаются намного позже и далеко не всеми. Так в душах миллионов людей поселялся односторонне истолкованный, а значит, искаженный, образ главной героини русской классической литературы. Татьяну критиковали за то, что сумела противостоять нараставшей волне нравственного релятивизма, которая впоследствии разбила столько доверившихся ей сердец.

Любопытный поворот в отношении к пушкинской Татьяне дают высказывания известного эссеиста и мыслителя рубежа XIX—XX вв., основателя «религиозной философии пола» В. В. Розано-

ва. В критическом исследовании «Семейный вопрос в России» (1903) он писал, обращаясь за аргументацией к последнему роману Достоевского «Братья Карамазовы»: не семья в России, а «семейка» [2, 352]. Сокрушаясь о бесцельной растрате (без потомства) «чистейшего отроческого и юношеского семени», в качестве контраргумента он вспоминает героев пушкинского романа:

А посмотрите, как заботимся мы о покое старого генерала, женившегося на Татьяне: лучшая поэма нации написана в защиту его немощных прав, а Достоевский сказал ему оду в Пушкинской своей речи! Воистину, дохлое мы храним, а юное — режем [2, 219—220].

Рассуждая об упадке русской семьи образованного круга, Розанов продолжает:

Из семейных сцен в живописи я помню ярко только одну, виденную лет пять назад в Академии художеств: «Богатый жених». Богатый жених — лысый, во фраке и со звездой, худой, как тощая корова, приснившаяся фараону. Около него — невеста, юная и заплаканная; поодаль — ее бедные родители… Что сюжет такой не случаен и не сатиричен, что он в духе и в нравах нашей жизни, можно судить из того, что не этот ли в сущности печальный и постыдный сюжет Пушкин в «Евгении Онегине» возвел в chef d'oeuvre (шедевр (фр.)) умиления и поэзии. Да, «Татьяны милый идеал» — один из величайших ложных шагов на пути развития и строительства русской семьи. Взят момент, минута; взвился занавес — и зрителям в бессмертных, но *кратких* (в этом все дело) строфах явлена необыкновенная красота… Но кто же «она»? Бесплодная жена, без надежд материнства; страстотерпица, «распявшая плоть свою» по старопечатной «Кормчей». Ох, уж эти *кроткие* книги, закапанные воском… Из-под каждой восчинки — слеза, а то и кровь точится… Оставим критику, но вот чего не может не подумать религиозный и социальный строитель: что ведь занавес, эффектно взвитый Пушкиным, *упадет*, что жизнь — не картина, а — *путь*; и какова-то будет Татьяна *не в картине, а в пути*? Прошло пять лет, ну, — десять, двадцать: Татьяна — желчная старуха или — угрюмая. Ей только и осталось, что сплетни и пенсия. Ей-ей, нельзя же о «могиле няни» вспоминать 40 лет; ей теперь 20, а проживет — 60, и, следовательно, в замужестве или вдовой она проживет 40 лет, без детей и внуков, без всякой заботы и работы… уже надорванной в терпении и у которой как бы вырвана тайна и глубина природы женской: «…в болезни будешь рождать детей» <…> И вот в конечных путях своей биографии, не нарисованных Пушкиным, не даст ли она сюжетов, не только некрасивых, но сальных и позорных? <…> Провидение сильнее наших рассуждений. И идеал семьи может быть построен не на расчете *личных* сил человеческих, но на повиновении Богу. Я говорю, идеал Татьяны — лжив и лукав, а в исторических путях нашей русской семьи — он был и губителен. Ибо он построен, красиво и минутно, на предположении героических сил у отдельного существа, а не на том общем законе и инстинкте, что вот… «дети», «я — бабушка», вот — «мои заботы о замужестве дочери и мои вздыхания о ее болезни». Идеал Пушкина не органический и живой, а деланный…: у Татьяны «детей — нет; супружество — прогорьклое, внуков — не будет, и все в общем гибельнейшая иллюстрация нашей гибельной семьи <…> Великое значение имеет *цепкость к жизни*, и я думаю, цепкая жизнь, на «веки веков», каковая и нужна нации, зиждется и созиждется не на бесплодных Татьянах… Право, было бы глубоко страшно… рискнуть остаться при фарфоровой…

Лизе Калитиной («Дворянское гнездо») и Татьяне Лариной. Полная получилась бы картина национального вырождения [2, 353—354].

Нужная России семья, по Розанову, должная быть построена не на христианской, а на естественной *половой* любви:

Дайте мне только любящую семью, и я из этой ячейки построю вам вечное социальное здание. Построена ли наша и вообще европейская семья на любви? Увы, разберите примеры Калитиной и Татьяны, т. е. разберите самый идеал, зовущий нас, и вы увидите, что семья наша построена на другом принципе — *долга*.

А «долг», в отличие от любви, предполагает возможность измены [2, 354].

Как видим, *нравственное* для Розанова, как и для Белинского, нечто отдельное от библейских заповедей, от церковно-православных обетов. Однако, в отличие от Белинского, оно совпадает не с развитой интеллектуальностью, но с природно-естественным половым влечением, которое Розанов, в духе своего «нового религиозного сознания» и попыток «восполнения» «исторического христианства» «правдой» языческого эллинства («Святой Плоти», по Д. С. Мережковскому), отождествляет с «повиновением Богу». Только вот какому? При решении вопроса, с кем лучше было бы остаться Татьяне: с молодым любимым Онегиным или пожилым мужем генералом, Розанов ставит во главу угла интересы возможных детей, т. е., по сути дела, языческий идеал процветания *рода* человеческого, а не христианскую цель спасения *индивидуальной* человеческой души. Идеал Татьяны, по Розанову, «ложный шаг на пути развития и строительства русской семьи», потому что, отвергнув Онегина, пушкинская героиня осталась «бесплодной женой, без надежды материнства». Именно в этом смысле идеал Татьяны «лжив, лукав, губителен». Идеалы Татьяны и Лизы Калитиной (эту тургеневскую героиню-христианку, отказавшуюся от счастливого брака с любимым мужчиной ради высших религиозных принципов, Достоевский в «Речи о Пушкине» ставит на один уровень с Татьяной Лариной) ведут к «национальному вырождению». Итак, русская семья, считает Розанов, должна быть основана на естественной любви, а не на христианском «долге». Характерно, что в исполнении этого «долга» Розанов, в отличие от Достоевского, не предполагает радости от достижения «высшей гармонии духа». Более того, для Розанова как будто оказалась закрыта многовековая жизненная практика христианского супружества: в венчанном браке, даже при отсутствии первоначального естественного влечения, в результате полученной благодати и при соблюдении супругами норм христианской жизни рано или поздно между ними неизбежно загорится и

любовь. Поэтому «верность… в конце концов… приведет и Татьяну Ларину к любви не прежней, но к истинной любви, обращенной к человеку, которому уже отдана верность» — такова «простая пушкинская истина — истина любви, рождающейся из верности» [1].

В 1994 г. А. И. Солженицын написал программную статью «Русский вопрос к концу XX века», где впервые выдвинул «национальную идею» русской современности рубежа XX—XXI вв. — «Сбережение народа», составной частью которой становится всемерное поощрение рождаемости. Казалось бы, полное соответствие розановским идеалам столетней давности. Если бы не одно «но»: «Мы должны строить Россию нравственную, — писал Солженицын, — или уж хоть и никакую, тогда и все равно»[11]. Очевидно, что Солженицын — православно верующий христианин — под *нравственностью* понимал верность библейским заповедям и ничто другое.

Примечания

1 Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. М.: Худож. лит., 1981. С. 410, 408.
2 Там же. С. 422.
3 Там же. С. 421.
4 Там же. С. 393.
5 Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972—1990. Т. 26. С. 141.
6 Там же. С. 142.
7 Там же. С. 140.
8 Там же.
9 Там же. С. 143.

Список литературы

1. *Кошемчук Т. А.* Жизнеотрицание и жизнеутверждение в мире Чехова // Вестник Литературного института. 2011. № 1. С. 31—52.
2. *Розанов В. В.* Семейный вопрос в России. Т. I, II. Материалы для III тома / Под общ. ред. А. Н. Николюкина. М.: Республика, 2004. 832 с.

Olga Alimovna Bogdanova
Doctor of Philology, Senior Researcher,
Gorky Institute of World Literature,
Russian Academy of Sciences
(Moscow, Russian Federation)
olgabogda@yandex.ru

LOVE, DUTY, MOTHERHOOD: TATYANA LARINA AS SEEN BY BELINSKY, DOSTOEVSKY AND ROZANOV

Abstract: The article looks at the interpretation and assessment of the most important female protagonist in Russian literature — Pushkin's Tatyana Larina — by authoritative figures in literary criticism in pre-revolutionary Russia. In 1840s, 1870s and 1900s key

figures in various schools of thought: Westernizers (V. G. Belinsky), Slavophiles (F. M. Dostoevsky), representatives of "new religious consciousness" (V. V. Rozanov) repeatedly returned to the same texts to interpret them in accordance with radically different ideals, which turned their assessments into polar opposites. The primary moot point was Tatyana's choice between love to Onegin and spousal duty to her husband. A positive or negative take on the choice Tatyana made characterizes the religious stance and worldview of the three authors and the strands of 19th and 20th century Russian culture they represent. Our study has allowed us to underscore and compare the deep currents of Russian religious and artistic thought, their interconnections and mutual influence within the cultural field of contemporary Russia. It has found resonance in the 'national idea' of the turn of the 21st century as expressed by A. I. Solzhenitsyn — "the preservation of the people".

Keywords: Pushkin, Tatyana, Belinsky, Dostoevsky, Rozanov, morality, Christianity, reason, love, family

References

1. Koshemchuk T. A. Zhizneotritsanie i zhizneutverzhdenie v mire Chekhova [Negation and Affirmation of Life in Chekhov's Art World]. *Vestnik Literaturnogo instituta* [*The Messenger of The Maxim Gorky Literature Institute*], 2011, no. 1, pp. 31—52.
2. Rozanov V. V. *Semeynyy vopros v Rossii. Tomy I—II. Materialy dlya III toma* [*The Family Question in Russia. Vol. I, II. Materials for Volume III*]. Moscow, Respublika Publ., 2004. 832 p.

© Богданова О. А., 2012

DOI: 10.15393/j9.art.2012.339

Владимир Дмитриевич Денисов
доктор филологических наук, доцент,
профессор кафедры русского языка,
Российский государственный гидрометеорологический университет
(Санкт-Петербург, Российская Федерация)
vladdenisoff@mail.ru

ЕВАНГЕЛЬСКИЕ МОТИВЫ В ПОСЛЕДНИХ ЗАПИСЯХ Н. В. ГОГОЛЯ

Аннотация: В статье раскрывается смысл нескольких предсмертных записок Гоголя в соотнесении с его трудами и Евангелием. Видимо, он уже понимал, что уходит из жизни, и готовился к этому как подобает христианину, в чем-то соотнося происходящее с Евангельскими событиями. Художественные способности не оставляли его, рука была точна. Так, на одном из листков несколькими линиями обозначен профиль человека в коляске или в захлопывающейся на последних страницах книге. Четкий каллиграфический почерк записок, выработанный писателем к середине 1840-х гг., отличается от неустойчивых крупных строк черновых редакций «Вечеров на хуторе близ Диканьки» на рубеже 1820—1830-х гг. и мелкой скорописи исторических набросков, статей и повестей в середине 1830-х гг. Это почерк не чиновника, писавшего казенные бумаги, а человека, знающего цену Слову.

В целом же записки пронизаны мотивами раскаяния и смирения. По мысли их автора, сатана уже пришел в мир и настают «последние времена», когда человек, оставленный Богом, почитает одиночество высшим благом для себя, а свои действия — единственно правильными и чванится невежеством и грехами как добродетелью. Оскудение его «храма души» делает невозможными любовь и гармонию, разобщает людей, разрушает мир. Этому Гоголь хотел противопоставить единение людей, согласно Евангельским истинам, и самую большую запись посвятил своим друзьям, под которыми можно понимать каждого истинного христианина.

Ключевые слова: Евангельские мотивы, предсмертные записки Гоголя, Апокалипсис

В середине февраля 1852 г. (ст. ст.) Гоголь, несмотря на врачебную помощь, угасал в московском доме графа А. П. Толстого на Никитском бульваре. По-видимому, писатель понимал, что с ним происходит, и готовился уйти из жизни достойно христианина, в чем-то соотнося свою смерть с евангельскими событиями. На одном из сохранившихся листков написано: «Как поступить, чтобы признательно, благодарно и вечно помнить в сердце моем полученный урок? И страшная История Всех событий Евангельских…» — и несколькими линиями обозначен профиль человека в коляске с поднятым верхом или в захлопывающейся на последних страницах книге. Видно, художественные способности не оставляли писателя до последних дней, точна была и рука. Четкий каллиграфический почерк, выработанный к середине 1840-х гг., отличается от неустойчивых крупных строк черновых редак-

ций «Вечеров на хуторе близ Диканьки» (рубеж 20—30-х гг.) и мелкой скорописи исторических набросков, статей и повестей в середине 1830-х гг. Это почерк явно не чиновника, исписавшего много казенных бумаг, а человека, разборчиво и красиво пишущего для собственного и для чужого разумения, — того, кто знает цену Слову.

По предположению исследователей, к таким записям принадлежат и две следующих на отдельном листе фразы:

Будьте не мертвые, а живые души. Нет другой двери, кроме указанной Иисусом Христом, и всяк, прелазай иначе, есть тать и разбойник.

Начало записи указывает на смысл главного труда Гоголя — поэмы «Мертвые души», чье название содержит глубокий духовный смысл[1]. Для автора души его героев не совсем умерли, ибо каждому человеку дан образ Божий к вечной жизни и надежде на возрождение. Эта евангельская традиция понимания «мертвой» души, не совсем умершей духовно, созвучна христианскому нравственному закону, изложенному святым апостолом Павлом:

Как в Адаме все умирают, так во Христе все оживут (1 Кор. 15:22).

С этим была связана идея «Мертвых душ» — духовного воскресения падшего человека, обращения к Богу. Ее должен был воплотить главный герой — Павел Иванович Чичиков, чье имя и отчество сочетают имена апостолов. Апостол Павел до своего обращения был Савлом — одним из самых жестоких гонителей христиан, но затем стал энергично распространять Христианство по всему миру; имя Павел означает ‘малый’, Иоанн (др. евр.) — ‘любимый Богом’, кроме того, Иван — самый распространенный тогда этноним России — символизировал «среднего», обычного, заурядного человека. Современники вспоминали, что, по замыслу автора, в 3-м томе Чичиков должен был переродиться к жизни духовной, как и другие герои, стремящиеся испытать обновление. Таким образом Гоголь хотел показать, что духовное возрождение — одна из высших способностей, дарованных человеку, — доступно каждому, но необходимы духовный труд, испытания и страдания души на пути к Господу.

Вторая часть записи основана на Евангелии от Иоанна (начало 10-й главы):

Истинно, истинно говорю вам: кто не дверью входит во двор овечий, но перелазит в ином месте, тот вор и разбойник; А входящий дверью есть пастырь овцам. Ему придверник отворяет, и овцы слушаются голоса его, и он зовет своих овец по имени и выводит их. И когда выведет своих овец, идет перед ними; а овцы за ним идут, потому что знают голос его. За чужим же не идут, но бегут от него, потому что не знают чужого голоса (10:1—6).

То есть добрый пастырь вдохновляет людей, дает возможность почувствовать себя нужными и ценными. Он прилагает усилия, чтобы воспитать настоящего христианина, утвердить в нем достоинство и стремится к тому, чтобы люди стали такими, какими хочет видеть их Бог. Пастырь всегда имеет влияние на своих подопечных, внушает им чувство благоговения, внутренне ободряет. Это мы видим в Иисусе. Он — добрый и мудрый Пастух, взращивающий Свою паству, естественно и благотворно воздействуя на нее, меняет изнутри и завоевывает Своей любовью. А кто идет иным путем, так сказать, «перелазит в другом месте», «тот вор и разбойник».

Если влиять на людей своими праведными поступками, через учение, вдохновение и ободрение, они откроются. «Придверник» — прообраз Духа Святого, Который «открывает путь к сердцам». Поэтому самая главная заповедь в Божьем Царстве — это любовь. Именно любовь позволяет Духу Святому открывать двери сердец. Как бы ни был «закрыт» человек, тогда его сердце откроется. Такой пастырь всегда помогает людям решить любую проблему — духа и / или плоти, поэтому они следуют за ним и знают только его голос:

За чужим же не идут, но бегут от него… (Ин. 10:5).

При этом пастырь всегда оставляет человеку свободу выбора, не ставит условий, не удерживает ни под какими предлогами: тогда человек сам не захочет уйти. Но, унижая других, пастырь теряет духовную власть и благословение Божье на труд. Священное Писание учит нас не возвышаться и не превозноситься над другими людьми, а «быть малыми» — тогда Сам Бог возвысит нас. Поэтому пастырь должен принижать себя, чтобы другие утвердились, должен стать ниже тех, которым служит, чтобы они могли опереться на него, как на ступень «лестницы», восходящей на Небо:

…Так как Сын Человеческий не для того пришел, чтобы Ему служили, но чтобы послужить и отдать душу Свою для искупления многих (Мф. 20:28).

Перед смертью Гоголь в забытьи произнес: «Лестницу, поскорее, давай лестницу!..» Очевиден символический смысл выражения: подразумевалась «лестница Иакова», сына Авраама, одного из библейских патриархов. Заночевав в пути, тот увидел сон о лестнице, что «стоит на земле, а верх ее касается неба… Ангелы Божии восходят и нисходят по ней», и стоящий на ней Бог подтверждает обетования, данные предкам Иакова, отдавая ему и его потомству землю, на которой он сейчас спит (отсюда — «Земля обетованная»); проснувшись, Иаков возлил елей на камень, что лежал у него под головой, и назвал это место Вефиль — Дом Божий (Быт. 28:10—19). В богословии «лестница Иакова» символизирует неразрывную связь неба и земли, а также воплощения Сына Божия, соединившего небо и землю (Ин. 1:51), и Божией Матери. Поэтому в богородичные праздники

читают о сне Иакова, в литургии Деву Марию именуют «Лествица небесная, ею же сниде Бог», «Мост, возводяй сущих от земли на небо» (Акафист Богородице), а на ее иконах, наряду с другими библейскими символами, изображена лестница. Таким образом, «дверь, указанная Иисусом», и «лествица» есть живая связь христианина с Богом, а всякий, кто нарушает ее, «есть тать и разбойник».

Другая гоголевская запись «Аще не будете малы, яко дети, не внидете в Царствие Небесное» — это сокращенная цитата из Евангелия от Матфея:

Аще не обратитеся, и будете малы, яко дети, не внидете в Царствие Небесное (Мф. 18:3).

Пояснения к ней находим в сборнике духовных произведений православных авторов IV—XV вв. под названием «Добротолюбие священных трезвомудрцев, собранное из святых и богоносных отцев наших, в котором, через деятельную и созерцательную нравственную философию, ум очищается, просвещается и совершенствуется» (эту греческую книгу перевел на русский язык в 1793 г. П. Величковский, она входила в круг чтения Гоголя):

Какие же дела свойственны дитяти? Дитя, если его побьют, плачет, и с радующимися с ним радуется; если побранят его, не гневается, и если похвалят, не возносится; если почтут дружку его паче его, не ревнует; если возьмут что из принадлежащего ему, не мятется; если оставят ему мало в наследство, не осведомляется, не входит в тяжбу ни с кем, не любопрится из-за своего ему, не ненавидит никакого человека; если беден, не печалится, если богат, не высокомудрствует; если видит женщину, не вожделевает ее; сласть похотная или многозаботливость не господствуют над ним; никого он не осуждает, ни над кем не властительствует; никому не завидует; не говорит с самохвальством о том, чего не знает; не смеется над ближним из-за внешнего вида его; ни с кем не имеет вражды; не притворяется; не ищет почести мира сего; не ищет собрания богатства; не сребролюбствует; не бывает дерзок; не любопрится; не учительствует со страстию, ни о ком не беспокоится; если разденут его, не печалится; не держит своей воли; не боится голода, ни злодеев; не боится зверя, ни брани; когда бывают гонения, не мятется… Итак, дело (истинных) младенцев о Христе в чем состоит? Вот в чем, по слову Апостола Петра: *отложите убо всяку злобу, и всяку лесть и лицемерие и зависть, и вся клеветы, яко новорождени младенцы* (1 Петр. 2:1). <…> Уразумеем же точно слово сие и будем всячески стараться со страхом и трепетом исполнять его всякий час, как только случай к тому будет. Когда враг уязвит нас стрелою неприязни на ближнего, или за то, что оскорбит кто нас, или что обесчестит, или что оклевещет, или что заспорит с нами ближний, чтоб сделать ему уступку, или огорчение нечистое начнет щемить нас, приводя в движение злое воспоминание о том, что сделал нам ближний, чтоб омрачить душу нашу гневом и ненавистью, когда что-нибудь такое приблизится к душе нашей, поспешим тогда вспомнить слово Господа нашего, которое Он изрек с клятвою, говоря: *аминь, аминь глаголю вам: аще не обратитеся, и будете яко дети, не внидете в царство небесное.* Кто не устрашится, слыша слово сие? Или кто из мудрых, желающих спасти душу свою, не выбросит из сердца своего всякое неудовольствие, какое имеет на ближнего? Или кто из боящихся попасть в геенну не исторгнет из сердца своего всякую ненависть, чтоб не быть извержену вне царствия? <…> Тяжко слово сие для держащих волю свою, любящих мир и не познавших (не приявших) дара Святого

Духа, потому что на кого низойдет Он, тому подает забвение всякого зла, и научает его Своему, — вместо гнева — кротости, вместо вражды — миру, вместо любопрения — смиренномудрию, вместо ненависти — любви, вместо малодушия — долготерпению. Таковы сподобившиеся возрождения (Т. 1. Слово 25. § 10—12).

Мотивы раскаяния и смирения определяют и следующую запись:

Помилуй меня грешного, прости, Господи! Свяжи вновь сатану таинственною силою неисповедимого Креста!

Начало ее является переложением «Молитвы мытаря» — сборщика податей, которого можно было за глаза уже считать грешником. А Христос привел его слова и поведение в церкви как образец истинной молитвы, в отличие от молитвы чванливого фарисея:

Мытарь же, стоя вдали, не смел даже поднять глаз на небо; но, ударяя себя в грудь, говорил: Боже! будь милостив ко мне грешнику! Сказываю вам, что сей пошел оправданным в дом свой более, нежели тот: ибо всякий, возвышающий сам себя, унижен будет, а унижающий себя возвысится (Лк. 18:13—14).

О силе Креста идет речь в стихе из первой части Великого Повечерия, который произносится с поклоном:

Непобедимая, и непостижимая, и Божественная сила Честнаго и Животворящего Креста, не остави нас грешных.

Эта сила помогает искоренить и дьявольское в человеке.

Вместе с тем в Откровении Св. Иоанна Богослова говорится о связывании сатаны («дракона, змия древнего») «на тысячу лет» царства Иисуса и святых, «которые не поклонились зверю, ни образу его, и не приняли начертания на чело свое и на руку свою» (Откр. 20:1—7). Однако, по мысли писателя, сатана уже пришел в мир, настают «последние времена», когда «люди будут самолюбивы, сребролюбивы, горды, надменны, злоречивы, родителям непокорны, неблагодарны, нечестивы, недружелюбны, непримирительны, клеветники, невоздержны, жестоки, нелюбящие добра, предатели, наглы, напыщенны, более сластолюбивы, нежели боголюбивы…» (2 Тим. 3:2). Так в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (1833) выясняется, что восторженно, с любовью обрисованные повествователем «два почтенных мужа, честь и украшение Миргорода» — на самом деле «существователи», которые, говоря словами юного Гоголя, «задавили корою своей земности, ничтожного самодоволия высокое назначение человека»[2]. Их дружба и благочестие показные, они каждое воскресение в церкви, но в сердце лицемерны и немилосердны, а главное — довольны **собой**, своим положением, домом и собственностью. Так, Иван Иванович «человеколюбиво» расспрашивает нищенок, не давая ни копейки.

Человек Нового времени предстает здесь не просто сиротой (как Хома Брут, оставленный Богом, родителями и товарищами) —

теперь он почитает одиночество высшим благом для себя, а свои действия — единственно правильными и чванится невежеством и грехами как добродетелью. Проявляется это большей частью в мелочах. Съев очередную дыню, Иван Иванович пишет «над бумажкою с семенами: “Сия дыня съедена такого-то числа”» (II, 224) и несколько раз солидно отказывается от чашки чая, прежде чем взять. Зимой и летом он носит меховой кафтан (бекешу): роскошь должна придать ему особый вес в глазах окружающих. В то же время главные герои, когда их не видят, обнажаются частично или совсем, как бы не доверяя одежде. Но умаление своего **достоинства** они почитают преступлением и мстят за него, даже если это грозит уничтожить их самих и все нажитое. Такой «смертельной для… чина и звания обидой» Иван Иванович считает «гнусное» уподобление себя «гусаку» (но пропускает мимо ушей более обидный из-за сопоставления мужчины с курицей тоже «птичий» глагол «раскудахтался»), ибо он гусаком «никогда отнюдь не именовался и впредь именоваться не намерен», а доказательством собственного «дворянского происхождения» считает церковную запись о рождении и крещении (II, 249).

Оставленные Богом герои уже не различают добра и зла, враждуют, лгут, грешат бесстыдно и постоянно, ибо полагают, как позднее герои Достоевского, что уже «все позволено». Недаром среди миргородцев нет священника даже в церкви — она «пуста» в праздничный день (II, 275). Очевидно, это последствия апостасии.

> Согласно христианскому пониманию истории, процесс апостасии (нового отступничества от Бога, Который есть **любовь**) связан… с подчинением человека собственным **страстям и желаниям** (злоупотреблением внешней свободой)… Этот процесс неизбежен и должен завершиться… приходом антихриста и победой Христа над ним в Своем Пришествии [2, 33].

Ослабление и деградация духовного начала, связующего и удерживающего «земное» начало мира, по мысли Гоголя, влекут неестественную активность телесного, животного и вещественного, которые обретают некую самостоятельность, как бы выходя из подчинения человеку. Отсюда «самовольство» животных и вещей, отчасти неразличение живого и неживого, а также глупость, скудоумие героев, нарушение ими логики, безудержные болтовня, ложь и бахвальство. Теми же пороками будут страдать герои «Ревизора» (1836) и 1-го тома поэмы «Мертвые души» (1841).

В сборнике «Арабески» (1835) Гоголь приводит знамения, предваряющие приход антихриста: падение римского монаршества, проповедь Евангелия во всем мире, речь животных. О том же говорится в петербургских повестях, где раздробленность столичного мира напоминает о первородном хаосе, указывая на приближение конца света. Потому и возникают такие воплощения антихриста,

как ростовщик и его портрет, юная блудница, похожая на Пресвятую Деву, и собаки, говорящие, грамотно пишущие задушевные письма. Подобен апостольским посланиям о «последних временах» монолог художника монаха (здесь отчетлива перекличка с двумя посланиями апостола Павла [3, 66]).

В изображенном мире Петербурга нормы христианской морали постоянно нарушаются, ибо нарушено естественное развитие, и герои, за исключением художника монаха, не молятся и не раскаиваются. Они немилосердны (сослуживцы Поприщина и Башмачкина, Одно Значительное Лицо), кончают жизнь в безумии (Чертков, Поприщин), обожествляют вещь (Башмачкин) и прямо нарушают Заповеди, безудержно обогащаясь (Чертков, Петромихали), прелюбодействуя (Пирогов, Ковалев) или убивая себя (Пискарев). В повести «Портрет» обращение художника к священнику влечет смерть его жены и маленького сына. Зимой у дома ростовщика находят мертвых старух, которые замерзли, не дождавшись милосердия. Затем «демон в портрете» способен являться днем и ночью не только художнику монаху или Черткову, но и множе ству людей в картинной лавке, на аукционе, и способен подменить *икону*.

В «Портрете» властвует мотив гибельного искушения человека, особенно художника, современным миром. Религиозный живописец запечатлел ужасного ростовщика с мыслью использовать это для «священного изображения» в храме, а когда осознал содеянное, то удалился в монастырь, где со смирением стал искупать свой грех «подвигами» и созданием высоких, истинно христианских произведений. Обветшавшая монастырская церковь со «множеством деревянных по черневших пристроек», для которой художник монах написал «картину, изображавшую Божию Матерь, благословляющую народ», противопоставлена петербургскому «ветхому дому» ростовщика Петромихали, дому «со множеством пристроек» на болоте» (III, 431, 441—442) — своего рода «антихраму», где драгоценное неразличимо с негодным (как будет потом в «плюшкинской» куче), где обожествляют деньги, наживу. Именно здесь «нерв» гоголевского Петербурга, а «всемогущий Невский» со знаменитой «выставкой вещей», по сути подменяющих людей, лишь его эманация. Здесь «сам демон зажигает лампы» ночью «для того только, чтобы показать все не в настоящем виде» (III, 46).

Меркантильная суета проспекта не дает прохожим заметить строящуюся церковь. В погоне за незнакомой красавицей офицер Пирогов проскакивает «темными Казанскими воротами» (III, 36) мимо храма символа победы России в Отечественной войне. Зато пропавший нос майора Ковалева будет молиться «с выражением величайшей набожности» (III, 55) в Казанском соборе[3]. Возле этого

главного храма столицы Православия просят милостыню старухи нищенки с провалившимися носами, а немногочисленные «оглашенные» стоят «при входе» в почти пустой собор[4]. Именно там Ковалев спорит со своим носом, а затем, увидев дам, привычно охорашивается, желая привлечь внимание и, если повезет, завести интрижку. Испытание героя пошляка не в силах изменить его натуру: для спасения он обратится не к Богу (что за него делает Нос, пусть лицемерно, пародийно), а к официальной власти — церковной, полицейской, «газетной», к мирским связям и докторам, ибо верит лишь в силу порядка вещей. Подобное оскудение «храма души» делает невозможным любовь, гармонию, разобщает людей, разрушает христианский мир.

Всему этому писатель хотел противопоставить духовное единение людей, живущих по Евангельским истинам. Поэтому «ДРУЗЬЯМ МОИМ» посвящена самая большая запись:

Благодарю вас много, друзья мои. Вами украсилась много жизнь моя. Считаю долгом сказать вам теперь напутственное слово: не смущайтесь ни какими событиями, какие ни случаются вокруг вас. Делайте каждый свое дело, молясь в тишине. Общество тогда только поправится, когда всякий частный человек займется собою и будет жить как христианин, служа Богу теми орудиями, какие ему даны, и стараясь иметь доброе влияние на небольшой круг людей, его окружающих. Все придет тогда в порядок, сами собой установятся тогда правильные отношения между людьми, определятся пределы, законные всему. И человечество двинется вперед.

По видимому, начало фрагмента представляет собой реминисценцию Евангелия от Иоанна:

Сия есть заповедь Моя, да любите друг друга, как Я возлюбил вас.

Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих. Вы друзья Мои, если исполняете то, что Я заповедаю вам.

Я уже не называю вас рабами, ибо раб не знает, что делает господин его; но Я назвал вас друзьями, потому что сказал вам все, что слышал от Отца Моего.

Не вы Меня избрали, а Я вас избрал и поставил вас, чтобы вы шли и приносили плод, и чтобы плод ваш пребывал, дабы, чего ни попросите от Отца во имя Мое, Он дал вам.

Сие заповедаю вам, да любите друг друга.

Если мир вас ненавидит, знайте, что Меня прежде вас возненавидел.

Если бы вы были от мира, то мир любил бы свое; а как вы не от мира, но Я избрал вас от мира, потому ненавидит вас мир.

Помните слово, которое Я сказал вам: раб не больше господина своего. Если Меня гнали, будут гнать и вас; если Мое слово соблюдали, будут соблюдать и ваше.

Но всё то сделают вам за имя Мое, потому что не знают Пославшего Меня (Ин. 15:11—21).

Данное соотнесение показывает, что Гоголь обращал свои слова не только и не столько к лицам конкретным, сколько к читателям, понимающим смысл его Слова (произведений), как говорил Хри-

стос Своим ученикам, предчувствуя конец земного пути. И это придает особую силу поучению как последнему слову.

Кроме того, Гоголь здесь исповедует теорию «малых дел» — того Добра, которое каждый гражданин на своем месте мог бы принести окружающим во имя всеобщего благоустройства, — и тем самым возвращается к полемике с В. Г. Белинским, гневно и безапелляционно отвергнувшим книгу «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847). В так и не отосланном ему письме (создававшемся в конце июля — начале августа 1847 г.) писатель утверждал:

…благосостояние общества не приведут в лучшее состояние ни беспорядки, ни [пылкие головы]. Брожение внутри не исправить никаким конституциям. <…Общест>во образуется само собою, общес<тво> слагается из единиц. <Надобно, чтобы каждая едини>ца исполнила долж<ность свою.> <…>

Нужно вспомнить человеку, <что> он вовсе не материальная скотина, <но вы>сокий гражданин высокого небесно<го гра>жданства. Покуда <он хоть сколько-нибудь не будет жить жизнью <неб>есного гражданина, до тех пор не <пр>идет в порядок и зе<мное> гражданство.

Вы говорите, что Россия д<олго и напрасно моли>лась. Нет, Россия м<олилась не напрасно. К>огда она молилась, то она спаса<лась <…> Нет, оставим п<одобные сом>нительные положения <и посмотрим на> себя [честно][5].

Наконец, последняя фраза: «И человечество двинется вперед» не так уж оптимистична, ибо содержит и великий вопрос: куда идет человечество?

Примечания

1 Здесь и далее мы основываемся на комментариях в изд.: Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. / Сост. и коммент. В. А. Воропаева, И. А. Виноградова. М., 1994, а также на книге: [1] и на статьях этого автора о позднем творчестве Гоголя и его смерти.

2 Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: Т. I—XIV. М.; Л., 1937–1952. Т. X. С. 98. Далее цитируем по этому изданию, указывая в круглых скобках через запятую том — римской цифрой, страницу — арабской. В том же письме Г. И. Высоцкому от 26 июня 1827 г. Гоголь высказал опасение, что и его «неумолимое веретено судьбы зашвырнет… с толпою самодовольной черни (мысль ужасная!) в самую глушь ничтожности…» (X, 101).

3 Цитируем отвергнутую цензурой редакцию «Носа» (в советское время ее сделали канонической).

4 Оглашенные — люди, не принявшие крещение, но уже наставляемые в основах веры (церковнославянский: оглашенный означает «желающий принять Святое Крещение и учащийся христианским догматам»); в православной церкви они могут находиться только в притворе храма и не участвуют в церковных таинствах.

Список литературы

1. *Воропаев В. А.* Николай Гоголь: Опыт духовной биографии. М.: Паломник, 2008. 318 с.

2. *Есаулов И. А.* Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н. В. Гоголя). М.: РГГУ, 1997. 102 с.
3. *Маркович В.* Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л.: Художественная литература, 1989. 208 с.

Vladimir Dmitrievich Denisov

Doctor of Philology, Professor,
Department of Russian Language,
Russian State Hydrometeorological University
(St. Petersburg, Russian Federation)
vladdenisoff@mail.ru

GOSPEL MOTIVES IN THE DYING NOTES OF NIKOLAI GOGOL

Abstract: The article analyses several notes made by Nikolai Gogol shortly before his death in the light of their links to his other works and the Gospel text. The author seems to have understood that he was dying and was preparing to meet his death as a Christian should, to an extent matching the events around him with those in the Gospel. His artistic eye and hand did not fail him. His dying notes feature a brief sketch of a man in a cab and a profile of a man being shut by a closing book. Calligraphic handwriting Gogol had developed by mid-1840s differs from both the large scribble of the draft text of *Evenings on a Farm Near Dikanka* in the 1830s and the small hand of his historical notes, articles and novellas of the mid-1830s. His new hand was that of a man who knew the value of words, and not of a copyist working with government papers.

Overall, the notes are permeated with the mood of contrition and humility. Gogol writes that Satan has already entered the world and the last days are approaching when man is abandoned by God and considers solitude the highest good. He sees his actions as the only true way and takes pride in his sins and ignorance as if they were virtues. The decay of "the temple of his soul" leaves no chance for love and harmony, disconnecting people and ruining the world. Gogol wants to prevent this by uniting people in the Gospel. The longest of his dying notes is addressed to his friends. Every true Christian can be viewed as such.

Keywords: Gospel Motives, Gogol's dying notes, Apocalypse

References

1. Voropaev V. A. *Nikolay Gogol': Opyt dukhovnoy biografii* [*Nikolai Gogol: Experience of Spiritual Biography*]. Moscow, Palomnik Publ., 2008. 318 p.
2. Esaulov I. A. *Spektr adekvatnosti v istolkovanii literaturnogo proizvedeniya («Mirgorod» N. V. Gogolya)* [*The Spectrum of Adequacy in the Interpretation of the Literary Work ("Mirgorod" by Nikolai Gogol)*]. Moscow, The Russian State University for the Humanities Publ., 1997. 102 p.
3. Markovich V. *Peterburgskie povesti N. V. Gogolya* [*"St. Petersburg Tales" by Nikolai Gogol*]. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1989. 208 p.

© Денисов В. Д., 2012

DOI: 10.15393/j9.art.2012.340

Наталия Викторовна Пращерук

доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы филологического факультета, Уральский государственный университет им. А. М. Горького (Екатеринбург, Российская Федерация)

prashcheruk@yandex.ru

ПАСТЫРЬ И ХУДОЖНИК: О ДУХОВНОЙ ПРОЗЕ ИГНАТИЯ БРЯНЧАНИНОВА

Аннотация: Автор статьи обращается к исследованию произведений святителя Игнатия Брянчанинова. В его сочинении, построенном диалогически, «Христианский пастырь и христианин-художник» (1851) отражены взгляды святителя на художественное творчество. Оно в высших своих проявлениях должно носить евангельский характер, — считает И. Брянчанинов. В статье анализируется духовная проза святителя («Аскетические опыты», «Слово о смерти» и др.). Особое внимание уделяется лирико-философским миниатюрам автобиографического характера И. Брянчанинова. Они сопоставляются со «Стихотворениями в прозе» И. С. Тургенева. Автор делает вывод, что в миниатюрах И. Брянчанинова запечатлены редкие в светской прозе состояния душевного равновесия и согласия человека с самим собой. На материале фрагментов из «Аскетических опытов» показывается, как «глубокие и сильные духовные впечатления» облекаются в эстетически выразительную форму. Исследуя художественные произведения И. Брянчанинова, автор обосновывает идею эпифанического видения и письма, приходит к общему выводу, что это не только произведения святоотеческой мысли, но и отечественной словесности.

Ключевые слова: духовная проза, христианство, художник, миниатюра, библейская повесть, эпифания

В 1851 г. Игнатий Брянчанинов пишет небольшой фрагмент с характерным названием «Христианский пастырь и христианин-художник». Сочинение создается по просьбе М. И. Глинки, которого совершенно покорили беседы с Брянчаниновым — уже к тому времени архимандритом — и его устные наставления, даваемые одному из послушников, тенору, обладающему замечательным голосом[1]. Статья написана в форме диалога, и в ней затрагиваются не только специальные вопросы православно-церковного пения, но и более широкие проблемы — проблемы художественного творчества вообще.

Источником подлинного творчества, по Брянчанинову, является духовное устремление человека, и «один Бог — предмет, могущий удовлетворить» это устремление. «Люди, одаренные по природе талантом, не понимают, для чего им дан дар, и некому объяснить им это. Зло в природе, особливо в человеке, так замаскировано, что болезненное наслаждение им очаровывает художника… Когда уже

истощатся силы и души и тела, тогда приходит разочарование, по большей части ощущаемое бессознательно и неопределительно. Большая часть талантов стремилась изобразить в роскоши страсти человеческие… Талант человеческий, во всей своей силе и несчастной красоте, развился в изображении зла, в изображении добра он… слаб, бледен, натянут»[2], — замечает Пастырь, обращаясь к Художнику. «Истинный талант, — далее продолжает он, — познав, что Существенно Изящное — один Бог, должен извергнуть из сердца все страсти, устранить из ума всякое лжеучение, стяжать для ума евангельский образ мыслей, а для сердца евангельские ощущения. Первое дается изучением евангельских заповедей, а второе — исполнением их на самом деле. Плоды дел, то есть ощущения, последующие за делами, складываются в сердечную сокровищницу человека и составляют его вечное достояние! Когда усвоится таланту евангельский характер — а это сначала сопряжено с трудом и внутреннею борьбою — тогда художник озаряется вдохновением свыше, тогда только он может говорить свято, петь свято, живописать свято»[3].

Этапы духовного пути художника также обозначены в диалоге:

> Первое познание человека в области духовной есть познание своей ограниченности, как твари, своей греховности и своего падения, как твари падшей. Этому познанию гармонирует чувство покаяния и плача <…> Плач родит в свое время радость, хотя и на земли, но не земную… состояние высшего благоговения, соединенного со страхом, оно производится живым явлением величия Божия и останавливает все движения ума[4].

Этот диалог, исполненный поразительной ясности в толковании сложных вопросов, важен не только сам по себе как драгоценное свидетельство размышлений святителя. В нем, как мне кажется, обозначены грани личности самого Брянчанинова, а также явлен своеобразный ключ к прочтению его сочинений.

Литературный талант проявился у Брянчанинова еще в молодости, до его пострига. Он с детства обнаружил блестящие способности в самых разных сферах, был музыкально и литературно одарен, прекрасно образован, усвоил некоторые уроки поэта Гнедича, в частности, о том, что свои сочинения до 40 лет уважающий себя автор должен считать как бы несуществующими, так как они не могут быть отмечены еще зрелостью ума, опыта и вкуса. Может быть, поэтому серьезно работать над изданием своих сочинений Брянчанинов начинает только за несколько лет до кончины. В 1864 г. выходят 2 тома его «Аскетических опытов», затем в 1867 — «Слово о смерти» и другие сочинения, а «Отечник» и «Письма» печатаются уже после смерти их автора.

В предисловии к первому тому «Аскетических опытов» он признавался, что «ни о каком духовном делании не говорил, а тем более не

писал, не проверив своим собственным опытом того учения или делания и его последствий, которые он передавал слушателю или читателю…»[5] Между тем многие фрагменты из его сочинений — «статьи», как он сам называл их — являются не только духовным, но еще и ярким литературным опытом, свидетельствуют о его художественном вкусе и чувстве стиля и потому должны быть осмыслены как литературное явление. Это прежде всего лирико-философские миниатюры автобиографического характера — «Сад во время зимы», «Кладбище», «Древо зимою под окнами келии», «Дума (на берегу моря)» и др., а также его библейская повесть «Иосиф» — своеобразный ответ на лермонтовского «Героя нашего времени».

Миниатюры организованы переживанием-размышлением героя-повествователя, напоминающего лирического героя, сюжетно и композиционно выстроены. По своей жанровой природе и по сюжетной структуре они сходны с тургеневскими «Стихотворениями в прозе». Созерцание картинки из окружающего мира — чаще всего это пейзаж — «запускает» внутренний сюжет — размышления о человеческой жизни, о простых и вечных ее истинах. Ясная, спокойная религиозность дает возможность герою через внешнюю жизнь природы прозревать духовные сущности, тайны мира, выходить на уровень религиозно философских обобщений. Его сознание открыто этим тайнам, так как он смиренно и кротко принимает весь Божий замысел о мире и человеке, восхищается совершенством и гармонией сотворенного Богом мира. В миниатюре «Сад во время зимы» герой созерцает зимний сад «в тихую погоду, в солнечные ясные дни», душа его исполнена тишины и кротости. В зимнем «покойном» пейзаже он прозревает грядущее весеннее пробуждение природы и трактует его как прообраз будущего Воскресения. Его размышления-переживания организуются системой сквозных, ассоциативно связанных между собой мотивов — тишины, покоя, тайны, смерти, воскресения и чуда. Метафоричность языка, прозрачность и чистота стиля позволяют автору избежать дидактизма и воздействовать на читателя силой и поэтичностью созданных им образов. Так, с точки зрения повествователя, человек, не верящий в Воскресение, подобен страннику, который никогда не видел весеннего пробуждения природы и которого привели «в сад, величественно покоящийся во время зимы сном смертным». Привели, чтобы «показать ему обнаженные древа и поведать о той роскоши, в которую они облекутся весною… он вместо ответа, посмотрел бы на вас и улыбнулся — такою несбыточною баснию показались бы ему слова ваши» (1, 178). В миниатюре «Кладбище» речь идет о краткости и бренности земной человеческой жизни. Герой посещает могилы родных, скорбит об умерших, но во

время панихиды чувство печали постепенно сменяется «тихим утешением» и «духовным услаждением»:

Церковные молитвы растворили живое воспоминание о умерших духовным услаждением (1, 184).

В этих и других миниатюрах, опредмечивающих переживания самого автора, важны прежде всего запечатленные состояния душевного равновесия и согласия человека с самим собой, состояния обретенной истины и полноты бытия, столь редкие в светской литературе. И эта драгоценная особенность таких сочинений Брянчанинова еще отчетливее понимается при сопоставлении с тургеневскими «Стихотворениями в прозе», выражающими тоску, обреченность, страх смерти. И. Брянчанинов, в отличие от Тургенева, показывает читателю возможности таланта, стяжавшего «для ума евангельский образ мыслей, а для сердца евангельские ощущения». Только такому таланту даровано «состояние высшего благоговения, соединенного со страхом», которое «производится живым явлением величия Божия». Пастырь-художник дает нам в своих сочинениях замечательные примеры эпифанического видения и эпифанического письма в подлинном, прямом смысле.

Теологический термин *эпифания*, означающий «явление Бога», используется сегодня в исследованиях, посвященных художникам особого типа — обостренно яркого восприятия мира, таких, как, например, Толстой, Бунин, Пруст, Джойс (см. об этом: [1, 130], [4, 374], [3, 9], [2, 47]). В подобном использовании — верном, но все же во многом метафорическом — этот термин лишается главного религиозного значения и трактуется как «эстетический аналог мистического акта, когда художнику внезапно открывается, «излучается» сама «душа» какого-то предмета, случая, сцены, притом не из области возвышенного — что существенно — а из самой обычной окружающей жизни» [4, 374]. Так, О. В. Сливицкая в одной из последних статей о Толстом замечает:

Искусствознание последнее время оперирует теологическим понятием *эпифания*. В традиционном понимании — это внезапное озарение, зримое или слышимое проявление божественной силы. Вне религиозного смысла это — моменты бытия, часто привычные, но вдруг увиденные заново. В эти мгновения человек погружается в жизнь со всей полнотой и мощью. Возникает чувство своей причастности ко всему [3, 9].

Далее в качестве примеров исследовательница приводит в одном ряду размышления Умберто Эко о поэтике Джойса и Дневники Александра Шмемана, которые «буквально переполнены эпифаническими моментами» (что вполне понятно, если иметь в виду то, кому принадлежат эти Дневники. — *Н. П.*), называемыми самим священни-

ком «уколами полноты и блаженства», «иконой вечности». Сюда же О. В. Сливицкая относит и японские хайку, в которых, по ее словам, «непритязательные моменты, что запечатлевают вечность, всплывают из пустоты» [3, 9]. Очевидно, что при выявлении эстетического сходства отмеченных ею явлений совершенно стираются различия их мировоззренческой природы, а само исходное теологическое понятие во многом утрачивает содержательную определенность. В контексте подобных размышлений открытия И. Брянчанинова обретают особую значимость, поскольку в своих сочинениях он возвращает нас именно к настоящему смыслу эпифанических явлений, дает своего рода их образцы, соединяя духовное и художественное, облекая «ощущения и движения духовные», «глубокие и сильные духовные впечатления» (выражения И. Брянчанинова)[6] в эстетически адекватную форму. Одно из самых показательных и поэтических произведений такого рода — миниатюра «Роса».

Миниатюра гармонично выстроена. Дар живописать словом блестяще раскрывается, когда святитель создает великолепный, эстетически выразительный образ июньского утра. Он щедро использует экспрессивные и изобразительные средства языка. Это метафоры: «великолепное светило совершало обычный путь свой»; «цветы… благоухали беспечно на свободе»; «роскошная рука рассыпала бесчисленное множество разноцветных драгоценных камней…»; эпитеты: «*синее, безоблачное* небо»: «*прекрасный* день»; «*ослепительное* сияние»; «*густая, нежная* трава» и т. п. И. Брянчанинов как художник тонко работает со светом, создавая приглушенный, но очень выразительный световой контраст: «*горели златые* кресты…», «*сребристые* купола отражали *ослепительное сияние лучей солнечных*», и «*тень* показывала наступление десятого часа…» Он использует разнообразную цветовую палитру: «*синее*, безоблачное небо»; «*златые* кресты»; «*сребристые* купола»; «*яркая густая зелень*». Взгляд художника замечает «каждый цветок, каждый стебелек и мелкий листочек», украшенные капельками росы, словно драгоценными камнями. Внимание к подробностям и деталям соединяется со способностью увидеть и передать все великолепие открывшейся картины целиком. По особому организованное повествование с использованием обратного порядка слов («путь свой», «лучей солнечных») и глагольных форм несовершенного вида в сочетании с интенсивностью образного языка создает ощущение остановленной и теперь уже длящейся, всегда пребывающей живой гармонии и красоты.

В смиренном созерцании этой красоты иноку открывается смысл и тайна Причащения. Запечатлен момент приобщения к Истине, которая является герою живописной картиной:

Священноинок взглянул на небо, на солнце, на луг, на блистающие капли росы — и внезапно открылось пред очами души объяснение величайшего из таинств христианских, то объяснение, каковым может объясниться непостижимое и необъяснимое, объяснение живым подобием, картиною живописною, которая была пред его глазами (1, 358).

При этом изображенное событие являющейся герою Истины для автора важно не только само по себе, но и как возможность вернуться к главной теме «Аскетических опытов», к главному сквозному сюжету, связавшему все составляющие сочинения в единое произведение. Это сюжет о необходимости для каждого человека непрестанного «духовного делания», духовного прозрения, которое начинается с осознания собственной греховности, с покаяния и плача по собственной душе. Именно такая мысль акцентируется четкими и энергичными финальными суждениями:

Путь к духовному тайнозрению — постоянное пребывание в покаянии, в плаче и слезах о греховности своей. Плач и слезы — тот коллурий, которым врачуются душевные очи (Апок. 3:18) (1, 359).

Тем самым миниатюра завершается композиционно, а в соотнесении с другими статьями «Аскетических опытов» и в контексте всего произведения в целом обретает дополнительный смысловой объем.

В ином ключе написана библейская повесть «Иосиф», воссоздающая историю известного ветхозаветного персонажа Иосифа Прекрасного, преданного своими братьями и простившего их. Рассказывая о перипетиях судьбы своего героя, автор будто снова и снова вглядывается в библейский текст, постоянно ссылается на него. Безусловно, для него была важна здесь концепция героя, отражающая христианский идеал личности. Но не менее важным и интересным оказалось то, что Брянчанинов стремился в этой повести воссоздать дух и обаяние не только библейского текста, но и той давней, библейской эпохи, когда мир стоял у истоков своего существования и от этого подлинные основания человеческого бытия были более зримы, более ощутимы, чем в современную культурную эпоху.

Словно следуя Моисею, Брянчанинов создает особую атмосферу реальности, ощутимости происходящего, «переносит внимательного читателя в отдаленную, священную древность» (2, 40). Речь идет при этом не просто о знании библейской истории, а именно об ощущении ее, о прикосновении к ней — о проживании ее в собственном мире, в собственной душе. Отсюда высказывания, столь точно выражающие суть общения автора с библейским текстом:

Кто погружается часто в созерцание библейских сказаний, тот непременно ощутит в душе своей особенное, странное впечатление. Это впечатление состоит в обонянии какой-то свежести, молодости, как бы от дыхания воздухом прекрасного летнего утра. Душа юнеет от пристальных взоров на юность мира, от беседы

с юным миром, ее силы бодреют, укрепляются, как дух старца оживает среди общества детей. Приятно насладиться свежестью юного мира, *отдохнуть в ней* (курсив мой. — *Н. П.*) от впечатлений современного, дряхлого, рассыпающегося (2, 40).

Подобный врачующий эффект испытывает сегодняшний читатель при общении с прозой самого Игнатия Брянчанинова. Думается, его наследие достойно представляет не только святоотеческую мысль, оно должно быть включено и в историю русской словесности.

Примечания

1 См. об этом: Жизнеописание епископа Игнатия Брянчанинова. М., 2002. С. 184—185.

2 Там же. С. 186—187.

3 Там же. С. 187.

4 Там же. С. 188, 190, 191.

5 Брянчанинов И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1993. Т. 1. С. 71. В дальнейшем ссылки на это издание с указанием тома и страницы в тексте.

6 Вот как И. Брянчанинов описывает «движения духовные» в миниатюре «Странник»: «Чувствую, ощущаю в себе присутствие Странника… Невидимою рукою взял Он ум мой, взял сердце, взял душу, взял тело мое. Едва они ощутили эту руку, как ожили! Явилось в них новое ощущение, новое движение, — ощущение и движение духовные!.. Они явились, и от явления их скрылись или оковались ощущения и движения плотские и душевные; они явились, как жизнь, и исчезло, как смерть, прежнее состояние» (2, 316).

Список литературы

1. *Мамардашвили М.* Лекции о Прусте (психологическая топология пути). М.: «Ad Marginem», 1995. 548 с.
2. *Пращерук Н. В.* Художественный мир прозы И. А. Бунина: язык пространства. Екатеринбург: «Развивающее обучение», «Созидание», 1999. 254 с.
3. *Сливицкая О. В.* «Человек Толстого» как динамическое тождество // Русская литература. 2010. № 4. С. 3—14.
4. *Хоружий С. С.* Улисс в русском зеркале // Джойс Д. Улисс: роман (часть III). М.: Знаменитая Книга, 1994. Т. 3. С. 363—605.

Nataliya Viktorovna Prashcheruk

Doctor of Philology, Professor,
Department of Russian Literature, Faculty of Philology,
A. M. Gorky Ural State University
(Ekaterinburg, Russian Federation)
prashcheruk@yandex.ru

THE SHEPHERD AND THE ARTIST: IGNATIUS BRYANCHANINOV'S SPIRITUAL PROSE

Abstract: The article looks at the works of St. Ignatius Bryanchaninov. His dialogue *Christian Shepherd and Christian Artist* (1851) reflects the holy bishop's views of art.

In its highest form, art should follow the Gospel, said St. Ignatius. In this article we analyse his meditative prose (*Ascetic Experience, A Word on Death,* etc.) A special focus is made on lyrical and philosophical autobiographic fragments which can be compared to Turgenev's *Poems in Prose.* These texts describe the moments of spiritual balance and inner peace which are rare in secular prose. Citing some fragments from *Ascetic Experiences* as an example, we show how "strong and profound spiritual impressions" take the shape of aesthetic expression. Our study of Ignatius Bryanchaninov's works led us to the notion of epiphanic vision and writing, and to a more general conclusion that these works can be described as belonging both to the patristic tradition and Russian literature.

Keywords: spiritual prose, Christianity, artist, miniature, biblical story, epiphany

References

1. Mamardashvili M. *Lektsii o Pruste (psikhologicheskaya topologiya puti)* [*Lectures on Proust. Psychological Topology of the Path*]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1995. 548 p.
2. Prashcheruk N. V. *Khudozhestvennyy mir prozy I. A. Bunina: yazyk prostranstva* [*The Art World of Ivan Bunin's Prose: The Language of Space*]. Ekaterinburg, Razvivayushchee obuchenie, Sozidanie Publ., 1999. 254 p.
3. Slivitskaya O. V. «Chelovek Tolstogo» kak dinamicheskoe tozhdestvo ["Leo Tolstoy Man" as a Dynamic Identity]. *Russkaya literatura*, 2010, no. 4, pp. 3—14.
4. Khoruzhiy S. S. Uliss v russkom zerkale ["Ulysses" in the Russian Mirror]. *Joyce J. Sobranie sochineniy: v 3 tomakh. Uliss: roman (chast' III)* [*Joyce J. The Collected Works: in 3 Vols. Ulysses: the Novel (Part III)*]. Moscow, Znamenitaya kniga Publ., 1994, vol. 3, pp. 363—605.

© Пращерук Н. В., 2012

DOI: 10.15393/j9.art.2012.341

Софья Викторовна Мельникова
кандидат филологических наук, доцент,
ученый секретарь Иркутской областной государственной
универсальной научной библиотеки им. И. И. Молчанова–Сибирского
(Иркутск, Российская Федерация)
memuaristika@yandex.ru

МЕМУАРЫ СИБИРСКОГО ПРАВОСЛАВНОГО ДУХОВЕНСТВА XIX ВЕКА И ОБЛАСТНАЯ СИБИРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Аннотация: Исходный тезис статьи — единство церковной и светской литературы, не утраченное в русской культуре и в исторических условиях Нового времени. Взаимосвязь церковной и светской традиций показана на примере сибирского областного литературного процесса XIX века. Материал исследования составили мемуары православного духовенства: воспоминания, автобиографии, путевые заметки. Мемуары — новое явление в церковной литературе конца XVIII—XIX веков. Особое значение эти сочинения имели для литературы Сибири: половина всех мемуаров сибиряков того времени была создана именно священниками и миссионерами.

В статье доказывается, что мемуары духовенства могут рассматриваться не только как источники по истории Русской церкви, но и как тексты культуры и литературные памятники. Для них характерны все основные особенности сибирской областной литературы XIX века: внимание к образу самой Сибири, соединение научного и художественного начал, преобладание жанра путевых заметок и т.п. В области жанровой системы и языка мемуары духовенства также были ориентированы на светскую литературу, что делало их неотъемлемой частью областного историко-литературного процесса. В то же время сочинения духовенства отражали специфику религиозного сознания и сохраняли тесную связь с традиционной церковной литературой, прежде всего агиографией и паломнической литературой. Это доказывает, например, характерная для них сакрализация сибирского пространства и активная разработка мотива апостольского служения.

Ключевые слова: православное духовенство, мемуары, областная сибирская литература

Церковная литература, безусловно, развивается по иным законам, нежели светская, и требует иных подходов к своему изучению. Однако, как писал в «Обзоре русской духовной литературы» арх. Филарет (Гумилевский), после реформ Петра, в XVIII—XIX вв. «область духовной литературы расширилась, вошла в соприкосновение с предметами образования светского, но не против значения христианства…» [5, 1]. Это расширение было связано не только с необходимостью для священнослужителей понимать «дух современной философии», чтобы воздействовать на общество, как отмечает автор «Обзора», но и в предпочтении современного литературного языка старославянскому, а также в изменениях на уровне жанрово-стилистической системы. В это время церковная литература как совокупность текстов, созданных духовенством, выходит за рамки традиционных для нее жанров: появляются мемуары, эссе, сочинения научного и философского характера, написанные духовными лицами, активно развивается церковная публицистика.

Эти процессы, очевидно, были обусловлены изменением облика самого духовенства — расширением круга его интересов, сближением духовного образования со светским, обращением к философии и науке.

Особенно ярким примером синергии двух культурных традиций могут служить мемуары духовенства, которые, как и аналогичные сочинения светских авторов, стали появляться с конца XVIII в. Будучи источниками личного происхождения, раскрывающими частную жизнь их создателей, мемуары не являются «авторитетными» текстами, жестко регламентированными христианской догматикой, а потому весьма свободны по своей форме и языку и открыты литературному влиянию.

Местное духовенство, в отсутствие дворянства, играло первостепенную роль в культурном развитии края и формировало не только религиозные взгляды сибиряков, но и их историческое самосознание и даже литературные вкусы.

С момента своего возникновения в XVII в. сибирская литература имела преимущественно церковно-исторический характер и оставалась таковой вплоть до XIX столетия. Так, когда в центральной России уже заканчивалась эпоха классицизма, в Сибири самыми популярными жанрами все еще были жития, сказания о чудотворных иконах и летописи. Но и впоследствии, уже в середине XIX в., церковная литература продолжала занимать заметное место в круге чтения сибиряков. Немало тому способствовало появление региональной церковной периодики: «Епархиальные ведомости» (которые в Сибири стали выходить с 1863 г., раньше, чем в Москве и Санкт Петербурге), на фоне слабого развития местной журналистики, являлись весьма авторитетным изданием, имевшим не только конфессиональное, но и общекультурное значение. Большую роль в распространении сочинений духовенства играли и духовные миссии — их просветительская, научная и издательская деятельность.

Однако если в период освоения и христианизации Сибири церковная литература обладала фактически культурной монополией, то в XIX столетии она уже была вынуждена сосуществовать и активно взаимодействовать с нарождающейся светской областной литературой, независимой от церкви.

Областная сибирская литература имела ряд особенностей. По определению А. С. Янушкевича, она всегда была «хронотопична» [6, 227]: главной ее темой являлась сама Сибирь — как особое географическое, природно-климатическое, культурное, ментальное и духовное пространство. Особенно остро эта хронотопичность ощущалась в XVIII—XIX столетиях, когда Сибирь являлась еще своего рода terra incognita для жителей европейской России и отчасти для самих сибиряков. Именно Сибирью, что отчетливо понимали местные авторы, они могли заинтересовать читающую публику.

И потому типичным для сибирской литературы стало соединение художественного и научно-просветительского начал. В 30—40-е гг. местная оригинальная литература развивалась преимущественно как краевед-

ческая. Примером тому могут служить «Письма из Сибири» П. А. Словцова, «Поездка в Якутск» Н. С. Щукина, «Поездка к Ледовитому морю» Фр. Белявского, «Записки об Енисейской губернии» И. Пестова, «Енисейская губерния» А. П. Степанова. И даже первые сибирские романы И. Т. Калашникова имели историко-краеведческий характер.

При этом «доминантой в жанровом спектре ассоциирующихся с Сибирью текстов закономерно становились структурные вариации литературного путешествия, поскольку само освоение Сибири, превращение ее в объект научного и художественного описания могло осуществиться только в результате беспрестанных перемещений по ее территории разно-образных наблюдателей — от служилых казаков и первых землепроходцев XVII века до академиков XVIII и администраторов XIX столетий» [1, 24].

Одной из основ регионального сибирского самосознания было чувство обособленности, отъединенности от России, иногда противопоставленности ей. Сибирь — особое пространство, имеющее свою границу — «Камень», Уральские горы. При этом хронотоп Сибири в сознании как европейцев, так и местных жителей приобретал двойственное значение.

Оригинальная сибирская литература на этапе своего становления формировалась преимущественно как документальная и мемуарная. Дневники, путевые заметки, воспоминания превосходили романы и повести не только количественно, но и качественно. Если последние носили в основном подражательный характер, то документалистика предлагала самобытные сибирские темы и сюжеты.

Все эти характеристики, предопределенные, главным образом, менталитетом сибиряка и образом жизни, были актуальны для сочинений не только светских авторов, но и сибирского духовенства. Священнослужители также были вынуждены постоянно перемещаться по обширному краю, и потому ведущими мемуарными жанрами и в среде духовенства становились путевые дневники, заметки и журналы. Наибольшее количество подобных сочинений было связано с миссионерской деятельностью местного духовенства — основной формой духовного служения на окраинах империи.

Составление путевых журналов и дневников, которые включали описание маршрутов и краткое изложение произнесенных для инородцев проповедей, а также разнообразные церковно-статистические данные, входило в служебные обязанности миссионеров. Однако очень часто данные сочинения, будучи текстами, основанными на личных воспоминаниях авторов, написанными хорошим литературным языком и не лишенными образности, выходили за рамки служебных отчетов и приближались к художественным сочинениям, отражающим личностные, духовные и творческие потребности их создателей. В качестве примера можно привести записки сотрудников Алтайской духовной миссии, считавшейся лучшей в регионе, — свящ. С. Ивановского, прот. С. Ландышева, наконец, самого основателя миссии архим. Макария (Глухарева).

Помимо церковно-религиозного и художественного, эти сочинения имели и научное значение. Представители сибирского духовенства ощущали себя первопроходцами и исследователями края не в меньшей степени, чем светские авторы, научно-просветительский пафос был свойствен и их сочинениям, которые содержали географические, этнографические, исторические и другие научные сведения. Не случайно многие местные священники были действительными членами и корреспондентами СО РГО. Например, миссионер свящ. Андрей Аргентов или известный историк сибирской церкви, первый редактор «Иркутских епархиальных ведомостей» прот. Прокопий Громов. Сочинения духовенства были, таким образом, не менее «хронотопичны», чем сочинения представителей других сословий. И одной из важнейших из тем стала сама Сибирь.

Сибирь заселялась извне, полностью пришлым на момент ее начального освоения и христианизации было и духовенство, в том числе все первые сибирские владыки. И многие из них ощущали Сибирь как пространство иное и даже чуждое. Так, еще в 1644 г. Тобольский архиепископ Герасим писал в своей челобитной к царю Михаилу Федоровичу:

> Земля, Государь, далнея, а люди, Государь, своеобычные, тяжкосердии все, ссылние[1].

> Двадесять пятое зачинаю жити в Сибири лето и не нажилем себе доброго ничего ни в душевном, ни в телесном… Пожалуй, пощади и помилуй, даждь душе скорбящей утешение, прикажи выехать из Сибири к Москве и явиться лицу вашему. Что во мне, уже старцу, и на Сибири?[2] —

столетием позже напишет другой тобольский митрополит, украинец по происхождению, Филофей Лещинский, исполненный подвижнического духа и много сделавший для христианского просвещения далекого края, но тем не менее под конец своей жизни очевидно уставший и отчасти разочаровавшийся в нем.

Для священников, как и для всего российского общества, была актуальна мифологема Сибири как пространства тюрьмы и ссылки. Подтверждением тому может служить письмо Иркутского владыки Вениамина к графу Победоносцеву:

> …доселе в Сибирь назначались на архиерейские кафедры и на семинарскую службу люди, или менее способные, или чем-нибудь заслужившие неблаговоление начальства. Так, мой предместник преосв. Парфений, когда ехал в Сибирь… всем открыто говорил, что предпочел бы быть в Казани викарием, чем в Сибири епархиальным архиереем. Его предместник преосв. Евсевий плакал, оставляя Самару для Иркутска. И я сам с великой скорбью принял назначение из ординарных профессоров Академии в ректора Томской семинарии… Мне самому приходилось слышать в Петербурге: «лучшие люди нужны во внутренней России, особенно в западном крае, а в Сибири могут служить какие-нибудь…»[3].

Будущих архиереев, выходцев из европейской России, Сибирь зачастую не удовлетворяла и с собственно эстетической точки зрения, тяготя своей

удаленностью от центра, поражая скудностью пейзажей и убожеством городов, грубостью и малообразованностью населения, что отражалось в их мемуарах. Весьма не лестную характеристику сибирским городам, встречавшимся на его пути, дает в своих записках молодой Нил (Исакович), следующий в Иркутск в 1838 г. для занятия там епископской кафедры. Приведем характеристику Тобольска, старейшего из сибирских городов:

> О Тобольском обществе не знаю, что сказать… Но, кажется, что оно не славно ни по количеству, ни по качеству своему. Сословие, нарицаемое дворянским, тут не зарождалось; купечество убито неблагоприятными обстоятельствами… класс чиновничий, как и везде, горемыкается; прочие же сословия думают лишь о насущном. Такова-то старая столица Сибири![4]

Однако в восприятии Сибири людьми духовного сословия было и нечто особенное:

> …Сия страна Сибирская великая и пространная, но гладная; но не глад хлеба и воды, ибо этим преизобильно, но глад неслышания Божия, ибо во всей Сибири нет ни одного общежительного монастыря, куда мог бы прибегать гладный народ и насытиться словом Божиим и Благочестием; а церкви здесь очень редки, на 100 верст одна, а то еще и того нет; а служба в церквах бывает только в самые великие праздники, но и то не всегда; приходы очень обширные, а священников мало [4, 152].

Именно этот «глад духовный» становится основой сибирского хронотопа и его дихотомии в сознании сибирского духовенства. Его аналоги в светском сознании — недостаточное культурное, экономическое, политическое развитие края.

С одной стороны, этот «глад неслышания Божия» заставлял отказывать Сибири в сакральности, с другой — настоятельно требовал ее сакрализации. Несмотря на все неудобства и лишения сибирской жизни, именно он привлекал сюда священников и миссионеров, главной целью которых было духовное просвещение и воскрешение далекого края. В XIX в. Сибирь, как никакая другая область России, открывала пространство для духовного подвига. Не случайно и архиеп. Нил, и архиеп. Вениамин, несмотря на свое недовольство Сибирью, именно в ней видели свое будущее духовное поприще. «Божий промысел, призвавший меня на чреду служения указал мне поприще деятельности в дальних окраинах обширного отечества нашего», — пишет Нил[5]. «Я всегда благодарил и благодарю Бога, что хотя против воли попал на службу в Сибирь, и дай Бог, чтобы до гроба не изменилась моя привязанность к ней…»[6] — такие слова рядом с определением сибирской службы как ссылки мы находим в письме Вениамина к Победоносцеву.

Можно сказать, что именно этот пафос миссионерской сакрализации сурового и дикого края становится ведущим в самоопределении местных миссионеров и священников и формирует собственно сибирский сюжет в церковной мемуаристике. Подобный сюжет был и в светских мемуарах, однако строился он там на несколько иных основаниях.

Так, в проникнутых сибирским патриотизмом сочинениях областников Ядринцева, Потанина и др. биографический сюжет, по мнению К. В. Анисимова, складывался на противопоставлении двух мотивов — бегства из Сибири, являющегося поведенческим стереотипом, и возвращения назад, воспринимаемого почти как подвиг [1, 172—198]. Сходная сюжетообразующая идея в духовной литературе — идея служения и духовного преобразования сибирского пространства.

В свете этой идеи особую окраску приобретают такие «светские» жанры, как путевые заметки и автобиографии: под пером священнослужителей они часто стремятся стать религиозными паломничествами и житиями. Примеры тому многочисленны, но остановимся на двух. Так, семинарист Георгий Добросердов, будущий свят. Герасим, собираясь в 1831 г. в целом рядовую миссионерскую поездку по Иркутской епархии, придает ей исключительное значение. В его путевом дневнике читаем:

> …при чтении Евангелия, разогнутого самим святителем над главами нашими, унылый и нерешительный доселе отдаться предлежащему мне делу всецело, вдруг я почувствовал, что в меня как бы бодрость вселилась и сила к предстоящим подвигам… Я, как орел в обновленной юности, укрепился при этом и был на самыя раны готов (Пс. 37,18) [2, 58].

Отправляясь в путь, Добросердов дает обет («отдаться предлежащему делу всецело»), он готовится к испытаниям, а все дорожные встречи и впечатления наполняются для него особым духовным смыслом. Сакральный характер приобретает прежде всего сама сибирская природа — суровая и прекрасная: созерцание ее открывает путешественнику Божественное величие и заставляет задуматься о бренности земного существования:

> Помолившись Господу, мы отправились в село Тайтурку и дивились на пути, при виде дивной панорамы, чудному персту Всевышнего, который, поставив горы в мерилех и холмы в весе (Ис. 40:12), все привел в безмерное устройство [2, 60].

Можно сказать, что переживания юного проповедника в его первой миссионерской поездке сближаются с ощущениями, которые испытывает паломник, переходя из профанного пространства в сакральное и приобщаясь к новому, духовному миру и мировосприятию. Но при этом миссионер и сам активно преображает действительность, проповедуя Слово Божье.

Еще полнее, чем в путевых заметках, сибирский сюжет раскрывается в автобиографиях духовенства. Выше мы цитировали письма преосв. Вениамина (Благонравова), теперь обратимся к его собственноручному жизнеописанию. Вениамин был иркутским владыкой в конце XIX в. Выходец из Тамбовской губернии, свое назначение в Сибирь, как мы видели, он воспринял поначалу весьма драматично. Но это был не просто перевод по службе. В его восприятии это переход в каче-

ственно иное пространство, чему придавалось почти мистическое значение, что подтверждают многочисленные пророческие сны и видения, окружающие данное событие. Так, перед назначением в Иркутск владыка видит себя пересекающим Байкал, на противоположном берегу которого его под жидает сам дьявол, однако он не пугается и отдается на милость Божью.

Но Сибирь для преосв. Вениамина уже обладала сакральностью («Иркутск мне больше всего нравится святынями… только бы не лишиться покровительства угодника Божия св. Иннокентия, чего я, мне казалось, должен буду лишиться, если оставлю Сибирь»)[14] и, что самое главное, поддавалась дальнейшей сакрализации, оставляя место миссионерскому и даже апостольскому подвигу. И если в юности Вениамин мыслил себя монахом и затворником, то, став архиепископом в Сибири, он с готовностью принимает новое предназначение — святителя, миссионера и храмостроителя. В результате сама автобиография Вениамина приобретает характер святительского жития, с традиционными для него рубриками: храмостроительство, просвещение паствы и духовенства, миссионерство, чудеса, в данном случае — видения и пророчества. Лейтмотивом же повествования становится неизменная Божья Помощь во всех делах преосвященного, и прежде всего в миссионерском просвещении края. Не случайно главным итогом своей жизни владыка считает количество крещенных им и при нем бурят.

До сих пор мы говорили о специфически «сибирских» чертах в областной литературе, как бы забывая о том, что она — неотъемлемая часть и вариант развития «большой» русской литературы. На самом деле все важнейшие художественные открытия русской литературы и общее на правление эстетической мысли разных периодов, пусть и с некоторым опозданием, находили отражение в сочинениях сибирских писателей. И духовные авторы не составляют здесь исключения. Будучи людьми образованными, часто выходцами из европейской России, выпускниками центральных семинарий и академий, они прекрасно ориентировались в современном им литературном процессе и были знакомы с творчеством великих русских писателей. И потому можно предполагать влияние на сочинения духовенства как отдельных писателей, так и целых литературных направлений. Так, дневник святителя Герасима, к которому мы обращались выше, с характерным для него образом автора — одинокого, тоскующего, чувствительного и склонного к слезной умиленности путешественника-созерцателя — имеет несомненную связь с поэтикой сентиментального путешествия, а слог святителя сопоставим со слогом Карамзина. Однако эта тема требует отдельного разговора.

Ограниченный объем статьи, а значит, и возможных примеров, не позволяет делать каких-либо определенных и тем более окончательных выводов, и потому мы можем лишь предполагать, что мемуаристика сибирского православного духовенства развивалась если и не в

русле современного ей областного литературного процесса, то в тесном соприкосновении с ним. Общность обнаруживается и в системе жанров, ведущим среди которых является путешествие, и в соединении художественного и научного начал, и в особом ощущении сибирского пространства, и, наконец, в наличии специфического сибирского сюжета, взятого, однако, в его духовной проекции. Источником этой общности являлся сам сибирский менталитет. Очевидно, не меньшее влияние на мемуары и другие сочинения духовенства, причем не только сибирского, оказывала и русская литература в целом. Подобные наблюдения дают основания говорить о целостности русской словесности, казалось бы, утраченной в процессе секуляризации российского общества.

Однако нельзя не признать тот факт, что, активно взаимодействуя со светской литературой, своими корнями церковная мемуаристика уходила в традицию древнерусской церковной биографической литературы, большое значение для которой имела поэтика жития и хождения. И именно в этой литературе священники XIX в. находили подлинное духовное основание для своих сочинений.

Примечания

[1] Литературные памятники Тобольского архиерейского дома XVII века / Изд. подгот. Е. К. Ромодановская и О. Д. Журавель. Новосибирск, 2001. С. 268.

[2] Письмо бывшего Тобольского митрополита Филофея Лещинского (в схимонахах Федора) к Феофану Прокоповичу с просьбою о позволении выехать из Сибири на обещание в Киево-Печерскую Лавру // Киевские епархиальные ведомости. 1877. № 20. С. 545.

[3] Частная переписка Высокопреосвященнейшего Вениамина, архиепископа Иркутского с Обер-прокурором Св. Синода К. П. Победоносцевым. Иркутск, 1916. С. 109—111.

[4] Путевые записки преосвященного архиепископа Нила. Ярославль, 1874. С. 26.

[5] Путевые записки преосвященного архиепископа Нила. С. 1.

[6] Частная переписка высокопреосвященнейшего Вениамина. С. 110.

Список литературы

1. Анисимов К. В. Проблемы поэтики литературы Сибири XIX — начала XX века: Особенности становления и развития региональной литературной традиции. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2009. 300 с.
2. Архиепископ Герасим (Георгий Добросердов). Дневники. Иркутск: Оттиск, 2011. 288 с.
3. Вениамин (Благонравов). Автобиография высокопреосвященного Вениамина, архиепископа Иркутского и Нерчинского. Иркутск: Электро-типография Т-ва «М. П. Окунев и К°», 1913. 52 с.
4. Инок Парфений (Агеев). Автобиография монаха Парфения (бывшего в Молдавии раскольника, затем постриженика русского Пантелеимонова монастыря на Афоне). М.: Индрик, 2009. 256 с.

5. Филарет, архиепископ Черниговский и Нежинский. Обзор русской духовной литературы. 1720—1858 (умерших писателей). Книга вторая. 2-е изд., доп. Чернигов, 1863. 311 с.
6. Янушкевич А. С. Сибирский текст: взгляд извне и изнутри // Сибирь: взгляд извне и изнутри. Духовное измерение пространства. Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2004. С. 227—235.

Sof'ya Viktorovna Mel'nikova

Ph.D in Philology,
Associate Professor, Academic Secretary,
I. I. Molchanov–Sibirsky Irkutsk Oblast State Academic Library
(Irkutsk, Russian Federation)
memuaristika@yandex.ru

MEMOIRS OF THE SIBERIAN ORTHODOX CLERGY OF THE 19TH CENTURY AND THE REGIONAL SIBERIAN LITERATURE

Abstract: The initial thesis of my article is the unity between ecclesiastic and secular literature which Russian culture has preserved in the Modern period. The interrelation of ecclesiastic and secular traditions is shown here on the example of the Siberian regional literary process in the 19th century. We primarily focus on non-fiction written by the Orthodox clergy: memoirs, autobiographies, travel notes. Memoirs were a new phenomenon in church literature of late 18th — early 19th centuries. These compositions were of special significance for the literature of Siberia: half of all memoirs of Siberians at that time were written by priests and missionaries.

We argue that memoirs of the clergy can be considered not only as sources on the history of the Russian church, but also as cultural texts and literary monuments. All major features of the 19th century Siberian regional literature are conspicuous here: a focus on Siberia proper, a combination of art and non-fiction, a special importance of prevalence of a genre of travel notes, etc. In their genre poetics and language, memoirs of the clergy also followed the practices of secular literature, which made them an integral part of the regional historical and literary process. At the same time, literary works of the clergy preserved the specific features of religious consciousness and the link with traditional church literature, primarily hagiography and pilgrim travelogues. It can be seen, for example, in the sacralization of the Siberian space and the strong emphasis on apostolic service.

Keywords: Orthodox clergy, memoirs, regional Siberian literature

References

1. Anisimov K. V. *Problemy poetiki literatury Sibiri XIX — nachala XX veka: Osobennosti stanovleniya i razvitiya regional'noy literaturnoy traditsii* [*The Problems of Poetics of the 19th — Early 20th Centuries Literature in Siberia: Formation and Development Features of the Regional Literary Tradition*]. Tomsk, Tomsk State University Publ., 2009. 300 p.
2. Gerasim (George Dobroserdov), Archbishop. *Dnevniki* [*The Diaries*]. Irkutsk, Ottisk Publ., 2011. 288 p.
3. Veniamin (Blagonravov). *Avtobiografiya vysokopreosvyashchennogo Veniamina, arkhiepiskopa Irkutskogo i Nerchinskogo* [*Autobiography of His Eminence Archbishop Ve-*

niamin of Irkutsk and Nerchinsk]. Irkutsk, Elektro-tipografiya Tovarishchestva «M. P. Okunev i K°», 1913. 52 p.
4. Parfeniy Inok (Ageev), Enoch. *Avtobiografiya monakha Parfeniya* [*Autobiography of a Monk Parfyony*]. Moscow, Indrik Publ., 2009. 256 p.
5. Philaret (Gumilevsky) of Chernigov, Archbishop. *Obzor russkoy dukhovnoy literatury. 1720—1858 (umershikh pisateley). Kniga 2* [*Overview of Russian Spiritual Literature: 2 Vols. Vol. 2: 1720—1858 (Deceased Writers)*]. Chernigov, 1863. 311 p.
6. Yanushkevich A. S. Sibirskiy tekst: vzglyad izvne i iznutri [Siberian Text: Looking from the Outside and the Inside]. *Sibir': vzglyad izvne i iznutri. Dukhovnoe izmerenie prostranstva* [*Siberia: a View from the Outside and Inside. The Spiritual Dimension of Space*]. Irkutsk, Irkutsk State University Publ., 2004, pp. 227—235.

© Мельникова. С. В., 2012

DOI: 10.15393/j9.art.2012.342

Ольга Алексеевна Сергеева
кандидат филологических наук,
(Санкт-Петербург, Российская Федерация)
slovosvet@mail.ru

БИБЛЕЙСКИЙ ПАРАЛЛЕЛИЗМ В ПОЭМЕ Ф. Н. ГЛИНКИ «ТАИНСТВЕННАЯ КАПЛЯ» (слово-образ *свет*)

Аннотация: Статья посвящена проблеме творческого освоения в русской лирике XIX в. такого приема библейской стилистики, как параллелизм. В качестве базового произведения исследуется религиозная поэма Ф. Н. Глинки «Таинственная капля». Устанавливается, что существует связь между библейской и художественной стилистикой произведения Глинки. Опасаясь исказить основы христианского вероучения, поэт не только без изменений вводил в текст поэмы слова Христа или библейских пророков, но использовал в ней стилистические фигуры и приемы, характерные для Ветхого и Нового Заветов. Одним из высокочастотных в «Таинственной капле» является слово-образ свет, на примере которого в статье исследуется семантика разных видов параллелизма (прямого, синонимического, антитетического, синтетического, прогрессивного, хиазма). В результате делается вывод о том, что стилистические фигуры и тропы, используемые Глинкой в поэме, призваны помочь читателю яснее понять замысел библейских текстов.

Ключевые слова: прямой, обратный, синонимический, антитетический, синтетический, нарастающий, хиазм, свет, образ, символ, семантика

Из истории написания поэмы «Таинственная капля» известно, что она встретила упорное сопротивление духовной цензуры. Как комментирует это событие В. П. Зверев, «противоречивость ситуации тут была в том, что эти религиозные сочинения (поэмы «Иов…» и «Таинственная капля». — *О. С.*) были весьма выверены автором и в догматическом православном отношении… Однако придирки шли к самым мельчайшим деталям, в которых виделось расхождение с канонами священного текста и догмами церкви, то есть выдвигались требования, которые предъявлялись к духовным *церковным* сочинениям *канонического* порядка» [3, 131]. Не принимались во внимание доводы Глинки, что он пишет не Евангелие, а художественное сочинение, что он не церковный, а светский автор. Не помогли и ссылки на то, что в мировом и отечественном литературном опыте и Данте, и Мильтон, и Клопшток, и святитель Димитрий Ростовский вольно обращались с каноническими текстами в своих сочинениях. Хотя стихотворный текст «Таинственной капли» был завершен к концу 1840-х гг., хотя она была хорошо известна в светских кругах, поэма увидела свет в Берлине только в 1861-м, а в Москве — в 1871 г.!

Из многих аспектов ее изучения обращает на себя внимание особый поэтический строй произведения в отношении высокочастотного употребления слова-образа *свет*. При более пристальном взгляде на поэму и статистических подсчетах выясняется, что существует связь (не только формальная, но и глубинная) между словом *свет* и способами, которыми оно вводится в текст, т. е. *поэтикой* (этимологический экскурс показывает, что слова *свет, поэт, поэтика* — однокоренные) [7, 350], [8, 63—64], [5, 74]. Но самое главное, существует связь между библейской и художественной стилистикой произведения Ф. Н. Глинки, несмотря на очевидные отличия Библии и светской литературы. На данный момент современное литературоведение обладает достаточно объемным словарем библейских поэтических приемов и фигур, как то: акростих, амплификация, странствующие сюжеты, гиперболы, идиомы, инвективы, иносказания, ирония, метафора, метонимия, персонификация, поэтический параллелизм, поэтический ритм, рифма, риторические вопросы, восклицания и обращения, сатирические элементы, символ, синекдоха и др. Замечено, что, сочиняя религиозное по содержанию произведение, автор вольно или невольно отталкивается не только от библейского текста, но и библейского аппарата поэтических средств. Не миновал этого и Ф. Н. Глинка. Как пишет В. П. Зверев, «для Ф. Н. Глинки определяющим в искусстве всегда было Божественное начало, которое своим теплом и светом проявляет талант, благородные устремления художника и огранивает его эстетический вкус» [3, 153]. Создание религиозных по духу и по содержанию поэм «Иов…» и «Таинственная капля» стало вершиной творчества Глинки. Истоками последней Глинка называл русский фольклор (и в частности, «народное предание» о святом молоке Богородицы), опыт духовной поэзии как особой ветви изящной словесности и сюжеты Ветхого и Нового Заветов. Важнейшей своей задачей, как писал Глинка, он считал не требования поэзии, художественности, а требования «одной истины, которая и была его целью»[1]. Опасаясь исказить основы христианского вероучения, Глинка не только без изменений вводил в текст поэмы слова Христа или библейских пророков, но использовал в ней стилистические фигуры и приемы, характерные для Ветхого и Нового Заветов. На примере одного из них (параллелизм) покажем, как осуществляется связь слова-образа *свет* и *поэтики*, а также «приращение смысла» в поэме Глинки «Таинственная капля».

Термин *параллелизм* был введен в филологию в конце XVIII в. английским епископом Робертом Лаутом (R. Lowth. De Sacra Poesi

Hebraeorum Praelectiones Academicae, 1753). Под параллелизмом принято понимать «аналогию, сходство, общность характерных черт; однородное синтаксическое построение двух и более предложений или частей их» [6]. Как установил А. С. Десницкий, «он связан с закономерностями строения человеческой речи, в частности, со способом подачи информации (Б параллельно утверждению А. — *О. С.*)», а также со «своеобразным отражением внутренней организации окружающего мира» [1; 9, 11]. Тот же автор констатирует:

> Такое сочетание высказываний порождает новое смысловое единство, в котором значение каждого слова и словосочетания в значительной степени определяется ближайшим контекстом [1, 11].

В поэме Глинки широко представлены различные виды параллелизма с лексемой *свет*. В скобках заметим, что при описании акта творения света библейским автором использован прямой параллелизм («И сказал Бог: да будет свет. И стал свет». — Быт. 1:3). Способом подачи материала мы избрали также параллельное расположение текстов Библии[2] с отрывками из произведения поэта[3].

1. *Прямой параллелизм* — соположение однородных высказываний:

Пс. 8:5	
Что есть ***человек, что Ты помнишь его?***	И Он, — за нас болеющий Отец,
Или ***сын человеческий, что посещаешь его?***	Нашел в Себе Самом для нас целенье;
	И, пожалев о заблужденных детях,
	Кого-то к ним послал — их научить,
	И посветить в потьмах идущим людям,
	И показать им — верную дорогу…
	(С. 116)

Современный читатель в последних двух строчках, скорее всего, увидит повтор семантически близкой конструкции, тогда как для ветхозаветного читателя «посветить впотьмах идущим людям» не всегда означает «указать верную дорогу». «Посветить, чтобы указать верную дорогу» — вот смысл, который вкладывает Глинка в семантику света Христова. Второй член параллелизма дополняет первый.

2. *Синонимический параллелизм* — вариация одной и той же мысли или одного и того же образа. В обеих строфах говорится приблизительно об одном, но во второй строфе может быть уточнение мысли и, как правило, усиление выразительности:

Пс. 2:1
Зачем ***мятутся народы***,
и ***племена замышляют тщетное***?

А Ты свежа, как лилия пустыни,
А Ты светла, как на небе заря;
О, верно молоко Твое целебно!

(С. 28)

Это не поэтический перечень идущих через запятую достоинств Девы Марии. В предложенном отрывке из величания актуализуются разные поэтические образы Богородицы, характеризующие Ее как с внешней («как лилия»), так и внутренней («светла, как заря») стороны. Как пишет В. П. Зверев, «сквозь земные черты младой Матери явно просвечивает не только «царственное величие чела», но и «рай Ее души»» [2].

В *синонимическом параллелизме* иногда один стих следует понимать буквально, а второй — образно:

Пс. 102:13
Как ***отец ущедряет сынов***, так
Господь ущедрил боящихся Его.

И монисты на женах горели!
И рубины, и перл, и смарагд
Засветились у дев в плетеницах,
И ***светилося праздником в лицах***..

(С. 211)

В предложенном отрывке образность перерастает в символ. «Светиться праздником» — значит «испытывать душевную радость от предстоящего пира в Кане Галилейской».

3. *Антитетический параллелизм* — вид симметрии, при котором члены двустишия представляют собой антитезы. Вторая строка выражает ту же мысль, что и первая, но в отрицательной или контрастной форме:

Мф. 6:22—23
Если око твое будет ***чисто***, то все тело твое будет ***светло***; если же око твое будет ***худо***, то все тело твое будет ***темно***.

Пс. 1:6
Ибо знает Господь путь ***праведных***,
а путь ***нечестивых*** погибнет.

Я первая душа, — прапращур душ
Грядущих. — ***Я светильник душедарный***,
Для всех родов, — ***самим зажженный Богом***. <…>
Теперь — вы видите — ***я темен весь***!..
Да, я **теперь** ***как солнце без лучей***,
Закрытое земным, злосмрадным дымом!
И пыль и пот лице мое затмили!!..
А **прежде** ***свет негаснувшей зари***,
Кругом меня сиял, как праздник утра,
И весь я был и светел и в лучах!!!..

(С. 34—35)

В Библии око не раз именуется светильником тела. Эти стихи Глинки — аллюзия на Евангелие от Матфея. Поэт расширяет семантику образа потемневшего ока светильника до образа задымленного солнца. Прием гиперболизации внутри антитетического параллелизма призван передать степень падения Адама и силу его переживаний по этому поводу. «Так, — констатирует А. С. Десницкий, — мы подошли к еще одной очень важной особенности библейского повествования — интертекстуальности: тексты не просто пересказывают друг друга, но вступают друг с другом в диалог; смысл не просто повторяется, но заново рождается именно в этом сопоставлении одного текста с другим» [1, 16]. В нашем случае, опираясь на библейское повествование, Глинка дал художественную картину скрытого за текстом события — повредившегося образа падшего Адама.

4. *Синтетический параллелизм* — вид симметрии, когда второй член двустишия развивает мысль первого; следующая строка не повторяет, а развивает мысль предыдущей:

Пс. 33:15
Уклонись от зла ***и сотвори*** благо,
взыщи мира ***и устремись*** к нему.

Сколько добра или зла видели
звезды той ночи,
Сколько раскаянья слез, сколько
любви и молитвы,
Послано в небо ***землей***, и на сколько
земля, усветляясь,
Сблизилась *с небом*?.. И он, ***человек***
прокаженный, ***на сколько***
Сблизился *с Богом*?.. Так *в небо*
***вести доходят земныя*!..**
Видя кругом чудеса, погруженная
в тайны, ***Мария*** —
Слышит, как бьются в тиши жилы
природы… И море
Где-то под бурей поет!!.. Вся не своя,
в упоенье,
Мария чудно живет ***чудной,***
не нашею жизнью…

(С. 222)

Учетверенный параллелизм предлагает в этом отрывке Глинка: земля — небо, человек — Бог, Мария — природа, Мария — небо. Героиня сюжета Мария (слушающая Христа сестра Марфы) в святоотеческом толковании символизирует человеческую душу, в отрешении от всех дел жадно внимающую Богу. Но, благодаря приему параллелизма, Глинка добивается смыслового расширения отрывка: внемлющей Христу душе открываются тайны преображения природы, земли и всего космоса. При этом свет здесь играет

роль индикатора, свидетельствующего о сближении космоса и человека с небом.

5. *Прогрессивный, или нарастающий, параллелизм* — вид симметрии, близкой к синтетической. Второй член развивает мысль первого, используя некоторые его слова:

Пс. 95:1
Воспойте Господу песнь новую;
воспойте Господу, вся земля!

Пс. 146:7—9
Начинайте **Господа прославлять**,
пойте Богу нашему на гуслях,
Одевающему небо облаками,
приготовляющему для земли дождь,
произращающему на горах траву
и злак на службу людям,
Дающему скотам пищу их
и птенцам ворона, **призывающим**
Его.

И чуден был Младенец Палестины:
На бедную солому положен,
Кругом Себя Он все преображает:
Вдруг облит Он каким-то чудным
днем,
И этот день все дивно осветляет:
Алмазами горит под Ним солома,
И тень бежит далеко от Него!
И светлый круг окрест Его зарится;
И плавает весь в белом свете Он,
И Мать над Ним вся светом
облита!!..
И свет, взбежав высоко от
Младенца,
И золотя и серебря оаз,
(Где каждый лист затоплен этим
светом,)
В лиловые вмешался облака,
И переспорил блеск светил небесных,
И уж один сиял на небесах!!!..

(С. 22—23)

Семь словоупотреблений лексемы *свет* призваны показать, как далеко распространяется Божественный свет от Христа Младенца: сначала это солома, на которой Он лежит, затем — нимб вокруг Его головы; аура, в которой Он плавает; потом в круг света вовлекается Богородица; следом — пространство земли и неба и, наконец, весь космос. Семантику Божественного света можно определить как «вездесущность».

6. *Хиазм* — крестообразное расположение в виде греческой буквы χ (хи) — стилистическая фигура, заключающаяся в том, что в двух соседних предложениях (или словосочетаниях), построенных на синтаксическом параллелизме, второе предложение (или сочетание) строится в обратной последовательности членов. Иначе говоря, хиазм — это перекрестное расположение параллельных членов в двух смежных предложениях одинаковой синтаксической формы [4, 325]. Пример простого хиазма — в двух последних строках отрывка из поэмы:

Под человеческой корою темной,
В Нем (Христе. — *О. С.*) светится какой-то яркий свет; <…>
Он по водам, как посуху, ходил; —

Как человек, Он Лазаря оплакал,
И Лазаря, как Бог, Он воскресил!!..

(С. 556—557)

Более сложный пример хиазма, основанного не на отдельных словах или фразах, а на образах[4], представляет собою песня ангелов, прославляющих входящего в Иерусалим Христа, а вслед за Ним и преображенного человека:

Мы приводим текст псалма, напечатанный в форме воронки, чтобы были видны параллели и центр хиазма.

Пс. 1

1 Блажен муж, который не ходил
на собрание нечестивых, грешных
не стоял, и в обществе губителей
не сидел,
2 Но в законе Господнем — воля его,
и закону Его он будет поучаться день
и ночь.
3 И будет он, как древо, посаженное
при истоках вод, которое плод свой
даст во время свое, и лист его
не отпадет.
И все, что он ни делает, будет
благоуспешно.
4 Не так нечестивые, не так: но как
прах, который сметает ветер с лица
земли!
5а Посему не восстанут нечестивые
на суд
5б и грешники в собрание праведных.
В качестве параллелей здесь выступают:
1 — 5б собрание — собрание;
2 — 5а поучение в законе — поражение на суде;
3 — 4 укорененное дерево — лист, который сметает ветер.
Успешность праведника во всех делах — **центр хиазма**.

Хор в вышине.
Мы поздравляем человека!..
Страдал от века он до века
Пронзенный иглами грехов;
Но сжалилась над ним любовь,
И скоро исцелеет рана:
и на пути Воскликните ж Ему:
«Осанна!»…
Нам видится, веков во мгле,
Что человек, борясь с собою,
Соделав плоть своей рабою,
На этом взнузданном осле, —
(Поправ пятой ея оковы,)
Войдет преображенный, новый,
Не тем, что прежде был, — иным,
Войдет из бурей и тумана,
В покой любви, в святой Салим,
С святою песнию: «Осанна!»…
Тогда ***и буйный ум земной,***
Крестясь на солнце разуменья, —
В живой воде Его ученья,
Из ссылки грустного томленья,
Из темноты своей ночной,
Став полон детского смиренья,
Под белым знаменем прощенья,
Пойдет путями просветленья
От ночи к светлости дневной!!..
И в честь пришельцу из тумана
И ангелы, по небесам,
Воскликнут, громкое: «Осанна!
Благословен грядущий к нам!»…

(С. 265—266)

В качестве параллелей здесь выступают образы: в строфах 1—3 человек грешный и 4–6 — Христос Спаситель (антитетический параллелизм); в строфах 7—14 — человек новый и 15—16 — святой Салим (прямой параллелизм); в строфах 18—22 — ум земной и 23—26 — ум преображенный (антитетический параллелизм). Рефрен «Осанна!» троекратный (анакруса начала, середины и конца): грешный человек приветствует Бога; преображенный человек радуется о себе; ангелы поют преображенному человеку…

Несмотря на опасения духовной цензуры, поэт не погрешил в толковании Библии. Эти и другие стилистические фигуры и тропы призваны дать читателю ключ, чтобы яснее понять изначальный замысел библейских текстов, поэтическим интерпретатором которых выступил Глинка.

Примечания

1 Глинка Ф. Н. Таинственная капля. Народное предание: В 2 ч. Ч. 2. М.: Тип. М. Погодина, 1871. С. 434.

2 Нам не удалось выяснить, каким переводом Библии пользовался Ф. Н. Глинка. Знать это было бы важно, но не столь необходимо для нашей статьи. Тексты цит. по: Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М.: Изд. МП, 1997.

3 Глинка Ф. Н. Указ. соч.

4 По этому поводу А. С. Десницкий поясняет: в основу классификации параллелизма им был положен образ, но «речь идет не о какой-то однозначной и четкой схеме, охватывающей текст определенной протяженности, а лишь о ряде конкретных элементов А и Б, связанных друг с другом отношениями параллелизма (разумеется, элементов может быть больше двух)». См.: [1, 18—19].

Список литературы

1. *Десницкий А. С.* Характер и функции параллелизма в библейских текстах: Автореф. дис. … д-ра филол. наук. М.: Ин-т востоковедения РАН, 2010. 371 с.
2. *Зверев В. П.* Богородичные мотивы в поэтическом творчестве Ф. Н. Глинки [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.portal-slovo.ru/philology/37121.php (дата обращения: 17.11.2011).
3. *Зверев В. П.* Федор Глинка — русский духовный писатель. М.: Пашков дом, 2002. 544 с.
4. *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1966. 376 с.
5. *Преображенский А.* Этимологический словарь русского языка: в 3 т. М.: Тип. Г. Лисснера и Д. Совко, 1910—1914.
6. *Рощин И.* Параллелизм // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974.
7. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4 т. М.: Прогресс, 1987.
8. *Черных П. Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка: в 2 т. М.: Рус. язык, 1999.

Olga Alekseevna Sergeeva
Ph.D in Philology
(Saint-Petersburg, Russian Federation)
slovosvet@mail.ru

BIBLICAL PARALLELISM IN "THE MYSTERIOUS DROP" BY F. N. GLINKA (*LIGHT* AS WORD AND IMAGE)

Abstract: The article deals with the uses 19th century Russian poetry made of parallelism as a biblical stylistic device, with a special focus on *The Mysterious Drop*, a religious poem by F. N. Glinka. We have traced a firm connection between biblical stylis-

tics and that of Glinka's poem. Fearing to distort the basics of Christian teachung, the poet both included the words of Christ or biblical prophets almost verbatim into his poem and borrowed stylistic figures and devices from the Old and New Testaments. Hence, one of the most frequent words and images in *The Mysterious Drop* is that of *light*. We use it as a test case to study the semantics of various kinds of parallelism (direct, synonymical, antithetic, synthetic, progressive and chiasmatic). Our final conclusion is that the stylistical figures and devices are used by Glinka in his poem to help readers better understand the biblical message.

Keywords: parallelism — simple, backward, synonymical, antithetic, synthetic, progressive, chiasmus, light, image, symbol, semantics

References

1. Desnitskiy A. S. *Kharakter i funktsii parallelizma v bibleyskikh tekstakh. Avtoref. diss. … kand. filol. nauk* [*The Functions and Nature of Parallelism in the Biblical Texts. Ph.D philol. sci. diss. abstract*]. Moscow, Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences Publ., 2010. 371 p.
2. Zverev V. P. *Bogorodichnye motivy v poeticheskom tvorchestve F. N. Glinki* [*The Holy Virgin Motifs in the Poetical Art Work of Fyodor Glinka*]. Available at: http://www.portal-slovo.ru/philology/37121.php (accessed 17.11.2011).
3. Zverev V. P. *Fedor Glinka — russkiy dukhovnyy pisatel'* [*Fyodor Glinka — a Russian Spiritual Writer*]. Moscow, Pashkov dom Publ., 2002. 544 p.
4. Kvyatkovskiy A. P. *Poeticheskiy slovar'* [*A Dictionary of Poetical Terms*]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1966. 376 p.
5. Preobrazhenskiy A. *Etimologicheskiy slovar' russkogo yazyka: v 3 tomakh* [*Etymological Dictionary of the Russian Language: in 3 Vols.*]. Moscow, G. Lissner's and D. Sovko's Publ., 1910—1914.
6. Roshchin I. Parallelizm [Parallelism]. *Slovar' literaturovedcheskikh terminov* [*A Dictionary of Literary Terms*]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1974.
7. Fasmer M. *Etimologicheskiy slovar' russkogo yazyka: v 4 tomakh* [*Etymological Dictionary of the Russian Language: in 4 Vols.*]. Moscow, Progress Publ., 1987.
8. Chernykh P. Ya. *Istoriko-etimologicheskiy slovar' sovremennogo russkogo yazyka: v 2 tomakh* [*A Historical-Etymological Dictionary of the Modern Russian Language: in 2 Vols.*]. Moscow, Russkiy yazyk Publ., 1999.

© Сергеева О. А., 2012

DOI:10.15393/j9.art.2012.343

Виктор Викторович Дудкин

доктор филологических наук,
профессор кафедры русской и зарубежной литературы
филологического факультета,
Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого
(Великий Новгород, Российская Федерация)
viktordudkin1@yandex.ru

«НЕВЫРАЗИМОЕ» У ДАНТЕ, ГЁТЕ И ДОСТОЕВСКОГО*

Аннотация: В статье рассматривается «вечная» проблема «невыразимого» в ее конкретных культурно-исторических мотивациях у Данте, Гёте и Достоевского. «Невыразимое» есть одно из следствий субъектно-объектных отношений.

Проблему «невыразимого» у Данте порождали специфические для Средних веков субъектно-объектные отношения в их жесткой субординации, где объект сакрален, универсален (в своем высшем выражении это — Бог), а субъект — нечто, расположенное «под» (значение латинской приставки sub), несамодостаточное и неполноценное, в том числе и в смысле своих познавательных возможностей.

Цельность мироздания у Гёте выстраивается не по иерархической вертикальной сцепке его частей, а в динамическом их единстве, где внешнее (объективное) переливается во внутреннее (субъективное), и наоборот.

В виде́нии земного рая в «Сне смешного человека» визуальная доминанта задана самим космическим чичероне героя Достоевского: «Увидеть все…». Достоевский дает иной поворот проблемы «невыразимого», и она состоит в том, что герой рассказа настаивает на некоем особом метаязыке, на котором общаются райские люди.

Проблема «невыразимого» сохраняет свою актуальность и после Достоевского, как, впрочем, она уже была проблемой задолго до Данте. Эту проблему — при всей ее многомерности — можно определить как проблему перевода (не в узкоспецифическом, а в общем, культурологическом, смысле): 1) перевода процесса творчества в его результат; 2) перевода визуального в вербальное и т. д.

Ключевые слова: «невыразимое», визуальное, вербальное, Данте, Гёте, Достоевский

Такие гении, как Данте и Достоевский, всегда современны, и только это одно качество делает их, разделенных полутысячелетней историей, близкими друг другу. Оба великих художника были и великими христианами, с той разницей, что один их них был, по известной шиллеровской типологии, христианином «наивным», а другой — «сентименталическим»[1].

В комментариях к 9-му тому ППС Достоевского по поводу замысла «Жития великого грешника» сказано следующее:

Идея подобного своеобразного «собора» различных русских мыслителей XVIII—XIX веков поражает своей оригинальностью даже в творчестве Достоевского — определенные аналогии ей могут быть отысканы скорее у Данте в «Божественной комедии», а также в средневековой литературе и живописи как на фре-

сках мастеров эпохи Возрождения… чем в реалистическом романе XIX в. (9; 507—508).

Пафос этого будущего своего романа… Достоевский — по-видимому не случайно — через голову «Человеческой комедии» Бальзака сопоставляет по масштабу с представляющемуся ему более грандиозным замыслам дантовской «Божественной комедии», основанной так же на идее «восстановления» человека, но в ином средневековом католическом варианте (15; 400).

В типологической оптике открываются и другие значимые параллели и внятные переклички. Во-первых, это сходные, не взирая на пятисотлетний разрыв, кризисные эпохи, связанные с переходом от феодального уклада жизни к торгово-денежным отношениям, к урбанизации и к росту производства, который (переход) в Италии начался гораздо раньше, чем в других европейских странах. Отсюда «гигантские страсти» и неукротимая динамика итальянского Треченто и российских 60-х гг. XIX в., запечатленные в творениях Данте и Достоевского. Оба они были вовлечены в перипетии политических страстей (Флорентийские партии гибеллинов и гвельфов, белых и черных гибеллинов, почти как-то не произвольно ассоциирующиеся с западниками и славянофилами с той разницей, что флорентийские партии расходились в понимании путей национального объединения, тогда как в России споры велись о национальной идентичности), за что и поплатились: Данте — пожизненным изгнанием из родной Флоренции, Достоевский — каторгой и ссылкой.

Оба были приверженцами монархии. Данте больше размышлял о монархии не в национальном, как Достоевский, а в мировом масштабе. У каждого из них были «вечные спутники»: у Данте — Вергилий, у Достоевского — Пушкин. У каждого было некое особое отношение к Христу. Данте не допускал никакой иной рифмы к слову «Христос», как только слово «Христос». Почитание Достоевским Христа известно.

М. М. Бахтин, минуя самим Достоевским обозначенный водораздел «католических верований и идеалов», сближает художественный мир Данте и Достоевского по их «плюралистичности»:

Мир Достоевского глубоко плюралистичен. Если уж искать для него образ, к которому как бы тяготеет весь этот мир, образ в духе мировоззрения самого Достоевского, то таким является церковь как общение неслиянных душ, где сойдутся и грешники, и праведники, или, может быть, образ дантовского мира, где многоинаковость переносится в вечность, где есть нераскаянные и раскаявшиеся, осужденные и спасенные. Такой образ в стиле самого Достоевского, точнее, его идеологии, между тем как образ единого духа глубоко чужд ему[2].

Есть определенные схождения и созвучия в их творчестве. Данте в возрасте 26 лет вошел в литературу как автор «Новой жизни» —

первой, по существу, исповедью в европейской литературе. Достоевский, практически в том же возрасте (25 лет), приобрел известность как автор «Бедных людей». И тому, и другому литературный дебют принес славу.

Трактаты Данте («Пир», 1307—1308; «О народной речи», ок. 1305; «О монархии», 1313), взятые как целое, могли бы рассматриваться как проформа «Дневника писателя» Достоевского: тут внятен резонанс идей (например, тезис Данте об ограниченности человеческого разума в сравнении с верой, с помощью которой только и могут открываться высшие смыслы, аксиоматичен и для Достоевского), тут бросается в глаза жгучая заинтересованность в текущей действительности, неукротимое стремление донести свою правду до максимально широкой аудитории. Поэтому, надо полагать, Данте отказался от латинского языка, бывшего в его время языком науки, и обратился к языку народа, к итальянскому языку (volgare illustre).

Вяч. Иванов сближает Данте и Достоевского как фигуры эпохального масштаба в контексте всей мировой литературы. Данте — «последний представитель истинно “большого”, истинно мифотворческого искусства в области слова». А Достоевский?

> Он как бы переместил планетную систему: он принес нам, еще не пережившим того откровения личности, какое изживал Запад уже в течение столетий, — одно из последних и окончательных откровений о ней, дотоле неведомое миру. <…> Он был зодчим подземного лабиринта в основаниях строящегося поколениями храма; и от этого он такой тяжелый, подземный художник, и так редко, видимо, бывает в его творениях светлое лицо земли, ясное солнце над широкими полями, и только вечные звезды глянут порой через отверстия сводов, как те звезды, что видит Дант на ночлеге в одной из областей Чистилища, из глубины пещеры с узким входом, о котором говорит: «Немногое извне доступно было взору, но чрез то звезды я видел и ясными, и крупными необычно» [15, 139, 283].

Данте и Достоевский фигурируют в рассуждениях Вяч. Иванова как представители «мистического реализма», т. е. символизма:

> То, что было охарактеризовано выше как реалистическое переживание или внутренний опыт мировой мистической реальности, имеет своею постоянною основою ощущение женственного в мире, как вселенской живой сущности, как Души Мира. <…> Реалист мистический видит Ее в любви и в смерти, в природе и в живой соборности, творящей из человечества — сознательно или бессознательно для личности — единое вселенское тело. Чрез посвящение в таинство смерти Достоевский был приведен, по-видимому, к познанию этой общей тайны, как Дант чрез проникновение в заветную святыню любви. И как Данту чрез любовь открылась смерть, так и Достоевскому — чрез смерть — любовь. Этим сказано, что обоим раскрылась и Природа как живая душа [15, 304].

В известном «Разговоре о Данте» О. Мандельштама, где не упоминается даже имя Достоевского, есть тем не менее слова, словно о нем сказанные. По мнению поэта, поэзия утверждает себя «не

столько рассказывая, сколько разыгрывая природу при помощи орудийных средств, в просторечии именуемых образами»[3]. И вот еще одна его мысль, идущая вразрез с традиционными представлениями о «скульптурности» стиля Данте:

> Дант по природе своей колебатель смысла и нарушитель целостности образа[4].

И как знать, не подсказана ли эта идея Достоевским? Но и тогда, когда наш писатель никак не мог «иметься в виду», как, скажем, в книге Т. Карлейля «Герои, почитание героев и героическое в истории», слова о Данте как-то ассоциативно наводят на Достоевского. Третья глава ее, озаглавленная «Герой как поэт. Данте и Шекспир», определенно была читана Достоевским и читана очень внимательно. Там, в частности, затронута очень близкая Достоевскому тема поэта-пророка:

> Он является человеком, ниспосланным на землю, чтобы сделать истину более понятной для нас [17, 68].

И далее сказано:

> Как Данте был послан в мир, чтобы воплотить в музыкальной форме религию средних веков, религию нашей средневековой Европы, ее внутреннюю жизнь, так и Шекспир явился для того, чтобы воплотить внешнюю жизнь Европы того времени… [17, 84]

Перифрастически сходным образом выразился Достоевский о Данте (см. выше) и о Шекспире:

> Шекспир — это избранник, которого творец помазал пророком, чтоб разоблачить перед миром тайну о человеке[5].

Процесс сближения двух писателей был инициирован «Записками из Мертвого дома» (1862), которые вызывали ассоциации с дантовским «Адом». Это сходство было отмечено И. С. Тургеневым, А. И. Герценом, А. П. Милюковым, а уже гораздо позже — В. Б. Шкловским (4; 294—295) (см. также: [13], [4], [2]). Вот и на XIV Международном симпозиуме Достоевского был прочитан доклад А. В. Тоичкиной «Образ ада в “Записках из Мертвого дома” Ф. М. Достоевского (к теме Достоевский и Данте)».

Перекличка с «Адом» Данте в романе «Бесы» была отмечена в одном из прижизненных его разборов Е. Л. Марковым. Правда, опосредован но, через «мрачный альбом Густава Доре к Дантову Аду…» (см. 12; 268).

А вот «Сон смешного человека» рядом с «Божественной комедией» как-то «не смотрелся», на что были свои веские причины. Судя по рецепции дантовской поэмы в русской литературе XIX в., как

она представлена, например, в книге А. А. Асоян «Почтите высочайшего поэта» (см. примечание 10), основное внимание было сосредоточено на ее первой кантике — «Аде». (Точно так же складывалась в России судьба «Фауста» Гёте. В эпицентре внимания неизменно оказывалась первая часть трагедии, тогда как вторая или игнорировалась, или отвергалась вовсе.)

Некоторые свои размышления о «Сне смешного человека» разве только не напрямую не замкнул на «Божественной комедии» М. М. Бахтин. Ну, например:

> В «Сне смешного человека» нас прежде всего поражает предельный универсализм этого произведения и, одновременно, его предельная сжатость, изумительный художественный философский лаконизм.

Здесь слово «универсализм» отсылает не только к Данте, но и к самому Достоевскому, потому что по своей тематике это его произведение — «почти полная энциклопедия ведущих тем Достоевского». Или когда он затрагивает «центральную» (можно сказать, жанрообразующую) тему кризисного сна, точнее, и тему перерождения и обновления человека» [5, 263]. В контексте приведенных выше высказываний и самого Достоевского, и М. М. Бахтина сходство «Сна смешного человека» с «Божественной комедией» однозначно подразумевается, хотя оно и не названо. Предметом настоящего рассмотрения является сквозной мотив «невыразимого», присущий как «Божественной комедии» Данте, так и «Сну смешного человека» Достоевского.

Зрение и речь, два важнейших источника информации и средства коммуникации, изначально не только дополняли друг друга, но и соперничали, особенно с появлением письменности. Древние культуры отдавали предпочтение глазу, зрительному образу. По существующим версиям, зрительная способность развивалась из одного общего корня всех чувств — осязания. Изначально зрительные рецепторы были рассеяны по всему телу (отсюда — чтение пальцами, которое демонстрировалось по советскому телевидению в 70-е гг. XX в.). В мифологиях и сакральных текстах представлены такие вот «всезрячие» существа. Данте упоминает их в 29-й песне «Чистилища» с отсылкой к первоисточникам (книга пророка Иезекиля [1, 4—14], Откровение Иоанна Богослова [VI, 8]):

Четыре зверя взор мой различил
. . . . . .
У каждого шесть оперенных крыл;
Крыла полны очей; Я лишь означу,
Что так смотрел бы Аргус…

Кроме стоглазого Аргуса, в китайско-японской мифологии фигурирует чудище с глазами, рассыпанными по всей его поверхности [16, 310—311].

Платон в «Федре» определил зрение как «самое острое» из «чувств нашего тела», однако же ограничил его возможности («Но разумение недоступно зрению…»). Однако вовсе не отвергая того общепринятого мнения, что античная эстетика была преимущественно визуальной (ср. продолжение только что приведенной цитаты: «…иначе разумение возбудило бы необычайную любовь, если бы какой-нибудь его отчетливый образ оказался доступен зрению…»[6]). В «Опыте о происхождении языков» Ж.-Ж. Руссо приводит такой впечатляющий пример: как оратор Гиперид добился оправдания куртизанки Фрины? Не говоря ни слова, он показал ее судьям обнаженной[7].

Хотя символом Средневековья стала книга, т. е. Библия — а в этом качестве она и фигурирует в «Божественной комедии» — при поголовно безграмотном населении. Священное писание было доступно главным образом в своих визуальных опосредованиях в сакральной архитектуре, скульптуре, в живописи, книжной миниатюре и т. д. Однако, как полагает Ф. А. Лосев, только «эстетическое мышление Ренессанса впервые доверилось человеческому зрению как таковому, без античной космологии и средневековой теологии. В эпоху Ренессанса человек впервые стал думать, что реально и субъективно чувственно видимая им картина мира и есть самая настоящая его картина… То, что мы видим своими глазами, — это и есть на самом деле» [20, 55].

У Данте в силу его протоpенессанского двоемирия доверие человеческому зрению как раз опирается на средневековую теологию, но грандиозный триптих «Божественной комедии», являющийся плодом его воображения и фантазии, объективируется не в последнюю очередь как чувственно-видимая данность.

Поэтому «Божественная комедия», так сказать, «всеглазна». «Вероятно, — замечает на это счет В. А. Андрушко, — в мировой литературе немного поэтических произведений, в которых столь же часто употреблялись глаза». И далее приводятся очень веские аргументы: «глаза» употребляются в «Божественной комедии» 221 раз, и по кантикам: в «Аду» — 55, в «Чистилище» — 83, в «Раю» — 78 раз [3, 98—99].

Если «Божественная комедия» «всеглазна», то глаз всевидящ. Профессор Канзасского университета Ричард Кей, рисуя студентам схему дантова «Рая», заметил, что она напоминает человеческий глаз, который у Данте символически соотносится с глазом Бога [23][8]. Визуальная доминанта «Комедии» заявляет о себе в круговой

структуре пропасти Ада и горы Чистилища, которая венчается райским амфитеатром. Восхищение полнотой зрительного образа неизменно сопровождается у Данте сетованиями на невозможность передать эту полноту в слове.

Данное рассмотрение ограничивается заявленной проблемой «невыразимого» у Данте и Достоевского. («Невыразимое» — так очень точно, но не буквально перевел В. А. Жуковский обозначение концепта немецких романтиков «das Unausspraechliche» — дословно — «несказанное», имеющее в русском языке, однако, положительную коннотацию, несколько затемняющую принципиально негативную семантику в таких, например, выражениях, как «несказанная красота», «радость» и т. д.). В поэме Данте есть целый ряд на этот счет программно-концептуальных деклараций. Одной из первых открывается 28-я Песнь «Ада»:

Кто мог бы, даже вольными словами,
Поведать, сколько бы он ни повторял,
Всю, кровь и раны, виденные нами?
Любой язык наверно бы сплошал:
Чтобы вместить так много, слишком мал.

(XXVIII, 1—7)

Встречаются вариации на эту тему и в «Чистилище», но больше всего их в кантике «Рай», особенно в заключительных песнях XXX—XXXIII:

С тех пор как я впервые увидал
Ее лицо здесь на земле, всечасно
За ней я в песнях следом поспевал;
Но ныне я старался бы напрасно
Достигнуть пеньем до ее красот,
Как то, чье мастерство уже не властно.

(XXX, 28—33)

…им улыбалась Красота, дая
Отраду всем, чьи очи к ней взирали.
Будь даже равномощна речь моя
Воображенью, как она прекрасна
И смутно молвить не дерзнул бы я.

(XXXI; 134—138)

Мои глаза, с которых спал налет,
Все глубже и все глубже уходили
В высокий свет, который правда льет.
И здесь мои прозренья упредили
Глагол людей; здесь отступает он,
А памяти не снесть таких обилий.

(XXXII; 52—57)

Я видел — в этой глуби сокровенной
Любовь как в книгу некую сплела я…

(XXX, 106—109)

То, что разлистано во всей вселенной:
Суть и случайность, связь и их дела,
Все — слитое столь дивно для сознанья,
Что речь моя как сумерки тускла.

(XXXIII, 85—90)

Перед Благодатью Божьего Света поэт говорит:

Отныне будет речь моя скудней, —
Хоть и немного помню я…

(XXX, 106—109)

Слово пасует перед зрительным образом. Почему?

1. Начнем с того, что это просто риторический прием, получивший широкое хождение в поэзии (особенно в любовной лирике со времен Сафо и Катулла):

Говорят, любовь изобрела рисунок; она могла бы изобрести также и речь, но не столь удачно. Недовольная речью, любовь пренебрегла ею, обладая более живым способом выражения. Как много сказала своему милому та, которая с таким чувством начертала его тень?[9]

2. Данте не только как поэт, но и как творец-созидатель итальянского языка понимал, что язык в силу своей семиотической природы не может отражать мир в его непосредственной предметной данности, как он дан зрением. Поэтому выраженное в словах следует понимать в известных четырех смыслах (буквальном, аллегорическом, моральном и анагогическом). Однако корни «невыразимого» уходят и в неоплатонизм Данте. Сошлемся на В. Н. Лазарева:

Дантовское понимание искусства восходит своими истоками к новоплатонизму. Оно базируется на признании примата идеи. Эта идея, связываемая непосредственно с Богом, обладает абсолютным совершенством только в чистом виде. Преломленная же в материи природы или искусства, она утрачивает свою первозданную законченность, тем самым перед искусством встает задача приближения к потустороннему идеалу, который теоретически не может быть осуществим [19, 55].

К тому же Данте изображает «то, чего никто никогда не видел, хотя то, что не существует на свете, людям легкомысленным даже легче и проще выражать словами, чем существующее, для благочестивого добросовестного историка дело обстоит прямо противоположным образом: нет ничего, что меньше поддавалось бы слову и одновременно больше нуждалось бы в том, чтобы людям открывали на это глаза, чем какие-то вещи, существование которых нельзя ни доказать, ни счесть вероятными, но которые именно благодаря тому, что благочестивые и добросовестные люди относятся к ним

как к чему-то действительно существующему, чуть-чуть приближаются к возможности существовать и рождаться»[10] (Пока мы отвлекаемся от того очевидного факта, что представленный в «Божественной комедии» мир есть плод воображения его творца).

3. Внутренняя речь богаче речи, запечатленной на бумаге, т. е. письменной. Даже живописцы признают, что невозможно адекватно передать зрительный образ действительности в формах самой действительности и уж никак не проще воссоздать его в семиотической системе языка.

4. Зрение есть способ восприятия, слово есть форма выражения. Зрительный образ схватывается непосредственно сразу и цельно, но его перевод в словесный ряд осуществляется последовательно, по частям, и представляет собой процесс опосредования, иными словами — перевода. А перевод, как известно, без потерь не бывает.

5. Доверие к глазу всегда исходило из того бесспорного факта, что львиная доля (по некоторым утверждениям, до 95 %) всего того, что способен воспринимать человек, осуществляется через зрение (ср. русскую поговорку: «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать» (т. е. услышать сказанное)). Такова физиология. Культура же изменчива и ее предпочтения — тоже. В Средние века для поголовно безграмотного населения зрение оставалось главным источником информации. Поэтому Библия, Книга, высшая ценность христианского мира, была доступна верующему лишь в своих визуальных адаптациях — в храмах («книгах для безграмотных»), в сакральной скульптуре и живописи.

Беатриче, обращаясь к Данте, говорит:

…И свет моих речей приемлешь скудно,
Хочу, чтоб ты в себе их нес потом,
Подобно хоть не книге, а картине…

(Чистилище, XXXIII, 75—77)

Подчеркнутые слова (в оригинале: e se non scritto, almen dipinto) лишний раз расставляют ценностные акценты. Современная (постмодернистская) теория настаивает на «апории перевода» (Ж. Деррида), т. е. на невозможности и необходимости перевода.

Средневековый образ Книги как метафоры вселенной получил свое воплощение и в «Комедии»:

Я видел — в этой глуби сокровенной,
Любовь как в книгу (in un volume) некую сплела
То, что разлистано по всей вселенной (l' universo).

(Рай, XXXIII, 85—87)

А вот для Августина зрение доступно лишь суетное и греховное, и потому оно есть одна из «похотей». Ведь Бога узреть невозможно.

«Во всем каноне Нового Завета, — пишет С. С. Аверинцев, — есть только одна одиноко стоящая дефиниция: “Вера есть осуществление чаемого и уверенность в невидимом” (К Евреям, XI, 1)» [1, 236]. Однако уверенность в «невидимом» нисколько не мешала жажде узреть Бога, что было реализовано в догмате о Боговоплощении. Так, в западном христианстве наряду с «учением о Боге невидимом» (Псевдо-Дионисий Ареопагит, затем Эриугена в IX в. и Гуго Сен-Викторский в XII в.) [11, 292] сформировалось и другое, утверждающее Бога видимого:

Уже у первых апологетов, св. Иринея, Тертуллиана и других мы находим предчувствие и сочувствие нарождающегося христианского искусства: только когда Слово стало плотью, Бог перестал быть для нас невидимым прообразом ветхозаветного первочеловека и явил Себя нашему физическому взору [10, 50].

Или, как это сказано у Данте:

Увидеть Сущность, где непостижимо
Природа наша слита с божеством.
Там то, во что мы верим, станет зримо,
Самопонятно без иных мерил;
Так первоистина неоспорима.

(Рай, II, 41—45)

Поэт, надо полагать, намеренно не называет Бога воплощенного, Христа, по имени, а заменяет его абстрактной философемой «сущность» (Essenza), т. е. доводит его невидимость до мыслимого предела к вещей славе зрячей веры. Но одной ее, зрячей веры, все же недостаточно. И вот почему:

Большая часть людей живет наподобие детей, следуя чувству, а не разуму; и такие люди познают вещи не иначе, как только снаружи, и их качества, предрасположенные к должной цели, они не видят, так как глаза разума, способные усмотреть эту цель, у них закрыты [8, 117].

Где разум не есть ratio, а «часть души», и не просто часть, а «та тонкая и драгоценнейшая часть души, которая божественна» [8, 169]. Она-то и открывает глаза на незримое, т. е., например, на слова, на мысли, на молчание и т. д. [3, 91, 94, 99 и т. д.] Но эта способность, естественно, ограничена, о чем напоминает своему подопечному Беатриче:

Но говорить с тобою с этих пор
Я буду обнаженными словами (saranno nudo le mie porole),
Чтобы их видеть мог твой грубый взор» (tua vista rude).

(Чистилище, XXXIII, 100—102)

Всегда, когда Данте говорит о несовершенстве слова, он имеет ввиду свое слово или возможности языка человеческого вообще. И это была его форма иносказания о другом — надчеловеческом — слове, которое было «в начале» и которое было «у Бога» и которое «было Бог» (Зах. 2:3). И христианину подобает этому слову смиренно внимать — молча. Тем более что Дионисий Ареопагит в трактате «О таинственном богословии непостижимости и неизреченности существа Божия», словно специально для случая Данте, молчание предписывает:

> По мере восхождения к запредельным вершинам, речь моя становится немногословной, дабы по достижении конца пути обрести полнейшую бессловесность, всецело растворившись в безмолвии [14, 8].

А, согласно квиетистской традиции, например, «молчанию отводилась роль первого шага от внешнего и чувственного к внутреннему и духовному, от материи слова к трансцендентализму света…»[11] Но Данте, погрузившись в «Вышний Свет», «Свет неизреченный», не умолкает, хотя жалобы его на немощь слова становятся чуть ли не навязчивыми. Он как бы хочет слово претворить в стекло, которое уже не говорит, не мотствует, а только показывает:

> … О, Вечный Свет, который лишь собой
> Излит и постижим и, постигая,
> Постигнутый, лелеет образ свой!
>
> (Рай, XXXIII, 124—126)

Отвечая на поставленный выше вопрос, следует, во-первых, лишний раз сослаться на общеизвестный факт: мотив неудовлетворенности художника слова выразительными возможностями слова, хоть и представляет собой формальное противоречие, по сути ему изначально органически присущ. Так было до Данте, так и — особенно наглядно — после Данте. Кроме того, великий флорентиец прекрасно сознавал свое поэтическое избранничество, каковое он не мог воспринимать иначе как Богоизбраничество:

> Читатель — и Господь моим рассказом
> Тебе урок да преподаст благой.
>
> (Ад, XX, 19—20)

Данте подчеркивал, что тексты «должны с величайшим напряжением толковать в четырех смыслах» [8, 184]. И поскольку буквальный смысл не простирается «дальше буквального значения вымышленных слов», то его-то и имеет в виду Биатриче под «обнаженными словами». За брошенными как бы мимоходом словами о «грубом взоре» намечена еще и иерархия видения (видение поэта в оценке Биатриче, видение самой Биатриче, а в кантике «Рай» всевидение Божие, к коему — через Беатриче — приобщается и поэт:

…к светилу
Не по-людски глаза мои взнеслись… <…>
Я устремил глаза к ее глазам,
И стал таким в ее теряясь взоре,
Как человек, когда вкушенная трава
Его к бессмертным приобщила в море.
(Рай, I, 53—54, 66—69)

Но человеческий глаз, взятый безотносительно к Высшим способностям, все же несовершенен, ибо наряду с видением он создает и видимости. Или, как говорит сам Данте в «Пире»: «…истина иногда противоречит видимости» [8, 169]. И подчас, добавим, не просто «противоречит», а элементарно замещается ею, как, к примеру, в геоцентрической системе Птоломея (как позднее в «иллюзионизме», как сейчас в «виртуальной реальности»). «Обман зрения» вездесущ, выражения, ему адекватные, имеются во многих (если не всех) культурных языках (ср. ит.: illusione ottica, англ.: optical illusion, фр.: trompe l'oeil, нем.: Augeutäuschung и т. д.).

Недостаток зрения Данте полагает в его ограниченности поверхностью. Вернемся к уже цитированному высказыванию:

Большая часть людей живет наподобие детей, следуя чувству, а не разуму; и такие люди познают вещи не иначе, как только снаружи, они не видят, так как глаза разума, способные усмотреть эту цель, у них закрыты.

Уместно пояснить, что Данте имеет в виду под «разумом»:

Эта та тонкая и драгоценнейшая часть души, которая божественна.

Именно она обеспечивает тотальное зрение поэта в «Божественной комедии», позволяя ему (о чем смотри выше) видеть невидимое. И такое видение есть, разумеется, чистая метафора (уже давно отвердевшая до термина). В «Пире» на этот счет сказано недвусмысленно:

Но цвет и свет видимы в собственном смысле, ибо мы воспринимаем их только зрением и никаким другим чувством [8, 185][12].

Здесь сказывается известная противоречивость Данте-католика, средневекового ученого и гениального поэта во всеоружии своей художественной диалектики: с одной стороны, он выстраивает аксиологическую вертикаль зрения, искусственно изолируя его от всех других ощущений, «чувств», а с другой — убедительно раскрывает его в синтетическом взаимодействии с ними. Картины ада (его багрово-черный колорит) многое бы потеряли в своей выразительной силе без непрекращающегося гула воплей и стенаний пытаемых грешников. И что бы стало с Божественным светом, умолкни в нем музыка райского блаженства? Поставив перед собой, по сути,

неразрешимую задачу облечь трансцендентное в чувственно-воспринимающую наглядность, дерзновенно следуя примеру Боговоплощения, Данте мог ее решать, опираясь на весь чувственно-эмоциональный и интеллектуальный ресурс человека, в активном взаимодействии всех его элементов, принимающих на себя зачастую функции, им не свойственные (мысль может смотреть, а свет становится интеллектуальным, он может также петь, утолять жажду и т. д. В стилистике этот прием называется синестезией).

И зрительный образ у Данте в некотором роде «синестезиен»: он может выступать в своем первородном качестве как эйдос, картина и как визуально высказанная мысль. И тогда следует различать, что художник имеет в виду: картину или мысль. Ведь напрямую он высказался на этот счет только один раз:

О, если б слово мысль мою вмещало…
[Oh, guanto è corto il dire e come fioco
Al mio concetto!…]

(Рай, XXXIII, 121—122)

Однако же зрительная доминанта «Божественной комедии» очевидна и бесспорна. И не только, потому что сам жанр виде́ния того требует. И не только, потому что, например, слепорожденный не мог бы ее сочинить.

Ею задается такой уровень общения, единения людей — диалогизма, если выражаться современно, который был очень значим и для Достоевского. Послушаем В. В. Бибихина:

Что это будет за жизнь и какая «деятельность» соединившегося в «монархии» человечества? Обращение с вещами не поглощает и не обогащает человека так, как узнавание себя в общении с другим. По Аристотелю, «узнать самого себя и самое трудное, и самое радостное. Как при желании увидеть свое лицо мы смотримся в зеркало, так мы можем познать себя, глядя на друга… В его поэзии от «Новой жизни» до «Божественной комедии» место главного действия занимает оптика взглядов, пересечение зрительных лучей. Высшим и самым наполненным событием неизменно оказываются встречи лицом к лицу. Жизнь, понимание, эстетическая радость загораются при встрече взоров. Взгляд, встречаясь с другим взглядом, открывает в онтологической оптике Данте новый мир посреди обыденности, и эта подлинная действительность, однажды приоткрывшись, способна наполнить бытием человека… <…> Среди лабиринта вещей, манящих и обманывающих, — и в каждом человеке тоже модно видеть только просто вещи, — внимательная оптика открывает «человека самого по себе» и с ним подлинный, бездонный мир… [6, 273][13]

Проблему «невыразимого» у Данте порождали специфические для Средних веков субъектно-объектные отношения в их жесткой субординации, где объект сакрален, универсален (в своем высшем выражении это — Бог), а субъект — нечто, расположенное «под» (значение латинской приставки sub), несамодостаточное и неполноценное, в том числе и в смысле своих познавательных возмож-

ностей. В дальнейшем шел процесс трансформации этих отношений, динамику которых можно суммарно определить как инверсионную. В частности, в процессе отчуждения субъект все более объективировался, человек все более становился предметом предметов, объектом среди объектов. И это уже было проблемой Достоевского. Важнейшей вехой означенного процесса, а также и осмысления и проблемы «невыразимого» на пути от Данте к Достоевскому был Гёте. «Мы переживаем время, — сказано в его статье, — которое с каждым днем дает нам все больше стимулов рассматривать оба мира, к которым мы принадлежим, т. е. высший и низший, как связанные между собой, признавать идеальное в реальном, и, поднимаясь в бесконечное, умерять наше обычное недовольство конечным… Убежденные, что природа поступает по идеям, точно так же, как преследует идею и человек во всем, к чему он приступает. Мы привыкаем, напротив, находить идею в опыте»[14].

Цельность мироздания у Гёте выстраивается не по иерархической вертикальной сцепке его частей, а в динамическом их единстве, где внешнее (объективное) переливается во внутреннее (субъективное), и наоборот. Идея о динамическом единстве мира есть фундаментальная основа мировоззрения Гёте и лейтмотив творчества Гёте-художника, Гёте-естествоиспытателя и Гёте-мыслителя, соответственно чему формируются его взгляды на «невыразимое», представления у Данте как коллизия внешнего и внутреннего. Но у Гёте проблема «невыразимого» развернута в иной плоскости. Посмотрите, как:

> Никогда в достаточной мере не вдумываются в то, что язык в сущности только символичен, только образен и никогда не выражает предметы непосредственно, а только в отражении (in Wiederschein). Это особенно относится к тем случаям, когда речь идет о таких сущностях, которые толь ко приближают к опыту и которые можно скорее назвать деятельностями, чем вещами, каковые в царстве природы находятся постоянно в движении… <…> И все же как трудно не ставить знак на место вещи, все время иметь перед собой живую сущность и не убивать ее словами[15].

У Данте слово может, как максимум, спасовать перед некоей «живой сущностью», но уж никак не убить ее. Но в динамизированном космосе Гёте, где остановка, т. е. в данном контексте фиксация живой (движущей) сущности, что в слове и происходит, равносильно ее умерщвлению.

Теперь посмотрим, как формула Гёте: «Все, что есть в субъекте, есть и в объекте, и еще кое-что. Все, что есть в объекте, есть и в субъекте, и еще кое-что»[16] реализуется в его размышлениях о природе и качествах человеческого зрения.

Глаз обязан своим существованием свету. Из безразличных вспомогательных органов животного свет вызывает к жизни орган, который должен стать ему подобным; так, глаз образуется на свету для света, дабы внутренний свет выступал навстречу внешнему.

Эта встреча и есть максимальное взаимопроникновение субъекта и объекта. И далее:

При этом мы вспоминаем древнюю ионийскую школу, которая так многозначительно всегда повторяется: только подобным познается подобное; а также слова одного древнего мистика (Плотина. — *В. Д.*), которые мы передаем в немецких рифмах следующим образом:

Wär nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblickten?
Lebt' nicht in uns des Gottes eigne
Kraft Wie könnt' uns Göttliches entzücken?[17]

Это непосредственное родство света и глаза никто не будет отрицать; но мыслить их как одно и то же уже труднее. Однако будет понятнее, если считать, что в глазу пребывает покоящийся свет, который возбуждается при малейшем поводе изнутри или снаружи. Силой воображения мы можем вызвать в темноте самые яркие образы. Во сне предметы являются нам в полном дневном освещении»[18].

Свои философские мысли о свете и глазе Гёте развивает в обход уникальной художественной метафизики света в последней кантике «Божественной комедии», опираясь на античных философов.

Древние верили в покоящийся свет в глазу. Как люди сильные и энергичные, они чувствовали деятельность самого этого органа и его реагирование на все внешнее, видимое. Только они выражали это чувство слишком грубыми сравнениями. Например, как чувство хватания предметов глазами[19].

В Средние века активность глаза получила название «экстрамиссии», т. е. способности глаза испускать некие духовные лучи («пневму»). Ее возводили к Платону, а среди его последователей был Гален (ок. 130—200 гг. н. э.), пользовавшийся до конца Средних веков непререкаемым медицинским авторитетом, анатомические трактаты которого Данте хорошо знал, равно как и трактат его ученика и популяризатора Константина Африкана «De oculis».

Данте не мыслил свет и глаз как «одно и то же». Свет — объект, он приходит извне, а воспринимается субъектом изнутри. Однако связь субъекта и объекта у Данте была, но она была специфически средневековой. Попробуем ее прояснить с помощью Поля Клоделя:

Единственный из всех поэтов, Данте описывал вселенную вещей не с точки зрения зрителя, а с точки зрения создателя…[18, 95]

Этот тезис можно принять лишь с поправкой на средневековое художественное сознание и мировоззрение. И первое, что вызывает

возражение… это противопоставление зрителя и создателя, а по сути — игнорирование — вопреки очевидности — создателя как зрителя. Клодель настаивает на первой части известного парадокса о неслиянности и нераздельности, в то время как у самого Данте он явлен в «Божественной комедии» во всей полноте. Поэт с самого начала выступает в роли странника, путешественника по мирам Ада, Чистилища и Рая и не оставляет ее до конца своего путешествия. И по одной простой причине: только зритель, очевидец, является гарантом реальности, объективности увиденного. Вымысел, фантастика адекватно воспринимались средневековым сознанием, если они наделялись статусом реальности. В своей «Жизни Данте» Боккаччо рассказывает такую историю:

> Когда творения Данте уже повсюду славились, особенно та часть его «Комедии», которую он озаглавил «Ад», и поэта знали по облику многие мужчины и женщины, он шел однажды по улице Вероны мимо дверей, перед которыми сидело несколько женщин, и одна из них, завидя его, сказала, понизив голос, но не на столько, чтобы слова ее не достигли слуха Данте и его спутников: «Посмотрите, вот идет человек, который спускается в Ад и возвращается оттуда, когда ему вздумается, и приносит вести о тех, кто там томится», — на что другая бесхитростно ответила: «Ты говоришь истинную правду — взгляни, как у него курчавится борода и потемнело лицо от адского пламени». Услышав эти речи, произнесенные за его спиной, и понимая, что подсказаны они чистосердечной верой, Данте улыбнулся, довольный таким мнением о себе, и прошел дальше [8, 547].

Реакция Данте понятна: более красноречивого подтверждения «достоверности» его «Ада» трудно себе и представить. Великий итальянец едва ли был таким верующим, как его читательницы. Но и трактовать христианские предания по своему субъективному усмотрению, во всяком случае демонстративно, он избегал. Тем более что основным положением его эстетики было убеждение в «божественной обусловленности творческого акта. Который имеет несвободный характер» [19, 53], где «несвободный» в данном контексте однозначно прочитывается как «объективный».

Вечная проблема «невыразимого» модифицируется в каждую эпоху в конкретном историко-культурном преломлении. Константа «невыразимого» определяется зазором между полнотой, целостностью и непосредственностью и — в данном случае — визуальной данностью (она может быть не только объективной, как у Данте, но и субъективной, каковой она в последующем все больше и становится) и способностью, а точнее — неспособностью ее адекватно выразить — в данном случае — в слове. Специфика «невыразимого» в «Божественной комедии» — это априорная малость слова поэта перед божественным Логосом. Однако в ней же явлен художник-творец, демиург. Явлен только, но не заявлен, как позже в трактате Леонардо

да Винчи «О живописи» — «малым богом». Этим явлением релятивируется непреложность дистанции между человеком-субъектом и Богом-объектом.

То, что в поэме Данте присутствует виртуально (в средневековом смысле виртуально, т. е. как дуб в желуде), становится реальностью у Гёте. То, что Данте с полным правом мог сказать о себе и не сказал, говорит о нем Гёте, не имея в виду специально его:

Первые — люди гения… создают из себя целый мир, не очень беспокоясь о том, согласуется ли он с миром действительным. Если то, что развивается в них, совпадает с идеями мирового духа, — возникают истины, которым изумляется человечество и за которые в течение веков оно должно быть благодарно[20].

Гёте видит мир в его бесконечной изменчивости, в вечном становлении, где единственно он и жив:

Основное свойство живого единства — разделяться, соединяться, расплываться в общем, задерживаться на частном, превращаться, специфицироваться, проявляться как свойственно всему живому, под тысячью условий, выступать и исчезать, затвердевать и растворяться, застывать и растекаться, расширяться и сокращаться[21].

В этом мире уже нет места субъекту и объекту «Божественной комедии» в их строгой иерархии и дистанции. Здесь воля человека — его царство небесное[22].

Соответственно меняется и мотивировка «невыразимого»:

Произведения природы можно узнавать, только схватывая их в становлении; созрели они и готовы — попробуй-ка их понять.

Неудивительно, что адекватным средством познания становящихся вещей Гёте считает зрение:

Видеть становление вещей — лучший способ их объяснить[23].

И все-таки, при всей диалектике субъектно-объектных отношений, мир Гёте сохраняет статус объективной данности, хотя и иного качества, чем у Данте. Дальнейший шаг делают романтики, провозгласившие подлинной реальностью внутренний мир человека, его субъективность.

В виде́нии земного рая в «Сне смешного человека» визуальная доминанта задана самим космическим чичероне героя Достоевского: «Увидеть все…» (25; 111), у которого и все предшествующие значительные события инициируются зрительными впечатлениями: «…эта звездочка дала мне мысль: я положил в эту ночь убить себя». Но прошло два месяца, и звездочка опять «дала мысль», ту же самую, но уже с конкретным и категоричным предписанием убить себя «непременно уже в эту ночь» (25; 106).

Возвращение смешного человека в жизни происходит так:

…вдруг на левый закрытый глаз мой упала просочившаяся через крышку гроба капля воды.

В этой коротенькой фразе сконденсирована всеобъемлющая религиозно-философская символика: левое — это пространство сердца, глаз — кроме всего прочего, символ жизни; «увидеть свет» — значит, «родиться», ну и вода — колыбель жизни. Продолжаем цитату:

И вдруг воззвал, не голосом, ибо был недвижим, но всем существом моим к властителю всего того, что совершилось со мною: — Кто бы ты ни был, но если ты есть и если существует что-нибудь разумнее того, что теперь совершается, то дозволь ему быть и здесь. Если же мстишь мне за неразумное самоубийство мое — безобразием и нелепостью дальнейшего бытия, то знай, что никогда и никакому мучению, какое бы ни постигло меня, не сравниться с тем презрением, которое я буду молча ощущать, хотя бы в продолжение миллионов лет мученичества!..

Завершается эта фраза странными словами: «Я воззвал и смолк» (25; 110). Как можно «смолкнуть», не открыв рта? Если это внутренняя речь, то тогда «смолкнуть» — метафора. Известно, что говорение осуществляется при помощи артикуляционного аппарата, как то: языка, десен, зубов, увулы, соответствующих мышц, голосовых связок и мозга. И только. А «все существо», как известно, и дух, и душа, и тело. И они в своей тотальности и единстве порождают некий особый язык, сверхъязык. И его особость автор подчеркивает глаголом «воззвал», а не «сказал». Но и слово «воззвал» лишь косвенно намекает на то, что невыразимо на нашем общепринятом языке, это своего рода перевод с «невыразимого».

Радикальной альтернативой попытке выразить невыразимое является молчание. И оно, как следует из следующей цитаты, что-то передает, как-то информирует.

Есть все основания полагать, что из всего этого «воззвания» Смешной человек не произнес и слова, но был услышан тем, к кому он «взывал»:

И вот вдруг разверзлась могила моя… и я был взят каким-то темным и неизвестным мне существом…

Герой задает вопрос, а вместо ответа происходит следующее:

Он не ответил на вопрос мой, но я вдруг почувствовал, что путь наш имеет цель, неизвестную и таинственную и касающуюся одного меня. <…> Что-то немо, но с мучением сообщалось мне от моего молчащего спутника и как бы проницало меня (25; 110—111).

Раньше почувствовал мысль Ставрогин, причем в сходно космическом (лунном) контексте. Потом Смешной человек увидал «Истину», «видел своими глазами» (25; 118).

Тут все живо напоминает Данте: та же визуальная доминанта, та же синестезия. Только автор «Комедии» гораздо чаще противопоставляет богатство зрительного образа и скудность его вербального

воплощения, даже порой — несостоятельности, что почти равносильно призыву к молчанию. Петруша Верховенский бросает в разговоре со Ставрогиным такую реплику: «молчать — большой талант» (10; 176). Однако это уже в сравнении с его безудержным многословием. В «Сне смешного человека» молчанию отводится особая коммуникативная роль. Не случайно способность транслировать мысли без слов, молчанием, демонстрирует космическое, т. е. неземное «существо». Эта внеземная способность общения доминирует в райских эпизодах сна. Конечно, и у землян достаточно возможностей молча, бессловесно, экстралингвистическими средствами, передать и получить информацию. Но Достоевский всячески и упорно дает понять, что коммуникация реализуется еще и неким иным путем. Потому его герой сначала «воззвал все существом», а затем узнал, опять же «всем существом», информацию от существа он не слышит, не понимает, а проникается ею как-то и «вдруг». Традиционные глаголы восприятия, дабы подчеркнуть особость коммуникативной ситуации, сопровождаются бесконечными «как-то», «почему-то», «вдруг».

Особо выделяется в этой связи глагол «проницать», устаревшая форма глагола «проникать» (от последнего у Достоевского фигурирует так же в специфическом смысле существительное «проникновение»). Несомненно, что «проницать» используется в «Сне» в качестве предположительной альтернативы глаголу «понимать». В этом увидел существо и основу реализма Достоевского еще Вяч. Иванов:

> Зиждется этот реализм, очевидно, не на познании, потому что познание всегда будет полагать познаваемое только объектом, а познающего — только субъектом познания. Не познание есть основа защищаемого Достоевским реализма, а «проникновение»… Проникновение есть некий transcensus субъекта, такое его состояние, при котором возможным становится воспринимать чужое я не как объект, а как субъект [15, 294][24].

«Понимание есть результат анализа, каковой представляет собой процесс превращения понимаемого субъекта в объект. Метафорический штамп анализа — скальпель (у Достоевского применительно к казуистике Раскольникова — «бритва»). «Проницание» метафорически можно уподобить лучу («луч — концептуальное слово у Данте, особенно часто встречается в кантике «Рай»), который проходит через объект, одновременно схватывая и охватывая его, не нарушая его цельности. Знание приходит, минуя разум и речь как некая цельность, и как цельность также и воспринимается:

> …я узнал почему то, всем существом моим, что совершенно такое же солнце… (25; 111).

На райской земле было много чего «совершенно такого же», что и на нашей. И тем резче бросается в глаза инаковость жизни, взаимодействия всего со всем:

О, все было точно так же, как у нас, но, казалось, всюду сияло каким-то праздником и великим, святым и достигнутым, наконец, торжеством. Ласковое изумрудное море тихо плескало о берега и лобызало их с любовью, явной, видимой, почти сознательной. Высокие, прекрасные деревья стояли во всей роскоши своего цвета, а бесчисленные листочки их, я убежден в том, приветствовали меня тихим, ласковым своим шумом и как бы выговаривали какие-то слова любви.

Сами обитатели земного рая были прекрасны, они, «радостно смеясь, теснились ко мне и ласкали меня… О, они не расспрашивали меня ни о чем, но как бы все уже знали, так мне казалось, и им хотелось согнать поскорее страдание с лица моего» (25; 112).

«Современному русскому прогрессисту» казалось непостижимо, что «они, зная так много, не имеют нашей науки. Но я скоро понял, что знание их восполнялось и питалось иными проникновениями, чем у нас на земле, и что стремления их были тоже совсем иными». Они «без науки знали, как им жить», и «жизнь их была восполнена». Пришелец же «не мог понять их знания». И не только знания:

Они указывали мне на деревья свои, и я не мог понять той степени любви, с которой они смотрели на них, точно они говорили с себе подобными существами. И знаете, может быть, я не ошибусь, если скажу, что они говорили с ними! Да, они нашли их язык, и, убежден, что те понимали их. Так смотрели они и на свою природу — на животных… Они указывали мне на звезды и говорили со мною о чем-то, чего я не мог понять, но я убежден, что они как бы чем-то со мной прикасались с небесными звездами, не мыслию только, а каким-то живым путем.

Странная эта убежденность в том, что существует в модусе «как бы» и существует «чем-то». Она не логична: неопределенность не может быть убедительна. А логика здесь и не нужна. Всем своим рассказам о рае (до грехопадения) Смешной человек словно хотел сказать: «оставь свой разум всяк сюда входящий».

О, эти люди и не добивались, чтоб я понимал их, они любили меня и без того, но зато я знал, что и они никогда не поймут меня… Я лишь целовал при них ту землю, на которой они жили, и без слов обожал их самих, и они видели это и давали себя обожать, не стыдясь, что я их обожаю, потому что много любили сами (25; 113).

Вот она, говоря заключительными словами «Божественной комедии»: «Любовь, что движет солнца и светила».

Любовь — это и есть тот самый «живой путь» познания. Только единственно любовь «восполняет» человека («От ощущения полноты жизни мне захватывало дух, я молча молился на них» — 25; 115) и единит его с живым целым мироздания. Земной пришелец замечает у райских людей «какое-то насущное, живое и беспрерывное единение с целым вселенной», и «когда восполнится их земная радость до

пределов природы земной, тогда наступит для них и для живущих — и для живущих, и для умерших — еще большее расширение прикосновения с целым вселенной…» (25; 114).

Важнейший лейтмотив райского эпизода — цельность мироздания и обитателей рая: «Лица их сияли разумом и каким-то восполнившимся уже до спокойствия сознанием… в голосах этих людей звучала детская радость», «они не стремились к познанию жизни так, как мы стремились познать ее, потому что жизнь их была в восполнении» (25; 112, 113). Естественно, что в атмосфере всеобщей любви преобразился, «восполнился» и сам Смешной человек. «Сон пролетел через тысячелетия и оставил во мне ощущение целого» (25; 115). А «целое» он именует «истиной», но спешит с оговоркой:

> …я видел истину — не то, что изобрел умом, а видел, видел, и *живой образ* ее наполнил мою душу навеки. Я видел ее в такой восполненной целости… (25; 118).

«*Живой образ*» истины — это, конечно, визуальный образ, подразумевающий и полноту его духовности, т. е. целая картина рая пережитого, услышанного, прочувствованного, но все же в первую очередь — увиденного, но никак не воплощаемого «в слабые слова наши» (25; 115). Этот дантовский мотив в «Сне смешного человека» встречается только один раз. Зато есть вот что:

> После сна моего потерял слова. По крайней мере, все главные слова, самые нужные (25; 118).

Ничего подобного у Данте нет и быть не могло. В «Раю» все объясняются на одном языке и понимают друг друга. Сквозной мотив в райском видении Смешного человека о том, что там принципиально иные формы общения, где земные слова не работают: потерянные слова годятся для потерянного рая. Если угодно, эта иноформа общения райских людей между собой и со всем миром имеет тот же статус, что и трансцеденция дантова Рая. Только она лежит не за смертным порогом, а таится в недрах души, т. е. она имманентна. Эта имманентность трансцендентна, потому что ее реализация перманентно вечно отложена. Хотя секрет ее прост:

> Главное — люби других как себя, вот что главное, и это все, больше ровно ничего не надо: тотчас найдешь, как устроиться… и если только все захотят, то сейчас все устроится (25; 119).

Кроме того, что любовь вселенская всеустроительница, она еще в «Сне смешного человека», в отличие от «Божественной комедии», и некий сверхъязык. Правда, у райских людей есть и свой особый язык. Это в переводе на реалии грешной земли некий праязык, вроде того, о котором писал У. Эко следующее:

Непонятно, на каком языке Бог говорил с Адамом, и впоследствии будет принято думать, что то был язык, постигаемый изнутри, посредством некоего озарения; Бог, как в других случаях, на других страницах Библии, выражается с помощью атмосферных явлений, вроде грома и молнии. Но если это следует понимать так, тут вырисовывается первая возможность языка, непереводимого в слова, но все же понятного тому, кто его слышит, благодаря некоему дару или состоянию особого духовного просветления [22, 17].

Какой-то похожий язык есть и у райских людей в «Сне смешного человека». Но у них есть еще и способность обходиться и без звуков, без акустической информации вообще.

Й. Г. Гердер в трактате «О происхождении языка» (1772) выдвинул теорию, им самим поэтично названную «романом о возрасте языка» (Примечательно, что свою теорию Гердер обнародовал после «Лаокоона» (1866) Лессинга, провозгласившего гегемонию искусства слова). «Роман» Гердера ностальгичен, потому что в современном языке «Вместо красоты — только правильность»[25]. Ни один язык не выражает вещи, но выражает только имена вещей; и человеческий разум не познает вещи, но только признаки вещей, обозначаемые словами… Если бы мы мыслили не отвлеченные признаки и выговаривали «не произвольные знаки, а самую природу вещей… мы в стране истины!» [12, 236, 237]. «Страна истины» — это древность, когда люди мыслили цельно, образами, а язык был поэзией, музыкой. Естественность и органичность чувств получала адекватное выражение в мыслях и райских людей в «Сне смешного человека»:

По вечерам, отходя ко сну, они любили составлять согласные и стройные хоры. В этих песнях они передавали свои ощущения, которые доставил им отходящий день, славили его и прощались с ним. Они славили природу, землю, леса. Они любили слагать песни друг о друге и хвалили друг друга как дети; это были самые простые песни, но они выливались из сердца и проницали сердца (25; 114).

По понятным причинам претензии к языку у Достоевского глубже и жестче, чем у Данте: за половину тысячелетия язык проделал большой путь в направлении упорядочения, регламентации своей системы («правильность»), что в конечном счете поставило его под подозрение у поздних просветителей (Руссо, Гердер), но особенно в начале XIX в. — у романтиков. Наметились даже и нигилистические тенденции, характерные для всего XIX в. и особенно радикализовавшиеся в XX в.

Инициировали этот процесс как раз те, кто прикован к слову, как Прометей к скале, — поэты. Слова для них — и крылья, и одновременно неподатливый материал, они чувствуют интимную связь со словом и одновременно отчуждающую внеположенность написанного слова. Их отталкивает однозначность слова и манит архетипическая глубина его смысловых корней. Поэтому Достоевский остается —

вместе со своим героем — при парадоксе необходимости некоего нового языка (новой формы коммуникации) — и тут он оказался предвестником многочисленных экспериментов с языком от футуристической зауми до алитературных экзерсисов с отдельными буквами. Признавшись в том, что он «потерял слова», Смешной человек продолжает:

> Но пусть: я пойду и все буду говорить, неустанно, потому что я все-таки видел воочию, хотя и не умею пересказать (Sic! — *В. Д.*), что я видел (25; 118).

Наряду с языковым нигилизмом существует и прямо противоположная тенденция, как, например, ее формулирует от. Павел Флоренский:

> В основе нет ничего языком не сказуемого. Хотя сейчас нечто не сказуемо, но, может быть, когда нибудь скажете впоследствии [21, 159].

И в этом смысле всяческие альтернативы языку (музыка, молчание, экстралингвистические формы общения и проч.) вовсе и не альтернативы, а моменты его развития, потому что все они вне языкового контекста теряют смысл. Да и, по всей вероятности, не в ущербности языка, каковая есть следствие, а в причине. Ее сформулировал В. В. Бибихин:

> Наш механистический век ослабил орган, воспринимающий настоящую живую целость. Нависла и постоянно осуществляется опасность, что части, периферия схватываются раньше всего и начинают казаться важней целого. Способность схватывать наглядный характер образа у большинства людей притуплена. На этой патологии паразитирует абстрактный дискурс, развертывающий предметное наблюдение, в котором произвольно выхватываются нравящиеся частности. Суровая реальность в том, что исходное, физиогномическое видение, требующее всего человека, легко вытесняется частичным, понятийно-предметно-техническим [6, 63—64].

Свидетельство В. В. Бибихина, кроме всего прочего, подтверждает и тот очевидный факт, что проблема «невыразимого» сохраняет свою актуальность и после Достоевского, как, впрочем, она уже была проблемой задолго до Данте. Эту проблему — при всей ее многомерности — можно определить как проблему перевода (не в узкоспецифическом, а в общем, культурологическом, смысле): 1) перевода процесса творчества в его результат; 2) перевода визуального (точнее: визуально-интеллектуально-эмоционально — телесного в их целостности) в вербальное и т. д.

У Данте намечается, а у Достоевского приобретает остроту и драматизм, сознание недостижимости адекватного перевода цельного восприятия на язык слова. Эта задача посильна какому-то синтетически-универсальному языку райских людей. Здесь, на грешной земле, современная технократическая цивилизация, «постав» (М. Хайдеггер), предлагает заменить слово на цифру. Тогда

уж лучше остаться с языком и при «невыразимом». Апофатика «невыразимого» утверждает неотчуждаемое качество человека — воображение. Именно воображение определяет то экзистенциальное пространство между реальным и невозможным — выразимым и «невыразимым», где человеку дано реализовать себя. И разве не об этом слова В. А. Жуковского, которые хотелось бы привести в заключение:

Когда все ушли, я сел перед ним и долго смотрел ему в лицо. Никогда на этом лице я не видел ничего подобного тому, что было в нем в эту первую минуту смерти. Голова его несколько наклонилась; руки, в которых было за несколько минут какое-то судорожное движение, были спокойно протянуты, как будто упавшие от отдыха после тяжелого туда. Но что выражалось на его лице, я сказать словами не умею. Оно было для меня так ново и в то же время так знакомо! Это был не сон и не покой! Это не было выражение ума, столь прежде свойственное этому лицу; это не было так же выражение поэтическое! Нет! Какая-то глубокая, удивительная мысль на нем развивалась, что-то похожее на видение, на какое-то полное, глубокое, удовольствованное знание. Всматриваясь в него, мне все хотелось спросить: «Что видишь, друг?» И что бы он отвечал мне, если бы мог на минуту воскреснуть? Вот минуты в жизни нашей, которые вполне достойны названия великих. В эту минуту, можно сказать, я видел самое смерть, божественно-тайную, смерть без покрывала. Какую печаль наложила она на лицо его и как удивительно высказала на нем и свою, и его тайну! Никогда на лице его не видал я выражение такой глубокой и величественной, торжественной мысли. Она, конечно, проскакивала в нем и прежде. Но в этой чистоте обнаружилась только тогда, когда все земное отделилось от него с прикосновением смерти. Таков был конец нашего Пушкина[26].

Примечания

1 Этот перевод немецкого *sentimentalistisch*, предложенный А. В. Гулыгой, представляется более точным.

2 Михаил Михайлович Бахтин / Под ред. В. Л. Махлина. М.: «Росспэн», 2010. С. 56. Бахтин сблизил обоих художников в аспекте полифонии: «Эта особая одаренность Достоевского слышать и понимать все голоса сразу и одновременно, равную которой можно найти у Данте, и позволила ему создать полифонический роман». Только полифонию Данте он называет «формальной». См.: [5, 232, 236, 237].

3 Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Арт-Бизнес-центр, 1994. С. 216.

4 Там же. С. 237.

5 Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 11. С. 157. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страниц.

6 Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993. С. 159.

7 См.: Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения. М.: ГИХЛ, 1961. С. 223.

8 Цит. по: Реферативный журнал. Литературоведение. 2003. № 1. С. 83.

9 Руссо Ж.-Ж. Указ. соч. С. 222—223.

10 Это эпиграф к роману Гессе «Игра в бисер», сочиненный им самим на стилизованной схоластической латыни и приписанный некоему вымышленному Альберту Второму, за которым, по всей вероятности, скрывается крупнейший ученый Средневековья Альберт Великий (1193—1280). Трудно представить, чтобы Гессе, сочиняя эти строки, не думал о «Божественной комедии»,

по его словам, «воплощении величия средневекового духа, его вершины» (*Гессе Г.* Письма по кругу. М.: Прогресс, 1987. С. 154).

11 «Сознательное обоснование преимуществ молчания в христианской традиции восходит к святоотеческой литературе и в целом связано с зарождением монашества». См.: [7, 274—275].

12 Эти слова с большим энтузиазмом восприняли бы импрессионисты, но только не как констатацию факта, а как чаемую цель — снять с сетчатки глаза зрительное впечатление до того, как оно будет тронуто рефлексией — чистый, беспримесный зрительный образ. Гармония зрения и разума у Данте трансформируется в XX в. в тиранию последнего: «Большинство людей гораздо чаще видит рассудком, нежели глазами. Вместо цветовых поверхностей они различают понятия. Тянущаяся в высь белесая кубическая форма, испещренная бликами стекол, моментально становится для них: Зданием! Что значит сложной идеей, своего рода комбинацией абстрактных свойств» [9, 32].

13 Интенсивность оптического общения в «Комедии» — это дань еще и теориям о работе глаза, имевшим хождение в университетских кругах в конце XII — начале XIII в., получивших название «экстрамиссии» и, соответственно, «интрамиссии». Первая означала способность испускать некие духовные лучи, «пневму», а вторая — воспринимать их [23, 83], что по сути представляет собой форму невербальной иррациональной коммуникации, каковую использует и Достоевский в «Сне смешного человека».

14 *Гёте.* Избранные философские произведения. М.: Наука, 1964. С. 295.

15 Там же. С. 141.

16 Там же. С. 358.

17 «Будь несолнечен наш глаз / Кто бы солнцем любовался? / Не живи дух Божий в нас / Кто б Божественным пленялся?».

18 Там же. С. 131.

19 Там же. С. 146.

20 Там же. С. 159.

21 Там же. С. 158.

22 Там же. С. 357.

23 Там же. С. 323.

24 Ср. формулу французского критика начала XX в. Андре Сюареса: «Стендаль — это значить все понимать, Достоевский — это значит все постигать». Французский глагол pénétrer — можно перевести и достоевским «проницать» или «угадывать», где акцентируется иррациональный характер познания. «Penetrar» о взгляде встречается и в «Божественной комедии» [24, 336].

25 См. История немецкой литературы. Т. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 308.

26 См. Последний год жизни Пушкина. Переписка. Воспоминания. Дневники. М., 1989. С. 549.

Список литературы

1. *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. 448 с.
2. *Акелькина Е. А.* Данте и Достоевский (к вопросу о принципах организации повествования в «Божественной комедии» и в «Записках из Мертвого дома» // Проблемы метода и жанра. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1983. Вып. 9. С. 240—250.
3. *Андрушко В. А.* Феноменология зрения и света в поэзии Данте // Дантовские чтения 1987 года. М.: Наука, 1989. С. 91—119.

4. *Асоян А. А.* «Почтите высочайшего поэта». Судьба Божественной комедии Данте в России. М.: Книга, 1990. 214 с.
5. *Бахтин М. М.* Проблемы творчества и поэтики Достоевского. Киев: NEXT, 1994. 509 с.
6. *Бибихин В. В.* Новый Ренессанс. М.: МАИК Наука, Прогресс-Традиция, 1998. 496 с.
7. *Богданов К. А.* Homo Tacens: Очерки по антропологии молчания. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1998. 354 с.
8. *Боккаччо Д.* Малые произведения. Л.: Художественная литература, 1975. 608 с.
9. *Валери П.* Об искусстве. М.: Искусство, 1993. 512 с.
10. *Воскобойников О.* Свобода средневекового искусства // НЛО. 2009. № 5. С. 23–58.
11. *Воскобойников О.* Три взгляда на средневековое искусство // НЛО. 2010. № 6. С. 289–307.
12. *Гердер И. Г.* Идеи к философии истории человечества. М.: Наука, 1977. 705 с.
13. *Голенищев-Кутузов И. Н.* Творчество Данте и мировая культура. М.: Наука, 1971. 552 с.
14. *Дионисий Ареопагит.* Мистическое богословие // Мистическое богословие. Киев: Путь к истине, 1991. С. 5—12.
15. *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. 428 с.
16. *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры: в 3 т. М.: Языки русской культуры, 1998—2004.
17. *Карлейль Т.* Теперь и прежде. М.: Республика, 1994. 415 с.
18. *Клодель П.* Введение к поэме о Данте // Вопросы философии. 1994. № 7/8. С. 93–99.
19. *Лазарев В. Н.* Происхождение итальянского Возрождения: в 3 т. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 1. 440 с.
20. *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978. 623 с.
21. *Флоренский, Павел, священник.* Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 1994—2004.
22. *Эко У.* Поиски совершенного языка в европейской культуре. СПб.: Alexandria, 2009. 422 с.
23. *Kay R.* Dante's empyrean and the eye of God // Speculum, Cambridge (Mass.). 2003, vol. 78, no. 1, pp. 37—65.
24. *Suarès A.* Trois hommes: Pascal, Ibsen, Dostoïevski. Paris: Nouvelle Revue française, 1913. 363 p.

Viktor Viktorovich Dudkin

Doctor of Philology, Professor,
Department of Russian and World Literature,
Yaroslav-the-Wise Novgorod State University
(Veliky Novgorod, Russian Federation)
viktordudkin1@yandex.ru

THE INEXPRESSIBLE IN THE WORKS OF DANTE, GOETHE AND DOSTOEVSKY

Abstract: The article looks at the 'eternal' problem of the inexpressible in the cultural and historic forms and motives it took in the works of Dante, Goethe and Dostoevsky. We view the inexpressible as a product of subject-object type of relations.

In the case of Dante, the issue of the 'inexpressible' stemmed from strict subordination of subject-object relations in the Middle Ages, where the object was universal and sacred (with God as its highest form) and the subject was something 'under' (cf. the meaning of Latin prefix 'sub'), something incomplete and not self-sufficient, with their cognitive capacity limited.

The integrity of the world according to Goethe is achieved through the dynamic unity of its constituent parts rather than through their vertical hierarchy. In this unity, the external (objective) mingles with the internal (subjective) and vice versa.

In the vision of earthly paradise in Dostoevsky's *The Dream of Ridiculous Man* the visual dominant is set up by the protagonists's cosmic guide: "To see everything..." Dostoevsky adds a new twist to the issue of the inexpressible, which takes the shape of a certain metalanguage the paradise dwellers use to communicate.

The issue of the inexpressible has remained urgent since the days of Dostoevsky, as indeed it had been long before Dante. Multifaceted as the problem may be, it can be defined as a translation issue, if we view translation itself as a cultural rather than simply a linguistic phenomenon. Analysed this way, translation includes: 1) the translation of creative process into its outcomes; 2) translating the visual into the verbal; etc.

Keywords: inexpressible, visual, verbal, Dante, Goethe, Dostoevsky

References

1. Averintsev S. S. *Ritorika i istoki evropeyskoy literaturnoy traditsii* [*Rhetoric and the Origins of the European Literary Tradition*]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1996. 448 p.
2. Akel'kina E. A. Dante i Dostoevskiy (k voprosu o printsipakh organizatsii povestvovaniya v «Bozhestvennoy komedii» i v «Zapiskakh iz Mertvogo doma» [Dante and Dostoyevsky (upon the Question on the Principles of Storytelling Organisation in "The Divine Comedy" and "The House of the Dead"]. *Problemy metoda i zhanra* [*Problems of Method and Genre*]. Tomsk, Tomsk State University Publ., 1983. Issue 9, pp. 240—250.
3. Andrushko V. A. Fenomenologiya zreniya i sveta v poezii Dante [Phenomenology of Vision and Light in Dante's Poetry]. *Dantovskie chteniya 1987 goda* [*Readings in Dante Studies, 1987*]. Moscow, Nauka Publ., 1989, pp. 91—119.
4. Asoyan A. A. *«Pochtite vysochayshego poeta». Sud'ba «Bozhestvennoy komedii» Dante v Rossii* [*"Honor the Supreme Poet". Literary Fate of "The Divine Comedy" by Dante in Russia*]. Moscow, Kniga Publ., 1990. 214 p.
5. Bakhtin M. M. *Problemy tvorchestva i poetiki Dostoevskogo* [*Problems of Dostoyevsky's Art Work and Poetics*]. Kiev, NEXT Publ., 1994. 509 p.
6. Bibikhin V. V. *Novyy Renessans* [*The New Renaissance*]. Moscow, MAIK, Nauka, Progress-Traditsiya Publ., 1998. 496 p.
7. Bogdanov K. A. *Homo Tacens: Ocherki po antropologii molchaniya* [*Homo tacens: Essays on the Anthropology of Silence*]. Saint-Petersburg, Russian Christian Humanitarian Institute Publ., 1998. 354 p.
8. Bokkachcho D. *Malye proizvedeniya* [*The Minor Works*]. Leningrag, Khudozhestvennaya literatura, 1975. 608 p.
9. Valéry P. *Ob iskusstve* [*On Art*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1993. 512 p.
10. Voskoboynikov O. Svoboda srednevekovogo iskusstva [The Freedom of Medieval Art]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [*New Literary Observer*], 2009, no. 5, pp. 23—58.
11. Voskoboynikov O. Tri vzglyada na srednevekovoe iskusstvo [Three Views of Medieval Art]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [*New Literary Observer*], 2010, no. 6, pp. 289—307.
12. Herder J.-G. *Idei k filosofii istorii chelovechestva* [*Ideas upon Philosophy and the History of Mankind*]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 705 p.

13. Golenishchev-Kutuzov I. N. *Tvorchestvo Dante i mirovaya kul'tura* [*Dante's Art Work and World Culture*]. Moscow, Nauka Publ., 1971. 552 p.
14. Dionysius the Areopagite, St. Misticheskoe bogoslovie [The Mystical Theology]. *Misticheskoe bogoslovie* [*The Mystical Theology*]. Kiev, Put' k istine Publ., 1991, pp. 5—12.
15. Ivanov V. *Rodnoe i vselenskoe* [*One's Own and The Universal*]. Moscow, Respublika Publ., 1994. 428 p.
16. Ivanov V. V. *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury: v 3 tomakh* [*Selected Works on Semiotics and History of Culture: in 3 Vols.*]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1998—2004.
17. Carlyle Th. *Teper' i prezhde* [*Then and Now*]. Moscow, Respublika Publ., 1994. 415 p.
18. Claudel P. Vvedenie k poeme o Dante [Introduction to a Poem on Dante]. *Voprosy filosofii* [*The Questions of Philosophy*], 1994. no. 7/8, pp. 93—99.
19. Lazarev V. N. *Proiskhozhdenie ital'yanskogo Vozrozhdeniya: v 3 tomakh* [*The Origin of the Italian Renaissance: in 3 Vols.*]. Moscow, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1956.
20. Losev A. F. *Estetika Vozrozhdeniya* [*Aesthetics of the Renaissance*]. Moscow, Mysl' Publ., 1978. 623 p.
21. Florenskiy P., Priest. *Sochineniya: v 4 tomakh* [*The Works: in 4 Vols.*]. Moscow, Mysl' Publ., 1994—2004.
22. Eco U. *Poiski sovershennogo yazyka v evropeyskoy kul'ture* [*The Search for the Perfect Language in the European Culture*]. Saint-Petersburg, Alexandria Publ., 2009. 422 p.
23. Kay R. Dante's Empyrean and the Eye of God. *Speculum 78*. Cambridge, Mass., 2003, issue 1, pp. 37—65.
24. Suarès A. *Trois hommes: Pascal, Ibsen, Dostoïevski* [*Three Men: Pascal, Ibsen, Dostoyevsky*]. Paris, Nouvelle Revue française, 1913. 363 p.

© Дудкин В. В., 2012

DOI: 10.15393/j9.art.2012.344

Дмитрий Андреевич Кунильский

кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и журналистики филологического факультета, Петрозаводский государственный университет (Петрозаводск, Российская Федерация)

dkunilsky@mail.ru

ДУХОВНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ДОСТОЕВСКОГО В ОЦЕНКЕ И. С. АКСАКОВА И АРХИЕПИСКОПА НИКАНОРА*

Аннотация: В статье представлены два мнения, определяющие христианскую направленность Достоевского и роль этого писателя в жизни русского общества. Первое принадлежит известному славянофилу И. С. Аксакову, второе — архиепископу Херсонскому и Одесскому Никанору. Кратко прослежена история взаимоотношений Достоевского и славянофилов: критические отзывы К. С. Аксакова о первых произведениях писателя; претензии Достоевского к славянофилам, высказанные в журнале «Время»; сближение почвенников и славянофилов на Пушкинском празднике в Москве летом 1880 г., проанализированы статья и заметка И. С. Аксакова, посвященные смерти Достоевского, а также письмо Аксакова к О. Ф. Миллеру, где обсуждалось то же горестное событие. Для понимания литературно-критической и идейной позиции Аксакова привлекается написанная им статья-некролог «Несколько слов о Гоголе» (1852 г.), рассмотрены проповеди архиепископа Никанора, в которых говорится о Достоевском и И. Аксакове, подчеркнута общность оценок, данных творчеству Достоевского славянофильским и церковным мыслителями. На основании проповедей архиепископа Никанора сделан вывод о духовной близости Достоевского и славянофильства.

Ключевые слова: славянофилы, творчество Достоевского, отрицательное направление, писатель-христианин, архиепископ Никанор, воцерковленность.

Семидесятые годы XIX в. отмечены новой стадией в развитии литературного славянофильства и, в первую очередь, его крупнейшего представителя И. С. Аксакова. Всегда критично смотревшие на русскую литературу, «теперь же славянофилы как бы торжественно усвояли себе Пушкина» [9, 171] и других ранее недооцененных отечественных писателей. Важно, что в числе таких новоприобретенных идейных союзников оказался и Достоевский, потенциально близкий славянофилам, но с которым, однако, у них складывались совсем не простые отношения. Понять, что именно в творчестве писателя привлекало Ивана Аксакова и как славянофильская позиция соотносилась с мнением Церкви в лице одного из ее иерархов, — цель настоящей работы. Нелишним будет по этому хотя бы вкратце представить историю контактов Достоевского и Аксакова, рассматривая ее в рамках более общей темы «Достоевский и славянофильство».

В поле зрения славянофилов Достоевский попал с первых шагов своей литературной деятельности — о появлении «новой звезды» еще в 1845 г. иронично писал родным не кто иной как И. Аксаков [1, 237]. Опубликованные в 1846 г. дебютные произведения молодого писателя — роман «Бедные люди» и повесть «Двойник» — подверглись суровому разбору в рецензии К. Аксакова, что во многом было обусловлено близостью Достоевского к петербургским западникам и натуральной школе. Некоторые особенности поэтики Достоевского сильно противоречили эстетической системе славянофилов: им претила слишком близкая дистанция между автором и изображаемой действительностью, а также творческий метод писателя, определявшийся как чрезмерный анализ внутренней жизни человека. В представлении страстных почитателей гоголевского творчества, какими были славянофилы, «Бедные люди» (не говоря уже о полностью раскритикованном «Двойнике») во многом уступали произведениям Гоголя, которые объявлялись главным нравственно-эстетическим критерием. Обратившись с начала 1860-х гг. к деятельности публициста, слово взял уже Достоевский, обвинявший славянофилов в отрицании лучших явлений русской литературы и вообще всей послепетровской жизни. Ситуация стала меняться после знакомства с Иваном Аксаковым, состоявшегося, вероятно, в 1863—1864 гг. При всех видимых разногласиях постепенно происходило их взаимное сближение: еще в период издания «Эпохи» (1864—1865) Достоевский считает союзником газету И. Аксакова «День»; в свою очередь, Аксаков приходит к признанию Пушкина вершинным явлением русской литературы, во многом противореча взглядам старших славянофилов.

Возникшее на Пушкинском празднике 1880 г. единство было, по выражению И. Аксакова, «лишь предтечею того великого смятения любви и горя», которое спустя несколько месяцев после торжеств охватило мыслящую часть общества[1]. Речь шла о смерти Достоевского. Аксакову, испытавшему в своей жизни немало горестных утрат, вновь приходилось писать некролог. Но первое впечатление от случившегося выражено в его письме к О. Ф. Миллеру, набросанном в ночь на 29 января 1881 г.:

> Горе, горе! Это незаменимая потеря! Теперь из художников писателей и хоронить уже некого. Угасла сила *положительная*, незаменимая. Он один держал знамя высших нравственных начал. Дело художественного творчества было для него *делом души*. <…> Это какая-то <пропуск> Божия, которой впрочем мы сто́им. В обществе и литературе у нас царит только одна *богема*, как выражаются французы. Я совсем сиротею[2].

Чувства Аксакова легко понять: не являясь друзьями в привычном смысле этого слова, они с Достоевским находили общий язык при обсуждении самых проблемных для обоих тем — таких, как довольно

сдержанное отношение славянофильского лидера к роману «Братья Карамазовы». Аксаков подбадривал Достоевского в издании «Дневника писателя». Достоевский, в свою очередь, давал советы по организации газеты «Русь». Взаимопомощь была эффективной, что подтверждают строки из письма Достоевского к Аксакову от 28 августа 1880 г.:

> Никогда еще в моей жизни я не встречал критика столь искреннего и столь полного участием к моей деятельности как теперь Вы[3].

Память Достоевского И. Аксаков почтил краткой, но очень эмоциональной заметкой и статьей некрологом в «Руси»[4]. Эти работы, конечно, взаимосвязаны, одна в сжатой форме предвосхищает содержание другой, поэтому для удобства рассмотрим их вместе, привлекая еще один аналогичный текст Аксакова.

Смерть Достоевского, как отмечает Аксаков, вновь сплотила общество и явилась «событием внутренним, нравственного и духовного мира», напомнив о «целой буре восторгов, в приснопамятные дни Пушкинского празднества». Необыкновенное стечение народа на похоронах писателя («Еще никогда никого так не хоронили; ничего подобного не видывал Петербург»)[5] поставила перед славянофильским автором вопрос о причинах огромной популярности Достоевского, шедшего часто наперекор модным общественным тенденциям. Достоевский не был ни западником, ни либералом, ни материалистом или позитивистом; в его сочинениях нет столь соблазнительной критики существующего государственного порядка, «художественной проповеди отрицания». Напротив, «не процессом мертвящего отрицания» говорит Аксаков о Достоевском, «но преизбытком любви, жизненною силою верующего духа, торжеством нравственной правды в сердцах человеческих учил он превозмогать неправду внешних явлений»[6].

Итак, для Аксакова крайне важно, что Достоевский, в отличие от писателей отрицательного направления[7], которые ставят перед собой задачу вызвать, «вместе с участием к социальной обстановке воспроизведенных лиц, негодование и бунт в душе читателя», преследовал совсем другую цель. «Идея внешней, социальной равноправности бледнела и исчезала для него в *высшей идее* — в христианской идее *братства*»[8]. Другими словами, Достоевский как настоящий христианин умел «в каждом признать человека, опознать брата и Бога», что стало отличительной чертой его художественного и публицистического творчества. При сходной тематике, сочувствии к «униженным и оскорбленным», проявлявшемся как со стороны Достоевского, так и со стороны отрицателей, у неискушенного в литературных делах человека могло возникнуть впечатление, что почивший романист был близок к радикальному

крылу русской интеллигенции. Вот почему И. Аксаков так обстоятельно поясняет разницу между Достоевским и отрицательным направлением:

Достоевский умер! Потеря незаменимая! В нашей современной литературе это была сила, не растлевающая, не разрушающая, а укрепляющая и зиждительная. Это был мощный талант и замечательный мыслитель[9].

По словам Аксакова, русская общественность отдала должное именно «писателю-*мистику*: бесстрашному (ибо в наши дни нужно для сего мужество), непостыдному исповеднику имени Господня… <…> Это не был ни литератор-виртуоз, ни доктринер или теоретик, — это был христианин, исполненный живой, действенной веры, послуживший данным ему талантом Христову делу до самой смерти…»[10]

В подтверждение своих мыслей Иван Аксаков обильно цитирует «Дневник писателя», но, по большому счету, не касается романов Достоевского, исключая самую общую характеристику его художественного миросозерцания. Такая постановка вопроса в общем-то отличала Аксакова критика[11], хотя вспомним его замечательные работы о Пушкине и Тютчеве, где предлагается настоящий филологический анализ произведений названных авторов. Вероятно, Аксакову все-таки была ближе публицистика Достоевского, нежели его художественное творчество, но с одной оговоркой: эта публицистика принадлежала автору великих романов, о чем славянофильский лидер обмолвился в письме в связи с Пушкинской речью Достоевского:

Он… (Достоевский. — *Д. К.*) прочел мастерски, такую превосходную, оригинальную вещь, еще шире и глубже захватывающую вопрос о народности, чем моя статья, причем не в форме логического изложения, а в живых, реальных образах, с искусством романиста, и впечатление было поистине потрясающее. Я никогда ничего подобного не видел[12].

И еще один важный момент. Обращает на себя внимание явное сходство этих работ Аксакова и ранней его статьи «Несколько слов о Гоголе» («Московский сборник». 1852). Все они написаны, когда земной путь писателей завершился и необходимо было подвести первые итоги. Автор надеется, что скорбные, отрицательные по своему характеру события станут потрясением для русского общества и направят его жизнь в верное русло. Концовки статей почти одинаковы. Сравним:

Теперь, не досказав своего слова, похищен смертью человек на которого так долго обращались взоры, полные надежд и ожидания, который был последнею современною светлою точкою на нашем грустном небе… Содрогнется ли, хоть теперь, ветреное племя?.. [2, 252] («Несколько слов о Гоголе», 1852).

Кумиры настоящего времени, учители отрицания забудутся или займут приличное себе место в исторических архивах, а наследие, оставляемое Достоевским, еще ожидает достойных наследников в грядущих поколениях. Он любил, он верил в русскую молодежь… Обманется ли его надежда и вера?..[13] («По поводу смерти Достоевского», 1881).

Мысль Аксакова можно раскрыть через любимые Достоевским стихи из Евангелия от Иоанна:

Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода (Ин. 12:24)[14].

Художественные создания, глубоко трогающие читателей, вызывающие у них чувство неподдельного восхищения, не прошли бесследно для великих писателей. «Пусть представят они себе, — говорит И. Аксаков о поклонниках Гоголя, — этот страшный, мучительный процесс творчества, прелагавший слезы в смех, и лирический жар любви и той высокой мысли, во имя которой трудился он, — в спокойное, юмористическое созерцание и изображение жизни. Человеческий организм, в котором вмещалась эта лаборатория духа, должен был неминуемо скоро истощиться…» [2, 251] Та же мысль видна и в оценке романов Достоевского, которые, по заключению Аксакова, «писались плотью и кровью, — на каждую строку изводилась жизнь самого автора: болезненный процесс творчества, преждевременно унесший его в могилу!»[15]. Неслучайна потому и гоголевская реминисценция, возникающая в некрологе Достоевскому:

Талант его не слабел, но, казалось, только теперь достиг настоящего блеска и зрелости. Еще много вправе мы были ожидать от него… Старые силы, старые дарования сходят со сцены. Кто же является им на смену?.. Нет ответа!..[16]

Почти три десятилетия назад Аксаков определил значение Гоголя для России как более важное, чем Пушкина, Грибоедова и Лермонтова. «Явится ли еще подобный художник или, быть может, со смертью Гоголя, наступает для нас иная пора?..» [2, 252] — риторически спрашивал публицист. Несомненно, памятны были Аксакову прозвучавшие в «Выбранных местах из переписки с друзьями» слова Гоголя:

Нет, не Пушкин и никто другой должен стать теперь в образец нам: другие уже времена пришли. <…> Христианским, высшим воспитаньем должен воспитаться теперь поэт[17].

Аксаков в своей статье 1852 г. имел в виду, что это требование Гоголя к поэту осуществил сам Гоголь. А сходство направленности, стиля, формулировок в некрологах Гоголю и Достоевскому позволяет сделать вывод, что теперь таким писателем-христианином для И. Аксакова стал Достоевский.

В параллель к этой оценке творчества Достоевского интересно привести мнение известного церковного автора, архиепископа Никанора, среди разнообразных литературных трудов которого есть и проповедь, посвященная кончине самого Ивана Аксакова.

Архиепископ Никанор, в миру Александр Иванович Бровкович, родился в 1827 г., окончил Санкт-Петербургскую духовную академию, после чего какое-то время преподавал там; занимал пост ректора в нескольких духовных семинариях и в Казанской духовной академии, где получил степень доктора богословия; служил викарием Донской епархии, епископом Уфимским, и в 1886 г. возведен в сан архиепископа Херсонского и Одесского. Умер в Одессе в 1890 г. Он, как свидетельствует В. В. Зеньковский, «был чрезвычайно широко и разносторонне образован, много и очень тщательно работал научно… следил очень пристально за всеми проявлениями современной культуры…» [4, 89] Перу архиепископа Никанора принадлежит трехтомный труд «Позитивная философия и сверхчувственное бытие» (СПб., 1875—1888), в котором сказались недюжинные философские способности автора, отмеченные крупными мыслителями рубежа веков (см: [7, 296—297], [6, 117—120]).

Русскую общественную жизнь и литературу архиепископ Никанор рассматривает в своих проповедях сквозь призму библейских событий, считая символичным, что поминовение Достоевского, и позднее И. Аксакова, календарно совпало с Неделей о блудном сыне[18]. Евангельская притча кажется проповеднику хорошо приложимой к любой эпохе:

> Она имеет мировое значение, начинаясь и постоянно повторяясь на земле, от начала бытия, продолжаясь и оканчиваясь на небе и имея завершиться там же на небе только с концом сего привременного земного бытия[19].

Собственно, «все люди, более или менее стремящиеся ко спасению», как полагает архиепископ Никанор, «проходят свою жизнь по образу двух сынов Отца небесного: старшего добропорядочного, но жесткого, и младшего распутного, но мягкосердого» (С. 229). Достоевский и И. Аксаков напоминают автору поучений сына младшего: оба не раз ошибались в своей жизни, оба завершили земной путь как христиане. Так, Достоевский, «который прошел… все ступени до мысленного шатания и нравственного блуждания, до отрицания и преступления, до самых тяжких жизненных испытаний, даже до каторги», по словам архиепископа Никанора, «затем стал не только достойнейшим и полезнейшим сыном отечества, но и обновленным сыном Отца небесного» (С. 220–221). При этом если в биографии великого писателя традиционно выделяется один ключевой момент, повлекший за собой изменение его взглядов,

то Аксаков, по мнению архиепископа Никанора, временами сбивался с правильной дороги, хотя это проявлялось, конечно, не так сильно, как в случае с Достоевским:

…Его (т. е. Аксакова. — *Д. К.*) мощный, но замечтавшийся, самодумный дух, в гордыне своей исключительности, в ревности о своеобразно понимаемом благе народа не всегда по разуму Божию, — его мощный дух впадал и в заблуждения нелегкие, и в антипатии тяжкие и неправые, и в обличения беспредельно хульные, отстаивая долго и упорно своим пером и словом то и другое вслух всего света… (С. 228).

Поступая таким образом, славянофильский лидер невольно сближался с теми из своих оппонентов, кто, как замечает церковный автор, «отрицают правосудие Божие», немилосердно обличая пороки современной русской жизни (вот что, к примеру, говорит архиепископ Никанор о таких «обличителях»:

…это злоязычники, которых в мире было всегда много, которые сперва работали только языками, а теперь стали работать и перьями, и печатью, да и всякими способами (С. 220).

Интересно, что подобные упреки ранее адресовал славянофилам Достоевский, полагавший, что в своем отрицании сложившегося миропорядка славянофилы оказывались недалеки от самых радикальных теоретиков западнического толка. Осуждение архиепископа Никанора вызвано также тем, что искренне любивший православную веру Аксаков «представлял ее шире и мелководнее, чем следует, равняя в своем сердце русского нововера или старовера, равно и все оттенки как нововерия, так и староверия русского…» (С. 228).

Названные уклонения, однако, не помешали И. Аксакову провести свои дни в «неуклонном… и неустанном ратоборстве за русскую веру, как за веру русского народа» (С. 227), а Достоевскому — «употребить свой высокий дар на служение идеалу добра… в своей предсмертной исповеди признать себя рабом Христовым, а Христа провозгласить светом мира, и в частности светом Христолюбивого нашего отечества…» (С. 221). В понимании церковного автора очень важным оказывалось то обстоятельство, что, отстаивая христианские идеалы, Достоевский и И. Аксаков часто шли против течения, не боялись всенародно исповедовать свои религиозные убеждения. Достоевский, по словам архиепископа Никанора, это делал «на самом трудном и высоком поприще умственного творчества» (С. 221), И. Аксаков «подвизался за истину на открытом публицистическом поприще» (С. 225).

То одобрение, с которым проповедник говорит о Достоевском, становится ощутимее, если привести характеристики, данные архиепископом Никанором Пушкину и Гоголю.

Имели мы Пушкина, который во многом был не христианский мыслитель и поэт, который воспевал только страсти и страсти, у которого бывали только минутные проблески обращения к духовной природе человека и к небу, да и то не называя Бога даже по имени; который умер однако же христианином после известного предосудительного злоключения. Имели Гоголя, который был реальным изобразителем сколько высокой поэзии человеческого, как только человеческого, а не христианского сердца, столько же и величайшей его грязи, который обратился к христианству, когда уже пошатнулся душевными силами… (С. 221).

По сравнению с ними Достоевский сознательно и твердо проповедовал евангельские истины, направляя все силы на «глубоко художественное… разъяснение притчи Спасителя о блудном сыне, на создание многих трогательнейших образов блудных сынов и дщерей из среды нашего русского современного общества» (С. 221).

Журнальная деятельность И. Аксакова представляется архиепископу Никанору борьбой за русскую веру, а сам Аксаков выглядит как «ратоборец… как исполин среди пигмеев, как русский богатырь среди вражеской стаи, как дальнозоркий государственный ум, даже как исповедник и защитник веры, так как в его положении, в замкнутом круге интеллигентной среды, среды иногда не только неверной, но нередко и враждебной вере, ратовать за веру значило прать не против рожна, а против тысячи рожнов» (С. 227—228).

В заключение своих проповедей архиепископ Никанор призывает помолиться о только что почивших рабах Христовых: Федоре Достоевском, «нашем достохвальном и приснопамятном учителе», и Иване Аксакове, непоколебимом защитнике православных христиан. Оценки, которыми мирянин Аксаков удостоил автора «Дневника писателя», в значительной степени совпадают с позицией ученого-богослова, имевшего возможность судить о воцерковленности этих ли тераторов со знанием дела[20]. Оба — и славянофильский писатель и церковный проповедник — отмечают в Достоевском способность идти своим, христианским, путем, даже в самых неблагоприятных для этого социально исторических обстоятельствах. И не просто идти, а еще и увлекать за собой огромные массы людей, которые могли бы выбрать совсем иную дорогу.

Кроме того, мнение архиепископа Никанора как человека непредвзятого является важным свидетельством близости Достоевского к славянофильству, причем близости духовной, смещающей все расхождения в литературных и общественных взглядах на второй план.

Примечания

* Работа выполнена при финансовой поддержке Программы стратегического развития ПетрГУ на 2012—2016 гг. в рамках реализации комплекса мероприятий по развитию научно-исследовательской деятельности.

1 Аксаков И. С. Сочинения. СПб., 1886. Т. 2. С. 487.

2 РГБ. Ф. 93. II. Карт. 1. Ед. хр. 23. Л. 16—16 об. Опубликовано с неточностями в кн.: Литературное наследство. М., 1973. Т. 86. С. 532—533.

3 Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1988. Т. XXX / 1. С. 213—214.

4 1 февраля 1881 г., в день похорон Достоевского, И. Аксаков присутствует на заказанной по случаю смерти писателя панихиде в церкви Успения на Овражках, в Москве (Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского: В 3 т. СПб., 1999. Т. 3. С. 562).

5 Аксаков И. С. Сочинения. Т. 2. 487.

6 Там же. С. 489.

7 В 1840—1850-х гг. «отрицательным направлением» принято было называть натуральную школу, по поводу которой с Белинским полемизировали славянофилы. Позднее этот термин распространялся на многих писателей и критиков, вскрывавших общественные «язвы» и пытавшихся расшатать привычный миропорядок. В противоположность отрицателям славянофилы выдвигали концепцию положительного направления, основанную на национальных ценностях и идеалах христианской религии.

8 Аксаков И. С. Сочинения. Т. 2. С. 490.

9 Русь. 1881. 31 янв. № 12. С. 3.

10 Аксаков И. С. Сочинения. Т. 2. С. 491, 492.

11 Ср. с наблюдением дореволюционного исследователя о характере литературно-критических работ Аксакова: «Критик не столько разбирает литературные достоинства писателей самих по себе, сколько отыскивает в их творчестве, с точки зрения славянофильства, народные, чисто русские стихии» [8, 24].

12 Письмо И. С. Аксакова о Московских праздниках по поводу открытия памятника Пушкину // Русский архив. 1891. Кн. 2. № 5. С. 96.

13 Аксаков И. С. Сочинения. Т. 2. С. 494.

14 Об отношении Достоевского к Евангелию от Иоанна см.: [3, 337—348].

15 Русь. 1881. 31 янв. № 12. С. 3.

16 Там же.

17 Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 8. С. 407—408.

18 Неделей о блудном сыне называется третья неделя до Великого поста. В это время принято вспоминать названный евангельский сюжет, готовиться к длительной молитве и покаянию. Напомню, что Достоевский умер 28 января (по новому стилю — 9 февраля) 1881 г., И. Аксаков — 27 января (по новому стилю — 8 февраля) 1886 г.

19 Никанор, архиепископ Херсонский и Одесский. Поучения, беседы, речи, воззвания и послания. 3-е изд. в новом составе. Т. 1. Одесса, 1890. С. 213. В дальнейшем ссылки на это издание даны в скобках с указанием страницы.

20 Еще одним подтверждением, что в сознании представителей Церкви эти имена объединялись, служит высказывание духовника И. Аксакова прот. А. М. Иванцова-Платонова, также прозвучавшее в связи с кончиной славянофильского публициста: «Кто заменит в литературной деятельности Ивана Сергеевича Аксакова?.. Кто заменит его в особенности у того знамени, под которым непоколебимо и неуклонно работал он около сорока лет, сначала с своими достопамятными учителями и друзьями: Хомяковым, Киреевским, Юрием Самариным, братом по плоти и духу Константином Аксаковым, к которому и в последующие годы по временам примыкали сильные люди, — даровитейший и влиятельнейший писатель Ф. М. Достоевский, народный герой Скобелев… серьезный мыслитель и ученый Н. Я. Данилевский…» [5, 54].

Список литературы

1. *Аксаков И. С.* Письма к родным. 1844—1849. М.: Наука, 1988. 704 с.
2. *Аксаков К. С., Аксаков И. С.* Литературная критика. М.: Современник, 1982. 383 с.
3. *Дудкин В. В.* Достоевский и Евангелие от Иоанна // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: ПетрГУ, 1998. Вып. 5: Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 2. С. 337—348.
4. *Зеньковский В. В.* История русской философии: в 2 т. Л.: Изд-во Эго, 1991.
5. *Иванцов-Платонов А. М., прот.* За третье десятилетие священства (1883—1893). Слова, речи и некоторые статьи заслуженного проф. Моск. ун-та прот. А. М. Иванцова–Платонова. Сергиев Посад: 2-я типография А. И. Снегиревой, 1894. 238 с.
6. *Кунильский А. Е.* «Лик земной и вечная истина». О восприятии мира и изображении героя в произведениях Ф. М. Достоевского. Петрозаводск: ПетрГУ, 2006. 304 с.
7. *Кучерская М. А.* Никанор // Русские писатели. 1800—1917. М.: Большая Российская энциклопедия, 1999. Т. 4. С. 296—297.
8. *Лобов Л.* Славянофилы как литературные критики // Известия Санкт-Петербургского славянского благотворительного общества. 1904. № 8. С. 7—29.
9. *Страхов Н. Н.* Литературная критика. М.: Современник, 1984. 431 с.

Dmitriy Andreevich Kunil'skiy

PhD in Philology, Associate Professor,
Department of Russian Literature and Journalism,
Faculty of Philology, Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)
dkunilsky@mail.ru

THE SPIRITUAL SIGNIFICANCE OF DOSTOEVSKY AS EVALUATED BY I. S. AKSAKOV AND ARCHBISHOP NIKANOR

Abstract: Our article is an analysis of two opinions on the Christian meaning of Dostoevsky and his role for Russian society. One of the opinions was voiced by the famous Slavophile I. S. Aksakov, the other by Nikanor, Archbishop of Kherson and Odessa. We provide a brief overview of Dostoevsky's relations with the Slavophiles, including K. S. Aksakov's critical reviews of his earliest works, Dostoevsky's criticism of Slavophiles in *Vremya*, the convergence between the *pochvenniki* and Slavophiles at the Pushkin celebration in Moscow in summer 1880. We have analysed I. S. Aksakov's article and short note on the death of Dostoevsky, as well as the Slavophile's letter to O. F. Miller discussing the sad event. To correctly understand Aksakov's critical stance and ideological position we must turn to the obituary he published under the title *Several words on Gogol* (1852). We also focus on Archbishop Nikanor's sermons where he mentions Dostoevsky and I. Aksakov, emphasizing the similar assessment of Dostoevsky by both thinkers. The Archbishop's sermons prove the spiritual affinity between Dostoevsky and the Slavophile thought.

Keywords: slavophiles, Dostoevsky's works, negative direction, Christian author, Archbishop Nikanor, 'churching'

References

1. Aksakov I. S. *Pis'ma k rodnym. 1844—1849* [*Letters to Relatives. 1844—1849*]. Moscow, Nauka Publ., 1988. 704 p.
2. Aksakov K. S., Aksakov I. S. *Literaturnaya kritika* [*Literary Criticism*]. Moscow, Sovremennik Publ., 1982. 383 p.
3. Dudkin V. V. Dostoevskiy i Evangelie ot Ioanna [Dostoyevsky and The Gospel of John]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1998. Vol. 5: *Evangel'skiy tekst v russkoy literature XVIII—XX vekov: tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzhet, zhanr* [*The Gospel Text in Russian Literature of 18th—20th Centuries: Quotation, Reminiscence, Motif, Plot, Genre*]. Issue 2, pp. 337—348.
4. Zen'kovskiy V. V. *Istoriya russkoy filosofii: v 2 tomakh* [*The History of Russian Philosophy: in 2 Vols.*]. Leningrad, Ego Publ., 1991.
5. Ivantsov–Platonov A. M. *Za tret'e desyatiletie svyashchenstva (1883—1893). Slova, rechi i nekotorye stat'i zasluzhennogo professora Moskovskogo universiteta prot. A. M. Ivantsova–Platonova* [*The Third Decade of the Priesthood (1883—1993). Adresses, Speeches and Some Articles by the Honorary Professor of Moscow University, archpriest A. M. Ivantsov–Platonov*]. Sergiev Posad, 2-ya tipografiya A. I. Snegirevoy Publ., 1894. 238 p.
6. Kunil'skiy A. E. *«Lik zemnoy i vechnaya istina». O vospriyatii mira i izobrazhenii geroya v proizvedeniyakh F. M. Dostoevskogo* [*"The Face of the Earth and the Eternal Truth". On the Perception of the World and the Representation of Hero in the Works by Fyodor Dostoyevsky*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2006. 304 p.
7. Kucherskaya M. A. Nikanor [Nikanor]. *Russkie pisateli. 1800—1917* [*Russian Writers. 1800—1917: Biographical Dictionary*]. Moscow, Great Russian encyclopedia, 1999, vol. 4, pp. 296—297.
8. *Lobov L.* Slavyanofily kak literaturnye kritiki [Slavophiles as Literary Critics]. *Izvestiya Sankt-Peterburgskogo slavyanskogo blagotvoritel'nogo obshchestva* [*Proceedings of the St. Petersburg Slavic Benevolent Society*], 1904, no. 8, pp. 7—29.
9. Strakhov N. N. *Literaturnaya kritika* [*Literary Criticism*]. Moscow, Sovremennik Publ., 1984. 431 p.

© Кунильский Д. А., 2012

DOI: 10.15393/j9.art.2012.345

Наталья Николаевна Романова
ассистент кафедры мировой литературы,
Луганский национальный университет им. Тараса Шевченко
(Луганск, Украина)
poetica@post.com

ЕВАНГЕЛЬСКИЙ ТЕКСТ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «НЕТОЧКА НЕЗВАНОВА»

Аннотация: В статье рассматриваются параллели с евангельским текстом в романе Ф. М. Достоевского «Неточка Незванова», анализируются и сопоставляются имплицитно введенные в текст романа новозаветные притчи и способы их художественной трансформации. Основной сопоставительный анализ посвящен теме Божьего суда над падшим человеком и теме людского (фарисейского) суда. Среди притч, художественно встроенных в повествовательную ткань романа, рассматриваются притчи о мытаре и фарисее, о блудном сыне, о пропавшей овце, о самовозвышающихся званых, о званых и избранных, о талантах и о тесных вратах. Сравнение ведется как на лексическом, так и на образном уровнях. Библейские реминисценции являются важными сигналами, позволяющими максимально глубоко постичь исходный смысл произведения. Аллюзивный смысл несут как портретные характеристики героев, так и принадлежащие им вещи и предметы. В статье также рассматривается проблема сакрализации образа главной героини.

Ключевые слова: кенозис, саркализация, притча, эктип

Особое смысловое напряжение романа, в котором раскрывается его глубинное содержание, связано с темой Божьего суда над истинно падшим человеком и темой людского (фарисейского) суда. Рассмотрим тему возмездия Божьего, настигшего нераскаянного грешника Ефимова, который загубил не только свыше данный талант, но и две жизни рядом. Изменения в характере Ефимова произошли после дружбы с загадочным итальянцем. После смерти таинственного друга Ефимов получает в наследство черный фрак и скрипку, которая делает из него талантливого скрипача. Но цена за это слишком велика — бесценная душа. Многое объясняет ночная сцена — беседа в полночь (самое подходящее время для сакрального диалога) незаслуженно обиженного помещика-благодетеля с арестованным скрипачом. На вопрос помещика: «Егор, за что ты так обидел меня?» Ефимов, опомнившись, отвечает: «*Бог знает*, за что я так обидел вас, сударь!.. знать, бес попутал меня!»[1]

Через несколько лет Б. встречает Ефимова у входа в грязный трактир (антипод храма). В самом трактире, куда они заходят вместе, дается портретная зарисовка отчима Неточки:

Был почти в лохмотьях, в худых сапогах; растрепанная манишка его была вся залита вином[2].

Телесная же ущербность в поэтике Достоевского часто указывает на поврежденность духовную. Далее следует описание:

Он очень изменился, пожелтел, отек в лице; видно было, что беспутная жизнь положила на него свое клеймо неизгладимым образом[3].

Гордец пал, о чем предупреждает Библия:

Поникнут гордые взгляды человека, и высокое людское унизится (Ис. 2:11).

И далее о суде над самонадеянными грешниками:

И будет вместо благовония зловоние, и вместо пояса будет веревка, и вместо завитых волос — плешь, и вместо широкой епанчи — узкое вретище, вместо красоты — клеймо (Ис. 3:23).

Портретное соответствие Ефимова этому описанию очевидно: хмельное зловоние, плешь вместо волос, вретище вместо достойной одежды и, наконец, клеймо на желтом отекшем лице.

На шее Ефимова вместо нательного креста на черном шнурке висит ключ от сундука — самого большого его сокровища, в котором хранится мистический черный ящик (футляр со скрипкой), символизирующий гроб. Каждый раз Ефимов будто хоронит свой инструмент:

Скрипка с теми же предосторожностями была уложена в ящик, ящик был заперт и положен в сундук[4].

Здесь скрипка выступает заместителем живого тела музыканта, и герой фактически хоронит самого себя. Вспомним сцену у тела его мертвой жены, когда Ефимов играет на своем мистическом инструменте, как на собственных похоронах:

Наконец он взял скрипку и с каким-то отчаянным жестом ударил смычком… Музыка началась. Но это была не музыка… <…> Это были не звуки скрипки, а как будто чей-то ужасный голос загремел в первый раз в нашем темном жилище… загремел ужасный финальный аккорд[5].

Последний зловещий аккорд на скрипке онтологически равен ужасной смерти Ефимова. Через несколько дней он умер.

Музыкант сделал своим божеством инструмент. Но В. Н. Топоров замечает: «Только “преодоление” вещей, отказ от них позволяет душе человека найти Бога» [2, 23], тем самым разоблачая «вещного» героя. Вообще замещение человеческого образа вещью имеет в романе существенное значение. Неточка будет терзаться мыслью:

Всего более мучила меня в это мгновение матушка. «Зачем мы ее оставили, — думала я, — одну? покинули ее тело как ненужную вещь?»[6]

Символически Ефимов под грудой вещей хоронит тело жены:

Закрыл матушку совершенно и спрятал под набросанной грудой[7].

О духовной ущербности Ефимова красноречиво говорят ветхие и поврежденные предметы: разодранные бумажные ширмы (заместители лохмотьев), тряпки, щетки, деревянная посуда, разбитая бутылка. Он одет в изорванный сюртук — своеобразный двойник разорванных ширм. Ветошь, ветхие вещи, чреватые тлением, вторят, таким образом, ветхому человеку, которого с появлением Нового Завета каждый призван победить в себе.

Если рассматривать введенную в ткань романа притчу о талантах, то в ее контексте еще одна вещь — тетрадь с нотами, заброшенная Ефимовым в пыльный комод, — становится эмблемой зарытого в землю таланта. В противоположность своему нерадивому другу скрипач Б. говорит:

Я не зарыл свой талант, как ленивый раб, а возрастил сторицею[8].

Роман вообще насыщен встроенными в его глубинную структуру притчами. Это притча о блудном сыне, о пропавшей овце, о самовозвышающихся званых, о званых и избранных, о талантах и о тесных вратах.

В Святом Писании подчеркивается, что неправедные в сознании грехов своих «предстанут со страхом» и «беззакония их осудят их в лице их» (Прем. 4:20), т. е. люди осудят сами себя, увидев явно свои грязные духовные лица. О причине смерти Ефимова говорится так:

Истина ослепила его своим нестерпимым блеском.

И далее:

В последний раз, в судорожном отчаянии, хотел он судить себя сам, осудить неумолимо и строго, как беспристрастный, бескорыстный судья… Он умер, потому что такая смерть его была необходимостью, естественным следствием всей его жизни[9].

В рассказе «Господин Прохарчин» появляется так называемый мотив отрубленной головы грешника топором (**секирой**). Суд Божий над Ефимовым совершается так же:

Казалось, всю жизнь секира висела над его головой, всю жизнь он ждал каждое мгновение в невыразимых мучениях, что она ударит в него, и — наконец секира ударила! Удар был смертелен. Он хотел бежать от суда над собою, но бежать было некуда[10].

Суд Божий сопровождается в романе «музыкальным громом»:

Это были не звуки скрипки, а как будто чей-то ужасный голос загремел… я твердо уверена, что слышала стоны, крик человеческий, плач; целое отчаяние выливалось в этих звуках, и наконец, когда загремел ужасный финальный аккорд, в

котором было все, что есть ужасного в плаче, мучительного в муках и тоскливого в безнадежной тоске, — все это как будто соединилось разом…[11]

Как замечает Л. В. Карасёв, в основе любого текста лежит «некий неуничтожимый импульс (“исходный смысл”), который осуществляет, показывает себя по мере движения сюжета в цепочке различных, но сущностно связанных друг с другом вариантов (“иноформ”)» [1, 10]. Важным сигналом в любом тексте является библейская реминисценция, могущая быть не только одной из иноформ, но и самим выразителем исходного смысла текста. В романе «Неточка Незванова» таким важным сигналом является отсылка к евангельской ситуации, когда фарисеи приводят к Христу грешницу для суда над ней и получают ответ:

Кто из вас без греха, первый брось на нее камень (Ин. 8:7).

Процитируем письмо С. О. к Александре Михайловне:

Они [обвинители] слепы… Им *нечем* увидеть! Они не поверят, что ты невинна, даже *перед их судом*… Какой же камень поднимут они на тебя? чья первая рука поднимет его? О, они не смутятся, они поднимут тысячи камней![12]

Здесь появляется еще один сигнал, указывающий на совершение фарисейского суда.

Имплицитно введенная притча о мытаре и фарисее выстраивает персонажей романа по смысловому содержимому на двух плоскостях в ряд фарисеев и ряд их жертв. К «фарисеям» можно отнести княгиню Х-ю, старушку княжну, Федора Ферапонтовича и Петра Александровича. Их жертвы — дети — сама Неточка, Катя, Саша, Ларенька и Александра Михайловна.

О фарисеях Христос говорит следующее:

Люди сии чтут Меня устами; сердце же их далеко отстоит от Меня (Мк. 7:6).

Замещая свою истинную сущность видимостью благочестия, фарисеи позволяют себе совершать суд над детьми, «побивать их камнями». Княгиня Х-я благоволит к сиротке Неточке только напоказ:

Княгиня стала ко мне вдруг внимательнее и ласковее… Потом, когда кончились визиты, лицо княгини стало приметно суровее[13].

Обвиняя Неточку в дурном влиянии на Катю, княгиня объявляет сироту чуть ли не разбойницей. Фарисейство ярко выражено и в образе старой сестры князя:

Старушка княжна одевалась вся в черное, всегда в платье из простой шерстяной материи, и носила накрахмаленные, собранные в мелкие складки белые воротнички, которые придавали ей вид богаделенки. Она не покидала четок, торжественно выезжала к обедне, постилась по всем дням[14].

На деле же княжна терроризирует весь дом, а детей — Катю, Неточку и Лареньку (персонаж, исключенный из дальнейших изданий романа после 1849 г.) — считает главными разбойниками.

Фарисеем Фарисеевичем можно назвать Федора Ферапонтовича (образ, позже исключенный из романа). Заглавные буквы имени героя более чем красноречивы в данном контексте. В «Отечественных записках» за 1849 г. знакомимся с его характеристикой:

> Чрезвычайно любил беспрестанно толковать… о том, какой он хороший, прекрасный человек, какие он заслуги оказал обществу, каких нажил врагов и как мало пожал…[15]

Многоточие здесь, расширяя семантические рамки текста, выводит к аллюзии на притчу о жатве Господней. Намек на жатву последних времен имеет сатирическую окраску. Каждый вечер Федор Ферапонтович «делал из своего дома маленький ад». В очередной раз, когда у него начался приступ самообожания, дети подучили сиротку Лареньку попросить их папу купить яблок. Сцена, разразившаяся после такой «наглости», описывается в стиле Диккенса (вспомним эпизод в работном доме, когда Оливер Твист попросил добавки). Ларенька был обвинен даже в смерти своих родителей.

Главным же фарисеем в романе можно считать Петра Александровича. Обратимся к его портретным характеристикам, которые апостериори передает Неточка:

> Помню, прежде всего, меня поразили глаза портрета. Меня поразило тут же, что я почти никогда не видала глаз этого человека: он всегда прятал их под очки[16].

Большие зеленые очки Петра Александровича — метонимический символ его лица-маски (вспомним и лицо-маску Ставрогина в «Бесах»), которую он надевает перед общением с женой. В семантике образа маски выделяется множество культурных пластов. Среди них — смысл, являющий себя в теургическом ключе в оппозиции лик — личина, обнаруженный П. А. Флоренским:

> Характерно, что слово larva получило уже у римлян значение «астрального трупа», «пустого» — inanis, бессубстанциального клише, оставшегося от умершего, т. е. темной, безличной вампирической силы, ищущей себе для поддержки и оживления свежей крови [3, 68].

Реакция Неточки, увидевшей превращение, понятна:

> Помню, что я, ребенок, задрожала от страха, от боязни понять то, что я видела[17].

Не осознавая всей сути увиденного, ребенок «сердцем» прозревает в Петре Александровиче астрального вампира — фарисея. Он привык участвовать в маскараде:

> Посмотревшись с минуту в зеркало, он понурил голову, сгорбился, как обыкновенно являлся перед Александрой Михайловной, и на цыпочках пошел в ее кабинет[18].

Определение «лицемер», кстати, Достоевский переводит из речевого в изобразительный ряд — герой реально «меряет лицо» дважды перед одним и тем же зеркалом.

В Библии образ зеркала встречается всего несколько раз. Вот одно из употреблений:

Мы же все, открытые лицом, как в зеркале, взирая на славу Господню, преображаемся в тот же образ (2 Кор. 3:17—18).

В этом контексте Петр Александрович — антипод «открытых лицом» перед зеркалом. Искажая свою сущность, первоначально заложенную в человека как образа Божия, он искажает и само бытие, преломляя его через «кривое зеркало». Его слова и поступки прямо соотносятся с молитвой фарисея из Евангелия от Луки:

Боже! Благодарю Тебя, что я не таков, как прочие люди, грабители, обидчики, прелюбодеи… (Лк. 18:11)

Ефимов и Петр Александрович — тираны, каждый из которых мучает свою семью в течение восьми лет. Их жены — родная мать Неточки и любящая ее, как мать, опекунша — мученицы, погибающие по вине мужей. Александра Михайловна, правда, в романном времени не умрет, но чувствует свою смерть, о чем сообщает Неточке.

Проявляется в романе и притча о семени из Благой Вести. Семя, упавшее на камень, плода не дало. Эту притчу Христос завершает словами:

Кто имеет уши слышать, да слышит! (Лк. 8:15).

Только в тексте Достоевского, согласно его собственным задачам, одна из которых — осуждение духовной слепоты, происходит замена органов чувств. Здесь библейская цитата трансформируется, и из слов «кто имеет уши слышать, да слышит!» являет себя следующий смысл: кто имеет глаза, да видит! С. О. пишет о фарисейском суде:

Но они слепы; их сердца горды и надменны; они не видят и вовек не увидят того. Им *нечем* увидеть![19]

Кстати, «в греческом языке корень (F) οιδ / (F) ειδ / (F) ιδ означал и «видеть», и «ведать» [3, 452]. Христос говорил о фарисеях:

Оставьте их: они — слепые вожди слепых (Мф. 15:14).

Далее в письме происходит конкретизация предтекста, говорится, кроме зрения, и о слухе:

Если б только можно было рассказать им все, без утайки, чтоб видели, слышали, поняли и уверились![20]

Именно здесь и заложена глубинная перспектива романа, состоящая в идее восстановления отпавшего от Творца человека.

Примечания

1 Достоевский Ф. М. Неточка Незванова // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 2. Л.: Наука, 1972. С. 147.
2 Там же. С. 153.
3 Там же.
4 Там же. С. 172.
5 Там же. С. 184.
6 Там же. С. 186.
7 Там же. С. 184.
8 Там же. С. 150.
9 Там же. С. 188.
10 Там же.
11 Там же. С. 184.
12 Там же. С. 243.
13 Там же. С. 191.
14 Там же. С. 193.
15 Там же. С. 444.
16 Там же. С. 246.
17 Там же. С. 251.
18 Там же.
19 Там же. С. 243.
20 Там же. С. 244.

Список литературы

1. *Карасёв Л. В.* Вещество литературы. М.: Языки славянской культуры, 2001. 400 с.
2. *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс; Культура, 1995. 624 с.
3. *Флоренский П.* Иконостас. М.: Мир книги; Литература, 2007. 464 с.

Natal'ya Nikolaevna Romanova

Assistant of the Department of World Literature,
Taras Shevchenko National University of Luhansk
(Luhansk, Ukraine)
poetica@post.com

THE GOSPEL TEXT IN DOSTOEVSKY'S NOVEL "NETOCHKA NEZVANOVA"

Abstract: The article looks at the parallels with the Gospel text that arise in F. M. Dostoevsky's novel *Netochka Nezvanova*. We analyse and compare the parables of the New Testament that implicitly appear in the text of the novel, as well as their artistic transformation. The main focus of our comparative analysis is on God's judgement of the fallen man and human judgement (that of the Pharisee). Among the parables woven into the fabric of the novel we find that of the Pharisee and Publican, of the prodigal son, the lost sheep, the called and the chosen, of the talents and the narrow gate. The comparative analysis is run on both lexical and semantic levels. Biblical

allusions are important signals which allow us to reach the deep layer of the text's original meaning. Both the characters and their possessions have an allusive level of meaning. The article also deals with the issue of sacralization of the female protagonist.

Keywords: kenosis, sacralization, parable, actip

References

1. Karasev L. V. *Veshchestvo literatury* [*Substance of Literature*]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kultury Publ., 2001. 400 p.
2. Toporov V. N. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo* [*Myth. Ritual. Symbol. Image: Selected Studies in Mythopoetics*]. Moscow, Progress-Kultura Publ., 1995. 624 p.
3. Florenskiy P. *Ikonostas* [*Iconostasis*]. Moscow, Mir knigi-Literatura, 2007. 464 p.

© Романова Н. Н., 2012

DOI: 10.15393/j9.art.2012.346

Валентина Ивановна Габдуллина

доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета, Алтайский государственный педагогический университет (Барнаул, Российская Федерация)

vigv@mail.ru

АРХЕТИПИЧЕСКИЙ МОТИВ «ДОГОВОРА С ДЬЯВОЛОМ» В РОМАНАХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО: «БОГООТМЕТНОЕ ПИСАНИЕ»*

Аннотация: В статье рассматривается мотив договора человека с дьяволом в сюжетных коллизиях романов Достоевского. Подобно тому, как в средневековых сюжетах договор человека с дьяволом скрепляется рукописанием, в романах Достоевского герои-идеологи (Родион Раскольников, Иван Карамазов) пишут статьи, в которых обосновывают свои богоборческие идеи. Сниженный вариант мотивемы «богоотметного писания» представлен в «поэме атеистического содержания» Степана Трофимовича Верховенского. В качестве «богоотметного писания» может выступать предсмертная записка героя (Ипполит Терентьев, Николай Ставрогин), для которого самоубийство становится богоборческим актом. По Достоевскому (в соответствии с мифологическими представлениями), Слово произнесенное, а тем более написанное, обладает силой, способной влиять на мир и на судьбу человека. Обращение к архетипическому сюжету договора человека с дьяволом связано с установкой писателя на ремифологизацию романа, чем обусловлена актуализация в тексте мотивемы «богоотметного писания».

Ключевые слова: романы Достоевского, архетипический мотив, договор с дьяволом, блудный сын

Мотив договора человека с дьяволом и его инвариант — мотив продажи души дьяволу[1] — обнаруживаются в завуалированном виде в художественной структуре метафизического сюжета романов Ф. М. Достоевского, вступая во взаимодействие с другими мотивами. 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» [1, 96]. Герои-идеологи Достоевского (Раскольников, Иван Карамазов) являются авторами рукописей: Раскольников — статьи «О преступлении», Иван Карамазов написал и опубликовал статью о церковном суде, которая по своей идее близка к поэме «Великий инквизитор»[2]. Статьи Родиона Раскольникова и Ивана Карамазова могут быть рассмотрены

как «богоотметные писания», так как их авторы фактически отрекаются от божьих законов, «отметая» идею Бога и противопоставляя вере доводы рассудка. Есть свое «богоотметное писание» и у Степана Трофимовича Верховенского («Бесы») — написанная им «*в самой первой его молодости*» поэма атеистического содержания; как свидетельствует хроникер, «*это какая-то аллегория, в лирико-драматической форме и напоминающая вторую часть “Фауста”*» (10, 9)[3]. Это своего рода травестийный вариант мифологемы «богоотметного писания».

Любопытно, что указанные рукописи начинают действовать как бы независимо от воли их авторов и даже вредить им. Так, рукопись статьи Родиона Раскольникова «*О преступлении*», отданная в одно печатное издание, неожиданно появляется в другом; за два месяца до преступления Раскольникова ее печатный вариант был прочитан следователем Порфирием Петровичем, и в процессе следствия статья становится своего рода обличающим автора документом. Представляется неслучайным тот факт, что к самому Раскольникову эта статья попадает из рук матери, когда он уже принял решение идти с повинной. Создается впечатление, что «бес» подбрасывает Раскольникову свидетельство его «*избранности*» и «*гениальности*», используя для своих целей его мать, которая, прочитав статью три раза и ничего не поняв в ней, укрепляется в мысли о гениальности сына. Однако на Раскольникова его собственное произведение производит противоположное впечатление, что свидетельствует о начале освобождения от наваждения:

> Прочитав несколько строк, он нахмурился, и страшная тоска сжала его сердце. Вся его душевная борьба последних месяцев напомнилась ему разом. С отвращением и досадой отбросил он статью на стол (6, 396).

О рукописи поэмы Степана Трофимовича Верховенского хроникер повествует как о неком одушевленном создании: она неожиданно всплывает в самый неподходящий для автора момент, когда «*в Петербурге было отыскано какое-то громадное противоестественное и противогосударственное общество, человек в тринадцать, и чуть не потрясшее здание. <…> Как нарочно, в то же самое время в Москве* ***схвачена была*** *и поэма Степана Трофимовича…*» (Здесь и далее полужирный курсив мой. — *В. Г.*; 10, 9). Спустя годы, эта поэма неожиданно была напечатана за границей без ведома автора, что повергло его в страх быть обличенным в неблагонамеренности.

Статья Ивана о церковном суде, которой заинтересовались как церковники, так и атеисты, принимая ее автора за «*своего*», в конце

концов названа «*дерзким фарсом и насмешкой*». Об этой статье также говорится как о действующей как бы независимо от автора:

…статья эта своевременно ***проникла*** и в подгородный знаменитый… монастырь ***проникла и произвела совершеннейшее недоумение***» (14, 16).

Иеромонах Иосиф замечает по поводу содержания статьи о церковном суде:

…да, кажется, идея то о двух концах (14, 56).

Старец Зосима, присутствующий при обсуждении статьи Ивана (сам он «*статьи не читал, но о ней слышал*»), замечает в ней атеистическое содержание:

По всей вероятности, не веруете сами ни в бессмертие вашей души, ни даже в то, что написали о церкви и церковном вопросе (14, 65).

«*Семинарист-карьерист*» Ракитин склонен видеть в статье Ивана некий расчет:

Иван теперь богословские статейки пока в шутку по какому-то глупейшему неизвестному расчету печатает, будучи сам атеистом… (14, 75).

Расчет Ивана, видимо, заключается в том, что, не определившись до конца в главном вопросе — существовании Бога и бессмертии души, он проверяет свою идею в *незаписанных* поэмах, доверяя опубликованной статье только часть своих мыслей, не решаясь переступить черту — окончательно предавшись дьяволу. В рассказанной Алеше поэме Иван, скрывшись за фигурой придуманного им великого инквизитора, открыл брату всю глубину своей идеи, суть которой, как понял это Алеша, заключается в том, что его брат «*не верит в бога*» (14, 239).

В архетипическом сюжетном инварианте, связанном с платой дьявола, тот выполняет свою часть партнерских условий договора через разного рода служения — помощь в осуществлении желаний героя [1, 110]. В «Преступлении и наказании» мотифема служения дьявола обнаруживается в обстоятельствах преступления Раскольникова с того момента, когда возникла мысль допустимости «пролития крови по совести», которую он сформулировал в своей статье. Как сказано в романе:

И во всем этом деле он всегда потом наклонен был видеть некоторую как бы странность, таинственность, как будто присутствие каких-то особых влияний и совпадений (6, 52);

…как будто кто его принуждал и тянул к тому. <…> Как будто кто-то взял его за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественной силой, без возражений (6, 58).

В своей исповеди перед Соней Раскольников говорит об этом достаточно определенно:

…я ведь и сам знаю, что меня черт тащил… черт-то меня тогда потащил, а уж после того мне объяснил, что не имел я права туда ходить, потому что я такая же точно вошь, как и все! (6, 321—322).

Дьявол как будто решает за героя все возникающие проблемы и затруднения. Когда Раскольникову не удалось взять топор на кухне, как он планировал, «бес» как будто подсунул ему топор, лежащий в «темной каморке дворника»:

Из каморки дворника… из-под лавки направо что-то блеснуло ему в глаза» (6, 59).
«Не рассудок, так бес!» — подумал он, странно усмехаясь. Этот случай ободрил его чрезвычайно (6, 60).

В момент убийства этот «бесовской» топор как будто сам обрушивается на голову жертвы:

Он вынул топор совсем, взмахнул его обеими руками, едва себя чувствуя, и почти без усилия, почти машинально, опустил на голову обухом. Силы его тут как бы не было (6, 63).

Вспоминая этот момент в разговоре с Соней, Раскольников уже отчетливо формулирует возникшее тогда ощущение:

«А старушонку эту черт убил, а не я» (6, 322).

И в дальнейшем ему удается выйти из дома убитой никем не замеченным, не оставив за собой никаких улик, что впоследствии поражает самого убийцу. В подготовительных материалах к роману (ПМ1), в варианте текста, где повествование ведется от лица героя, есть запись, в которой Раскольников размышляет по этому поводу:

Это был злой дух: каким образом иначе удалось мне преодолеть все эти трудности?.. (7, 80).

По наблюдению О. Д. Журавель, поведение героя после вступления его в сговор с дьяволом характеризуется отказом от исполнения культовых обязанностей христианина и разрывом родственных связей [1, 59]. В романе «Преступление и наказание» автор неоднократно фиксирует на этом внимание читателей. Мать Родиона Раскольникова спрашивает в письме своего сына:

Молишься ли ты богу, Родя, по-прежнему и веришь ли в благодать творца и искупителя нашего? Боюсь я в сердце своем, не посетило ли тебя новейшее модное безверие? (6, 34).

По сути эти же вопросы задает ему Соня перед чтением Евангелия, на что Раскольников признается, что давно не читал Евангелия и не ходил в церковь. Он не носит креста. Характерен в связи с этим вопрос Сони к Раскольникову после его признания в убийстве:

— Есть на тебе крест? — вдруг неожиданно спросила она… (6, 324).

Вопрос этот застает Раскольникова врасплох («*Он сначала не понял ее вопроса*») не только потому, что он не носит креста. Сама

форма обращения Сони напоминает традиционную формулу «Креста на тебе нет», обличающую богоотступничество. Отсюда замешательство Раскольникова, не готового к такому вопросу[4].

После убийства Раскольников ведет себя по отношению к родным, как одержимый бесом:

> Оставьте меня одного! <…> Забудьте меня совсем. Это лучше… <…> Может быть, все воскреснет!.. А теперь, когда любите меня, откажитесь… Иначе, я вас возненавижу, я чувствую… Прощайте! (6, 239).

После сцены отречения от родных Раскольников говорит Соне:

> Я сегодня родных бросил мать и сестру. Я не пойду к ним теперь. Я там все разорвал (6, 252).

Разрывает с родными и Ипполит Терентьев («Идиот»), вынашивая свою богоборческую идею самоубийства, он уходит из дома. Утрата семейных связей характеризует состояние «*случайного семейства*» в романах «Подросток» и «Братья Карамазовы».

В контексте социально-философской концепции «*почвенничества*» мотивема «*отречение от роду и племени*» выступает характеристической чертой «*русского бездомного скитальца*», под которым Достоевский имеет в виду порвавшую с народной почвой интеллигенцию, а сам мотив *скитаний* и *утраты* Дома выполняет роль скрепы, объединяя два архетипических мотива — «блудного сына» и «договора с дьяволом».

В ряде романов Достоевского имеет место ситуация, когда в качестве «богоотметного писания» выступает предсмертная записка героя, для которого самоубийство становится богоборческим актом. В романе «Идиот» Ипполит Терентьев читает на террасе дачи Лебедева свою рукопись «Мое необходимое объяснение», в которой обосновывает свое право умереть по собственной воле, а не ждать три недели, отпущенные ему провидением. Чудо спасения Ипполита (патрон заряженного пистолета оказался без капсюля) воспринимается окружающими как фарс. На самом деле, автор дает понять, что к спасению заблудшей души Ипполита причастен князь Лев Николаевич Мышкин. Он один способен понять страдания юноши. Начав с презрения к князю, Ипполит кончает его признанием. «*Я с Человеком прощусь*», — обращается Ипполит к Мышкину.

> Он стоял и смотрел на князя неподвижно и молча секунд десять, очень бледный, со смоченными от пота висками и как-то странно хватаясь за князя рукой, точно боясь его выпустить (8, 348).

Князь Мышкин выступает в этой сцене в роли Спасителя, одним своим присутствием побеждая беса, искушающего Ипполита. Симптоматично, что после этой сцены наступает улучшение в состоянии больного, он выходит из своего уединения и (хотя и не сразу) возвращается в дом матери.

Контрастна этой сцене из романа «Идиот» ситуация самоубийства в романе «Бесы». Предсмертная записка Кирилова пишется по наущению «беса» — Петра Верховенского, который требует, чтобы тот вместо «богоотметного писания» оставил свидетельство ответственности за убийство Шатова, что делает бессмысленным сам этот акт для идейного самоубийцы. Петр Верховенский выступает в этой сцене в роли дьявола, явившегося за душой самоубийцы, что вселяет в Кирилова ужас смерти.

Финальная фаза архетипического сюжета — разрыв договора человека с дьяволом, предполагающая вмешательство высших сил, посредником которых выступают святой или Богородица, в романах Достоевского реализуется в образах героев-посредников, являющихся проводниками высшей Истины, Божественного Слова. В каждом романе великого пятикнижия Достоевского есть свой *святой*.

В «Преступлении и наказании» эта роль отводится Соне Мармеладовой, полное имя которой — Софья — в переводе с греческого, означает *мудрость*. Среди прочих толкований понятия *мудрость* позднебиблейская дидактическая литература «дает образ “Премудрости божией”, описанной как личное, олицетворенное существо»[5]. В системе средневековой религиозной аллегории в руках у фигуры Мудрости изображалась Книга (Библия) как ее атрибут [8, 177]. Как показано в работах Садаеси Игэта и Т. А. Касаткиной, в православной традиции София ассоциируется с Пречистою Девою Богородицей [6], [3, 372—380], заступницей перед Богом за грешников.

Князь Мышкин неоднократно выступает в романе в роли героя-посредника. В финальной сцене в доме Рогожина у постели убитой Настасьи Филипповны Мышкин ценой собственного рассудка способствует просветлению Рогожина, который, пережив горячку и «*воспаление в мозгу*», принял приговор суда — в Сибирь, в каторгу, на пятнадцать лет «*сурово, безмолвно и “задумчиво”*», что является залогом будущего искупления его вины и воскресения в Сибири.

В романе «Бесы», само название которого говорит о том, что не один, а множество персонажей оказались во власти бесовщины, только Степану Трофимовичу Верховенскому удалось, накануне смерти, освободиться от наваждения. Именно ему открывается Истина, посредником которой оказалась вдова-книгоноша Софья Матвеевна Улитина. Как и в романе «Преступление и наказание», в «Бесах» чтение Евангелия «становится посредническим актом» [5, 120], и в обоих случаях оно доверено носительницам имени Софья.

В «Братьях Карамазовых» «*кроткой, незлобивой и безответной*» Софье Ивановне (матери Ивана и Алеши), поразившей Федора Павловича Карамазова своим «*невинным видом*», не дано было спасти душу погрязшего в грехах «*пакостника*» и «*сладострастника*». Свою невыполненную миссию мать передает младшему сыну Алексею, который запомнил одну картину из детства:

…в комнате в углу образ, перед ним зажженную лампадку, а перед образом на коленях рыдающую как в истерике, со взвизгиваниями и вскрикиваниями, мать свою, протягивающую его из объятий своих обеими руками к образу как бы под покров богородице… (14, 18).

Эта сцена трактуется как вручение Богородице дитя «в предчувствии его скорого сиротства» [4, 239]. Вместе с тем В. Лепахин указывает на связь этого жеста матери с древним обычаем:

Мать Алеши исполняет древнейший, еще библейский, обычай - посвящать одного из детей Богу [4, 239].

Ребенок, «посвященный Богу», должен служит Ему. Именно эту миссию несет в романе Алексей Карамазов, по наставлению старца Зосимы:

Мыслю о тебе так: изыдешь из стен сих, а в миру будешь жить как инок. <…> Много несчастий принесет тебе жизнь, но ими-то ты и счастлив будешь, и жизнь благословишь и других благословить заставишь… (14, 259).

«Братья Карамазовы» едва ли не самый «густонаселенный» нечистой силой роман писателя, с которым может сравниться, в этом отношении, разве только роман «Бесы». Это — «*черти с крючьями*» из шутовских рассуждений Федора Павловича (14, 23), черти, которых видел у игумена отец Ферапонт (а одному, «*самому матерому*», даже защемил хвост дверью) (14, 154), черти, бросившие в огненное озеро «*злющую-презлющую бабу*» из басни о луковке, рассказанной Грушенькой (14, 319). Это и черти из снов Лизы Хохлаковой, о которых она рассказывает Алеше:

…мне иногда во сне снятся черти, будто ночь, я в своей комнате со свечкой, и вдруг везде черти и им хочется войти и меня схватить. <…> А я вдруг перекрещусь, и они все назад… <…> И вдруг мне ужасно захочется вслух бога бранить, вот и начну бранить, а они вдруг опять толпой ко мне…» (Алеша признается, что и у него «бывал этот самый сон») (15, 23).

Вся эта «нечисть» неслучайно появилась в романе, в котором автор изобразил духовное состояние современного ему общества, главной чертой которого, по мысли писателя, было «*неверие и сомнение*».

Мотив договора человека с дьяволом в последнем романе «пятикнижия» Достоевского выходит из подтекста и приобретает мистерийный характер. Архетипический сюжет входит в роман «Братья Карамазовы» как «текст в тексте» в виде вставной «поэмы». В поэме

Ивана Карамазова сам Христос является на землю, чтобы спасти людей, оказавшихся во власти законов дьявола. Однако великий инквизитор отвергает Христа («*Мы давно уже не с тобой, а с ним…*»), признаваясь в своем сговоре со «*страшным и премудрым духом*». Метафизический сюжет прорывается в реальность и в явлении Ивану черта, который как будто приходит за душой грешника. Сумасшествие Ивана в конце романа — это болезнь, которая должна привести его к исцелению — «*он выздоровеет*» (14, 184). Как утверждает В. Кантор:

> Надо отчетливо сказать, что верующий христианин Достоевский, разумеется, был убежден в реальном существовании нечистой силы, а потому игра черта с Иваном как кошки с мышкой говорит не только о физической, но о метафизической болезни Ивана. Достоевский не раз говорил, что состояние физической болезни способствует соприкосновению с миром иным, но это не болезненные образы, а просто обострение сверхчувственных способностей человека в результате болезни. Себя он называл «реалистом в высшем смысле слова», то есть не бытовиком и натуралистом, а писателем, способным изображать всю полноту мира, включая силы потусторонние [2, 458].

В романах Достоевского воскрешается мифологическое отношение к повседневной жизни, придающее ей колоссальный смысл и утраченную глубину. По Достоевскому, Слово произнесенное, а тем более написанное, обладает силой, способной влиять на мир и на судьбу человека. Обращение к архетипическому сюжету договора человека с дьяволом связано с установкой автора на ремифологизацию романа, чем обусловлена актуализация в тексте мотивемы «богоотметного писания».

Примечания

* Работа выполнена при финансовой поддержке Минобрнауки в рамках государственного задания Министерства образования и науки Российской Федерации, проект № 6.4355.2011 «Русский язык и национальная культура в России и за рубежом».

1 Актантно-предикативная структура мотива договора человека с дьяволом, как она представлена в «Словаре-справочнике мотивов и сюжетов», включает в себя следующие элементы: «герой испытывает состояние острой нужды (влюблен в недоступную женщину / стремится разбогатеть / получить повышение по службе / стать царем и т. п.) — ищет пути к дьяволу (определенное место, время, через посредника) — заключает договор / отрекается от Христа — получает желаемое — осознает свое грехопадение — после раскаяния (возможно посредством святого / Богородицы и т. п.) спасается (возможен обман дьявола)» (Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2003. Вып. 1. С. 87).

2 Иван Карамазов — автор поэм «О рае» (сочиненной им в семнадцать лет), «Геологический переворот» (сочиненной «прошлой весной») и «Великий инквизитор»; о первых двух сочинениях Ивана неизвестно, были ли они записаны, а по поводу последней он настаивал, что поэму эту «не написал», а «выдумал и запомнил». В работе Л. И. Сараскиной убедительно доказано, что все три поэмы «не существуют на бумаге в виде написанного текста»: «…“Легенда о рае”, “Великий инквизитор”, “Геологический переворот” составляют своео-

бразную трилогию, триптих, объединенный единым смысловым, жанровым и исполнительским типом существования» [7, 531].

[3] Ссылки на текст делаются по изданию: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.; СПб.: Наука, 1972—1990. В круглых скобках указываются том и страница цитируемого текста.

[4] Только перед явкой с повинной Соня «перекрестила его и надела ему на грудь кипарисный крестик» как знак его возвращения к вере в Бога (6, 403).

[5] Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. М.: Сов. энциклопедия, 1988. С. 464.

Список литературы

1. *Журавель О. Д.* Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе. Новосибирск: Книга, 1996. 234 с.
2. *Кантор В. К.* Русский европеец как явление культуры (философско-исторический анализ). М.: РОССПЭН, 2001. 704 с.
3. *Касаткина Т. А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.
4. *Лепахин В.* Икона в творчестве Достоевского («Братья Карамазовы», «Кроткая», «Подросток», «Идиот») // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2000. Вып. 15. С. 237—263.
5. *Новикова Е. Г.* Софийность русской прозы второй половины XIX века: евангельский текст и художественный контекст. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1999. 253 с.
6. *Садаёси И.* Славянский фольклор в произведениях Ф. М. Достоевского: «Земля» у Достоевского: «Мать сыра земля» — «Богородица» — «София» // Japanese contribution to the ninth international congress of slavists. Kiev; Tokio: 1983. С. 80—81.
7. *Сараскина Л. И.* Метафизика противостояния в «Братьях Карамазовых» // Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения / Под ред. Т. А. Касаткиной. М.: Наука, 2007. С. 523—564.
8. *Холл Д.* Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: КРОНН-ПРЕСС, 1996. 656 с.

Valentina Ivanovna Gabdullina

Doctor of Philology, Professor,
Department of Russian and World Literature,
Faculty of Philology, Altai State Pedagogical University.
(Barnaul, Russian Federation)
vigv@mail.ru

ARCHETYPICAL MOTIF OF A PACT WITH THE DEVIL IN THE NOVELS BY DOSTOEVSKY: "GOD-FORSAKING SCRIPTURE"

Abstract: The article looks at the motif of a pact with the devil in the plots of Dostoevsky's novels. Just as in the medieval plots the pact with the Devil had to be verified with a written bond, Dostoevsky's ideological characters (Rodion Raskolnikov, Ivan Karamazov) justify their theomachic ideas in the articles they write. A slightly less

intense version of this motif can be found in the 'atheistic poem' written by Stepan Trofimovich Verkhovensky. As such, the "God-forsaking scripture" can take the form of a suicide note (Ippolit Terentiev, Nikolai Stavrogin), followed by suicide as a God-denying act. In accordance with mythological views, Dostoevsky treats spoken and especially written Word as capable of influencing the world and man's fate. The writer's interest in the archetypical plot of the pact between man and devil stemmed from his remythologization of the novel. This mandated the actualization of the motif of "God-forsaking writing" in the texts of his novels.

Keywords: novels by Dostoevsky, archetypical motif, pact with the devil, the prodigal son

References

1. Zhuravel O. D. *Syuzhet o dogovore cheloveka s d'yavolom v drevnerusskoy literature* [*The Plot Motif of the Pact with the Devil in Old Russian Literature*]. Novosibirsk, Sibirsky khronograf Publ., 1996. 234 p.
2. Kantor V. K. *Russkiy evropeets kak yavlenie kul'tury (filosofsko-istoricheskiy analiz)* [*The Russian European as a Cultural Phenomenon: Philosophical and Historical Analysis*]. Moscow, Russian Political Encyclopedia (ROSSPEN) Publ., 2001. 704 p.
3. Kasatkina T. A. *O tvoryashchey prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorchestve F. M. Dostoyevskogo kak osnova «realizma v vysshem smysle»* [*On the Creative Nature of the Word. Ontologism of the Word in Fyodor Dostoyevsky's Art Work as the Basis of "Realism in the Highest Sense"*]. Moscow, Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2004. 480 p.
4. Lepakhin V. Ikona v tvorchestve Dostoyevskogo («Brat'ya Karamazovy», «Krotkaya», «Podrostok», «Idiot» [Icon in Dostoyevsky's Art Work ("The Brothers Karamazov", "A Gentle Creature", "The Adolescent (The Raw Youth)", "The Idiot"]. *Dostoyevsky: Materialy i issledovaniya* [*Dostoyevsky: Materials and Research*]. Saint-Petersburg, 2000, vol. 15, pp. 237—263.
5. Novikova E. G. *Sofiynost' russkoy prozy vtoroy poloviny XIX veka: evangel'skiy tekst i khudozhestvennyy kontekst* [*Sophianic Aspect of Russian Prose in the Second Half of the 19th Century: the Gospel Text and Artistic Context*]. Tomsk, Tomsk State University Publ., 1999. 253 p.
6. Sadayoshi I. Slavyanskiy fol'klor v proizvedeniyakh F. M. Dostoyevskogo: «Zemlya» u Dostoyevskogo: «Mat' syra zemlya» — «Bogoroditsa» — «Sofiya» [Slavic Folklore Traditions in the Works by Fyodor Dostoyevsky: "Earth" in Dostoyevsky's Art Work: "Damp Mother Earth" — "Mother of God" — "Sophia"]. *Japanese Contribution to the Ninth International Congress of Slavists*. Kiev; Tokyo, 1983, pp. 80—81.
7. Saraskina L. I. Metafizika protivostoyaniya v «Brat'yakh Karamazovykh» [Metaphysics of Confrontation in Fyodor Dostoyevsky's Novel "The Brothers Karamazov"]. *Roman F. M. Dostoyevskogo «Brat'ya Karamazovy»: sovremennoe sostoyanie izucheniya* [*Fyodor Dostoyevsky's Novel "The Brothers Karamazov": the Current State of the Study*]. Moscow, Nauka Publ., 2007, pp. 523—564.
8. Hall J. *Slovar' syuzhetov i simvolov v iskusstve* [*Dictionary of Subjects and Symbols in Art*]. Moscow, KRONN-PRESS, 1996. 656 p.

© Габдуллина В. И., 2012

DOI: 10.15393/j9.art.2012.347

Ольга Владимировна Захарова
кандидат филолологических наук,
доцент кафедры русской литературы и журналистики
филологического факультета,
Петрозаводский государственный университет
(Петрозаводск, Российская Федерация)
ovzakh05@yandex.ru

СПОР С ДОСТОЕВСКИМ О «БЕСАХ»: ПРОБЛЕМА НЕПОНИМАНИЯ РОМАНА В ПРИЖИЗНЕННОЙ КРИТИКЕ*

Аннотация: Прижизненная критика романа Достоевского «Бесы» мало востребована современными исследователями. Причина очевидна: критики не поняли роман Достоевского. В статье дан анализ отзывов на журнальные публикации и книжную редакцию романа «Бесы» (1871—1873 гг.). Первые отклики появились одновременно с началом публикации романа в 1871 г. В течение двух лет автор читал суждения критиков, которые в той или иной степени влияли на процесс создания романа. Достоевский мог принимать или отвергать критику, но бесследно она не проходила. Активное участие в обсуждении романа приняли фельетонисты и обозреватели газет «Санкт-Петербургские ведомости», «Голос» и «Искра», журналов «Отечественные Записки» и «Дело»: В. Буренин, Л. Панютин, А. Г. Ковнер, М. Г. Вильде, А. М. Скабичевский, Д. Минаев, Н. Михайловский, Н. Деметр, П. Ткачев и др. Общим местом были упреки критиков в фантасмагоричности романа, отрицание его художественного значения. В целом критики не приняли «Бесов»: клеймили автора в том, что он реакционер, ренегат, мракобес, сумасшедший эпилептик, упрекали его за то, что он оклеветал молодежь, не приняли христианское содержание романа. В статье особое внимание уделено религиозным аспектам романа и их обсуждению первыми критиками.

Ключевые слова: Достоевский, литературная критика, полемика, роман «Бесы», русская журналистика

Прижизненная критика романа Достоевского не раз была предметом анализа[1], но ссылки на нее редко встретишь в современных исследованиях. Причина очевидна: критики не поняли роман Достоевского.

«Бесы», как и многие другие произведения, Достоевский писал в процессе печатания романа. Первая и вторая части были опубликованы в «Русском Вестнике» за 1871 г. Отказ редакции журнала печатать главу «У Тихона» почти на год прервал публикацию романа [10]. Завершение публикации «Бесов» в ноябре — декабре 1872 г. совпало с выходом отдельного издания романа в январе 1873 г. В течение двух лет автор выслушивал мнения критиков, которые в той или иной степени влияли на процесс создания романа и буду-

щих его сочинений. Достоевский мог принимать или не принимать критику, но бесследно она не проходила.

Первые отклики на роман появились уже в феврале 1871 г. Критики высказывались по поводу «общихъ достоинствъ и недостатковъ автора "Преступленія и наказанія"», отмечали: …тонкій анализъ въ композиціи характеровъ лицъ, умѣніе разгадывать смыслъ душевныхъ движеній и, въ то же время, излишняя и мѣстами очень утомительная плодовитость въ разсказѣ и мелкія, но, въ сущности, весьма важныя черты неестественности, которыя мѣшаютъ художественной полнотѣ и правдѣ создаваемыхъ авторомъ типовъ и положеній» [5], говорили, что Достоевский «замѣчательный психологъ», что его новый роман «обѣщаетъ быть весьма интереснымъ», но творческая сила писателя «ослабѣла» [27], обращали внимание на Степана Трофимовича, который обрисован «довольно слабохарактернымъ, слегка либеральнымъ ученымъ», обличали его отношения с Варварой Петровной Ставрогиной:

Дружба эта, основанная на подчиненіи добродушнаго Степана Трофимовича энергической и притомъ весьма своеобразной Варварѣ Петровнѣ, очерчена авторомъ съ большимъ мастерствомъ и потому, несмотря на свою исключительность, дѣлается для читателя совершенно понятною, обрисовывая въ то же время чрезвычайно мѣтко характеръ стараго идеалиста, прибѣгающаго въ крайнихъ случаяхъ, для выраженія своихъ либеральныхъ мыслей, къ французскимъ фразамъ [27].

Откликнулся на первые главы романа В. П. Буренин, критик и фельетонист газеты «Санкт-Петербугские Ведомости». Его неприятие романа выразилось уже в первом отзыве:

«Бѣсовъ» г. Достоевскаго покуда появилось двѣ главы. Въ этихъ главахъ есть очень недурно обрисованное лицо — устарѣлый либералъ сороковыхъ годовъ. <…> Вмѣстѣ съ живыми лицами, въ род помянутаго либерала, выходятъ куклы и надуманныя фигурки; разсказъ тонетъ въ массѣ ненужныхъ причитаній, исполненныхъ нервической злости на многое, что вовсе не должно бы вызывать злости, и т. п. Нервическая злость мѣшаетъ много роману и побуждаетъ автора на выходки, безъ которыхъ, право, можно было бы обойтись [35].

Почти год спустя, 15 января 1872 г., признавая «крупный литературный талантъ» писателя, Буренин упрекал Достоевского:

Концепція «Бѣсовъ» смутная, путанная, какъ вообще въ послѣднихъ произведеніяхъ г. Достоевскаго; но въ немъ выдаются страницы большаго интереса, и сцены, написанныя со всѣмъ блескомъ таланта [36].

Более детально Буренин останавливается на анализе седьмой и восьмой глав, в которых «талантливый авторъ столько напустилъ стебницизма, что за него совѣстно». Монологи героев романа, в которых «аномаліи современнаго развитія пріурочены столь искусно къ общему настроенію жизни», по мнению критика, «ретрограды»

могут цитировать «въ подтвержденіе своихъ мыслей о всеобщемъ растлѣніи современнаго русскаго общества» [36].

Одним из немногих, кто осторожно похвалил роман, был А. П. Чебышев-Дмитриев, который писал, что роман, «хотя и не принадлежитъ къ лучшимъ произведеніямъ автора, но, все-таки, является однимъ изъ капитальнѣйшихъ явленій русской литературы за нынѣшній годъ» [32].

Особенно яростно напал на роман Достоевского Д. Д. Минаев. В фельетоне «Невинные заметки» (под псевдонимом L'homme qui rit, что в переводе с французского означает: «Человек, который смеется») он крайне резко отзывается о новом произведении писателя, публикация которого в журнале М. Н. Каткова после напечатанного в 1870 г. романа Н. С. Лескова «На ножах» является свидетельством того, что «наступили дни вавилонскаго смѣшенія принциповъ, людей, понятій, цинической откровенности и открытаго ренегатства», называет это «литературной кадрилью "Русского Вестника"» [33, 57], в результате которой Достоевский и Лесков «окатковились», «слились въ какой-то единый типъ, въ гомункула, родившагося въ знаменитой чернильнице», образовали «оркестръ г. Каткова» [33, 57—58]. По мнению Д. Минаева, «каждый изъ этихъ романистовъ, сбросивъ шкурку своей индивидуальности, "озлобленный на новый вѣкъ и нравы", и отъ обскурантной злобы зеленѣя… обзавелся охотничьей трещоткой для запугиванья краснаго зверя, т. е. публики, разными красными призраками» и начал «облаву», «художественную травлю» [33, 58]. Романы «Бесы» и «На ножах» он предложил рассматривать как «одно цельное произведеніе», так как они «есть ничто иное, какъ иллюстрація къ передовымъ статьямъ "Московскихъ Вѣдомостей", переданнымъ въ форме діалоговъ и приправленнымъ нервно-болѣзненнымъ анализомъ Ф. Достоевскаго и видоковскою пронзительностью автора "Некуда"» [33, 58]. Как иронизировал Минаев, герои романа «Бесы» — «невозможные монстры», выступают «въ качествѣ ехидныхъ злодѣевъ, умопотрясителей и изверговъ "новой идеи", порожденныхъ будто-бы сокрушительнымъ духомъ времени», они «дѣйствительно, могутъ запугать воображеніе доверчивыхъ замосковскихъ подписчиковъ», которые поверят в их правдивость [33, 58—59]. Неприятие критиком произведений Достоевского и Лескова обнаруживается в таких выражениях:

> ...каждая глава романа есть новая мерзость, новый ужасъ, идущіе crescendo; къ счастію для читателей, эти ужасы отличаются такимъ пересоломъ, такимъ уродованіемъ дѣйствительности, что подъ конецъ становятся смѣшны по своей каррикатурности [33, 59].

Критик «Биржевых Ведомостей», оспорив оценку таланта Достоевского Белинским, сравнил автора романа с гоголевским Поприщиным («Записки сумасшедшего»), который «не говорилъ ничего подобнаго тому, что разсказываетъ этотъ писатель о нашихъ отечественныхъ юношахъ», а «г. Достоевскій, человекъ несомнѣннаго литературнаго таланта и находящійся притомъ въ полной памяти, хочетъ увѣрить насъ въ дѣйствительности существованія типовъ, подобныхъ тѣмъ, которыхъ онъ рисуетъ намъ въ своемъ романѣ "Бесы"» [26]. Критика возмущает, что «Шигалевщину», «весь этотъ бредь», «характеры болѣзненные, эксцентричные», «весь этотъ госпиталь его последняго еще неоконченнаго произведенія» автор выдает «за собраніе людей новаго времени» [26].

15 декабря 1872 г. вышла декабрьская книжка «Русского Вестника» с окончанием романа, а 16 декабря В. П. Буренин уже дал его оценку, отметив, что «Бесы» Достоевского «едва ли не лучшій романъ за настоящій годъ», несмотря на «фантасмагоричность этого романа» и «на всю болѣзненность творчества даровитаго автора» [37].

Упреки в «фантасмагоричности» романа Достоевского критик развил в статье от 6 января 1873 г.:

> Фактически подробности «исторіи» и нѣкоторыя разсужденія отчасти заимствованы изъ одного недавняго процесса, отчасти созданы собственной фантазіей г. Достоевскаго, иногда разыгрывающейся съ цѣлью усилить гнусность поведенія и убѣжденій негодяя, полунегодяевъ и полуидіотовъ, иногда безъ всякой цѣли, единственно ради болѣзненно-мистическихъ капризовъ и бредней автора [38].

По его мнению, фабула романа «крайне спутана: въ романъ введено много эпизодовъ и сценъ, вовсе не относящихся къ его основѣ, и притомъ эпизодовъ очень туманно мотивированныхъ», «вопреки требованіямъ искусства» они усугубляют композицию, в результате создается «разнообразная, пестрая и крайне-хаотическая картина»; образы «подполья» выглядят «фантасмогорическими призраками, пожалуй компаніей субъектовъ изъ съумасшедшаго дома», это «съумасшедшая компанія», которую автор романа создает «по своему образу и подобію» [38].

В первых же отзывах на роман возникли пересуды критиков о том, что в «Бесах» Достоевский опирается на стенографические отчеты по делу Нечаева. Такой же вывод делает и Буренин, который замечает, что «къ мистическому бреду», «къ кликушечному настроенію»» писатель «подбавляетъ нѣкоторыя фразы и дѣйствія, почти цѣликомъ заимствованныя изъ стенографическихъ отчетовъ о процессѣ, послужившемъ ему програмой для общаго содержанія романа и для нѣкоторыхъ его главъ» [38]. Он упрекает

Достоевского в отсутствии анализа «условій, при которыхъ появляются компаніи, въ родѣ описываемой», и приходит к выводу, что этот анализ автор устраняет сознательно, так как «ему была дорога не истина дѣйствительности, а фантасмогорія, созданная его болѣзненнымъ воображеніемъ» [38]. Монологи Шатова и Кирилова Буренин оценивает как «дикія» мнения. Он считает, что Достоевский приписывает свойственный собственному воображению мистицизм молодежи, которая «больна многимъ, но отъ мистицизма она, кажется, свободна», и ставит вопрос, возможны ли в действительности Шатов и Кирилов: первый — «задается» «дикою вѣрой въ какое-то особенное апокалипсическое значеніе русскаго народа», второй несет мистический вздор, который «просто невыносимъ по своей нелѣпости» [38].

Статья от 13 января 1873 г. посвящена анализу «реальной» стороны, лицам живым, без «признаковъ болѣзненной авторской фантазіи» [39]. Таким, по мнению Буренина, является Степан Трофимович Верховенский, чья фигура «составляетъ средоточіе всего романа» и «за одно это живое лицо произведеніе… должно быть причислено къ категоріи тѣхъ, которыя являются продуктами творчества и мысли» [39]. Степан Трофимович — «это довольно обычный герой и довольно обычная тема многихъ повѣстей и романовъ… писателей прежней литературной школы», но Достоевский, по мнению критика, «проштудировалъ его съ новой стороны и затронулъ новые, очень интересные мотивы» [39]. В его лице Достоевский изобразил «средній типъ либерала-мечтателя сороковыхъ годовъ, типъ тряпичнаго героя, у котораго бесплодныя фразы и не менѣе безплодная чувствительность поглотили все его существованіе» [39]. Образ либерала-мечтателя является, по мнению Буренина, свидетельством настоящего творчества, художественного мастерства Достоевского, так как «по художественной живописи, ясности и реальности представленія, по глубинѣ художественнаго анализа, типъ Верховенскаго приближается къ типамъ, созданнымъ нашими лучшими писателями» [39].

Активное участие в обсуждении романа приняли фельетонисты и обозреватели газеты «Голос». Один из фельетонистов газеты «Голос» Л. К. Панютин (под псевдонимом Нил Адмирари, что в переводе с латинского языка значило: «ничему не удивляйся») отмечал 14 января, что в «Бесах» «еще замѣтнѣе стремленіе къ болѣзненной фантастичности» [3]. Портрет писателя, написанный В. Г. Перовым, вызвал у Панютина «жалостливость»: это «портретъ человѣка, истомленнаго тяжкимъ недугомъ» [3][2]. Для «спасения» литературной репутации он советует писателю «почаще прочитывать имъ самимъ нѣкогда писанное» [3]. 21 января

Л. К. Панютин продолжил нападки на Достоевского, утверждая, что больной писатель вступил в борьбу «съ “сумасброднымъ прогресомъ”» [4]. Достоевский полемически ответил на личные выпады фельетониста «Голоса» в своем «Дневнике писателя» — в рассказе «Бобок» и в фельетоне «Полписьма одного лица» [31].

Анонимный обозреватель «Московских заметок» обратился к роману в связи с началом публикации в «Московских ведомостях» 9 января 1873 г. стенографического отчета по процессу над С. Г. Нечаевым в Московском окружном суде. Из стенографического отчета и из романа Достоевского обзревателю непонятны причины влияния, которым пользовался Нечаев. Прочтение романа вызывает «тяжолое впечатлѣніе страшной безалаберности» [23]. Критик соглашается с В. П. Бурениным, что писатель многое заимствовал из стенографического отчета о заседании петербургской судебной палаты по «нечаевскому» делу (1871), приводя пример — рассказ об убиении Шатова, которое в деталях «совпадает» с показаниями подсудимых об убийстве Иванова. Он упрекает писателя в том, что тот не ограничился «на судебномъ разбирательствѣ» и предпринял попытку «обобщить фактъ въ художественномъ произведеніи, указать на “Бѣсовъ”, которые, будто бы, целыми вереницами возятся въ нашей общественной жизни» [23].

В следующем номере газеты нападки на Достоевского и его роман продолжил А. Г. Ковнер, который причислил «Бесы» к литературным курьезам [12]. Основной идеей романа он назвал «осмѣяніе и безъ того смѣшныхъ нашихъ доморощенныхъ революціонеровъ» [12]. Вслед за В. П. Бурениным и обозревателем «Московских заметок» А. Г. Ковнер иронизирует, что Достоевский взял «для своего “капитального произведенія” цѣликомъ изъ стенографическихъ отчетовъ готовыхъ героевъ и готовыхъ рѣчей», но этого мало — «готовыхъ, живыхъ людей, превращаетъ… въ идіотовъ и маньяковъ и заставляетъ ихъ бредить на яву» [12]. По мнению А. Г. Ковнера, Достоевский «не объясняетъ причины», а «просто издѣвается надъ своими героями и заставляетъ ихъ рѣзать и вѣшать другъ друга безъ всякаго на то основанія» [12]. Курьезность романа фельетонист видит в том, что «что ни герой, то съумашедшій, убійца, самоубійца» [12]. В фельетоне «Литературные и общественные курьезы» от 25 января А. Г. Ковнер ставит в один ряд «Бесы» и «болезненный» «Дневник писателя», который «никоимъ образомъ не пишется “мозгомъ”» [13]. По его мнению, «грустно становится за писателя, который не понимаетъ больше окружающей его жизни съ настоящими ея страданіями, который неспособенъ уразумѣть настоящій смыслъ снисходительности суда присяжныхъ и который, останавливаясь на какомъ-нибудь единичномъ уродливомъ явленіи, анализируетъ его,

какъ міровое событіе, и выводитъ изъ него законъ для общаго цѣлаго!..» [13]

В фельетоне от 1-го марта Ковнер призывает Достоевского «покаяться», он «краснеет» за писателя, упрекает его в двойственности идей, представленных, с одной стороны, в «Бедных людях», «Униженных и оскорбленных», «Записках из Мертвого дома» а с другой — «Бесах» и «Дневнике писателя» [14]. Роман Достоевского фельетонист называет «мистическимъ бредомъ», который никто не читает, а если читает, то «Бесы» вызывают у читателя «горькое сожалѣніе» [15].

Другой критик «Голоса» иронизировал:

…г. Достоевскій, объяснившій явленіе нигилизма тѣмъ, что нигилисты были тѣ самыя нечистыя животныя, въ которыхъ «во-время ѻно» повелѣно было вселиться «бѣсамъ», еще такъ недавно утопилъ ихъ, всѣхъ до послѣдняго, именно въ «Русскомъ Вѣстникѣ», обративъ его на время въ Геннисаретское Озеро [7].

В завершение своего пассажа критик готов был обвинить автора «Бесов» ни много ни мало в плагиате:

…манера оживлять романъ подробностями изъ дѣйствительной жизни, вчера только вычитанными въ газетныхъ кореспонденціяхъ или стенографическихъ отчотахъ судебныхъ засѣданій, не можетъ считаться достойною подражанія, хотя бы потому, что это своего рода плагіатъ [7].

С критикой либерального «Голоса» были солидарны сотрудники сатирического журнала «Искра».

А. М. Скабичевский назвал «Бесы» Достоевского наряду с романом Лескова «Соборяне» «омерзительным фактом», оба романа «особенно ярко характеризуютъ своимъ уродствомъ наше время» [2, 3].

Д. Д. Минаев отнес роман «Бесы» «къ замѣчательнымъ произведеніямъ нашей бѣдной современной литературы, но вовсе не съ художественной точки зрѣнія, а единственно съ патологической, врачебной», так как «Бесы» оставляют «точно такое же крайне тяжелое впечатлѣніе, какъ посѣщеніе дома умалишенныхъ», «безполезное» [19, 5]. По мнению автора, все действующие лица — «больные, тронутыя, съ поврежденными мозгами» [19, 5]. Вспоминая эпиграф к роману, Минаев острит, что «отъ свиней и вообще ничего хорошаго ожидать нельзя, а отъ бѣснующихся — тѣмъ менѣе, но не мѣшало бы вывести въ романѣ хоть одного такого человѣка, который бы напоминалъ собою исцѣлившагося, “сидящаго у ногъ Іисусовыхъ, одѣтаго и въ здоровомъ умѣ”» [19, 6]. Состязаясь с самим собой в остроумии, Д. Д. Минаев объявил, что Достоевский «сочиняет теперь, тоже въ одиночку, — контръ-революцію» [20, 1].

В памфлете «Кому на Руси жить хорошо» Д. Д. Минаев описал обитателей сумасшедшего дома, куда он поселил «обезумевшего» Достоевского, которому сочинил такие слова:

Повсюду царство дьявола…
Въ отставку подалъ Богъ…
Лишь я чертей всѣхъ выведу…
Бобокъ…бобокъ…бобокъ!..
Пожары…революціи…
Порокъ — вдоль поперегъ
Кто это?… «Бѣсы»? Стойте же!
Бобокъ, бобокъ, бобокъ… [17, 7]

На выставке в Академии художеств он обнаружил «состряпанные по Достоевскому, по его мистически-туманному съ болѣзненными ужасами рецепту» картины Бронникова «Гимн пифагорейцев » и «Мозаичистов в инквизиции» [21]. В назидание автору и читателям фельетонист сочинил, что один читатель уже сошел с ума от чтения романа Достоевского[3], подарил писателю на Пасху сюжет «мистически-забористаго» романа «Оборотни» [18, 3].

Другой автор «Искры», сочинивший «Дневник прохожего», придумал, как Макар Девушкин, герой первого романа Достоевского, читает «Бесы» «послѣ бани» и ничего не понимает:

…слова всѣ понимаю въ отдѣльности, а къ чему вотъ все сочиненіе клонится, хоть громъ меня разрази — не постигаю.

Его оценка романа: «Мразь одна!» [9, 1]

Критик еженедельника «Сияние» заявил, что «Бесы» Достоевского вызывают, «кромѣ чувствъ досады», «сожалѣніе, можетъ даже грусть», читателю «будетъ больно видѣть паденіе писателя, безъ сомнѣнія талантливаго, и паденіе человѣка въ этомъ романѣ» [28, 239]. Цель своей статьи он видит в том, чтобы «яснѣе показать плачевные результаты ренегатства, особенно рѣзко отдѣлить его прежнюю дѣятельность отъ настоящей и въ концѣ концовъ признать его “больнымъ”, а его образы — произведеніями болѣзненно растроеннаго воображенія» [28, 240]. По его мнению, к Достоевскому критик «можетъ отнестись лишь равнодушно или съ презрѣніемъ и съ сожалѣніемъ» [28, 240]. Роман Достоевского он называет «клеветой», в которой представлены все «изчадія революціи»: «…и пожары, и убійства, и сѣти интригъ, и политическая агитація, и разбойники, и разные “тайные агенты”, и чуть даже не сходки и митинги», в нем есть «всѣ небылицы и ужасы и нѣтъ, по обыкновенію, только одного: истины, справедливости и жизненной правды…» [28, 240]

В январском номере «Отечественных записок» за 1873 г. появилась статья Н. М. Михайловского «Литературные и журнальные заметки», в которой критик полемизирует с суждениями Достоев-

ского о социализме [24]. В «Дневнике писателя» (Гражданин. 1873. № 1) писатель вспоминал, что он «засталъ Бѣлинскаго страстнымъ соціалистомъ и онъ прямо началъ со мной съ атеизма», что ему «прежде всего слѣдовало низложить христіанство», «ему надо было низложить ту религію, изъ которой возникли нравственныя основанія отрицаемаго имъ общества» [24, 159—160]. Оспаривая взгляды Достоевского и его опасения за будущее России, выразившиеся в романе «Бесы», Михайловский заявляет о социализме «какъ объ экономическомъ ученіи», имеющем в вопросах богословия «самыя различныя мнѣнія», вплоть до тех, «въ которыхъ на бытіи божіемъ настаивается въ самыхъ опредѣленныхъ и подчасъ пламенныхъ выраженіяхъ» [24, 160]. Михайловский полагал, что «почти всѣ соціалисты признавали» христианство «ученіемъ высоко-нравственнымъ», а «неосновательныя показанія и рассужденія» Достоевского «путаютъ общество и извращаютъ истину» [24, 160]. По мнению автора заметок, «это ведетъ къ множеству печальныхъ результатовъ», один из которых — Нечаевское дело, «русская молодежь могла бы отвѣтить на всѣ его искушенія», так как международному обществу рабочих «въ Россіи… дѣлать нечего», «соціализмъ въ Россіи консервативенъ» [24, 160—161]. История опровергла иллюзии Михайловского и, к сожалению, подтвердила опасения Достоевского.

Критику романа Достоевского Михайловский продолжил в февральском номере «Отечественных записок». По его мнению, «психиатрический» талант Достоевского более подходит для написания романов XIV—XV вв., в которых изображаются «всѣ эти бичующіеся, демономаны, ликантропы, всѣ эти макабрскіе танцы, пиры во время чумы и проч., весь этотъ поразительный переплетъ эгоизма съ чувствомъ грѣха и жаждой искупленія» [25, 315—316]. Среди героев Достоевского критик выделяет тип идеалиста сороковых годов, которому писатель «придаетъ… свѣжесть и оригинальность», но если «прекрасные фигуры» Степана Трофимовича и Кармазинова «впадаютъ мѣстами въ шаржу, то фигуры супруговъ Лембке положительно безупречны» [25, 317]. Он порицает автора за «молодыхъ людей», которые «держатся на границѣ ума и безумія, нормальнаго и ненормальнаго состоянія воли», «занимающихся разрѣшеніемъ религіозныхъ вопросовъ» [25, 317—322]. Критик сомневается в том, что «русская молодежь такъ пристально занимается мистико-религіозными вопросами» [25, 323]. По его мнению, Достоевский «не имѣетъ права выставлять эти черты въ качествѣ характерныхъ, типическихъ» [25, 324].

Особое внимание критик уделил эпиграфу об исцелении бесноватого к «Бесам» Достоевского, который, по замечанию Михайловского, «получаетъ въ концѣ романа спеціальное объясненіе» [25,

326]. Он спрашивает, «кто эти свиньи, въ которыхъ вселяются бѣсы, изгоняемые изъ больной Россіи», в чем «состоитъ ихъ бѣсовскій элементъ» [25, 326]? В поисках ответа Михайловский обратился к «Дневнику писателя» Достоевского, который «пишется подъ непосредственнымъ вліяніемъ писанія “Бѣсовъ”, но дневникъ этотъ можетъ быть разсматриваемъ какъ комментарій къ “Бѣсамъ”» [25, 327]. Так, Николай Ставрогин, по определению Михайловского, — «фигура съ претензіями, но крайне тусклая», который действует «въ качествѣ члена тайнаго “сладострастнаго” общества, “у котораго маркизъ де Садъ могъ бы поучиться”, которое “заманивало и развращало дѣтей”» [25, 327—328]. Критик не понимает характер героя, отношение к нему Достоевского и, сравнивая Ставрогина с «дерзостнымъ» и «кающимся» мужиком (Власом) из «Дневника писателя», находит много общего между ними: их безобразия объясняются «потребностью къ дерзости», жаждой страдания, «страстной потребностью» «искупить дерзость, грѣхъ» [25, 329]. Тихон представляется Михайловскому «схимникомъ», «монахомъ-совѣтодателемъ», «къ которому дерзостный мужикъ идетъ за эпитемьей» [25, 330]. Отличие героя заключается лишь в том, что «Ставрогинъ не пошелъ за эпитемьей, не пошелъ за активнымъ, такъ сказать, страданіемъ, а страданія пассивнаго, предложеннаго стеченіемъ жизненныхъ обстоятельствъ, не вынесъ и повѣсился» [25, 330].

В рецензии Михайловского обращает на себя внимание значение, которое критик придал образу старца Тихона. В печатных редакциях романа, журнальной 1871—1872 гг. и книжной 1873 г., эпизод с исповедью Ставрогина отсутствует. От первоначального замысла осталась лишь одна фраза:

> Слушайте, сходите къ Тихону. <….> Къ Тихону. Тихонъ, бывшій архіерей, по болѣзни живетъ на покоѣ, здѣсь въ городѣ, въ чертѣ города, въ нашемъ Ефимьевскомъ Богородскомъ монастырѣ. <…> Къ нему ѣздятъ и ходятъ. Сходите; чего вамъ? Ну чего вамъ?[4]

На нее мало кто обратил внимание. Придать ей значение мог тот, кто знал обстоятельства конфликта писателя с редакцией «Русского Вестника» и содержание отвергнутой М. Н. Катковым главы «У Тихона». Вполне возможно, что Михайловский присутствовал при публичном чтении Достоевским этой главы или имел подробные сведения о ее содержании [10, 675—677]. Анализ образа Ставрогина определенно свидетельствует о посвященности критика в нереализованный замысел Достоевского.

Критик упрекал писателя в двусмысленном употреблении слова «Бог» автором и его героями: «…и г. Достоевскій, и Шатовъ, къ сожалѣнію, играютъ словомъ “Богъ”» [25, 332]. Один смысл, «который

ему придается всѣми людьми, какъ вѣрующими всѣми исповѣданій, такъ и не вѣрующими», когда «громятъ атеистовъ... въ качествѣ людей, отрицающихъ существованіе личности творца вселенной», другой смысл — «нѣчто иное, и именно кажется совокупность и высшую точку развитая національныхъ особенностей», в связи с чем «человѣкъ, оторванный отъ народной, національной почвы, тѣмъ самымъ уже становится атеистомъ» [25, 332].

Михайловский так истолковывает суть идей и смысл романа Достоевского:

> Бѣсноватый больной, — это Россія, въ которую вселились бѣсы, въ точности неизвѣстно когда. Бѣсы, — это утрата способности различать добро и зло. Стадо свиней, пасущееся недалеко, — это оторванные отъ народной почвы citoyens du monde, это, «мы, мы и тѣ, и Петруша et les autres avec lui». Всѣ они сохранили въ себѣ одну черту русскаго народнаго характера, — потребность дерзости, жажду отрицанія и разрушенія [25, 334].

Как и другие критики, Михайловский не видит пророческого значения романа, он упрекает автора, что больной не исцелился и не сидит у ног Иисусовых, и иронично предполагает, что этого не происходит, так как «еще не всѣ свиньи перетонули, а можетъ быть и потому, что народились новыя, особенныя, которыхъ г. Достоевскій просмотрѣлъ» [25, 335]. Критик пытается убедить писателя в том, что «онъ многое просмотрѣлъ, онъ все просмотрѣлъ...», просмотрел «любопытнѣйшую и характернѣйшую черту нашего времени» [25, 335—342]. Он укоряет писателя:

> …еслибы вы не играли словомъ «Богъ» и ближе познакомились съ позоримымъ вами соціализмомъ, вы убѣдились бы, что онъ совпадаетъ съ нѣкоторыми, по крайней мѣрѣ, элементами народной русской правды [25, 342].

Михайловский отрицал религиозный смысл романа. Он упрекает писателя, что в его романе «нѣтъ бѣса національного богатства, бѣса, самого распространеннаго и менее всякаго другого знающаго границы добра и зла», что в своем романе писатель ухватился «не за тѣхъ бѣсовъ» [25, 343]. Критик и публицист готов оправдать одного беса — «бѣса служенія народу»: «пусть онъ будетъ дѣйствительно бѣсъ, изгнанный из больного тела Россіи, — жаждетъ въ той или другой формѣ искупленія, въ этомъ именно вся его суть» [25, 343]. Не разделяя опасений Достоевского, моралист не замечает, что учит писателя тому, что тот знает:

> …рисуйте дѣйствительно нераскаянныхъ грѣшниковъ, рисуйте фанатиковъ собственной персоны, фанатиковъ мысли для мысли, свободы для свободы, богатства для богатства [25, 343].

Общим местом в критике стало отрицание художественного значения романа. Так, обозреватель «Отечественных записок»

Н. А. Деметр назвал «Бесы» как пример «уродливыхъ романовъ», которые «безъ позѣвоты и потяготы, дѣйствительно, читать невозможно» [6, 146].

Откровенная ругань в адрес романа содержится в «Современном обозрении» журнала «Дело», озаглавленном «Больные люди». Автором статьи был П. Н. Ткачев. Он замечает, что в юности Достоевский «увлекался», но «давно… *покаялся и отрекся*» [29, 151—152]. Покаяние писатель, по мнению критика, начал «тихонько и исподволь: съ гг. Страхова, Апполона Григорьева и незабвенныхъ “кнутиковъ либерализма”, а кончилъ Мещерскимъ, “Гражданиномъ” и “Бѣсами”. “Русскій Вѣстникъ” служилъ ему переходною ступенью изъ стойла «Эпохи» въ причетническую “Гражданина”; “кнутики либерализма” и “свистуны изъ-за куска хлеба” логически привели его къ бѣсовщине г. Стебницкаго» [29, 151—152]. Ткачев иронизирует над сетованием писателя, «что его не понимаютъ », притворно восклицает «бѣдный Достоевскій», высокомерно поучает:

> …несчастное неумѣніе сообразовать свои мысли и желаніе съ словами, или, лучше сказать, полнѣйшее отсутствіе такта — того такта, безъ котораго и умный человѣкъ рискуетъ прослыть за полуумнаго, — вотъ это-то и составляетъ, какъ кажется, характеристическую, болѣзненную особенность таланта г. Достоевскаго. Въ головѣ у него точно сидитъ какой-то злой духъ и, помимо воли и желанія бѣднаго автора, постоянно заставляетъ его выдѣлывать такіе поступки и произносить такіе рѣчи, отъ которыхъ ему самому впослѣдствіи приходится отрекаться [29, 152—154].

Он предполагает, что автору «Двойника», предоставившему «тонкій и необыкновенно искусный анализъ нѣкотораго *психіатрическаго случая*, характеризующегося *раздвоеніемъ* сознанія», это состояние хорошо знакомо:

> …въ г. Достоевскомъ тоже сидятъ два человека, его сознаніе разделилось на два я: одно я сознаетъ себя неспособнымъ писать пасквили и гордо объявляете что оно «не торгуетъ своимъ перомъ» и гнушается даже самой мысли о какихъ-нибудь «заискиваніяхъ au haut lieu» (Гражд. № 3). Другое я — амикошонствуетъ съ Мещерскимъ, сочиняетъ крокодиловъ, пишетъ инсинуаціи на присяжныхъ и соперничаетъ съ Лѣсковымъ въ «Бѣсахъ» [29, 154—155].

Критик называет Достоевского «не просто кающимся и отрекающимся, а *двойникомъ*, одна половинка котораго кается и отрекается, а другая отнѣкивается отъ этого покаянія и отреченія», поэтому все его герои «странны и бѣсноваты» [29, 155]. Он подозревает в Достоевском «болѣзненное настроеніе ума» и приводит в доказательство публицистические статьи, в которых, на его взгляд, писатель «имѣетъ обыкновеніе выражаться такъ неясно, неопредѣленно, такъ мистически-туманно, такъ аллегорично», что он «двусмысленнен» [29, 155—156]. В романе «Бесы» критик видит разлад между тенденциозностью («не то благонамѣренной,

не то мистической») и художественностью, разлад между первым «*я*» и вторым «*я*» Достоевского [29, 156—157]. Он упрекает Достоевского, что «беллетристъ, пичкающій свои романическіе вымыслы сырыми и непереработанными фактами и анекдотами изъ дѣйствительной жизни, перестаетъ быть художникомъ и превращается въ простого хроникера, а подчасъ и сплетника», что «онъ всегда строго и буквально придерживается “документовъ”; безъ ихъ помощи онъ не въ состояніи сочинить ни одной “ужасти”, даже ни одной сплетни, ни одного скандала», в отсутствии «всякой творческой фантазіи» [29, 159—160], снисходительно наставляет писателя:

…процессъ художественного творчества и процессъ воспроизведенія и передачи дѣйствительно свершившихся фактовъ — это два совершенно различные, и, во многихъ отношеніяхъ, діаметрально противуположные процесса, смѣшивать ихъ никогда не слѣдуетъ [29, 159].

По его мнению, герои Достоевского — «почти всегда ненормальные люди», в них «начинается вырожденіе человѣческаго характера, — вырожденіе, оканчивающееся идіотизмомъ, эпилепсіею, нравственнымъ или мыслительнымъ помѣшательствомъ» [29, 162—163], они не являются лучшими представителями своего поколения: «…въ болѣзненныхъ представленіяхъ уродцевъ, созданныхъ не совсѣмъ нормальной фантазіей г. Достоевскаго, — уродцевъ помѣшавшихся на какихъ-то неопредѣленно мистическихъ пунктахъ, — очевидно, нисколько не отражается міросозерцаніе той среды, — среды лучшей образованной молодежи, изъ которой они вышли» [30, 368—369], писатель создает «цѣлую галерею помѣшанныхъ юношей… ни въ одномъ изъ нихъ не увидите ни образа, ни подобія живого человѣка, это какіе-то манекены, и къ каждому манекену нашитъ ярлыкъ съ означеніемъ характера бреда, которымъ онъ одержимъ» [30, 366]. О Шатове Ткачев отказывается «говорить», так как «это плохое олицетвореніе фельетоновъ “Гражданина” (Дневника писателя), какъ Верховенскій олицетвореніе стенографическаго отчета, и ничего болѣе», и «даже “Гражданинъ” не прочь позаимствовать у Шатова его мистическія бредни» [30, 271]. Достоевский изображает, по мнению критика, «больныхъ людей молодого поколенія», «ложны ихъ характеры, вымышленно содержаніе ихъ бреда» [30, 375].

Критик снова и снова повторяет обвинение Достоевского в плагиате:

…начинаетъ переписывать судебную хронику, путая и перевирая факты, и наивно воображаетъ, будто онъ создаетъ художественное произведеніе [29, 160—161]; …читатель видитъ только плохое олицетвореніе одного стараго стенографическаго отчета и пришитую къ нему бѣлыми нитками какую-то нелѣпость,

самимъ авторомъ изобрѣтенную; …простое, механическое сочетаніе отрывковъ стенографическаго отчета съ нелѣпыми идеями самого автора [30, 369].

В целом П. Н. Ткачев представляет роман Достоевского как «психологическій абсурдъ», это «исторія умственнаго вырожденія людей… людей, которые и не смѣютъ, и не умѣютъ открыть доступъ своему идеалу во внѣшній міръ — въ міръ широкой, практической дѣятельности» [30, 373—379].

Однако всех превзошел в хамстве анонимный рецензент журнала «Дело». В том же номере, где было напечатано окончание статьи Ткачева, он дает С. Максимову, автору разбираемой книги «Куль хлѣба и его похожденія», совет бросить сочинительство и поступить в «Гражданин», приводя в аргумент следующее соображение:

... г. Достоевскій былъ не хуже васъ; и ужь если человѣкъ, въ которомъ Бѣлинскій указывалъ чаяніе Израиля, дописавшись до чортиковъ въ своемъ роман «Бѣсы», поступилъ въ страннопріимный домъ кн. Мещерскаго, — то вамъ-то и подавно подобаетъ [16, 392][5].

Даже те из критиков, кто положительно отозвался о «Бесах», странно хвалили роман Достоевского. По мнению В. Г. Авсеенко, в «Бесах» писатель изображает «подполье нашей интеллигенціи», «явленіе вполнѣ паталогическое, порожденное безпочвенностью нашей цивилизаціи отъ вчеряшняго числа и язвою полуобразованности» [1, 799]. Критик думает, что делает автору комплимент: «…душевная патологія» изучена им «въ совершенствѣ» [1, 800]. В «Бесах» писатель «отъ анализа больной человѣческой натуры перешелъ къ анализу больнаго общества, обобщая паталогическія явленія до степени болѣзни вѣка» [1, 801]. Тривиально суждение критика:

Читатель какъ бы присутствуетъ въ клиникѣ нравственныхъ и душевныхъ болѣзней и читаетъ надъ изголовьями паціентовъ ихъ скорбные листы [1, 815].

Отдельные верные суждения критика не меняют общей концепции романа в восприятии критикой. Критик верно вслед за автором отмечает, что идея романа «прозрачно выразилась въ знаменательномъ эпиграфѣ, взятомъ авторомъ изъ Евангелія отъ Луки», в заключительных словах Степана Трофимовича [1, 801]. Истоками «шигалевщины», «интеллигентнаго подполья» Авсеенко считает «неравенство духовное, присутствіе въ обществѣ высшихъ способностей, высокаго уровня науки, образованности и таланта», с которыми они не могли смириться и поэтому стремились устроить так, «чтобы въ новомъ обществѣ этимъ высшимъ способностямъ не было мѣста» [1, 826]. Сравнивая произведения Писемского и «Бесы» Достоевского, Авсеенко приходит к выводу:

…отсутствіе идеаловъ, ненависть къ идеаламъ, протестъ противъ духовнаго неравенства, протестъ ординарныхъ умовъ противъ болѣе развитыхъ организацій — вотъ исходный пунктъ броженія, грозящаго обществу общимъ пониженіемъ интеллектуальнаго и нравственнаго уровня [1, 830].

На страницах газеты «Голос» Авсеенко возразил М. Г. Вильде, который выставил ее как «единственный въ своемъ родѣ “курьезъ”» [34]. В своем фельетоне он иронизирует над наблюдением Авсеенко, что «Бесы» Достоевского — «соціальный романъ», называет его «медицинскимъ изслѣдованіемъ», «трактатомъ психіатріи, и его мѣсто не въ литературѣ, а въ клиникѣ душевныхъ болѣзней», это «сплошная галюцинація» [34]. Для Вильде «Бесы» «глубокое», «безусловное паденіе нѣкогда значительнаго таланта» [34]. Он спешит уверить читателя, что «всѣ бѣсы и всѣ бѣсенята» существуют «въ болѣзненномъ воображении самого г. Достоевскаго», «люди романа г. Достоевскаго живутъ, мыслятъ и дѣйствуютъ какъ бы внѣ условій времени и общества, сосредоточенные въ себѣ и въ фантастическихъ настроеніяхъ своего воспаленнаго мозга» [34].

В целом прижизненная критика не приняла «Бесов»: клеймила автора в том, что он реакционер, ренегат, мракобес, сумасшедший эпилептик, упрекала его за то, что он оклеветал молодежь, раздражалась от обсуждения героями религиозных тем, не приняла христианское содержание романа.

Так спором с Достоевским был начат спор о романе, который был продолжен полемикой вокруг редакторства Достоевского в «Гражданине» и его «Дневника писателя».

Примечания

* Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ в рамках проекта создания информационных систем «Полнотекстовая исследовательская база данных "Достоевский в прижизненной критике (1845—1881)"» (проект № 11-04-12032 в).

1 См.: Критический комментарий к сочинениям Ф. М. Достоевского: сборник критических статей / Собр. В. Зелинский. 2-е изд., М.: Типография Вильде, 1905. Ч. 3. [8]; Комментарии к изданию романа в собраниях сочинений Достоевского.

2 Иное мнение о портрете писателя высказал П. М. Ковалевский, считавший его картиной «такой свѣжей, мягкой и тонкой живописи, при поразительномъ сходствѣ и глубокой вѣрности въ передачѣ характера, не только личнаго, но и литературнаго», подобной которой он не встречал ни у Перова, ни у других портретистов и которая обеспечила живописцу звание «настоящего художника» [11, 94].

3 Неоконченное письмо. Всероссийская музыкальная реформа. (Несколько объяснительных слов) // Искра. 1873. № 14. (29 марта). С. 3.

4 Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: Канонические тексты / Под ред. В. Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2010. Т. 9.: Приложение: Бесы: роман:

опыт реконструкции журнальной редакции: текстологическое исследование, комментарии. С. 246—247.

5 Впервые этот силлогизм ввел Д. Д. Минаев, но у него «до чертиковъ… договорился» кн. Мещерский: «Дв силы взѣвесивши на чашечкахъ вѣсов, / Союзу их никто не удивился. / Что-жъ! первый дописался до «Бѣсовъ», / До чертиковъ другой договорился.» [22].

Список литературы

1. *А. [Авсеенко В. Г.]* Общественная психология в романе Бесы, роман Федора Достоевского. В трех частях. С.-Петербург, 1873 // Русский вестник. 1873. Т. 106. Август. С. 798—833.
2. *А. С. [Скабичевский А. М.]* Общество и литература // Искра 1873. № 4 (14 февр.). С. 3—4.
3. *Адмирари Нил [Панютин Л. К.]* Листок // Голос. 1873. № 14 (14 янв.).
4. *Адмирари Нил [Панютин Л. К.]* Листок // Голос. 1873. № 21 (21 янв.).
5. Библиография и журналистика // Голос. 1871. № 40. (9 февр.).
6. *Д. [Деметр Н. А.]* Наши общественные дела // Отечественные записки. 1873. Т. 209. Июль. С. 133—164.
7. Журналистика // Голос. 1873. № 47 (16 февр.).
8. *Замотин И. И.* Ф. М. Достоевский в русской критике. Part I. 1846—1881. Варшава, 1913. 334 с.
9. Дневник прохожаго // Искра. 1873. № 17 (1 апр.).
10. *Захаров В. Н.* «Бесы»: опыт реконструкции журнальной редакции романа // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: Канонические тексты. Т. 9: Приложение: Бесы: роман: опыт реконструкции; Текстологическое исследование, комментарии. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2010. С. 673—706.
11. *К. П. [Ковалевский П. М.]* Вторая передвижная выставка картин русских художников // Отечественные записки. 1873. Т. 206. № 1. Январь. С. 93—104.
12. *[Ковнер А. Г.]* Литературные и общественные курьезы // Голос. 1873. № 18 (18 янв.).
13. *[Ковнер А. Г.]* Литературные и общественные курьезы // Голос. 1873. № 25 (25 янв.).
14. *[Ковнер А. Г.]* Литературные и общественные курьезы // Голос. 1873. № 60 (1 марта).
15. *[Ковнер А. Г.]* Литературные и общественные курьезы // Голос. 1873. № 74 (15 марта).
16. Куль хлеба и его похождения, рассказанныя С. Максимовым. С 105 картинками и рисунками. СПб., 1873 // Дело. 1873. № 4. С. 389—393.
17. *Литературное Домино. [Минаев Д. Д.]* Кому на Руси жить хорошо // Искра. 1873. № 12 (14 марта). С. 7—8.
18. *Литературное Домино. [Минаев Д. Д.]* Праздничные подарки «Искры» (Сюжеты для современных русских деятелей) // Искра. 1873. № 19 (15 апр.). С. 2—3.
19. *[Минаев Д. Д.]* «Бесы» Федора Достоевского // Искра. 1873. № 6 (21 февр.). С. 5—6.
20. *М. [Минаев Д. Д.]* Наши говоруны и общественные трапезы // Искра. 1873. № 9 (4 марта). С. 1—3.
21. *М. [Минаев Д. Д.]* На выставке в Академии художеств // Искра. 1873. № 14 (21 марта). С. 1—4.
22. *М. [Минаев Д. Д.]* Фотографические карточки. V. На союз Ф. Достоевского с кн. Мещерским // Искра. 1873. № 2. С. 7.

23. Московские заметки // Голос. 1873. № 17 (17 янв.).
24. *М. Н. [Михайловский Н. М.]* Литературные и журнальные заметки // Отечественные записки. 1873. Т. 206. Январь. С. 133—161.
25. *М. Н. [Михайловский Н. М.]* Литературные и журнальные заметки // Отечественные записки. 1873. Т. 206. Февраль. С. 315—343.
26. *М. Н.* Журналистика и библиография // Биржевые ведомости. 1872. № 83 (24 марта).
27. Новые журналы // Биржевые ведомости. 1871. № 48. (19 февр.).
28. Новые книги. Бесы. Роман Федора Достоевского. В 3 частях // Сияние. 1873. № 15. Т. 1. 20 апреля. С. 239—240.
29. *П. Н. [Ткачев П. Н.]* Больные люди. «Бесы», роман Федора Достоевского, в трех частях. СПб. 1873 // Дело. 1873. № 3. Март. С. 151—179.
30. *П. Н. [Ткачев П. Н.]* Больные люди. «Бесы», роман Федора Достоевского, в трех частях. СПб. 1873 // Дело. 1873. № 4. Апрель. С. 359—381.
31. *Туниманов В. А.* Л. К. Панютин и «Бобок» Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. Вып. 2. С. 160—164.
32. *Ч. П. [Чебышев-Дмитриев А. П.]* Журналистика и библиография // Голос. 1871. № 298 (28 окт.).
33. *L'homme qui rit [Минаев Д. Д.]* Невинные заметки // Дело. 1871. № 11. Ноябрь. С. 54—75.
34. *W. [Вильде М. Г.]* Литература и жизнь // Голос. 1873. № 253 (13 сент.).
35. *Z. [Буренин В. П.]* Журналистика // Санкт-Петербургские ведомости. 1871. № 65 (6 марта).
36. *Z. [Буренин В. П.]* Журналистика // Санкт-Петербургские ведомости. 1872. № 15 (15 янв.).
37. *Z. [Буренин В. П.]* Журналистика // Санкт-Петербургские ведомости. 1872. № 345 (16 дек.).
38. *Z. [Буренин В. П.]* Журналистика. «Бесы», роман г. Ф. Достоевского. («Русский вестник» 1871—1872 г.) // Санкт-Петербургские ведомости. 1873. № 6 (6 янв.).
39. *Z. [Буренин В. П.]* Журналистика. «Бесы», роман г. Ф. Достоевского («Русский Вестник» 1871—1872 гг.) // Санкт-Петербургские ведомости. 1873. № 13 (13 янв.)

Olga Vladimirovna Zakharova

Ph.D in Philology, Associate Professor,
Department of Russian Literature and Journalism,
Faculty of Philology, Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)
ovzakh05@yandex.ru

POLEMIC WITH DOSTOEVSKY ON "DEMONS": THE PROBLEM OF MISUNDERSTANDING OF THE NOVEL IN THE LIFETIME CRITICISM (1871—1873)

Abstract: The criticism that Dostoevsky's *Demons* attracted in his lifetime is relatively unpopular with modern scholars. The reason for this is clear: the critics did not understand Dostoevsky's novel. Our article provides an analysis of the reviews of both the journal and the book versions of *Demons* (1871—1873). The earliest responses to the novel appeared immediately after the publication had begun in 1871. For two years, the author had been reading the critics' opinions which in this or that way could have

influenced his creative process. Dostoevsky could have accepted or rejected these contributions, but the criticism definitely did leave a mark on his writing. Among those who took part in the critical discussion of *Demons* were the reviewers from the *Sankt-Peterburgskie Vedomosti, Golos* and *Iskra* newspapers, as well as the magazines *Otechestvennye Zapiski* and *Delo*: V. Burenin, L. Paniutin, A. G. Kovner, M. G. Vil'de, A. M. Skabichevsky, D. Minayev, N. Mikhailovsky, N. Demetr, P. Tkachev, etc. Common for all of them was the claim that the novel is a phantasmagory and thus has little artistic merit. On the whole, critics did not react positively to *Demons*, attacking their author as a reactionary, a renegade, obscurantist, or deranged epileptoid. Dostoevsky was accused of slandering the youth. We make a special focus on the Christian aspects of the novel and the earliest critics' discussion of these aspects, including negative responses.

Keywords: Dostoevsky, literary criticism, polemic, *Demons*, Russian journalism

References

1. A. [Avseenko V. G.] Obshchestvennaya psikhologiya v romane Besy, roman Fedora Dostoyevskogo. V trekh chastyakh. Sankt-Peterburg, 1873 [Social Psychology in Fyodor Dostoyevsky's Novel "The Possessed: Demons": in Three Parts. Saint-Petersburg, 1873]. *Russkiy vestnik* [*The Russian Messenger*], 1873, vol. 106, August, pp. 789—833.
2. A. S. [Skabichevsky A. M.] Obshchestvo i literatura [Society and Literature]. *Iskra* [*The Spark*], 1873, no. 4 (February 14), pp. 3—4.
3. Admirari Nil [Panyutin L. K.] Listok [The Sheet]. *Golos* [*The Voice*], 1873, no. 14 (January 14).
4. Admirari Nil [Panyutin L. K.] Listok [The Sheet]. *Golos* [*The Voice*], 1873, no. 21 (January 21).
5. Bibliografiya i zhurnalistika [Bibliography and journalism]. *Golos* [*The Voice*], 1871, no 40 (9 February).
6. D. [Demetr N. A.] Nashi obshchestvennye dela [Our Public Affairs]. *Otechestvennye zapiski* [*The Notes of the Fatherland*], 1873, vol. 209, July, pp. 133—164.
7. Zhurnalistika [Journalism]. *Golos* [*The Voice*]. 1873, no. 47 (February 16).
8. Zamotin I. I. *F. M. Dostoyevsky v russkoy kritike 1846—1881* [*Fyodor Dostoyevsky in Russian Critique of 1846—1881s*]. Varshava, 1913. 334 p.
9. Dnevnik prokhozhago [The diary of a passer-by]. *Iskra* [*The Spark*]. 1873, no 17 (April 1).
10. Zakharov V. N. «Besy»: opyt rekonstruktsii zhurnal'noy redaktsii romana ["The Possessed: Demons": the Reconstruction Experience of the Novel's Magazine Edition]. *Dostoyevsky F. M. Polnoe sobranie sochineniy: Kanonicheskie teksty* [*The Complete Works: Canonical Texts by Fyodor Dostoyevsky*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., vol. 9, 2010, pp. 673—706.
11. K. P. [Kovalevsky P. M.] Vtoraya peredvizhnaya vystavka kartin russkikh khudozhnikov [The Second Travelling Painting Exhibition of Russian Artists]. *Otechestvennye zapiski* [*The Notes of the Fatherland*], 1873, vol. 206, no. 1, January, pp. 93—104.
12. [Kovner A. G.]. Literaturnye i obshchestvennye kur'ezy [Literary and Social Curiosities]. *Golos* [*The Voice*], 1873, no. 18 (January 18).
13. [Kovner A. G.]. Literaturnye i obshchestvennye kur'ezy [Literary and Social Curiosities]. *Golos* [*The Voice*], 1873, no. 25 (January 25).
14. [Kovner A. G.]. Literaturnye i obshchestvennye kur'ezy [Literary and Social Curiosities]. *Golos* [*The Voice*], 1873, no. 60 (March 1).
15. [Kovner A. G.]. Literaturnye i obshchestvennye kur'ezy [Literary and Social Curiosities]. *Golos* [*The Voice*], 1873, no. 74 (March 15).

16. Kul' khleba i ego pokhozhdeniya, rasskazannyya S. Maksimovym. S 105 kartinkami i risunkami. Sankt-Peterburg, 1873 [Sack of grain and his adventures told by Maximov. With 105 pictures and drawings. Saint-Petersburg, 1873]. *Delo* [*The Deal*], 1873, no. 4, pp. 389—393.
17. Literary Dominoes. [Minaev D. D.] Komu na Rusi zhit' khorosho [Who Can Be Happy and Free in Russia]. *Iskra* [*The Spark*], 1873, no. 12 (March 14), pp. 7—8.
18. Literary Dominoes. [Minaev D. D.] Prazdnichnye podarki «Iskry» (Syuzhety dlya sovremennykh russkikh deyateley) ["The Spark" Journal Celebration Gifts (Themes for the Modern Russian Personalities)]. *Iskra* [*The Spark*], 1873, no. 19 (April 15), pp. 2—3.
19. [Minaev D. D.] «Besy» Fedora Dostoyevskogo ["The Possessed: Demons": a Novel by Fyodor Dostoyevsky]. *Iskra* [*The Spark*], 1873, no. 6 (February 21), pp. 5—6.
20. M. [Minaev D. D.] Nashi govoruny i obshchestvennye trapezy [Our Talkers and Collective Repasts]. *Iskra* [*The Spark*], 1873, no. 9 (March 4), pp. 1—3.
21. M. [Minaev D. D.] Na vystavke v Akademii khudozhestv [At the Exhibition in the Academy of Arts]. *Iskra* [*The Spark*], 1873, no. 14 (March 14), pp.1—4.
22. M. [Minaev D. D.] Fotograficheskie kartochki. V. Na soyuz F. Dostoyevskogo s knyazem Meshcherskim [Photographic Cards. V. Fyodor Dostoyevsky's Alliance with Prince Vladimir Meshchersky]. *Iskra* [*The Spark*], 1873, no. 2, pp. 7.
23. Moskovskie zametki [Moscow notes]. *Golos* [*The Voice*]. 1873, no. 17 (January 17).
24. M. N. [Mikhaylovskiy N. M.] Literaturnye i zhurnal'nye zametki [Literary and Journal Notes]. *Otechestvennye zapiski* [*The Notes of the Fatherland*], 1873, vol. 206, January, pp. 133—161.
25. M. N. [Mikhaylovskiy N. M.] Literaturnye i zhurnal'nye zametki [Literary and Journal Notes]. *Otechestvennye zapiski* [*The Notes of the Fatherland*], 1873, vol. 206, February, pp. 315—343.
26. M. N. Zhurnalistika i bibliografiya [Journalism and Bibliography]. *Birzhevye vedomosti* [*The Stock-Exchange Gazette*], 1872, no. 83 (March 24).
27. Novye zhurnaly [New magazines]. *Birzhevye vedomosti* [*The Stock-Exchange Gazette*], 1871, no. 48 (February 19).
28. Novye knigi. Besy. Roman Fedora Dostoevskogo. V 3 chastyakh [New books. The Possessed: Demons. Novel By Fyodor Dostoevsky. In 3 parts]. *Siyanie* [*The Radiance*], 1873, vol. 1, no. 15 (April 20), pp. 239—240.
29. P. N. [Tkachev P. N.] Bol'nye lyudi. «Besy», roman Fyodora Dostoyevskogo, v trekh chastyakh, Sankt-Peterburg, 1873 [Sick people. "The Possessed: Demons": a Novel in Three Parts, by Fyodor Dostoyevsky. Saint-Petersburg, 1873]. *Delo* [*The Deal*], 1873, no. 3, March, pp. 151—179.
30. P. N. [Tkachev P. N.] Bol'nye lyudi. «Besy», roman Fyodora Dostoyevskogo, v trekh chastyakh, Sankt-Peterburg, 1873 [Sick people. "The Possessed: Demons": a Novel in Three Parts, by Fyodor Dostoyevsky. Saint-Petersburg, 1873]. *Delo* [*The Deal*], 1873, no. 4, April, pp. 359—381.
31. Tunimanov V. A. L. K. Panyutin i «Bobok» Dostoyevskogo [Lev Konstantinovich Panyutin and "Bobok" by Fyodor Dostoyevsky]. *Dostoyevsky. Materialy i issledovaniya* [*Dostoyevsky. Materials and Research*]. Leningrad, 1976, issue 2. pp. 160—164.
32. Ch. P. [Chebyshev-Dmitriev A. P.] Zhurnalistika i bibliografiya [Journalism and Bibliography]. *Golos* [*The Voice*], 1871, no. 298 (October 28).
33. L'homme qui rit [Minaev D. D.]. Nevinnye zametki [Innocent Notes]. *Delo* [*The Deal*]. 1871, no. 11, November, pp. 54—57.
34. W. [Vilde M. G.] Literatura i zhizn' [Literature and Life]. *Golos* [*The Voice*], 1873, no. 253 (September 13).

35. Z. [Burenin V. P.] Zhurnalistika [Journalism]. *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [*Saint-Petersburg News*], 1871, no. 65 (March 6).
36. Z. [Burenin V. P.] Zhurnalistika [Journalism]. *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [*Saint-Petersburg News*], 1872, no. 15 (January 15).
37. Z. [Burenin V. P.] Zhurnalistika [Journalism]. *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [*Saint-Petersburg News*], 1872, no. 345 (December 16).
38. Z. [Burenin V. P.] Zhurnalistika. «Besy», roman gospodina F. Dostoyevskogo. («Russkiy vestnik» 1871—1872 gody) [Journalism. "The Possessed: Demons", a Novel by Fyodor Dostoyevsky. ("The Russian Messenger" 1871—1872)]. *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [*Saint-Petersburg News*], 1873, no. 6 (January 6).
39. Z. [Burenin V. P.] Zhurnalistika. «Besy», roman gospodina F. Dostoyevskogo. («Russkiy vestnik» 1871—1872 gody) [Journalism. "The Possessed: Demons", a Novel by Fyodor Dostoyevsky. ("The Russian Messenger" 1871—1872)]. *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [*Saint-Petersburg News*], 1873, no. 13 (January 13).

© Захарова О. В., 2012

DOI: 10.15393/j9.art.2012.348

Наталья Александровна Тарасова

доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы и журналистики филологического факультета, Петрозаводский государственный университет (Петрозаводск, Российская Федерация)

nsova74@mail.ru

ИСПРАВЛЕНИЯ НЕВЕРНЫХ ПРОЧТЕНИЙ РУКОПИСНОГО ТЕКСТА ДОСТОЕВСКОГО (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ «БЕСЫ» И «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»)*

Аннотация: Статья посвящена графологическому и лингвотекстологическому аспектам изучения рукописного текста Достоевского. Особое внимание уделяется анализу нетворческих изменений авторского текста, в частности — смысловых ошибок чтения рукописи, допускаемых публикаторами: в статье предпринята попытка выделить и описать основные причины и виды такого рода искажений текста. Кроме того, в работе рассматриваются примеры неверного истолкования синтаксической структуры авторских записей, возникающего при воспроизведении рукописи в печати. Анализируются случаи неточной интерпретации интонационного характера пунктуации Достоевского, когда авторский текст толкуется публикаторами согласно современным требованиям к правописанию и без учета особенностей авторского употребления пунктуационных знаков. Анализ дополняется рассмотрением проблемы комментирования текста: в работе содержатся новые факты из творческой истории романа «Бесы», выявленные в результате уточнения научного комментария к данному произведению. Установление и исправление ошибочных прочтений способствует восстановлению подлинного авторского текста.

Ключевые слова: творчество Достоевского, текстология, концепты, семантика текста

Как известно, изучение первоисточников позволяет установить нетворческие изменения авторского текста в процессе его издания и переиздания. К таким изменениям текста относятся разного рода не точности, возникающие при чтении рукописного текста. В числе наи более распространенных надо отметить смысловые ошибки чтения рукописи, т. е. такие, которые меняют общий смысл целого высказывания или какой-либо его части. Например, следующий черновой набросок к роману «Бесы»[1] напечатан так:

ФЕДЬКА И П<ЕТР> С<ТЕПАНОВИ>Ч

Федька: «Если б ты не был мне законный господин, я бы порешил тебя».

— Знаешь ли, что святой снял ризу?

— Про Кириллова: он философ.

— Я только земчуг <*Было начато*: камн<и>> вытащил, а ты мышь пустил, и за это я тебя обесчещу (пощечины).

— За тебя две постницы молока не пьют. (Здесь и далее подчеркивание мое. — *Н. Т.*)

— Ты меня дерзнул <За тебя ~ дерзнул. *вписано на полях*> (11, 290).

В рукописном тексте читаем:

Ѳедька и П. С–чь.

Ѳ*едька*. Еслибъ ты не былъ мнѣ законный господинъ, я бы порѣшилъ тебя.

— Знаешь ли что святой снялъ ризу?

— Про Кирилова: Онъ философъ.

— Я только [камн] зенчугъ вытащилъ, а ты мышь пустилъ и за это я тебя обезчещу (пощечины).

<*На полях слева от цитированной записи*:

— За тебя двѣ пятницы молока не пить.

— Ты меня дерзнулъ.> (РГАЛИ. Ф. 212. 1. 9. Л. 2).

Графические характеристики записи указывают на ошибку чтения рукописного текста — в рукописи видна буква «я» в слове «пятницы» и мягкий знак в слове «пить», с характерным завитком, уходящим в надстрочное пространство; при написании твердого знака в почерке Достоевского такое начертание буквы невозможно.

Имеется частичное тематическое соответствие этому черновому наброску в окончательном тексте, в сцене диалога Федьки Каторжного и Петра Верховенского:

— Ах ты, пьяная харя! Сам образа обдирает, да еще Бога проповедует!

— Я, видишь, Петр Степанович, говорю тебе это верно, что обдирал; но я только зеньчуг поснимал, и почем ты знаешь, может, и моя слеза пред горнилом Всевышнего в ту самую минуту преобразилась, за некую обиду мою, так как есть точь-в-точь самый сей сирота, не имея насущного даже пристанища. <…> А ты пустил мышь, значит, надругался над самым Божиим перстом. И не будь ты природный мой господин, которого я, еще отроком бывши, на руках наших нашивал, то как есть тебя теперича порешил бы, даже с места сего не сходя!

Петр Степанович вошел в чрезмерный гнев:

— Говори, виделся ты сегодня со Ставрогиным?

— Это ты никогда не смеешь меня чтобы допрашивать. Господин Ставрогин как есть в удивлении пред тобою стоит и ниже́ пожеланием своим участвовал, не только распоряжением каким али деньгами. Ты меня дерзнул (10, 428—429).

Выражение «за тебя две пятницы молока не пить» в окончательный текст не вошло. Из приведенного контекста следует, что оно относится к речи Федьки Каторжного. Лексическую аналогию находим в более раннем романе Достоевского «Униженные и оскорбленные», в сцене скандала у дома мещанки Бубновой:

— Я ей счастья хотела. Я ее, поганку, в кисейных платьях водить хотела, в Гостином ботинки купила, как паву нарядила, — душа у праздника! Что ж бы вы думали, добрые люди! В два дня все платье изорвала, в кусочки изорвала да в клочочки, да так и ходит, так и ходит! Да ведь что вы думаете, нарочно изорвала, — не хочу лгать, сама подглядела; хочу, дескать, в затрапезном ходить, не хочу в кисейном! Ну, отвела тогда душу над ней, исколотила ее, так ведь я лекаря потом призывала, ему деньги платила. А ведь задавить тебя, гнида ты эдакая, так только неделю молока не пить, — всего-то наказанья за тебя только положено! (3, 259).

Выражение встречается также в составе народного изречения «молока не хлебнет в пятницу, а молочнице и в Великую Субботу не спустит», которое имеет иронический смысл и в «Пословицах русского на рода» В. И. Даля отнесено к разделу «изуверство — ханжество». В тексте Достоевского важна сама тема соблюдения поста (пятница — постный день недели), содержание которой связано с традиционными для русской словесности представлениями о праведной, покаянной жизни, святости (например, в «Житии Сергия Радонежского» в описании детских лет жизни святого, как известно, появляется мотив невкушения материнского молока в постные дни, по средам и пятницам).

В указанных эпизодах из текстов Достоевского аллюзия на эту тему создает особый, новый смысловой контекст, что объясняется характеристикой действующих лиц, отнюдь не праведников: и Бубнова, и Федька Каторжный угрожают участникам приведенных выше сцен убийством, намекая, что оно не будет восприниматься как большой грех — «за тебя две пятницы молока не пить». Эти слова показательны и в том, что свидетельствуют о пренебрежительном отношении героев к самой теме покаяния.

В ряде случаев, помимо появления смысловых ошибок, в печатном варианте рукописного текста оказывается нарушенным *порядок воспроизведения записи*:

Но неужели ж, неужели ж он и вправду не подозревает меня. В таком случае это полный тип, настоящий тип. <*Далее было начато*: Письмо> (Я писем не писал, улик нет.)

Отвечать мне нелепо, <*Было*: и я из осторожности > и я не отвечал по почте из осторожности (9, 314).

В записной тетради:

Но неужели жъ, неужели жъ онъ и вправду не подозрѣваетъ меня. (Я писемъ не писалъ / уликъ нѣтъ[2]/). Въ такомъ случа это полный типъ, настоящій типъ /

[Письмо] Отвѣчать мнѣ по почт<ѣ> невѣлено[3] [и я] изъ осторожности и я не отвѣчалъ[4] / (РГАЛИ. Ф. 212. 1.8. Л. 12).

Здесь, кроме ошибочного чтения («нелепо» вместо «невелѣно»), неверно отражена композиция записи. Эта ошибка может быть объяснена характером правки текста — часть записи оказывается на полях слева.

При сравнении рукописи и ее публикации встретились также примеры неверной интерпретации *синтаксической структуры записи*. В ПСС появляется следующий вариант чтения чернового наброска:

— Ну, так знайте, что Шатов считает этот донос своим гражданским подвигом убеждения, такие всего опаснее (11, 299).

В рукописи:

— Ну такъ знайте что Шатовъ считаетъ этотъ доносъ своимъ гражданскимъ подвигомъ<,> убѣжденіемъ<,> такіе всего опаснѣе (РГАЛИ. Ф. 212. 1.9. Л. 10).

Неоднократно говорилось о том, что пунктуация Достоевского имеет интонационный характер [1], [2, 179—201], вследствие чего нередко в тексте нет определенных знаков препинания, когда они не нужны автору, и есть дополнительные пунктуационные знаки, которые не являются необходимыми с точки зрения грамматических предписаний. В данном случае пунктуационных знаков в тексте недостает (что возможно на черновой стадии творческого процесса) — запись такова, что возникает потребность так или иначе интерпретировать сказанное автором и принимать конкретное текстологическое решение при публикации текста. В ПСС эта интерпретация не точна, что связано и с ошибочным прочтением слова (вместо «убѣжденіемъ» — «убеждения»). В окончательном тексте содержится указание на единственно возможную в данном случае интерпретацию:

— Ну так знайте, что Шатов считает этот донос своим гражданским подвигом, самым высшим своим убеждением, а доказательство, — что сам же он отчасти рискует пред правительством, хотя, конечно, ему много простят за донос (10, 457—458).

Отметим также факт, имеющий отношение к проблеме комментирования текста. В одном из эпизодов романа «Бесы» упоминается книга, название которой не получило комментария в академическом и других изданиях этого произведения[5]. Имеются в виду слова Петра Верховенского из диалога со Ставрогиным во второй части романа (первая глава, третья подглавка):

— Нет, меня же и привез сюда давеча утром, мы вместе воротились, — проговорил Петр Степанович, как бы совсем не заметив мгновенного волнения Николая

Всеволодовича. — Что это, я книгу уронил, — нагнулся он поднять задетый им кипсек. — «Женщины Бальзака», с картинками, — развернул он вдруг, — не читал. Лембке тоже романы пишет (10, 179—180).

Думается, что источниковедческий поиск должен основываться на характеристике названной книги — в данном случае «кипсек», т. е. издание гравюр или рисунков, иногда с текстом. Логично предположить, что в поиске подобного издания следует ориентироваться и на само название, упоминающееся в тексте Достоевского, и на информацию об иллюстраторах произведений Бальзака. Достоевский, судя по всему, имел в виду книгу «Les Femmes de H. de Balzac. Types, caractères et Portraits» (Paris, 1851), оформленную с использованием гравюр французского художника и иллюстратора Pierre Gustave Eugene Staal (1817/1819—1882), автора иллюстраций к «Человеческой комедии» Бальзака. «Les Femmes de H. de Balzac»[6] — название, которое указано в романе «Бесы» в переводе на русский язык — «Женщины Бальзака» (имеются в виду женские образы, созданные Бальзаком).

Экземпляр книги «Les Femmes de H. de Balzac» имеется в коллекции La Maison de Balzac — дома музея Бальзака в Париже. Факсимильный вариант этого издания в настоящее время размещен на сайте Галлики[7]. Остается открытым вопрос о том, когда и где мог видеть названную книгу автор «Бесов». В научном описании библиотеки Достоевского указаны опубликованные на французском языке брюссельское восьмитомное собрание сочинений Бальзака и «История величия и падения Цезаря Бирото, владельца парфюмерной лавки»[8]. Второе издание упоминает А. Г. Достоевская, начавшая в 1860-е гг., под влиянием мужа, знакомство с творчеством «лучших французских писателей»[9]. Возможно, и книга «Женщины Бальзака» попала в поле зрения Достоевского в то время.

При изучении черновых набросков к роману «Братья Карамазовы» и их публикаций выявлены разночтения, также указывающие или на смысловые ошибки чтения авторского текста, или на сознательное его изменение публикаторами, особенно если речь идет о языковых характеристиках записи. Примеры:

— Красоткинъ: Въ дѣвичій пансионъ <u>камнемъ бросилъ</u> <*В Долинин*[10], *ПСС*: <u>компания бросилась</u> — 15, 306> (РГБ. Ф. 93. I. 2. 1/15. Л. 1);

29, Семинаристъ о Гуріѣ и <u>Варсонофіѣ</u> <*В ПСС*: <u>Варсонофии</u> — 15, 307> (РГБ. Ф. 93. I. 2. 1/15. Л. 2);

— А тебя <u>выпорятъ</u> <*В ПСС*: <u>выпорют</u> — 15, 314>? (РГБ. Ф. 93. I. 2. 1/15. Л. 4);

Правда все это сдѣлано въ безуміи, <u>галюсинаціи</u> <*В ПСС*: <u>галлюсинации</u> — 15, 352>, дай ему Богъ впереди. Но это образецъ интелигентнаго слоя нашего общества, отвлеченно философски уже все отвергшаго, и лишь практически еще юность

и добрыя сѣмена наукъ и просвѣщенія борятся <*В ПСС*: борются — 15, 352> (ИРЛИ. Ф. 100. № 29445–29446. Без нумерации).

Если сравнивать академическую и более ранние неакадемические публикации рукописей, то следует отметить, что в первых публикациях чаще более точно воспроизводятся орфографические характеристики авторского текста, но при этом больше смысловых ошибок чтения. В ПСС многие ошибки первых публикаций исправлены, но при этом проведена языковая модернизация рукописи.

В ряде случаев авторский текст неверно воспроизводится во всех публикациях. Например:

/первые попыхи <*В печати*: попытки — 15, 330>. Видѣлъ Митю. Все позволено. Смердяковъ убилъ, но показанія. Отвращали. Сумасшедшій говорилъ безсвязно, *путался*[11] (РГБ. Ф. 93. I. 2. 1/18. Л. 16).

Существительное «попыхи» со значением «спешка», «суета» чаще использовалось с предлогом, в текстах Достоевского оно встречается нередко (ср. слова из речи о Пушкине 1880 г.: «Но боюсь, боюсь искренно: не в первых ли «попыхах» увлечения произнесено было это! О, не того боюсь я, что они откажутся от мнения своего, что моя речь гениальна…» — 26, 134), в том числе и в романе «Братья Карамазовы»: «Вошел впопыхах Миша с пачкой разменянных денег и отрапортовал, что у Плотниковых “все заходили” и бутылки волокут, и рыбу, и чай — сейчас всё готово будет» (14, 363); «— Я не уйду, не уйду! — проговорил впопыхах Коля Илюше, — я пережду в сенях и приду опять, когда уедет доктор, приду с Перезвоном» (14, 498). В прижизненных публикациях романа это сочетание печаталось раздельно — «въ попыхахъ».

Черновая запись тематически соотносится со следующим эпизодом в окончательном тексте романа:

— А это я так сделал по некоторой причине-с. Ибо будь человек знающий и привычный, вот как я, например, который эти деньги сам видел зараньше и, может, их сам же в тот пакет ввертывал и собственными глазами смотрел, как его запечатывали и надписывали, то такой человек-с с какой же бы стати, если примерно это он убил, стал бы тогда, после убивства, этот пакет распечатывать, да еще в таких попыхах, зная и без того совсем уж наверно, что деньги эти в том пакете беспременно лежат-с? <…>

— Помилосердуйте, да можно ли это все выдумать в таких попыхах-с? Заранее всё обдумано было (15, 66).

Причина ошибочного чтения — сходство графического рисунка слов «попыхи» и «попытки», а также нетипичность авторского словоупотребления для времени, которым датируются публикации рукописи. Тексты Достоевского свидетельствуют о том, что существительное «попыхи» как раз могло употребляться самостоятельно, даже в беспредложном варианте, на что указывает возмож-

ность согласования этого слова с другими частями речи — числительными, прилагательными и местоимениями.

Пример другого рода показывает, как видоизменяется текст в зависимости от установок (в том числе и интерпретационных) издателей:

Сатана — Мальцъ Экстрактъ Гофа <*В Долинин*: Гоф<ман>а — 283; *в ПСС*: Гофа — 15, 322> тоже помогаетъ (РГБ. Ф. 93. I. 2. 1/19. Л. 8) (см.: [3]).

В первой публикации дана интерпретация: несмотря на то, что в рукописи ясно по буквам складывается фамилия «Гофа» (род. падеж от «Гофъ»), слово прочитано с расшифровкой «Гоф<ман>а». В *ПСС* эта ошибка исправлена, но, согласно установленной в советское время норме правописания, меняется орфографический характер записи.

Многочисленны разночтения между *ЛН*[12] и *ПСС*; ошибки чтения рукописи можно отметить в обеих публикациях; например:

Секретъ. Да сегодня сказалъ, *вѣдь онъ добрый*, только ты Алешѣ <В *ЛН*: Алеша — 98; в *ПСС*: Алешка — 15, 327; *по смыслу должно быть*: Алеша> не говори, слышишь не говори, когда пальцами начнетъ за високъ себя теребить —

А я и сказалъ <В *ПСС*: сказала — 15, 327>, да никакъ показалось <В *ЛН*: положись <?> — 98>.

Это не то, это у нихъ съ Кат<ериной> Ивановной

Это они втроемъ что <В *ЛН*: что-<то> — 98> противъ меня положили, и адвоката <У *Коншиной*: подвести — 98> научили. Знаешь <В *ЛН*: Зимой — 98>, она хочетъ за нимъ въ Сибирь ѣхать, Самъ <В *ЛН*: сама — 98> говоритъ. «Она дескать за мною <В *ЛН*: зимою — 98> въ Сибирь поѣдетъ». <В *ЛН* в другом месте: /тѣмъ болѣе что я такъ разсердилась что и сама хотѣла ему отказать —[13]/ — 98>

Вы были у адвоката

Что такое афектъ? <В *ПСС*: что там делается — 15, 327>

Новое это слово, или старое (РГБ. Ф. 93. I. 2. 1/23. Л. 1).

В первом процитированном предложении очевидная описка в самом рукописном тексте: «Алешѣ» при обращении, в диалоге Алеши Карамазова с госпожой Хохлаковой. Описка исправлена в публикациях, но точнее в этом случае вариант *ЛН*. Дальнейшее сравнение показывает, что в *ЛН* больше смысловых ошибок чтения, чем в *ПСС*. Однако в предпоследнем предложении видим неверное чтение целой фразы: «Что такое афектъ?»

Запись действительно неразборчивая, но в начертании есть характерные признаки буквы «ф» с высоким основным штрихом и крупным левым наплывом. Несколько нетипичное начертание имеет первая буква в слове, что, видимо, и вызвало затруднения

публикаторов. Но эта нетипичность объясняется самим характером записи — в набросках, особенно если они располагаются на листе рукописи в разных направлениях, как в данном случае (что свидетельствует о беглости письма), нередко почерк меняется, становится более размашистым (написание букв растягивается) и менее разборчивым.

В печатном тексте есть тематическое соответствие указанному диалогу:

— Именно, именно! Вы мне всё напомнили! Послушайте, что такое аффект?
— Какой аффект? — удивился Алеша.
— Судебный аффект. Такой аффект, за который всё прощают. Что бы вы ни сделали — вас сейчас простят (15, 17).

Следующие чтения также находят подтверждение при обращении к печатному тексту. В рукописи:

Но Иванъ уѣхалъ. Выходя случайно узнаетъ что она не у Самсонова. Летитъ къ ней, нѣтъ ее. Схватываетъ пестикъ. Пусть безсознательно, но уже природа его знала для чего. Идетъ. Смердяковъ боленъ, это онъ долженъ былъ знать. Подъ окнами. И владѣя-то знаками удержаться? И какъ онъ могъ видѣть что Грушеньки нѣтъ: <В *ПСС*: нет? — 15, 353> (описаніе комнаты, занавѣска, она могла быть за занавѣской). Нѣтъ, онъ сначала постучалъ въ окно, а потомъ уже въ дверь со знак<ами>. Убилъ. Проломлена именно пестомъ. Пакетъ, разорванный. Непривычный воръ <В *ПСС*: Непривычка двор<янина> — 15, 353> не истребилъ концовъ (ИРЛИ. Ф. 100. № 29445–29446. Без нумерации).

В окончательном тексте дважды встречается выражение «вор непривычный» как характеристика Дмитрия Карамазова:

А пакет тут же бросили, уже не успев рассудить, что он уликой им после них останется, потому что они вор непривычный-с и прежде никогда ничего явно не крали, ибо родовые дворяне-с, а если теперь украсть и решились, то именно как бы не украсть, а свое собственное только взять обратно пришли, так как всему городу об этом предварительно повестили и даже похвалялись зараньше вслух пред всеми, что пойдут и собственность свою от Федора Павловича отберут (15, 66).

Давеча, когда обвинитель, говоря об этом пакете, изложил чрезвычайно тонкое соображение свое о том, что оставить его на полу мог именно вор непривычный, именно такой, как Карамазов, а совсем уже не Смердяков, который бы ни за что не оставил на себя такую улику, — давеча, господа присяжные, я, слушая, вдруг почувствовал, что слышу что-то чрезвычайно знакомое (15, 166).

Ошибка чтения, допущенная в печати, объясняется особенностями самой записи и тем, что прочитанный фрагмент черновика, видимо, не был соотнесен по смыслу с содержанием окончательного текста (что делать необходимо — установление таких соответствий всегда дает дополнительную информацию о черновых записях и облегчает процесс их чтения). Особенности цитированной заметки заключаются в том, что буква «й» в прилагательном «непривыч-

ный» записана с небольшим отрывом от предыдущей буквы и ближе к началу следующего слова «воръ». В результате она и была прочитана как «д» с верхней выносной линией (тогда как вместо этого в тексте над строкой именно верхняя черта от «й») в составе слова «дворянин», которое является следствием интерпретации авторского текста публикаторами. Между тем о дворянстве здесь речи нет. Соотнесение черновика и окончательного текста возвращает подлинный смысл написанного Достоевским.

Примечания

* Статья подготовлена в рамках проекта «Создание и развитие деятельности Центра новых филологических исследований» Программы стратегического развития на 2012—2016 годы «Университетский комплекс ПетрГУ в научно-образовательном пространстве Европейского Севера: стратегия инновационного развития» (ПетрГУ).

1 Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 11. С. 290. Далее — ПСС. Печатный текст Достоевского цитируется по этому изданию с указанием в скобках нужных тома и страницы.

2 *Запись на полях слева.*

3 *Неисправленная описка. Должно быть*: невелѣно.

4 *Запись на полях слева.*

5 Благодарю К. А. Степаняна за обсуждение этой источниковедческой проблемы, результатом которого и стало данное дополнение к комментарию.

6 Полные выходные данные источника: Les Femmes de H. de Balzac. Types, caractères et Portraits. Précédés d'une notice biographique par le Bibliophile Jacob [Paul Lacroix] et illustrés de quatorze magnifiques portraits gravés sur acier d'après les dessins de G. Staal. Paris: Mme Veuve Louis Janet, libraire-éditeur., s. d. [1851].

7 Les Femmes de H. de Balzac: [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61989h/f6.image

8 Библиотека Ф. М. Достоевского. Опыт реконструкции. Научное описание / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. СПб., 2005. С. 210—211.

9 Достоевская А. Г. Дневник 1867 года / Изд. подгот. С. В. Житомирская. М., 1993. С. 236, 281. См.: Библиотека Ф. М. Достоевского. Опыт реконструкции. Научное описание. С. 211.

10 Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования / Под ред. А. С. Долинина. Л., 1935.

11 *Запись на полях вверху.*

12 Ф. М. Достоевский: Новые материалы и исследования / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Ред. тома И. С. Зильберштейн и Л. М. Розенблюм. М., 1973.

13 *Запись на полях справа. Обведено в рамку.*

Список литературы

1. *Захаров В. Н.* Достоевский для XXI века // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 1999. № 3. С. 194—199.
2. *Тарасова Н. А.* «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского (1876—1877): критика текста. М.: Квадрига, 2011. 392 с.
3. *Фетисенко О. Л.* Граф Маттеи и коммерции советник Гофф // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2005. Т. 17. С. 269—274.

Natal'ya Aleksandrovna Tarasova

Doctor of Philology, Professor,
Department of Russian Literature and Journalism,
Faculty of Philology,
Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)
nsova74@mail.ru

CORRECTING THE MISREADINGS OF DOSTOEVSKY'S MANUSCRIPTS (THE CASE OF "DEMONS" AND "THE BROTHERS KARAMAZOV")

Abstract: The article deals with graphological and textological aspects of studying Fedor Dostoevsky's manuscripts, with a special focus on non-creative changes in the author's text, in particular, the semantic misreading of the manuscript by the publishers. We have attempted to define and describe the main causes and types of such distortions. The article also looks at some examples of misinterpreting the syntactic structure of the manuscript in the course of preparing for print. Also analysed are the cases of misinterpreting the intonational nature of Dostoevsky's punctuation, when the publishers adapt the text to the contemporary orthography, paying no attention to the author's use of punctuation. We have complemented the analysis with the overview of the commentary on the novels. The article contains new facts from the history of Demons, discovered by additional elaboration of the existing textual commentary. Locating and correcting misreadings helps us restore the genuine text written by Dostoevsky.

Keywords: Dostoevsky's work, textology, concept, semantics of the text

References

1. Zakharov V. N. Dostoyevsky dlya XXI veka [Dostoyevsky for the 21st Century]. *Vestnik Rossiyskogo gumanitarnogo nauchnogo fonda* [*The Messenger of the Russian Foundation for Humanities*], 1999, no. 3, pp. 194—199.
2. Tarasova N. A. *«Dnevnik pisatelya» F. M. Dostoyevskogo (1876—1877): kritika teksta* [*"A Writer's Diary" by Fyodor Dostoyevsky (1876—1877): Textual Criticism*]. Moscow, Kvadriga Publ., 2011. 392 p.
3. Fetisenko O. L. Graf Mattei i kommertsii sovetnik Goff [Count Mattei and Commerce Adviser Goff]. *Dostoyevsky: Materialy i issledovaniya* [*Dostoyevsky: Materials and Research*]. Saint-Petersburg, 2005, vol. 17, pp. 269—274.

Тарасова Н. А., 2012

DOI: 10.15393/j9.art.2012.349

Рима Ханифовна Якубова,
доктор филологических наук,
профессор кафедры русской литературы и издательского дела
филологического факультета,
Башкирский государственный университет
(Уфа, Российская Федерация)
irlxx@yandex.ru

ДИАЛОГИЧЕСКАЯ КОНВЕРГЕНЦИЯ БИБЛЕЙСКИХ И ЛИТЕРАТУРНЫХ ФАБУЛ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПОДРОСТОК»

Аннотация: В статье обсуждается проблема диалогической конвергенции библейских и литературных фабул в романе Ф. М. Достоевского «Подросток», исследуются вопросы творческого диалога, который ведет писатель с предшествующей традицией, а также синтеза в фабульном репертуаре этого романа библейских и литературных источников. Особое внимание уделяется отношению автора к библейской фабульной традиции и роли библейского подтекста в сюжетно-композиционной организации романа, выделен комплекс мотивов и образов, связывающих «Подросток» с ветхозаветным источником, дан сопоставительный анализ фабулы «Станционного смотрителя» А. С. Пушкина с фабулами «Униженных и оскорбленных» и «Подростка» Ф. М. Достоевского в общем контексте ветхозаветной традиции. В статье исследуется процесс трансформации классических фабул, вопросы их конвергенции и возрождения в романе «Подросток», что связывается с открытым конвергентным типом художественного сознания писателя.

Ключевые слова: фабула, мотив, конвергенция, прецедентный текст, рецепция, трансформация, интерпретация

В рукописных материалах к «Подростку» неоднократно встречаются замечания, которые фиксируют пристальный интерес Достоевского к фабульному завершению романа. Начиная работу над «Подростком», он пишет:

> Но затем — ФАБУЛУ, ФАБУЛУ!, которую развивать страшно сжато, последовательно и неожиданно»[1].

История юноши придумывается на ходу, но при этом художник вступает в большой диалог со сложившейся культурной традицией и тем самым создает мощный фабульный метатекст.

В диалоге Достоевского с культурой предшествующих эпох особое место, конечно же, занимает Библия. Исследователи и комментаторы «Подростка» неоднократно указывали на последовательное упоминание в этом романе ветхозаветных персонажей. В первую очередь, разумеется, это определяется тем, что сами романные

герои соотносят свою жизнь с сюжетами из Библии. Так, Версилов, рассказывая сыну историю собственных взаимоотношений с «мамой» и Макаром Долгоруким, иронически сравнивает себя с царем Давидом, который соблазнил жену своего военачальника Урии:

Ну что, если б он закричал на весь двор, завыл, сей уездный Урия, — ну что бы тогда было со мной, с таким малорослым Давидом, и что бы я сумел сделать? (XIII, 107).

Т. А. Касаткина обратила внимание на то, что действие романа «Подросток» развивается все время на фоне истории дома Давидова, начиная с того, что Версилов сравнивает себя с Давидом, а Макара с Урией, и кончая историями Фамари и Ависаги [5, 9]. В рукописных материалах старый князь Сокольский, надумавший жениться на Анне Андреевне Версиловой, вспоминает о царе Давиде, «который брал молодых красоток в свою постель, чтобы согреть свою старость» (XVI, 339).

Проблема использования ветхозаветных источников в «Подростке» уже была зафиксирована в исследовательской литературе [11, 55—56], но до сих пор остаются открытыми вопросы о роли библейского подтекста в сюжетно-композиционной организации романа и об отношении автора к библейской фабульной традиции. Действительно, для чего автор так настойчиво соотносит Версилова с царем Давидом, в чем заключается смысл последовательного сближения литературного и библейского героев? Следует особо подчеркнуть, что это сопоставление возникает еще в подготовительных материалах к «Подростку», когда сам Версилов сравнивает свою историю с сюжетом о сунамитянке Ависаге и царе Давиде из Третьей книги Царств. В окончательном тексте историю царя Давида и Ависаги в связи с отношениями Версилова и «мамы» приводит их сын Аркадий в откровенном разговоре с Ламбертом:

Знаешь ты историю Ависаги, Ламберт, читал ее? — Нет, не помню; роман? — пробормотал Ламберт. — О, ты ничего не знаешь, Ламберт! Ты страшно, страшно необразован… (XIII, 420).

То, что при характеристике «мамы» автор обращается к образу Ависаги — красивой девушки сунамитянки, из колена Исаахарова, избранной слугами Давида для прислуживания ему в старости, объясняется трансформацией в романе Достоевского связанного с этим библейским образом мотива жертвенного служения молодой девушки немощному старцу. Разумеется, в данном случае речь идет не о физиологическом возрасте, а о молодости и силе духа Софьи Андреевны, которая открыто приносит себя в жертву Версилову и пытается своим служением спасти его. Сам Версилов признается сыну, что часто говорил «маме» о жертвенности ее чувства:

Милая, я тебя мучаю и замучаю, и мне не жалко, пока ты передо мной; а ведь умри ты, и я знаю, что уморю себя казнью (XIII, 171).

Библейский мотив Ависаги объединяет, как ни странно, Версилова и старого князя Сокольского. Эта аналогия, в свою очередь, отсылает читателя к сказочному сюжету о юной деве, принесенной в жертву дракону. Особо значимым представляется тот факт, что сам князь Сокольский в разговоре с Аркадием предлагает широкую амплитуду вариантов этого мотива — от поэмы о царе Давиде до альковной сцены в духе Поль де Кока (в рукописных материалах к роману звучит гораздо грубее — «сцена с грелкой»).

Более сложный комплекс мотивов образуется в романе благодаря другой библейской аллюзии, связанной с ветхозаветным сюжетом о Давиде, Урии и Вирсавии. В первую очередь, это мотив внезапно вспыхнувшего чувства и связанного с ним предательства. Как известно из Второй книги Царств, царь Давид, увидев с кровли своего дома купающуюся красивую женщину, воспылал к ней страстью и приказал своим слугам привести ее в царский дом. Это была Вирсавия, жена храброго полководца Урии Хеттеянина. Женщина «сделалась беременной» и послала известить об этом Давида. Царь попытался скрыть грех, призвав своего военачальника домой, но когда его план не осуществился (Урия не пошел домой, а спал у царских ворот), то он отпустил Урию на поле сражения с письмом Иоаву.

В письме он написал так: поставьте Урию там, где будет самое сильное сражение, и отступите от него, чтоб он был поражен и умер. Посему, когда Иоав осаждал город, то поставил он Урию на таком месте, о котором знал, что там храбрые люди. И вышли люди из города и сразились с Иоавом, и пало несколько из народа, из слуг Давидовых; был убит также и Урия Хеттеянин (2 Цар. 11:15—17).

После смерти Урии Вирсавия стала женой царя Давида.

Как и в библейской притче, в романе Достоевского совершается двойное предательство: Версилов соблазняет жену своего крепостного и тем самым, как признается преданный им Макар Долгорукий, «пронзает» его сердце. Конечно же, никто не отправляет Макара Долгорукого на верную смерть, наоборот, соблазнитель признается в своем грехе, даже просит прощения и призывает обманутого мужа стать судьей для согрешивших, но от этого предательство помещика по отношению к своему крепостному, за жизнь которого он несет ответственность, не становится менее драматическим. Странничество Макара — это своего рода отказ от жизни и ее радостей.

Другие мотивы, связывающие роман «Подросток» с ветхозаветным источником, содержатся в продолжении библейской истории. Пророк Нафан, посланный Господом, рассказывает царю Давиду притчу про богатого человека, у которого было много овец, но который отнял единственную овечку у бедняка, чтобы накормить странника. На вопрос разгневанного Давида о том, кто этот грешный человек, Нафан указывает на него самого:

Урию Хеттеянина ты поразил мечом; жену его взял себе в жену, а его ты убил мечом Аммонитян (2 Цар. 12:9).

Бог все же простил покаявшегося Давида, но его преступление повлекло за собой роковые последствия:

И сказал Нафан Давиду: и Господь снял с тебя грех твой; ты не умрешь; но как ты этим делом подал повод врагам Господа хулить Его, то умрет родившийся у тебя сын (2 Цар. 12:13—14).

Как и было предсказано пророком, сын, рожденный Вирсавией от незаконной связи с Давидом, умер. В романе Достоевского незаконная связь Версилова и Софьи Андреевны также сопровождается смертью сына, но не первого, а третьего — последнего. Об этом Аркадий Долгорукий говорит в самом начале повествования:

Скажу лишь, что год спустя после Макара Ивановича явился на свете я, затем еще через год моя сестра, а затем уже лет десять или одиннадцать спустя — болезненный мальчик, младший брат мой, умерший через несколько месяцев (XIII, 13).

Упоминание об умершем младшем брате вносит особую трагическую ноту в рассказ о «случайном семействе», а также вновь отсылает читателя к ветхозаветному сюжету.

Герой романа Достоевского может быть соотнесен с библейским прообразом не только потому, что Версилов, как и царь Давид, наказан смертью сына за нарушение десятой заповеди Моисея, которая гласит:

Не желай жены ближнего твоего и не желай дома ближнего твоего, ни поля его, ни раба его, ни рабы его, ни вола его, ни осла его, ни всего, что есть у ближнего твоего (Втор. 5, 21).

Как написано в Ветхом Завете, в доме царя Давида совершились самые тяжкие внутрисемейные преступления — братоубийство, покушение на отцеубийство, инцест. Грехи отца обернулись грехами его детей.

Этот ветхозаветный мотив семейного греха, падшего на детей, также получает свое воплощение в романе Достоевского. Дочери Версилова Анна Андреевна и Лиза, сводные сестры, поневоле выступают в роли соперниц. К тому же последняя, которая ждет от молодого князя Сокольского ребенка, повторяет грешную судьбу своей матери. Узнав об этом, брат задает сестре самый страшный для нее и для себя вопрос:

Неужели ты не подумала, Лиза, что это — маме укор? Я всю ночь об этом промучился; первая мысль мамы теперь: «Это — потому, что я тоже была виновата, а какова мать — такова и дочь!» (XIII, 238).

Враждуют между собой и сыновья Версилова, тоже сводные братья. Но главное, что в роли непримиримых соперников выступают отец и сын. Семейство Версилова, как и дом царя Давида, сопровождают многочисленные несчастья, которые являются возмездием за преступление, совершенное главой семейства.

Помимо фабулы о Давиде, Урии и Вирсавии, Достоевский заимствует из Ветхого Завета и продолжение этой истории. Если ориентироваться на библейскую традицию, то Аркадий Долгорукий — это тот самый сын, который должен был своей смертью искупить грех отца. Но Подросток расплачивается за отцовский грех иначе — чередой унижений, обид и бесчестия, а главное, «выброшенностью» из семьи. Логично будет предположить, что библейским прототипом Аркадия становится другой сын Вирсавии и Давида — Соломон:

И утешил Давид Вирсавию, жену свою, и вошел к ней и спал с нею: и она родила сына и нарекла ему имя: Соломон. И Господь возлюбил его (2 Цар. 12: 24).

Царство Давида было завещано его любимцу Соломону, который был младшим сыном и не являлся престолонаследником. Получить царство по смерти Амнона и Авессалома намеревался Адония, четвертый сын Давида, которого он родил от Аггифы, но на престол восходит любимец Давида Соломон. В романе Достоевского неоднократно подчеркивается, что именно Аркадию суждено стать наследником и Версилова, и странника Макара, именно ему предначертано соединить в себе ум одного и душу другого.

Глубоко символично, что старый князь Сокольский, мечтая о женитьбе на Анне Андреевне, путает песни царя Соломона с библейским рассказом о старости царя Давида:

David, Salomon, все это кружится у меня в голове — кавардак какой-то (XIII, 255—256).

Объединение в сумеречном сознании старого князя образов Давида и Соломона не только напоминает читателю о сыне Давида и Вирсавии, но и подчеркивает сходство Версилова и Аркадия, отца и сына, которые страстно влюбляются в одну и ту же женщину — Катерину Николаевну Ахмакову.

Еще Л. П. Гроссман обратил внимание на то обстоятельство, что в своей творческой работе Достоевский никогда не стеснял себя подлинными признаками прототипа:

…ему нужна была не определенная конкретная фигура во всех ее особенностях, а лишь ее художественная выразительность [2, 223].

Т. А. Касаткина в статье, посвященной авторской идее в структуре повествования «Подростка», указывает на то, что можно обнаружить множество аналогий между текстом романа и Книгой Премудрости Соломона [5, 5]. Как известно, с именем царя Соломона и в библейской, и в общекультурной традиции связаны два представления — о несметном богатстве и мудрости. Знаковым является упоминание Аркадием этого библейского персонажа, когда он излагает суть своей ротшильдовской теории, объясняя, как он станет богатым и могущественным:

Ума, что ли, тут так много надо? Что за Соломонова такая премудрость! (XIII, 70).

Но история самого рассказчика открывает очевидную истину: чтобы «душу паука» победила «жажда благообразия», действительно необходимо различать добро и зло и иметь мудрое сердце. Это ровно то, о чем просит Соломон у Господа:

> …и ныне, Господи Боже мой, Ты поставил раба Твоего царем вместо Давида, отца моего; но я отрок малый, не знаю ни моего выхода, ни входа… даруй же рабу Твоему сердце разумное, чтобы судить народ Твой и различать, что добро и что зло; ибо кто может управлять этим многочисленным народом Твоим? И благоугодно было Господу, что Соломон просил этого. И сказал ему Бог: за то, что ты просил этого и не просил себе долгой жизни, не просил себе богатства, не просил себе душ врагов твоих, но просил себе разума, чтоб уметь судить, — вот, Я сделаю по слову твоему: вот, Я даю тебе сердце мудрое и разумное, так что подобного тебе не было прежде тебя, и после тебя не восстанет подобный тебе; и то, чего ты не просил, Я даю тебе, и богатство и славу, так что не будет подобного тебе между царями во все дни твои; и если будешь ходить путем Моим, сохраняя уставы Мои и заповеди Мои, как ходил отец твой Давид, Я продолжу и дни твои (3 Цар. 3:7—14).

Художественная выразительность обращения Достоевского к образу библейского царя, который считался олицетворением мудрости, неизмеримо усиливается, соединяясь со сказочной фабулой об обездоленном младшем брате, получившем «знание, художество, миф и обряд», т. е. право стать нематериальным наследником древнего княжеского рода.

С библейской историей об Урии Хеттеянине связана, как уже говорилось выше, фабула об ограбленном бедняке, которая, несомненно, играет в романе Достоевского сюжетообразующую роль (богач, укравший единственную овцу у бедняка (2 Цар. 12: 9)) и которая переосмысляется Достоевским через опосредованный литературный диалог со «Станционным смотрителем» А. С. Пушкина. В статье «Еще об одном литературном и историческом прототипе Версилова. Роман Ф. М. Достоевского «Подросток»» Г. Мондри указывает на то, что именно «Повести Белкина» Пушкина были в центре внимания Достоевского, мучительно искавшего сюжет для «Подростка» [7, 105]. В частности, она обращает внимание на общность мотивов пушкинской повести «Выстрел» и романа Достоевского и таким образом указывает на Сильвио как одного из возможных прототипов Версилова.

В филологической науке существует ряд ярких и глубоких работ, в которых рассматриваются разные аспекты воздействия повести А. С. Пушкина «Станционный смотритель» на сюжетно-композиционную организацию произведений Ф. М. Достоевского. Но, как правило, речь в них идет о «Бедных людях» или «Униженных и оскорбленных». Еще М. С. Альтман, подробно исследовав общий для «Станционного смотрителя» и «Униженных и оскорбленных» сюжет о девушке, покинувшей отчий дом для любимого, убедитель-

но доказал зависимость романа Достоевского от повести Пушкина [1, 23—32]. Среди множества трудов, в которых затрагивалась проблема рецепции писателем пушкинской повести, можно также выделить исследование Р. Г. Назирова, которое напрямую обращено к фабульному репертуару русской литературы и посвящено вопросу о трансформации пушкинских и гоголевских фабул в творчестве русских классиков. Так, в «Станционном смотрителе» и «Медном всаднике» этот исследователь обнаружил начало традиции художественного воплощения в русской литературе «фабулы об ограблении бедняка», которую затем воплотил в «Шинели» Н. В. Гоголь.

Назиров указал на то, что Достоевский в «Бедных людях» обращается к той же пушкинской фабуле, которая, естественно, претерпевает определенную трансформацию:

> Опять ограбление бедняка. Отметим градацию: у Самсона Вырина отняли дочь, у Евгения — невесту, у Башмачкина — шинель, у Макара Девушкина — тайно любимую девушку, смысл всей его жизни [8, 376].

Исследователь обратил внимание на то, что к фабуле об ограблении бедняка Достоевский возвращался на протяжении своего творческого пути дважды: в «Униженных и оскорбленных» (Иеремия Смит и Ихменев оба лишились дочерей) и в «Преступлении и наказании» (конкретизация обозначенной фабулы во второй сюжетной линии — в драме семьи Мармеладовых).

Но думается, что предложенный Назировым литературоведческий сюжет нуждается в существенном дополнении, так как, завершив фабульную традицию об ограблении бедняка «Преступлением и наказанием», он не учел того факта, что Достоевский обращается к пушкинской фабуле и на более позднем этапе своего творчества — в романе «Подросток». Более того, в этом произведении автор не только трансформирует и концептуально переосмысляет сюжет «Станционного смотрителя», но и прямо напоминает о первоисточнике — библейской истории о Давиде, Урии и Вирсавии.

Сопоставление двух главных для фабулы Пушкина и Достоевского образов (отца и мужа) следует начать с замечания о том, что Макар Долгорукий выступает по отношению к Софье Андреевне в роли мужа-отца. Во-первых, он на тридцать с лишним лет старше своей невесты. Этот художественный факт намеренно подчеркнут автором. Во-вторых, рассказ странника Макара о том времени, когда Софья еще «на ножках не стояла», а он с ней нянчился, содержит именно отцовские мотивы:

> Сказки я тебе потом рассказывал, Софья Андреевна; до сказок ты у меня большая была охотница; часа по два на коленях у меня сидит — слушает. В избе-то дивятся: «Ишь к Макару как привязалась». А то унесу тебя в лес, отыщу малиновый куст, посажу у малины, а сам тебе свистульки из дерева режу. Нагуляемся и назад домой на руках несу — спит младенчик (XIII, 329—330).

В-третьих, и это особенно важно в контексте рассуждений о фабульном диалоге, девушка ***завещана*** Долгорукому ее умирающим отцом, о чем Подросток подробно рассказывает читателю:

Софья Андреева (эта восемнадцатилетняя дворовая, то есть мать моя) была круглою сиротою уже несколько лет; покойный же отец ее, чрезвычайно уважавший Макара Долгорукого и ему чем-то обязанный, тоже дворовый, шесть лет перед тем, помирая, на одре смерти, говорят даже, за четверть часа до последнего издыхания, так что за нужду можно бы было принять и за бред, если бы он и без того не был неправоспособен, как крепостной, подозвав Макара Долгорукого, при всей дворне и при присутствовавшем священнике, завещал ему вслух и настоятельно, указывая на дочь: «Взрасти и возьми за себя» (XIII, 9).

Обращает на себя внимание глагол «взрасти», который подразумевает передачу умирающим своих отцовских функций другу.

На соотнесение «Подростка» с фабулой «Станционного смотрителя» указывает и то, что в истории взаимоотношений Версилова, Софьи и Макара Долгорукого речь идет именно об ограблении бедняка, о чем прямо говорится в тексте романа:

А человеку, который приехал с «Антоном Горемыкой», разрушать, на основании помещичьего права, святость брака, хотя и своего дворового, было бы очень зазорно перед самим собою, потому что, повторяю, про этого «Антона Горемыку» он еще не далее как несколько месяцев тому назад, то есть двадцать лет спустя, говорил чрезвычайно серьезно. ***Так ведь у Антона только лошадь увели, а тут жену*!** (выделено мной. — *Р. Я.*) (XIII, 10—11).

Таким образом, сам рассказчик почти напрямую указывает на литературные источники давней истории, то есть на те тексты, в которых речь идет об ограблении «горемык». К тому же указания на прецедентный текст обнаруживаются как в отдельных художественных деталях, которые автор «Подростка» заимствует из «Станционного смотрителя» (Самсон Вырин учит детишек «дудочки вырезывать», а Макар Долгорукий «свистульки из дерева» режет для маленькой девочки), так и в прямом цитировании Достоевским пушкинского текста, на что мне уже приходилось указывать в одной из своих статей (см. об этом: [10]).

Переосмысляется в романе Достоевского и мотив отступных, которые в обеих историях предлагаются ограбленному бедняку. Если станционный смотритель с негодованием бросает деньги на землю и лишь потом, спохватившись, хочет их подобрать, то Макар Долгорукий ***не отказывается*** от трех тысяч, предложенных ему Версиловым в качестве отступных. Этот поступок и, главное, следующие действия «ограбленного бедняка» приводят Версилова в недоумение, о чем он прямо заявляет Аркадию:

Не понимаю, зачем страннику столько собственных денег… деньги такая светская вещь… (XIII, 108).

Вполне закономерным представляется вопрос: для чего зрелому писателю понадобилось вновь возвращаться к фабуле, которая уже

была использована им в «Бедных людях» и «Униженных и оскорбленных»? Ответ на него можно найти у самого романиста, который в письме жене из Эмса в июне 1874 г., т. е. в период работы над «Подростком», утверждал, что его по-прежнему завораживают пушкинские произведения:

…до сих пор читал только Пушкина и упивался восторгом, каждый день нахожу что-нибудь новое (XXIX, 331).

Упиваясь восторгом, Достоевский, с одной стороны, вступает в ***литературный диалог*** со своим предшественником, а с другой — обнаруживает то, что скрыто в подтексте пушкинской повести. Ранее упоминалось о том, как «странно» поступил Макар Долгорукий с отступными, которые ему предложил Версилов. Это, конечно же, сознательная полемика с пушкинским текстом. Более того, обесчещенным в романе Достоевского выглядит не обманутый муж (отец), а соблазнитель. Версилов, как он впоследствии рассказывает сыну, попытался после своего поступка «с необыкновенной прямотой» объясниться с Долгоруким и предложил ему разные варианты выхода из сложившейся ситуации, но был обескуражен упорным молчанием своего дворового.

Минский воспринимает (пусть даже совершенно несправедливо) Самсона Вырина как разбойника, который хочет его зарезать, Версилов же, наоборот, обнаруживает в страннике Макаре необыкновенную почтительность:

А главное — почтительность, эта скромная почтительность, именно та почтительность, которая необходима для высшего равенства, мало того, без которой, по-моему, не достигнешь и первенства. Тут именно, через отсутствие малейшей заносчивости, достигается высшая порядочность и является человек, уважающий себя несомненно и именно в своем положении, каково бы оно там ни было и какова бы ни досталась ему судьба (XIII, 108—109).

С точки зрения переосмысления Достоевским пушкинской фабулы особое значение приобретают слова о человеке, который уважает себя именно в своем положении, какая бы ему ни досталась судьба. Макар Долгорукий, в отличие от Самсона Вырина, смиренно и почтительно принимает свою судьбу, свое положение. Это означает, если воспользоваться классификацией Назирова, что автор «Подростка» совершает переакцентировку пушкинской фабулы с кардинальной заменой ее развязки. Глубоко символична в этом отношении характеристика Версиловым своего бывшего дворового:

…этот Макар Иванович был нечто совсем другое… (XIII, 107).

М. С. Альтман, сопоставляя фабулы «Станционного смотрителя» и «Униженных и оскорбленных», возводит письмо старика Ихменева к несуществующей записке Самсона Вырина, той самой записке, под

предлогом которой отец хочет увидеть собственную дочь. В «Подростке» этот мотив подвергается коренной трансформации: именно с помощью писем Макар Долгорукий поддерживает связь со своим разрастающимся семейством. Странник Достоевского не только смиряется со своей утратой, но и продолжает издалека служить поддержкой для людей, причинивших ему глубокие страдания. Назиров указал на то, что доминантным мотивом фабулы об ограблении бедняка является бессильный бунт героя против необоримых обстоятельств. В романе «Подросток» мотив бессильного бунта вытесняется мотивом милосердия и сострадания. Парадокс фабульной трансформации заключается в том, что эти чувства проявляют не те, кто обездолил бедняка, а сам ограбленный, т. е. в рассматриваемой типологической модели он уже не объект, а субъект действия.

Напомню еще раз, что Версилов при воспоминании об эпизоде своего объяснения с Макаром Долгоруким «умирает от стыда» и сравнивает себя с малорослым Давидом, которого мог легко растерзать уездный Урия.

Достоевский переосмысляет и преобразует как пушкинскую фабулу, так и библейскую историю о Давиде, Вирсавии и Урии. К тому же он синтезирует в своем романе ветхозаветный, литературный и евангельский тексты. Не следует упускать из виду, что пушкинский текст полемичен по отношению к приводимой в Евангелии от Луки притче о блудном сыне, притче, которая учит добродетелям покаяния и про щения. Достоевский, реактивируя в «Подростке» пушкинскую фабулу об ограблении бедняка и обнаруживая скрытые смыслы в пушкинском произведении, воспроизводит и евангельский подтекст этой фабулы — мотив прощения и смирения. Очевидно, что и Самсон Вырин, и Макар Долгорукий испытывают жалость к согрешившим женщинам. Но если пушкинский герой не в состоянии примириться с тем, что его грешная дочь может быть счастлива, то герой Достоевского прощает свою грешную жену-дочь, принимает ее грех на себя, что подтверждают его слова, сказанные незадолго до смерти:

> Посему и ты, Софья, не смущай свою душу слишком, ибо весь твой грех — мой, а в тебе, так мыслю, и разуменье-то вряд ли тогда было, а пожалуй, и в вас тоже, сударь, вкупе с нею, — улыбнулся он с задрожавшими от какой-то боли губами, — и хоть мог бы я тогда поучить тебя, супруга моя, даже жезлом, да и должен был, но жалко стало, как предо мной упала в слезах и ничего не потаила… ноги мои целовала (XIII, 331).

В данном случае уместно вспомнить, что при сравнении «Станционного смотрителя» с «Униженными и оскорбленными» Альтман обратил внимание на черту, которая объединяет двух отцов, Самсона Вырина и старика Ихменева. Это — невозможность про-

стить дочь, покинувшую отца ради обольстителя и посмевшую быть при этом счастливой:

Ихменев, конечно, желает счастья своей дочери, но это счастье «вообще», а вот в частности, в данной ситуации, он предпочел бы даже ее несчастье… Достоевский, со свойственным ему беспощадным реализмом, показывает, что и родительская любовь имеет предел [1, 26].

Тот же исследователь отметил, что идея о том, можно ли простить счастливого, заложенная в подтексте пушкинской повести, отчетливо формулируется и вербально закрепляется в романе «Идиот» в словах князя Мышкина, обращенных к несчастному Ипполиту:

Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье (VIII, 591).

Рассуждения Альтмана требуют, на мой взгляд, логического продолжения. Завершением намеченного исследователем метасюжета, в котором художественные тексты, свои и чужие, становятся для Достоевского предметом мощнейшей рефлексии и диалога, становится кардинальное переосмысление пушкинской фабулы об ограблении бедняка в романе «Подросток». Переосмысление, которое, как уже говорилось, одновременно обнаруживает скрытые смыслы пушкинской повести.

В истории Макара Долгорукого, который сознательно отказывается от бунта, проходит мимо тех, кто его ограбил, и прощает им их счастье, объединяется и то, что скрыто в подтексте пушкинской повести, и то, что прямо сформулировано в словах князя Мышкина. Таким образом, напутствуя перед смертью Лизу и Аркадия, напоминая Версилову о его «дворянском слове» обвенчаться с Софьей Андреевной в случае ее вдовства, Макар Долгорукий выступает уже не в роли обманутого мужа, а в роли любящего отца, который не только способен прощать, но и остается нравственной опорой для своих заблудших детей.

Как пишет Н. С. Изместьева, «Макар Иванович Долгорукий, по сути, воплощает притчу о пастыре и заблудшей овце» [3, 165]. С уходом странника начинается раздвоение Версилова, который теряет нравственные ориентиры и опору. В подготовительных материалах содержатся слова Макара Ивановича, в которых он определяет роль человека в жизни окружающих его людей:

Пуще всего собственным делом служи. Нет сильнее, когда собственным делом укажешь… Чем и живет человек, как не добрым примером. <…> Освяти себя, всем послужишь: миру светя (XVI, 142).

Достоевский, реактивируя пушкинскую фабулу, не только заменяет развязку, но и совершает инверсию субъекта и объекта действия: Макар Долгорукий воспринимает себя не ограбленным (это

взгляд Версилова), а тем, кто сам отказывается от счастья и отдает его. Позиция странника выражена в его размышлениях о «пустынножительстве»:

> То ли у Христа: «Поди и раздай твое богатство и стань всем слуга». И станешь богат паче прежнего в бессчетно раз; ибо не пищею только, не платьями ценными, не гордостью и не завистью счастлив будешь, а умножившеюся бессчетно любовью. Уж не малое богатство, не сто тысяч, не миллион, а целый мир приобретешь! (XIII, 311).

В контексте фабулы об ограблении бедняка эти слова приобретают символический смысл. Макар Долгорукий живет в соответствии с христианскими заповедями, поэтому, какая бы ни досталась этому человеку судьба, он вызывает не сострадание, а глубочайшее уважение.

Таким образом, Достоевский через пушкинский сюжет возвращается к ветхозаветной истории о Давиде, ограбившем Урию, и тем самым дарит этой истории новую жизнь — его Урия продолжает жить как персонифицированная совесть тех, кто согрешил.

Отталкиваясь от ветхозаветной библейской и литературной (в данном случае пушкинской) фабул об ограбленном бедняке, Достоевский полностью их переосмысляет, потому что нельзя ограбить того, кто сам отдает и способен на жертвенную любовь и смирение. В Евангелии от Луки, которое цитирует Макар Долгорукий и которое по просьбе матери в день его похорон читает Аркадий Долгорукий, говорится о том, что тот, кто раздаст на земле свое богатство и станет всем слуга, «будет иметь сокровище на небесах» (Лк. 18:22). Макар Долгорукий не может изменить мир, вернуть разрушенную идиллию, но его пример наполняет жизнь окружающих светом. Урия Достоевского не только прощает, но и своим смирением пытается спасти тех, кто его предал.

В романе «Подросток» происходит встреча-диалог нескольких источников: библейских и литературных. Получается, что каждый из героев существует в пределах тех фабул, с которыми он сам соотносит свою жизнь. Версилов воспринимает свой поступок через историю Давида и Урии, Аркадий пытается осмыслить историю отца через сюжет пушкинской повести, а Макар Долгорукий выстраивает свою жизнь с опорой на евангельский текст. Автор включает фабульную рецепцию персонажей в широкий культурный контекст. Более того, Достоевский не просто трансформирует фабулы, а вдыхает в них новую жизнь, так как его герои живут, соизмеряя себя с библейскими и литературными героями. Искусство слова — это система координат их жизни. Примеряя на себя чужие истории, герои Достоевского соотносят себя с героями прошлого, мыслят на уровне художественного завершения своих историй. Дело не только и не столько в книжности

героев, сколько в том, что они не представляют своего существования вне эстетической деятельности и вне диалога с Библией и литературой. Таким образом, в романе происходит встреча-конвергенция множества разнородных фабул.

Следует обратить особое внимание на то, что именно пушкинский текст связывает ветхозаветный источник с Евангелием. В. И. Тюпа, анализируя «Маленькие трагедии» Пушкина, пишет о такой особенности авторского сознания, как «диалогическое сопряжение двух взаимоотталкивающихся типов сознания в поле третьего сознания» [9, 174]. Как указывает исследователь, это качество духовного строя Пушкина позволило Е. А. Маймину увидеть в «драматических сценках» Пушкина истоки полифонического романа Достоевского [6]. Если продолжить рассуждения В. И. Тюпы и воспользоваться его терминологией, то в отношении Подростка к миру можно обнаружить предельно сложную коллизию разных сознаний: от уединенного и авторитарного — до конвергентного, которое лежит в основе свободной личности — художника и читателя.

В своем романе Достоевский на разных уровнях текста отстаивает то, что является сущностью его художественности, — диалогическую конвергенцию разнородных фабул: несомненно, что отрефлексированность этой авторской позиции находит свое художественное воплощение в творческом становлении Аркадия Долгорукого.

Следует иметь в виду, что Достоевский в 70-е гг. интенсивно рассуждал об опасности обособления. Коити Итокава совершенно справедливо связал статью «Обособление», вышедшую в мартовском «Дневнике писателя» 1876 г., с романом «Подросток» [4]. Фабульная конвергенция свидетельствует о том, что Достоевский пытался преодолеть «отсутствие в обществе духовно-нравственного единства», «распад его на разномыслящие группы» в том числе и художественным строем своего романа, провозглашая принцип конвергентного сознания, которое активно включает в себя чужие сознания и художественные миры.

Примечания

[1] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука. 1972—1990. Т. 16. С. 48. Далее это издание цитируется в тексте с указанием номера тома римскими и страницы арабскими цифрами.

Список литературы

1. *Альтман М. С.* Достоевский. По вехам имен. Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1975. 309 с.

2. *Гроссман Л. П.* Собрание сочинений в 5 томах. М.: «Современные проблемы», 1928. Т. II. Вып. 2: Творчество Достоевского. 335 с.
3. *Изместьева Н. С.* «Слово творящее» в романе «Подросток» // Роман Ф. М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения. Коломна: КГПИ, 2003. С. 159—168.
4. *Итокава К.* Обособление в «Подростке» // Роман Ф. М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения. Коломна: КГПИ, 2003. С. 82—86.
5. *Касаткина Т. А.* Роман Ф. М. Достоевского «Подросток»: идея автора в повествовании героя // Три века русской литературы. Актуальные аспекты изучения. М.; Иркутск, 2003. Вып. 3. С. 3–13.
6. *Маймин Е. А.* Полифонический роман Достоевского и пушкинская традиция // Культурное наследие Древней Руси. М.: Наука, 1976. С. 312—315.
7. *Мондри Г.* Еще об одном литературном и историческом прототипе Версилова. Роман Ф. М. Достоевского «Подросток» // Dostoyevsky studies, 1985, vol. 6, pp. 103—112.
8. *Назиров Р. Г.* Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул // Назиров Р. Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти. Исследования разных лет. Уфа: Уфимский полиграфкомбинат, 2010. С. 358—403.
9. *Тюпа В. И.* Опыт драматических изучений А. С. Пушкина // Тюпа В. И. Анализ художественного текста. М.: Изд. Центр «Академия», 2006. С. 161—169.
10. *Якубова Р. Х.* Трансформация пушкинской фабулы об ограблении бедняка в романе Ф. М. Достоевского «Подросток» // Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения. М.; Иркутск: ФБГОУ ВПО «Восточно-Сибирская государственная академия образования», 2011. Вып. 25. С. 187—195.
11. *Якубович И. Д.* Поэтика ветхозаветной цитаты и аллюзии у Достоевского: бытование и контекст // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 2005. Т. 17. С. 42—60.

Rima Hanifovna Yakubova

Doctor of Philology, Professor,
Department of Russian Literature and Publishing,
Department of Philology,
Bashkir State University
(Ufa, Russian Federation)
irlxx@yandex.ru

DIALOGIC CONVERGENCE OF BIBLICAL AND LITERARY FABULAS IN "THE ADOLESCENT" BY F. M. DOSTOEVSKY

Abstract: The article discusses the issue of dialogic convergence of biblical and literary fabulas in *The Adolescent* by Fedor Dostoevsky. We also examine the issue of the author's creative dialogue with the previous traditions, and the synthesis of biblical and literary sources in the novel's fabula. A special emphasis is made on the author's attention to biblical fabula tradition and the role of biblical subtext in the plot of the novel. We have outlined a set of images and motifs which link *The Adolescent* with its source in the Old Testament and provide a comparative analysis of the fabulas in Pushkin's *The Station Master* and Dostoevsky's *Humiliated and Insulted* and *The Adolescent* within the general context of the Old Testament tradition. The article examines the transformations of classical fabulas, their convergence and resurgence in *The Adolescent* thanks to the open, convergence-oriented type of artistic consciousness that we find in Dostoevsky.

Keywords: fabula, motif, convergence, precedent text, reception, transformation, interpretation

References

1. Altman M. S. *Dostoyevsky. Po vekham imen* [*Dostoyevsky. Milestones for Names*]. Saratov, Saratov State University Publ., 1975. 309 p.
2. Grossman L. P. *Sobranie sochineniy: v 5 tomakh* [*Collected works: in 5 Vol.*]. Moscow, Sovremennye problemy Publ., 1928. Vol. 2, issue 2: *Tvorchestvo F. M. Dostoyevskogo* [*Fyodor Dostoyevsky's Creativity*]. 335 p.
3. Izmestyeva N. S. «Slovo tvoryashchee» v romane «Podrostok» ["The Creative Word" in Fyodor Dostoyevsky's Novel "The Adolescent (The Raw Youth)"]. *Roman F. M. Dostoyevskogo «Podrostok»: vozmozhnosti prochteniya* [*Fyodor Dostoyevsky's Novel "The Adolescent (The Raw Youth)": Possible Reading Interpretations*]. Kolomna, Komi State Pedagogical Institute Publ., 2003, pp. 159—168.
4. Itokava K. Obosoblenie v «Podrostke» [Theme of Separation in Fyodor Dostoyevsky's Novel "The Adolescent (The Raw Youth)"]. *Roman F. M. Dostoyevskogo «Podrostok»: vozmozhnosti prochteniya* [*Fyodor Dostoyevsky's Novel "The Adolescent (The Raw Youth)": Possible Reading Interpretations*]. Kolomna, Komi State Pedagogical Institute Publ., 2003, pp. 82—86.
5. Kasatkina T. A. Roman F. M. Dostoyevskogo «Podrostok»: ideya avtora v povestvovanii geroya [Fyodor Dostoyevsky's Novel "The Adolescent (The Raw Youth)": Author's Idea in the Story of the Character]. *Tri veka russkoy literatury. Aktualnye aspekty izucheniya* [*Three Centuries of Russian Literature: Actual Aspects of the Study*]. Moscow; Irkutsk, 2003, issue 3, pp. 3—13.
6. Maimin E. A. Fyodor Polifonicheskiy roman Dostoyevskogo i pushkinskaya traditsiya [Dostoyevsky's Polyphonic Novel and Pushkin Tradition]. *Kulturnoe nasledie Drevney Rusi* [*The Cultural Heritage of Old Russia*]. Moscow, Nauka Publ., 1976, pp. 312—315.
7. Mondri G. Eshche ob odnom literaturnom i istoricheskom prototipe Versilova. Roman F. M. Dostoyevskogo «Podrostok» [Once Again on the Literary and Historical Prototype of Versilov. Fyodor Dostoyevsky's Novel "The Adolescent (The Raw Youth)"]. *Dostoyevsky Studies*, 1985, vol. 6, pp. 103—112.
8. *Nazirov R. G.* Traditsii Pushkina i Gogolya v russkoy proze. Sravnitelnaya istoriya fabul [Pushkin and Gogol Traditions in Russian Prose. Comparative History of the Story Lines]. *Nazirov R. G. O mifologii i literature, ili Preodolenie smerti. Issledovaniya raznykh let* [*"The Mythology and Literature, or the Overcoming of Death. Studies of Different Years" by R. Nazirov*]. Ufa, Ufimsky poligrafkombinat Publ., 2010, pp. 358—403.
9. Tyupa V. I. Opyt dramaticheskikh izucheniy A. S. Pushkina [Dramatic Study Experience of Alexander Pushkin's Art Work]. *Tyupa V. I. Analiz khudozhestvennogo teksta* [*"Analytics of the Artistic Text" by Valery Tyupa*]. Moscow, Akademiya Publ., 2006, pp. 161—169.
10. *Yakubova R. Kh.* Transformatsiya pushkinskoy fabuly ob ograblenii bednyaka v romane F. M. Dostoyevskogo «Podrostok» [Transformation of Alexander Pushkin's Story Line of Poor Man Robbery in Dostoyevsky's Novel "The Adolescent (The Raw Youth)"]. *Tri veka russkoy literatury: Aktualnye aspekty izucheniya* [*Three Centuries of Russian Literature: Actual Aspects of the Study*]. Moscow; Irkutsk, The East Siberian State Academy of Education Publ., 2011, issue 25, pp. 187—195.
11. *Yakubovich I. D.* Poetika vetkhozavetnoy tsitaty i allyuzii u Dostoyevskogo: bytovanie i kontekst [Poetics of the Old Testament Quotations and Allusions in Fyodor Dostoyevsky's Works: Existence and Context]. *Dostoyevsky. Materialy i issledovaniya* [*Dostoyevsky: Materials and Research*]. Saint-Petersburg, Nauka Publ., 2005, vol. 17, pp. 42—60.

© Якубова Р. Х., 2012

DOI: 10.15393/j9.art.2012.350

Елена Алексеевна Гаричева,
доктор филологических наук, доцент кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин, филиал РГГУ в г. Великий Новгород (Великий Новгород, Российская Федерация)
sole11@ya.ru

ЕВАНГЕЛЬСКОЕ СЛОВО И ТРАДИЦИИ ДРЕВНЕРУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

Аннотация: В статье рассматриваются книги «Русский инок» и «Алеша» романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» как тексты, созданные в агиографической традиции. Книга «Алеша» является продолжением «Русского инока» (включающего житие Зосимы) и началом нового жития, в основе которого домостроительство Алексея Карамазова. Обе книги следуют традициям древнерусской словесности и вбирают в себя такие речевые жанры, как исповедь, проповедь, торжественное слово, поучение, гимн, молитва, воспоминания ученика об учителе и духовное завещание. Особенностью книг «Русский инок» и «Алеша» являются звучащее слово и согласие со Словом Евангельским. Этим книгам противопоставляется поэма Ивана Карамазова «Великий инквизитор», находящаяся в диалогических отношениях несогласия или разногласия со Словом Евангельским. Здесь текст Евангелия не цитируется в первоначальном церковнославянском варианте, как в «Кане Галилейской», а пересказывается с добавлениями, вносящими дополнительный смысл.

Ключевые слова: система жанров, традиции древнерусской словесности, литургические традиции, жанр жития святого, роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»

Вся система жанров словесности Древней Руси создается вокруг идеи спасения, или религиозного преображения. Поскольку Образ Божий человеку дан в Спасителе, поэтому жанровую природу произведения древнерусской словесности определяет хронотоп, в котором сбывается «вечное Евангелие» [3, 96]. Преображение, или обожение, человека происходит во время Евхаристии, поэтому литургические традиции проявляются в звучащем слове древнерусского книжника: в гимнографии, в молитвословной поэзии, в торжественном слове, в проповеди, в поучении, а также в хождении, в летописании и житии как синтетических жанрах, вбирающих в себя элементы других жанровых форм. Кульминацией литургии становится единение верующих вокруг Евангельского Слова: «Христос посреди нас».

Поскольку жанры являются наиболее устойчивыми литературными формами, то при переходе от древнерусской словесности к

литературе Нового времени иерархичность жанровых форм древнерусской словесности, объединенных евангельским словом, сохраняется в произведениях, созданных в русле православной литургической традиции. К таковым относится роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Необходимо отметить, что в черновиках к роману Ф. М. Достоевский упоминает создателя пасхальной службы Иоанна Дамаскина[1] и цитирует «Размышления о Божественной Литургии» Н. В. Гоголя, который, в свою очередь, следует апостольскому слову:

> Образ Христа храни и, если возможешь, в себе изобрази (15, 248).

В окончательный текст романа входят слова о русских иноках, которые хранят традиции Апостольской Церкви и древнерусской словесности:

> Образ Христов хранят пока в уединении своем благолепно и неискаженно, в чистоте правды Божией, от древнейших отцов, апостолов и мучеников, и, когда надо будет, явят его поколебавшейся правде мира (14, 284).

Основная мысль книги «Русский инок» — возможность религиозного преображения в земной жизни:

> Изменится плоть ваша. (Свет фаворский.) Жизнь есть рай, ключи у нас (15, 245).

Слова «жизнь есть рай» в жизнеописании Зосимы произносят его брат Маркел (14, 262), «таинственный посетитель» (14, 275) и сам Зосима (14, 272).

Книга «Русский инок» становится ответом на предшествующую книгу «Pro et contra», главный герой которой Иван Карамазов указывает на два источника своей поэмы «Великий инквизитор» — древнерусский апокриф «Хождение Богородицы по мукам» и «Божественную комедию» Данте. Оба этих произведения восходят, в свою очередь, к Откровению Иоанна Богослова и принадлежат к жанру видения. Именно поэтому герой Достоевского активно цитирует новозаветный источник. Когда же он обращается к православному богослужебному тексту, то, по замечанию комментаторов ПСС, искажает его (15, 557). Рассматривая переводы романа на немецкий язык, О. В. Кореневская заметила:

> Стиль «поэмы» в лексическом и синтактико-ритмическом плане удивительным образом органичен немецкому языку. Это, пожалуй, самый «универсальный» в языковом отношении фрагмент из всего наследия Достоевского, не маркированный какой-либо определенной национальной окраской. Необходимо учитывать и жанровую близость произведения европейской традиции: неслучайно оно неоднократно было обозначено как «легенда», то есть жанр, исконно зародившийся в русле западноевропейской литературы [4, 11].

В поэме Ивана Карамазова слово великого инквизитора находится в диалогических отношениях несогласия или разногласия со

Словом Евангельским. Здесь текст Евангелия не цитируется, а пересказывается с добавлениями, которые вносят дополнительный смысл. Повествуя о первом искушении Христа в пустыне, великий инквизитор останавливается на словах «не хлебом одним будет жить человек», но вместо «всяким словом Божиим» (Лк. 4:4) говорит «хлебом небесным» (14, 230). Третье искушение великий инквизитор делает вторым, к словам нечистого духа добавляет: «…и докажешь, какова вера твоя» (14, 233). Образ Спасителя соотносится с человеком, с которым может произойти чудо при условии веры, но не с Богочеловеком. Третье искушение позволяет великому инквизитору высказать свою мысль о слабости человека, который тяготится свободой выбора:

> …перед кем преклониться, кому вручить совесть и каким образом всем соединиться в муравейник (14, 235).

Церкви как телу Христову великий инквизитор противопоставляет союз посвященных, которые под девизом «чудо, тайна, авторитет» ведут человечество за антихристом, создающим «земной рай».

Совершенно иначе выстраивается книга «Русский инок». Е. В. Крушельницкая утверждает, что источниками древнерусских житий святых являются духовные грамоты и исповеди, завещания-уставы игуменов и записки ученика о своем учителе [5, 169]. Исповеди в древних проложных житиях и автобиографических жанрах Древней Руси XVII в. могут иметь разную цель, биография подвижников подчиняется этой цели [5, 157]. «Русский инок» состоит из четырех частей и включает в себя такие жанровые формы, как исповедь, проповедь, торжественное слово, гимн, молитва, записки ученика и духовное завещание. Целью автобиографического повествования, включенного Алешей в житие Зосимы, является указание на то, как смирением и нестяжанием можно обрести путь к спасению и воплощению Замысла Божьего о мире. Пример брата, чтение Библии наставляют Зосиму на путь деятельной любви, история «таинственного посетителя», который обретает покой перед смертью благодаря Зосиме, становится для него «перстом невидимым», «путь указавшим» (14, 283).

М. А. Жиркова утверждает, что исповеди Ивана Карамазова в романе нет, исповедь же Зосимы строится по всем церковным правилам таинства покаяния [2, 71]. «Русский инок» — это продолжение жанровых поисков, которые начал Достоевский при создании «Жития великого грешника» и продолжил в романе «Подросток»: «Исповедь великого грешника, писанная для себя» (16, 48). В житии, как и в других жанрах Древней Руси, евангельское слово определяет путь святого. Так, в Житии Мартирия Зеленецкого духовное чадо Преподобного, принимая решение уйти в монастырь, говорит себе:

Добрѣ убо Владыка мой и Господь рече: «Аще и весь миръ пріобрящетъ человекъ, а душу свою отщетитъ, никаяже полза ему есть, и индѣ никтоже, возложивъ руку свою на рало и зря вспять, управленъ будетъ во Царствие Небесное». Сего ради возму крестъ свой и во слѣдъ пойду Спасителя, и Той ми поможетъ, и совричтуся учителю своему [5, 298].

В жизнеописании Зосимы такими словами становится цитата из Евангелия от Иоанна:

Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода (12:24).

Эта цитата включается в проповедь Зосимы, обращенную к Алеше, во вступлении (14, 259) и в главе «Таинственный посетитель» в слове Зосимы, обращенном к Михаилу (281).

Кульминацией главы «Из жития в Бозе преставившегося иеросхимонаха старца Зосимы» является часть «О Священном Писании в жизни отца Зосимы». Здесь упоминается чтение библейских книг, раскрывающих смысл земной жизни: Книга Иова, притчи из Евангелия от Луки, Деяние Апостола Павла, Житие Марии Египетской, Житие Алексия человека Божия (14, 267). Воспоминание об участии в литургии Страстного Понедельника в детстве перерастает в слове Зосимы в пересказ Книги Иова и проповедь. Зосима так же, как Иван Карамазов, говорит о «тайне», но иной [6, 178] — о ней сообщает Апостол Павел в Послании Ефесянам:

Тайна сия велика; я говорю по отношению ко Христу и к Церкви» (5:32).

Преображение личности — это воплощение Замысла Божьего о мире:

Но в том и великое, что тут тайна, — что мимоидущий лик земной и вечная истина соприкоснулись тут вместе. Пред правдой земною совершается действие вечной правды. Тут Творец, как и в первые дни творения, завершая каждый день похвалой: «Хорошо то, что я сотворил», — смотрит на Иова и вновь хвалится созданием своим. А Иов, хваля Господа, служит не только ему, но послужит и всему созданию его в роды и роды и во веки веков, ибо к тому и предназначен был (14, 265).

Заканчивается глава хвалой Божьего мира (гимном), благословением жизни и молитвой за людей. Слово в заключительной части главы строится как торжественное слово в древнерусском духовном красноречии — с анафорой, инверсией и эпифорой, синтаксическим параллелизмом (это свойственно и для библейских текстов), возникают также аллюзии к литургии.

Вторая часть Жития Зосимы — «Из бесед и поучений старца Зосимы» — по жанру напоминает духовное завещание или устав, подобный уставу Нилу Сорского [5, 70], который Достоевский цитировал в черновиках. Состоит из пяти глав, в которых Зосима обращается к той же проблеме, что и Карамазов Иван в «Великом

инквизиторе», — проблеме свободы. Несвободе людей, занятых удовлетворением своих потребностей и находящихся в разъединении, Зосима противопоставляет свободу и единение тех, кто идет путем Спасителя и Апостола Павла:

Плод же духа: любовь, радость, мир, долготерпение, благость, милосердие, вера, кротость, воздержание (Гал. 5:22—23).

Зосима так же, как Иван, вспоминает Откровение Иоанна Богослова, но объясняет слова «времени более не будет» (14, 292—293) тем, что человек может не воспользоваться возможностью посвятить свою земную жизнь подвигу деятельной любви. Иллюстрирует свои слова Зосима притчей из Евангелия о богатом и Лазаре. Кульминацией второй части Жития Зосимы является глава «Можно ли быть судиею себе подобных? О вере до конца», где есть аллюзия к Евангелию от Матфея (18:20):

Верь до конца, хотя бы даже и случилось так, что все бы на земле совратились, а ты лишь единый верен остался: принеси и тогда жертву и восхвали Бога ты, единый оставшийся. А если вас таких двое сойдутся, то вот уж и весь мир, мир живой любви, обнимите друг друга в умилении и восхвалите Господа: ибо хотя и в вас двоих, но восполнилась правда его (14, 291).

Принесение жертвы — это Евхаристия, единение — собирание общины в тело Христово.

Книга «Алеша» является продолжением «Русского инока» и началом нового жития, в основе которого домостроительство Алексея Карамазова. Грушенька благодарит его за то, что он увидел в ней образ Божий и оказывается способна на такое же покаяние, как Мария Египетская:

Но на тебя глядя, положила: его проглочу. Проглочу и смеяться буду. Видишь, какая я злая собака, которую ты сестрой своей назвал! (14, 320).

В житии Марии Египетской ее рассказ о грешной жизни сопровождается покаянием:

…обнажу пред тобой и дела мои, чтобы ты знал, каким стыдом и срамом полна душа моя[2].

Ракитов включает жизненный сюжет с Алешей, Грушенькой и собой в евангельский контекст:

Что ж, обратил грешницу? Блудницу на путь истины обратил? Семь бесов, а? Вот они где, наши чудеса-то давешние, ожидаемые, совершились! (14, 324)

Это ты ведь теперь за двадцать пять рублей меня давешних «презираешь?» Продал, дескать, истинного друга. Да ведь ты не Христос, а я не Иуда (14, 325).

Таким образом, для Алеши, как когда-то для Зосимы, начинает выявляться его жизненное предназначение: помогать людям, быть «божьим человеком».

«Кана Галилейская» близка к жанру видения. Духовным посредником между горним и дольним миром становится Алеша Карамазов. Его посещает видение после молитвы, которую он творит, как это обычно происходит в житиях святых [5, 311]. Его слово взаимодействует с речами Зосимы, Дмитрия Карамазова и выстраивается вокруг Евангельского Слова. Алеша включает в соборный хор голосов, славящих Господа, слово брата Дмитрия. Д. Л. Башкиров замечает, что «чтение из Евангелия в главе "Кана Галилейская" в романе "Братья Карамазовы", приведенное именно на церковнославянском языке, не только точно передает дета ли обряда, а и указывает на сокровенную "архитектонику" внутренней жизни героя как абсолютное совпадение, слитие его душевных движений с ритмом и строем церковного пространства» [1, 407—408]. Символика радости и вина в «Братьях Карамазовых» связана с Евхаристией, которая является кульминацией литургии. Так, Ф. М. Достоевский показывает единение героев вокруг Евангельской Истины, как это происходит во время кульминации литургии, когда читается евхаристическая молитва. После молитвы и видения Алеша целует землю, как завещал ему Зосима (14, 291), и ощущает состояние покоя в Боге.

Храм — это соединение горнего и дольнего, временного и вечного, линейного времени (от сотворения мира до Страшного суда) с церковным календарным кругом. «Кана Галилейская» становится прообразом Царствия Небесного во время обряда венчания, а также в иконописи, например в новгородской иконе XV в. «Евангельские сцены», где в сценах «Тайной вечери» и «Каны Галилейской» повторяется образ красной причастной чаши. Видение Алеши Карамазова коррелирует с Евангелием от Матфея, в котором говорится, что в Царствии Небесном «праведники воссияют, как солнце» (13: 43).

Чудо по вере происходит после молитвы Зосимы перед образом Пресвятой Богородицы, когда его «таинственный посетитель» готов был убить его, но не убил, а также после молитвы Алеши, когда его посещает видение Царствия Небесного, а в это время его брат Дмитрий, желая убить своего отца, не делает этого. Так, «пред правдой земною совершается действие вечной правды», как в древнерусских житиях святых.

Примечания

1 Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 15. Л.: Наука, 1976. С. 230. Текст романа цитируется также по изданию: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 14. Л.: Наука, 1976. Далее в скобках указываются том и страницы.

2 Житие преподобной матери нашей Марии Египетской. СПб.: Тригон, 2007. С. 16.

Список литературы

1. *Башкиров Д. Л.* Евангельский текст в произведениях Ф. М. Достоевского // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: ПетрГУ, 2008. Вып. 8: Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 5. С. 398—413.
2. *Жиркова М. А.* К вопросу о характере и роли исповедей в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Достоевский и современность: Тезисы выступлений на «Старорусских чтениях». Новгород, 1991. Ч. 2. С. 69—71.
3. *Захаров В. Н.* «Вечное Евангелие» в художественных хронотопах Достоевского // Достоевский и современность: Материалы XXIV Международных старорусских чтений 2009 года. Великий Новгород, 2010. С. 90—97.
4. *Кореневская О. В.* Репрезентация русского мира в немецких переводах романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: Автореф. дис. … канд. филол. наук. Томск, 2011. 26 с.
5. *Крушельницкая Е. В.* Автобиография и житие в древнерусской литературе. СПб.: Наука, 1996. 366 с.
6. *Кунильский А. Е.* «Лик земной и вечная истина». О восприятии мира и изображении героя в произведениях Ф. М. Достоевского: Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2006. 304 с.

Elena Alekseevna Garicheva

Doctor of Philology, Associate Professor,
Department of Humanities and Social and Economic Sciences,
Veliky Novgorod branch
of the Russian State University for the Humanities
(Veliky Novgorod, Russian Federation)
sole11@ya.ru

THE GOSPEL TEXT AND THE TRADITIONS OF OLD RUSSIAN LITERATURE IN DOSTOEVSKY'S NOVEL "THE BROTHERS KARAMAZOV"

Abstract: The article looks at two parts of Fedor Dostoevsky's *The Brothers Karamazov — A Russian Monk* and *Alyosha* — as texts written in the hagiographic tradition. *Alyosha* is a direct continuation of *A Russian Monk* (which includes the life of Zosima) and a start of a new *vita* centered on Alexei Karamazov. Both parts of the novel follow the traditions of old Russian literature, comprising the heritage of such spoken genres as confession, sermon, public address, homily, hymn, prayer, the disciple's memories of the mentor and the last will and testament. The two books of the novel are distinguished by the accent on spoken word and by the concord with the Gospel text. Thus, they are juxtaposed to Ivan Karamazov's 'poem' of *The Grand Inquisitor* which is in the dialogic relations of disagreement or discord with the Gospel text. The Gospel here is not quoted in the Church Slavonic as in happens in *Cana of Galilee*, but retold with additions which complement its meaning.

Keywords: genre system, Old Russian literature, liturgical traditions, *genre of vita sanctorum*, The Brothers Karamazov

References

1. Bashkirov D. L. Evangel'skiy tekst v proizvedeniyakh F. M. Dostoyevskogo [Evangelical Text in the Works of F. M. Dostoyevsky]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2008. Vol. 8: *Evangel'skiy tekst v russkoy literature XVIII—XX vekov: tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzhet, zhanr* [*The Gospel Text in Russian Literature of 18th—20th Centuries: Quotation, Reminiscence, Motif, Plot, Genre*]. Issue 5, pp. 398—413.
2. Zhirkova M. A. K voprosu o kharaktere i roli ispovedey v romane F. M. Dostoyevskogo «Bratya Karamazovy» [On the Question of the Nature and Role of Confessions in Fyodor Dostoyevsky's Novel "The Brothers Karamazov"]. *Dostoyevsky i sovremennost': Tezisy vystupleniy na «Starorusskikh chteniyakh»* [*Dostoyevsky and Modernity: Speech Thesis of the Studies in Staraya Russa*]. Novgorod, 1991, part 2, pp. 69—71.
3. Zakharov V. N. «Vechnoe Evangelie» v khudozhestvennykh khronotopakh Dostoyevskogo ["Eternal Gospel" in the Creative Chronotopes of Fyodor Dostoyevsky]. *Dostoyevsky i sovremennost': Materialy XXIV Mezhdunarodnykh starorusskikh chteniy 2009 goda* [*Dostoyevsky and Modernity: The Works of the 24th International Studies in Staraya Russa, 2009*]. Veliky Novgorod, 2010, pp. 90—97.
4. Korenevskaya O. V. *Reprezentatsiya russkogo mira v nemetskikh perevodakh romana F. M. Dostoyevskogo «Bratya Karamazovy». Avtoref. diss. … kand. filol. nauk* [*Representation of the Russian World in the German Translations of Fyodor Dostoyevsky's Novel "The Brothers Karamazov". PhD. philol. sci. diss. abstract*]. Tomsk, 2011. 26 p.
5. Krushelnitskaya E. V. *Avtobiografiya i zhitie v drevnerusskoy literature* [*Autobiography and Hagiography in Old Russian Literature*]. Saint-Petersburg, Nauka Publ., 1996. 368 p.
6. Kunilskiy A. E. *«Lik zemnoy i vechnaya istina». O vospriyatii mira i izobrazhenii geroya v proizvedeniyakh F. M. Dostoyevskogo* [*"The Face of the Earth and the Eternal Truth". On the Perception of the World and the Representation of Hero in the Works by Fyodor Dostoyevsky*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2006. 304 p.

© Гаричева Е. А., 2012

DOI: 10.15393/j9.art.2012.351

Елена Анатольевна Осокина

кандидат филологических наук,
научный сотрудник Отдела экспериментальной лексикографии,
Институт русского языка Российской академии наук
(Москва, Российская Федерация)
lenazar@yandex.ru

ГИМНОГРАФИЧЕСКИЙ «КАНОН» В «ФОРМЕ ПЛАНА» «БРАТЬЕВ КАРАМАЗОВЫХ» ДОСТОЕВСКОГО

Аннотация: В статье проводится параллель между богослужением и художественным творчеством на примере последнего крупного произведения Ф. М. Достоевского. Во введении описывается канон как жанр и как богослужебное последование. Порядок песен в каноне и порядок богослужебного последования напоминает «последование» самого романа, делает его упорядоченным и узнаваемым. Форма, избранная Достоевским, была более органична для русского сознания, чем «роман» в его западном варианте, и более выразительна для художественного произведения. Придав своему роману форму гимнографического произведения — канона, Достоевский создал особую художественную форму, сделавшую его произведение совершенным. Форма канона как гимнографического жанра отражена в структуре («форме плана») романа, что сразу видно благодаря расположению жизнеописания старца Зосимы. Сокровенный смысл романа выражен в его форме. Именно структура канона, воспроизведенная в художественном произведении, позволила писателю соединить всеохватность и современность, поставить вечные, но животрепещущие, вопросы, связанные с утратой веры в Бога, и дать истинные ответы в обретении веры во Христа.

Ключевые слова: гимнография, канон, роман, кондак и житие, форма, русское христианское сознание, сопереживание, благодать, совершенная форма художественного произведения

Кто достоин раскрыть сию книгу
и снять печати ее?
(*Апокалипсис V, 2*)

Особое притяжение, которым наделены «Братья Карамазовы», кроется в загадке, разгадывание которой становится смыслом жизни для читателей Достоевского, вопросом проникновения в тайну или преткновения перед наложенной на слова печатью. Произведение, венчающее творчество писателя, является сокровенным, но так, что скрытое становится явным для тех, кто читает «с открытыми глазами». И ключи к прочтению скрыты в самом тексте: на поставленные автором «вечные» вопросы даются истинные «в веках» ответы.

Христианское содержание романа — идею отвержения Бога и Его творения как величайшее зло и принятие искупительной жертвы Христа с осознанием собственной ответственности за свои и чужие прегрешения как спасения — Достоевский облекает в форму

канона — особой гимнографической формы, составляющей содержательную основу суточного богослужения[1]. Форма традиционного романа в его западном варианте не соответствовала тем задачам, которые решал Ф. М. Достоевский: всеохватность, истина и благодать. Избрана была — узнана и воплощена — более динамичная и органичная для русского сознания богослужебная форма, ставшая и самостоятельным литературным жанром, которая сама по себе давала ответ: хваление Богу и всему сотворенному Им. Обретенная форма «Братьев Карамазовых» явилась столь емкой и все охватной, что и в творчестве Достоевского, и во всей русской классической литературе конца XIX в. стала совершенным образцом в искусстве Слова.

Книга в истории христианской культуры изначально была связана с ритуалом, являлась неотъемлемой частью православного богослужения, создавая единую форму — книгу как службу и службу как книгу: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1:1). Образ мира как вечно разворачивающейся Книги и вечно звучащего Слова в непрерывно совершаемом действе был закреплен христианским ритуалом и преподнесен как образец: смотрите, читайте, участвуйте. Книга как художественное произведение в творчестве Достоевского становилась своеобразным сакральным текстом и воплощала священный ритуал. И люди, читающие этот текст, тоже становились участниками непрерывного действа, восходя к истинному его содержанию — восхвалению Бога и сотворенного Им мира. Такое направление мысль получала в том числе и благодаря избранной автором форме романа.

Каноном первоначально называлась церковная служба — полный состав каждого отдельного Богослужения (вечерни или утрени) и полный состав всех служений, совершаемых в определенный день. В обители преподобного Феодора Студита наименование «канон» получила большая по объему церковная песнь со строго выдержанным тематическим последованием песен. Эта всеохватная форма, объединяющая первоначально 12, а потом 9 песен, даже 8, потому что вторая песнь, из-за своего содержания, обычно отсутствует и существует только в великопостных канонах. Общая композиция канона разделяется на четыре части вставными произведениями: I часть (песни 1—3), после которой вставлялся небольшой гимнографический текст, посвященный празднику или святому; II часть (песни 4—6), после которой вставлялся кондак — более сложная и древняя гимнографическая форма, представляющая похвалу святому или событию священной истории, в которой раскрывается суть всего канона; III часть (песни 7—9), представляющая собой благодарственную песнь Богу трех отроков в «пещи огненной»[2] и Богородицы[3]. После 9-й песни — IV часть — исполняется

еще несколько гимнографических текстов и три хвалитных псалма — 148, 149 и 150. Затем следует *славословие*, которое заканчивается ангельским гимном *Святый Боже, Святый Крепкий, Святый Бессмертный, помилуй нас*. В заключение утреня как бы возвращается к своему началу: снова поется праздничное песнопение, которое в соединении с начальными молитвами утрени составляет одну большую величественную молитву — прошение милости Божией. Такая круговая композиция символизирует вечное предстояние, где «день равен веку».

На структуру канона — основное содержание службы — накладывается еще четырехчастная структура, объединяющая 12 книг. Числа «4» и «12» соответствуют ежедневным, или вседневным, обычным службам в храме, называемым «часы». Всего часов (молитвословий, освящающих определенное время суток) четыре, состоят они из трех псалмов, нескольких стихов и молитв, включая кондак празднику или святому, и покрывают половину суточного круга богослужения. Часы соединялись с другими богослужениями суточного круга — с вечерней (9-й), с утреней (1-й), с Божественной литургией (3-й и 6-й). Литургия — общественное богослужение, за которым совершается таинство Святого причащения. Божественная литургия называется также Евхаристией — благодарением. Совершая ее, люди благодарят Бога за спасение рода человеческого от греха, проклятия и смерти жертвой, принесенной на кресте Его Сыном, Господом нашим Иисусом Христом. Эта служба не входит в суточный круг, но, являясь сутью и целью суточного богослужения, объединяет все остальные службы и «держит» этот вечный круг. Самое святое содержание службы скрыто и доступно только в сопереживании таинства. Это же происходит и в художественном тексте Достоевского: основное содержание вынесено за пределы видимого текста, и осознание его происходит в душе читателя, сопереживающего видимому слову.

В тексте романа время основных событий можно соотнести с третьим (утреннее пробуждение Мити, Алеша пришел к Катерине Ивановне говорить о спасении Мити), шестым (хвала природе Мити, приезд к старцу и ожидание Мити, моление пред иконой таинственного посетителя, тлетворный дух, исчезновение кошмара Ивана с появлением Алеши) и девятым («молитва над чашей» Дмитрия) часом. Видение Алеши о пире в Кане Галилейской вечером предваряет круг основных событий (или замыкает его, образуя круговую композицию вечности).

Надо отметить, что со временем, при посвящении службы святому, *кондак* после 6-й песни распространился до более крупной формы — «жития» святого. Исторически *кондак* представлял собой

драматизированное историческое или агиографическое повествование, иногда в лицах, диалогизированное, иногда в форме проповеди, объединяя в себе разные словесные жанры.

Достоевский специально оговаривает важность этой части, в которой он помещает ответы на сложнейшие вопросы и видит спасение в том, чтобы взять и сделать себя же ответчиком за весь грех людской, тогда не останется места гордости сатанинской и отрицанию Бога[4]:

В следующей книге произойдет смерть старца Зосимы и его предсмертные беседы с друзьями. Это не проповедь, а как бы рассказ, повесть о собственной жизни. Если удастся, то сделаю дело хорошее: *заставляю сознаться*, что чистый, идеальный христианин — дело не отвлеченное, а образно реальное, возможное, воочию предстоящее, и что христианство есть единственное убежище Русской Земли ото всех ее зол. Молю Бога, чтоб удалось, вещь будет патетическая, только бы достало вдохновения. А главное — тема такая, которая никому из теперешних писателей и поэтов и в голову не приходит, стало быть, совершенно *оригинальная*. Для нее пишется и весь роман, но только чтоб удалось, вот, что теперь тревожит меня![5]

По форме вставное житие старца Зосимы не вполне соответствует традиционной агиографической форме, так как оно написано от первого лица, но с указанием, что «по рукописи Алексея Федоровича Карамазова». До второй половины XVII в. — до «Жития протопопа Аввакума, им самим написанного» — житийное повествование велось от третьего лица:

Само собою, что многие из поучений моего старца Зосимы (или, лучше сказать, способ их выражения) принадлежат лицу его, то есть художественному изображению его. Я же хоть и вполне тех же мыслей, какие и он выражает, но если б лично от себя выражал их, то выразил бы их в другой форме и другим языком[6].

То, что выбрана такая форма, соответствует художественному принципу Достоевского для этого произведения в целом, выраженного в названии пятой книги «Pro и contra». Это «обратное» решение делает закономерным своеобразное представление посмертных чудес «наоборот» у мощей старца и радостное принятие Христа Алешей у гроба старца после сомнения и колебания, навеянного разговором с Иваном:

Тут вводится в роман как бы чужая рукопись (Записка Алексея Карамазова), и само собою, что эта рукопись разграфирована Алексеем Карамазовым по своему. Здесь вставлю ропщущее NBene: в июньской книге, в главе «Великий Инквизитор», не только нарушены мои рубрики, но даже все напечатано сплошь, страниц 10 сряду, без перенесения *на другую строчку даже*. Это очень меня огорчило, и на это приношу Вам мою сердечную жалобу.

В подтверждение неслучайности наблюдения можно привести письмо Ф. М. Достоевского к Н. А. Любимову от 7 (19) августа 1879 г. из Эмса, где Достоевский считает, что и «1/10-й доли не удалось того

выразить, что хотел». Но выделял *книгу шестую* как кульминационную точку романа и очень просил сохранить все разделения на главы и *подглавы*, как было у него.

Здесь следует обратить внимание на структурное деление романа по частям: три части, шестая книга завершает вторую часть, являясь кульминацией романа. В другом письме:

> Я первоначально действительно хотел сделать лишь в 3-х частях. Но так как пишу *книгами*, то забыл (или пренебрег) поправить то, что давно замыслил. А потому и пришлю при письме в редакцию и приписку, чтоб эту вторую часть считать за две части, то есть за 2-ю и 3-ю, а в будущем году напечатана будет, стало быть, лишь последняя *четвертая* часть. Таким образом, **4-я, 5-я и 6-я книги** романа составят *вторую* часть, а 7-я, **8-я и 9-я книги** составят 3-ю часть. Во всех трех частях будет таким образом в каждой по *три* книги, и почти по ровному числу печатных листов. Такова же будет и 4-я часть, то есть в 3-х книгах и от 10 до одиннадцати печатных листов[7].

Достоевский настойчиво говорит о девяти книгах и трех частях своего романа, а потом и о 4-й части. Кульминационной является вторая часть, состоящая из 4-й, 5-й и 6-й книг. Шестая книга называется «Русский инок» и представляет собой житие Зосимы, рассказанное им самим (что отступает от канонической формы жития, как в случае с протопопом Аввакумом), но записанное Алешей Карамазовым. Если учесть отсутствие в каноне второй песни, то по расположению житие святого после шестой песни в каноне совпадает с помещением в романе жития Зосимы с его беседами и поучениями в 6-ю из девяти книг, составляющих содержательную основу «Братьев Карамазовых». Принцип противопоставления, или диалогичности, принцип вопроса и ответа, pro и contra, выдержан на всех уровнях текста в широком смысле слова. Разрешается эта контроверса в житии и словах старца Зосимы, потому что главное для Достоевского показать, как «мимоидущий лик земной и вечная истина соприкоснулись тут вместе»[8] и как «перед правдой земною совершается действие вечной правды».

Многообразная тематика романа также целиком охватывается тематикой песен канона, в том числе тема детей и «русских мальчиков». Именно эта тема должна была послужить основой для развития дальнейшего действия романа, на что вроде бы есть намек в предисловии автора к роману. Детская тема занимала важное место в жизни писателя: незадолго до начала работы над романом умер трехлетний сын Алеша — и в его творении: книги вторая, четвертая, десятая и эпилог посвящены мальчикам — именно здесь он искал ответы на «проклятые» вопросы. Интересно, что изначально древнейшей основой службы были ветхозаветные сюжеты[9], связанные с чудесно спасшимися «тремя отроками в пещи огненной», ко-

торые в последний час свой восхваляли Господа: *Благословен еси, Господи Боже отец наших, и хвально и прославлено имя Твое во веки…* (Дан 3:26—45), что и является содержанием всей службы.

Гимнографическая византийская традиция воспринята на Руси в X—XI вв. и за многие века своего существования органично усвоена русским христианским сознанием. Канонизированная форма службы была всеохватной, позволяющей объединять разнообразные темы. Как правило, в одно последование — что и есть «служба» — читалось сразу несколько «канонов», посвященных святым и (или) празднику этого дня. Поэтому сначала читались все первые тропари (иногда песни), затем вторые и т. д. Получалось сложнейшее переплетение текстов, как и в романе переплетаются истории трех братьев, их отца, нескольких женщин, и их объединение кажется упорядоченным и понятным. Видимо, и поэтому Ф. М. Достоевский выбрал для своего последнего произведения именно такую структуру, которая смогла вместить все его замыслы, рассуждения, сомнения, исповедь и дать ответ на животрепещущие вопросы современности. И этот ответ тоже связан с основным содержанием службы — хвалой Богу. Форма, избранная Достоевским, была органична для русского сознания и совершенна для художественного произведения.

Примечания

1 Это — первоначально — 12 песен, сгруппированных по три в 4 части, где после 3-й и 6-й песен вставлены дополнительные тексты, а перед 9-й – хвалебная песнь Богородицы. (См.: [1], [2]).

2 Дан. 3:26—45, 56—88.

3 Лк. 1:68—79.

4 ПСС 14—290. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972—1986. Далее цитируем по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

5 Из письма Н. А. Любимову (11 июня 1879 г. Старая Русса — ПСС 30—1—131).

6 Там же.

7 Н. А. Любимову. 16 ноября 1879 г. (ПСС, 30—1—131).

8 ПСС 14—265.

9 7—8-я песни в каноне.

Список литературы

1. *Никольский К.* Пособие к изучению Устава Богослужения в Православной церкви. СПб.: Тип. А. И. Поповицкого и К°, 1874. 805 с.
2. *Осокина Е.* Методологические проблемы соотношения гимнографических и агиографических произведений // Гимнология. Материалы к Международной конференции. Москва. Сентябрь 1996 г. М., 2001. С. 178—187.

Elena Anatol'evna Osokina

Ph.D in Philology, Research Fellow,
Department of Experimental Lexicography,
Institute of Russian Language, Russian Academy of Sciences
(Moscow, Russian Federation)
lenazar@yandex.ru

HYMNOGRAPHIC 'CANON' AS A "FORM OF THE PLAN" IN "THE BROTHERS KARAMAZOV" BY DOSTOEVSKY

Abstract: The article draws a parallel between divine service and art, using Dostoevsky's last grand masterpiece as an example. We begin by defining the canon as a genre and as a liturgical order. The order of songs in the canon and the liturgical order resemble the sequence of Dostoevsky's novel and make it ordered and recognizable. The form chosen by the author was more organic for Russian consequence than the novel in its Western version and more expressive for a piece of art. By shaping his novel into a canon as a hymnographic piece, Dostoevsky created a special form which helped his novel attain perfection. The form of canon as a hymnographic text is found in the novel's structure ("a form of a plan") which is made clear by the positioning of the life of Zosima. The novel's hidden meaning was thus expressed in its form. The structure of a canon reproduced in a piece of fiction allowed Dostoevsky to link the contemporary and the all-embracing, bring up eternally important issues of losing faith in God and provide true answers in the discovery of new faith in Jesus.

Keywords: Hymnography, canon, novel, kontakion, vita, form, Russian Christian consciousness, empathy, good fortune, perfect form of a work of art

References

1. Nikolskiy K. *Posobie k izucheniyu Ustava Bogosluzheniya v Pravoslavnoy tserkvi* [*Guide to the Study of the Church Services Charter in the Orthodox Church*]. Saint-Petersburg, A. I. Popovitskiy Publ., 1874. 805 p.
2. Osokina E. Metodologicheskie problemy sootnosheniya gimnograficheskikh i agiograficheskikh proizvedeniy [Methodological Problems of the Correlation of Hymnographic and Hagiographical Works]. *Gimnologiya. Materialy k Mezhdunarodnoy konferentsii. Moskva. Sentyabr' 1996 god* [*Hymnology. Materials for the International Conference. Moscow. September 1996*]. Moscow, 2001, pp. 178—187.

© Осокина Е. А., 2012

DOI: 10.15393/j9.art.2012.352

Татьяна Александровна Кошемчук

доктор филологических наук,
профессор кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации
юридического факультета,
Санкт-Петербургский государственный аграрный университет
(Санкт-Петербург, Пушкин, Российская Федерация)
poetica@post.com

РАСКОЛЬНИКОВ, СТАВРОГИН, ВЕРХОВЕНСКИЙ, ИВАН КАРАМАЗОВ — СТАРЕЦ ЗОСИМА: АТЕИСТИЧЕСКАЯ ИДЕЯ В СВЕТЕ ХРИСТИАНСКОГО СОЗНАНИЯ

Аннотация: В статье исследуется система персонологических характеристик героев-атеистов у Достоевского, свидетельствующих об их плененности злом. Подробная симптоматика являет собой единый личностный комплекс, характерный для всех названных героев-атеистов: злоба, раздражение, ненависть, презрение, отвращение, наконец, желание убить, задушить. Сущность происходящего вскрывается в сфере демонологии: кульминацией оказывается встреча героя, носителя атеистической идеи, с чертом — первоисточником идеи. Ситуация показана с точки зрения христианского сознания старца Зосимы, с помощью которого Достоевский дает ответ на все кажущиеся неразрешимыми сомнения Ивана, на его провокационные вызовы. В системе сцеплений романа выявляется строгая иерархическая соотнесенность разных точек зрения, не равенство их, но главенствующее положение одной среди других, в ней исход всех вопрошаний. Таков смысл соположения героев в художественной концепции Достоевского: героя христианина и героев атеистов.

Ключевые слова: персонология Достоевского, система характеристик, идея героя, атеистическое сознание, христианское сознание

Внутренний мир Раскольникова с позиции всезнания абсолютно авторитетного автора, точного духовного диагноста своей эпохи, предстает на страницах романа — вопреки симпатии к этому герою многочисленных критиков романа — как мир зла. Это становится очевидным, если посмотреть на ситуацию с позиции традиционной христианской духовности, в поле которой разворачивалась персонология Достоевского — его понимание личности человека как духовно-душевного единства.

Душевная жизнь Раскольникова — это, в прямых авторских проникновениях, целый поток зла, поток симптомов одержания, так что роман буквально пестрит такими подробностями, как *злоба, раздражение, судороги, конвульсии, скрежет и щелканье зубов, вспенившиеся от злобы или дрожащие губы, перекосившееся лицо, кусание ногтей, злобное раздражение, презрение, отвращение, злоба захлебывающаяся, задыхающаяся, зверская, неистощимая, сжатые*

от злобы кулаки, сводящее с ума бешенство, бесконечная ненависть, пароксизмы ненависти, ярость, исступление, желание наплевать, укусить, оскорбить, наконец, о чем далее, — убить, задушить. Итог не случаен и не объясним только ошибкой в теории — кровавое убийство, к тому же повторенное в бешенстве — во сне, отражающем глубины душевной жизни. Приведенные ключевые слова подтверждаются десятками цитат из «Преступления и наказания», так что в целом их оказывается, при отборе самых характерных, более двухсот (см. подробно: [1, 92—137]). И все эти тонкие, тщательно разработанные, постоянно варьируемые Достоевским симптомы одержания духом зла, очевидные в контексте православной пневматологии (т. е. система авторских приемов при воссоздании душевной и мыслительной жизни героев бунта, героев атеистической идеи), станут повторяющимися, типологическими в следующих романах Достоевского.

Здесь я обращаюсь именно к кульминационным проявлениям зла — характерным персонологическим характеристикам теоретиков и практиков бунта, доморощенных философов без всякой выучки и элементарной дисциплины мысли, бесноватых философов отрицания, в силу своей подвластности злу — готовых на убийство (при различной глубине плененности): Раскольникова, Ставрогина, Верховенского, Ивана Карамазова. Конечно, Верховенский — нелестное соседство для «обаятельных» бунтарей. Но авторская персонология здесь едина, хотя различны исходы — от возможности прозрения до полной невозвратности.

Для всех названных героев характерны агрессивные внутренние импульсы с оттенком патологической злобности. Об отношении Раскольникова к людям всеведущий автор пишет:

> …это было какое-то *бесконечное почти физическое отвращение ко всему встречному и окружающему, упорное, злобное, ненавистное.* Ему *гадки* были их лица, походки, движения; просто *наплевал бы* на кого-нибудь, *укусил бы*, кажется, если бы кто-нибудь с ним заговорил… (Здесь и далее курсив мой. — *Т. К.*)[1].

Старуха, убитая Раскольниковым, это злобное желание осуществила — укусила *со зла* Лизавету, чуть палец не отрезали. Это, говоря пушкинским словом, *странное сближение* можно усилить еще одним: Ставрогин поддается подобному же патологически злобному импульсу: у всех в памяти эпизод, когда Ставрогина увещевает добрейший Иван Осипович:

> Скажите, что побуждает вас к таким необузданным поступкам… (10; 42). Вдруг как бы что-то хитрое и насмешливое промелькнуло в его взгляде (10; 42).

Здесь с точки зрения духовной диагностики чувствуется присутствие того, кто и Раскольникова *тащил* убить старушонку.

> — Я вам пожалуй скажу, что побуждает (10; 42).

Ставрогин «вдруг прихватил зубами и довольно крепко стиснул в них верхнюю часть его уха» (10; 43), Иван Осипович задрожал, и «дух его прервался» (10; 43). Здесь бес глумления, одержимость — отсюда и смертный страх, и нестерпимое безобразие этой изуверской сцены. Вполне внятно для духовной диагностики звучит далее: арестованный, вдруг *взбесившийся*, стал *неистово* бить в дверь, с *неестественной* силой оторвал железную решетку — феномен подобного беснования описан многократно. Раскольников и черт — эта тема вполне развернута еще Мережковским [3]. Ставрогин и черт (его демон, как он назван в романе) — вот еще один из подтверждающих фрагментов: после своей летаргической неподвижности во сне «он вдруг сам открыл глаза и, по-прежнему не шевелясь, просидел еще минут десять, как бы упорно и любопытно всматриваясь в какой-то поразивший его предмет в углу комнаты, хотя там ничего не было ни нового, ни особенного» (10; 182). А в последнем романе эта ситуация Достоевским развернута в полную картину — как реальная встреча с реальным духом зла Ивана Карамазова, которая также началась с неподвижного сидения и упорного всматривания в одну точку, на стоящий у противоположной стены диван, на какой-то тоже «предмет».

Понятен источник зла в героях — жестокой демонической злобности, как в этих ситуациях, когда герою неудержимо хочется, например, укусить кого-то. Или — *наплевать*, что буквально осуществляют и Раскольников, и Карамазов. Еще одно общее проявление: все герои выбранного ряда в бешенстве стучат кулаком. Более общее для всех них — острое желание убить, агрессивность в чувстве, в мысли, в желании, в намерении, в поступке. У Раскольникова — в пяти ситуациях: по временам ему «хотелось кинуться и тут же на месте *задушить* Порфирия» (6; 262); «…в это мгновение *такая ненависть* поднялась вдруг из его усталого сердца, что, может быть, он бы *мог убить* кого-нибудь из этих двух: Свидригайлова или Порфирия. По крайней мере, он чувствовал, что если не теперь, то впоследствии *он в состоянии это сделать*…» (6; 342); «Если Свидригайлов что-нибудь интригует против Дуни, то… тогда *я убью его*» (6; 355); о Лужине: «он, кажется, *убил бы его*!» (6; 36); о Заметове: «Он бы, кажется, так и *задушил* в эту минуту Заметова» (6; 195). Наконец, злобная ненависть направлена и на убитую уже старуху:

> О, как я *ненавижу* теперь старушонку! Кажется, бы другой раз *убил*, если б очнулась! (6; 212).

Что и происходит во сне.

Ставрогинская способность убить, как и у Раскольникова, подтверждается не только фактами его прошлой, до романного времени жизни. Верховенский хватает Ставрогина за локоть, чувствуя бешенство:

…схватив Верховенского за волосы левою рукой, он бросил его изо всей силы об земь и вышел в ворота (10; 321).

Таков же исход злобы и при встрече с Федькой:

Он схватил бродягу за шиворот и, со всею накопившеюся *злобой*, изо всей силы ударил его об мост (10; 220).

Еще одна неконтролируемая вспышка злобы и еще удар, направленный — в этот раз это женщина, своего рода юродивая (подобное не остановило и Раскольникова):

«Что ты сказала, несчастная…» — возопил он и изо всей силы оттолкнул ее от себя, так что она даже больно ударилась плечами и головой о диван (10; 219).

В этом ряду, конечно, и Иван Карамазов: у Ивана не раз вспыхивает желание убить. Его отношение к Катерине Ивановне — любовь и ненависть, вплоть до того, что *мог даже убить*. Убить он готов и Смердякова:

«Я *убью* его, может быть, в этот раз», — подумал он дорогой (15; 57); Надо *убить* Смердякова!.. Если я не смею теперь *убить* Смердякова, то не стоит и жить! (15; 54).

По пути к Смердякову его порыв злобы к мужичку, ничем перед ним не провинившемуся, едва не привел к убийству:

Тотчас же ему неотразимо захотелось *пришибить* сверху *кулаком* мужичонку (15; 57).

И эта бешеная злоба тотчас же выплескивается:

…мужичонко, сильно качнувшись, вдруг ударился изо всей силы об Ивана. Тот *бешено* оттолкнул его.

И оставил упавшего на земле, подумав: «Замерзнет» (15; 57). Он в ярости *бьет* также и Смердякова:

Иван Федорович вскочил и изо всей силы ударил его *кулаком* в плечо, так что тот откачнулся к стене (15; 51).

Так Иван дважды бьет в неудержимом бешенстве — слабых, ничем не защищенных людей. Еще и нечто любопытное — он говорит черту:

«Молчи, или я *убью* тебя!» (15; 83).

Далее об иных сходных симптомах тяжкого духовного недуга, при чем привожу здесь по два-три примера из десятка и более в каждом случае. Лишь отметив такой симптом, как *раздражение,* эту постоянную питательную почву острых злобных вспышек, у Раскольникова, Ивана Карамазова, Ставрогина, у всех без исключения персонажей «Бесов», а также *злобу* как таковую (здесь к каждому герою — десятки и десятки цитат), перехожу к более ярким. Это *су-*

дороги, крайне болезненный симптом, отмечены автором у Раскольникова: лицо его *искривлено судорогой*; лицо его *перекосилось* как бы от *судороги*. То же и у Ивана Карамазова: *шел он точно судорогой* — уходя от Смердякова; по пути к Смердякову чувствовал *судороги в кистях рук*.

«Пальцы-то у вас все дрожат-с, в *судороге*», — заметил Смердяков (15; 60).

Порой, как у Раскольникова, доходит и до конвульсий: Иван вдруг *затрясся в конвульсивном испуге*. И у Верховенского судороги и конвульсии: лицо передергивается *какой-то злобной судорогой*; в разговоре со Ставрогиным:

«Помиримтесь, помиримтесь», — прошептал он ему *судорожным* шепотом (10; 321).

Роднит Раскольникова с Верховенским такой крайне болезненный симптом, как *пена на губах*: у Раскольникова в сцене на мосту после удара кучера, вспенившиеся губы также реакция злобы на Порфирия; у Верховенского: кидается на Ставрогина в *бешенстве*, с *пеной* у рта. Кстати и о *ногтях* — еще один раскольниковский симптом (Раскольников кусает ногти в состоянии злобы) обнаруживается у Верховенского: на собрании «своих» он стрижет свои *длинные и нечистые ногти*.

Скрежет зубов — общее для всех проявление крайней злобы: Раскольников *злобно заскрежетал и защелкал зубами* после удара кучера, а также *скрежещет* при мысли о том, что он *эстетическая вошь*. Это нередко в «Бесах»: *скрежещет зубами* в *ярости* Шатов; скрежещет зубами Ставрогин не раз в разговоре с Марьей Лебядкиной. Иван же *скрежещет* зубами — чаще и страшнее всех, скрежещет с *яростным презрением*; говорит с Алешей *скрежещущим* шепотом; «Нет, клянусь, нет! — *завопил скрежеща* зубами Иван» — Смердякову (15; 53); «А! Так ты намеревался меня и потом мучить, всю жизнь! — *проскрежетал* Иван» (15; 63).

Стоит отметить у всех и такие симптомы, как дрожание и искривившееся, перекосившееся лицо. Нервная дрожь — постоянное проявление болезненного состояния Раскольникова: от злобы *дрожат* его руки, ноги, губы, голос, все тело — в разговоре с Порфирием *дрожит* от *бешенства*; чувствует беспрерывную *дрожь* во всем своем теле; *дрожит от дикого истерического ощущения*. Кривится и искажается его лицо, *как бы после какого-то припадка*.

В «Бесах» симптомы болезненной злобности разлиты по всему роману: дрожь, дрожащие губы, искривленное лицо — подобные авторские наблюдения относятся практически ко всем персонажам. В «Братьях Карамазовых» именно Иван в проявлении этих симптомов напоминает «бесов»: у Ивана *дрожат* руки при встрече со Смердяковым от ненависти к нему, он *весь* дрожит *мелкою холодною*

дрожью. Одновременно *искривляется* от злобы лицо: «…что-то как бы *перекосилось* и дрогнуло» (14; 249) в его лице; «Э, черт! — вскинулся вдруг Иван Федорович с *перекосившимся* от злобы лицом» (14; 246).

Злоба Ивана, как у «бесов» и у Раскольникова, естественно перерастает в *ненависть, бешенство, исступление, ярость*. Ивану, пожалуй, ненависти достается больше всех остальных героев этого же типа (такое острое состояние, кстати, не характерно для окаменённого нечувствия Ставрогина). Тут же и исступление и ярость: Иван *вопит* в *исступлении, в ярости* разговаривает с чертом, кричит *яростно*. Подобные проявления крайней злобы многочисленны в романе «Бесы» — читатель легко обнаружит многочисленные авторские характеристики с выделенными ключевыми словами.

Стоит сделать из приведенных наблюдений ряд выводов. Прежде всего, подробная симптоматика злобной одержимости Ивана, проведенная Достоевским, не оставляет никакого сомнения: не только отождествление, но даже и частичное приравнивание Ивана и автора романа (столь частое в исследовательской литературе) недопустимо.

В названном ряду героев общая болезнь, характера сверхфизического, пневматологического — одержимость духом зла. Всех объединяет и эмпирический характер: нетерпеливая раздражительность, разнузданные злобные чувства, бесконтрольно отпущенные на волю, безумные вспышки самой неистовой злобы со всеми ее болезненными симптомами. Общее и миросозерцание, допускающее преступление, злые поступки, эксперименты над собственной природой — все это, душевное, духовное и жизненно-конкретное в персонологии Достоевского являет собой единый личностный комплекс, определяемый в сфере метафизики идеи, точнее говоря, в сфере демонологии. В антропологическом поле реализма Достоевского, распахнутом в пневматологическую перспективу, кульминацией оказывается встреча героя, носителя атеистической идеи, с чертом — первоисточником идеи.

Стоит отметить: различны степень одержимости и вероятность освобождения в этом ряду героев, и одним из симптомов преодолимости болезни — здесь я лишь намечаю ракурс темы — является страдание. Бесы — не страдают, но глубокое мучение сопутствует истории болезни Раскольникова и Ивана Карамазова.

Не раз говорилось о делении всех героев Достоевского на две группы: верящих в Бога и отрицающих Бога. Это деление безусловно подтверждено всеми приведенными персонологическими наблюдениями: все перечисленные выше характеристики ни в малой степени не употребляются при авторском проникновении в души героев веры (Мышкин, Зосима, Алеша).

Достоевским в последнем романе дана ослепительно яркая идея бунта и отрицания — позиция, до самых глубин и пределов им продуманная, прожитая и оставленная, причем она даже усилена, казалось бы, не отразимо бьющими в цель аргументами вроде затравленного собаками мальчика — кто не содрогнется и не повторит сказанное Алешей слово.

Но дан и ответ на вызов бунта, ответ небывалой силы, безусловно дан, иначе зачем бы возводилось все здание… Именно старец Зосима отвечает героям атеистического сознания, причем не сюжетно, не только своим присутствием в тексте, но прежде всего словесно. Здание возведено прочно, без перекоса в одну сторону, на кульминацию отрицания приходится и невиданная ранее кульминация света, злу дано противоядие — действенный христианский путь преодоления, и читатель безусловно вознагражден за свои мучения, им пережитые вместе с Алешей. Достоевский точно обозначил, где этот ответ: он пишет К. П. Победоносцеву о бунте Ивана и о том, что опровержение его будет дано в книге «Русский инок», но не по пунктам, а косвенно, в художественной картине.

Слова Достоевского стоит принять всерьез и сопоставить две позиции. Окажется, что все сказанное Иваном, его самые броские идеи — отнюдь не неопровержимы, даже не новы — для старца Зосимы. В упомянутом письме Достоевский проясняет характер современного богохульства с точностью духовного диагноста: «…отрицается изо всех сил создание Божие и смысл его». И ниже: «Опровержение сего (не прямое, то есть не от лица к лицу) явится в последнем слове умирающего старца»[2]. Как же именно?

Старец Зосима, «наш русский положительный тип»[3], с его огромным опытом претворения собственной души и проникновения в души других, отвечает Ивану — и в его лице героям атеистического типа сознания — прямыми и точными словами.

Иван мучается злом мира, людским страданием? Ответ старца таков: прежде всего нужно обратиться от зла в мире — к злу в самом себе. Необходимо в этой ситуации прежде всего *самосознание*, т. е. умение видеть свое зло. Он призывает: *смотри за собой*, и знай, что ты хуже других:

> Всяк ходи около сердца своего, всяк себе исповедайся неустанно (14; 149); На всяк день и час, на всякую минуту ходи около себя и смотри за собой, чтоб образ твой был благолепен (14; 289).

Начало самопознания таково:

> Главное, убегайте лжи, всякой лжи… Наблюдайте свою ложь и вглядывайтесь в нее каждый час, каждую минуту (14; 54).

Ивану же недостает именно этого — глубины самосознания, умения мужественно вглядываться в свои злые импульсы (об этом

подробно см.: [2], [1, 137—187]), фиксировать, продумывать и оценивать свои злые мысли. Это действенный путь — путь преодоления зла: «…то, что вам кажется внутри себя скверным, уже одним тем, что вы это заметили в себе, очищается» (14; 54), — говорит старец. Этот путь претворения зла, тщательно разработанный в православной традиции, в романе писателем дан троекратно: им прошел Маркел, сам старец и идет Алеша. Подробно показано, как из осознания своего *безобразия* рождается мысль, которая стала основой всей христианской жизни старца Зосимы:

…думаю, — воистину я за всех, может быть, всех виновнее, да и хуже всех на свете людей! (14; 270).

И Раскольникову, и Ивану предстоит обратить свой внутренний взор на себя, открыть многообразное зло мира не в других, а в своих собственных мыслях, чувствах, импульсах воли. Вместе с этим отпадут и ложные теории самочинного ума. Старец Зосима говорит о теории вседозволенности, допустимости преступления, словно впрямую обращаясь к Ивану, имея в виду вообще современных молодых людей:

Те вослед науке хотят устроиться справедливо одним умом своим, но уже без Христа, как прежде, и уже провозгласили, что нет преступления, нет уже греха. Да оно и правильно по-ихнему: ибо если нет у тебя Бога, то какое же тогда преступление? (14; 286).

Логика безбожия для старца Зосимы прозрачна, он видит правоту умозаключений Ивана, если в качестве предпосылки взят отрицательно решенный вопрос — о Боге и о бессмертии.

Можно ли его разрешить иначе? Ведь у Ивана в глубине души нет окончательного решения, чем он и мучается. Можно, — отвечает старец: «…доказать тут нельзя ничего, убедиться же возможно» (14; 52). Как?

Опытом деятельной любви. Постарайтесь любить ваших ближних деятельно и неустанно. По мере того, как будете преуспевать в любви, будете убеждаться и в бытии Бога, и в бессмертии души вашей. Если же дойдете до полного самоотвержения в любви к ближнему, тогда уж несомненно уверуете, и никакое сомнение даже и не возможет зайти в вашу душу. Это испытано, это точно (14; 52).

Здесь Достоевский устами своего героя выражает святоотеческий опыт, действительно испытанный веками: чтобы приобрести веру и любовь, нужно совершать дела любви, даже и не имея любви — таков первый шаг. Этот труд души должен быть постоянным:

Делай неустанно. Если вспомнишь в нощи, отходя ко сну: «я не исполнил, что надо было», то немедленно восстань и исполни (14; 291).

И в другом месте старец говорит:

Братья, любовь учительница… она трудно приобретается, дорого покупается, долгою работой и через долгий срок, ибо не на мгновение лишь случайное надо любить, а на весь срок. А случайно то и всяк полюбить может, и злодей полюбит (14; 290).

Предложенный старцем Зосимой опытно выверенный путь удостоверения в Божьем бытии доступен любому человеку, этот путь описан, но он не предлежит готовым и гарантированно успешным, а возникает только из самих тех шагов, которые сделает человек, и в их меру. В полноте же своей он проходится в монашестве: монах в своем духовном праксисе познает, «что не только он хуже всех мирских, но и пред всеми людьми за всех и за вся виноват, за все грехи людские, мировые и единоличные…» (14; 149). Причем не только *по общей мировой вине*, а *единолично* каждый за всякого человека. Иван мучается злом других так, что готов расстрелять виновных во зле, — старец предлагает сделать себя *ответчиком* за весь грех людской и предупреждает: прожив искренно эту мысль, тотчас же увидишь, *что оно так и есть в самом деле*. Из этого чувства вины, по словам старца, рождаются духовные плоды:

Тогда лишь и умилилось бы сердце наше в любовь бесконечную… Тогда каждый из вас будет в силах весь мир любовию приобрести и слезами своими мировые грехи омыть… (14; 149).

Здесь все обращено к Ивану и в его лице ко всем: можно принять на себя ответственность за зло и не ненавидеть людей, заботясь о человечестве вообще. Об этом слова старца из его разговора с Хохлаковой — о неком человеке, с которым у Ивана (как и у Раскольникова) прямое и явное сходство:

Я, говорит, становлюсь врагом людей, чуть-чуть лишь те ко мне прикоснутся. Зато всегда так происходило, что чем более я ненавидел людей в частности, тем пламеннее становилась любовь моя к человечеству вообще (14; 53).

Иван не может понять любви к ближнему и на Бога негодует *из любви к человечеству*. Начало же любви к ближнему — здесь опять же предложен опытно проверенный путь — в сожалении о нелюбви к нему; о нелюбви к конкретному человеку, говорит Зосима, нужно сокрушаться:

…и того довольно, что вы о сем сокрушаетесь. Сделайте, что можете, и сочтется вам (14; 53).

Здесь необходим переход к главному аргументу Ивана — к страдающим детям: любовь Ивана к детям — это именно любовь *вообще*, а рядом с ним в романе тоже дети, но любит их, этих конкретных детей, Алеша, а не Иван. Иван мучается глубоко — тем злом, о котором он в газетах прочитал, о тех *дальних* детях, не о *ближних*, которые страдают рядом. Вот, например, ситуация, где воочию явлено

детское страдание, — Илюша Снегирев и брат Дмитрий. Кстати, и Смердяков не без участия Ивана становится одной из причин этого детского страдания, ибо все отзывается. Но этого словно не видит Иван. Об Илюше Алеше рассказывает Катерина Ивановна, как он бежал рядом и за отца просил, — знал ли об этом Иван, в этом эпизоде романа не сказано. Но при постоянном общении Ивана с Катериной Ивановной это событие недельной давности, связанное с братом Дмитрием, вряд ли осталось ему неведомо. И не случайно в композиции романа речь Ивана о страданиях «дальних» детей следует сразу же за эпизодом глубокого детского страдания — здесь, вблизи, в тесной связи с семейной ситуацией, а не где-то вдали, и — безразличного ему. Иван как будто ни при чем. И Катерина Ивановна не случайно обращается к Алеше, не к Ивану, с просьбой передать *вспомоществование* семье штабс-капитана Снегирева.

Сердце Ивана могло бы быть пронзено Илюшиным страданием — зачем тут другие истории. Но ведь *ближний*-то страдающий ребенок может быть куда как непривлекателен, сам камни кидает в других детей, в злобе может и за *палец укусить*. Слова старца Зосимы об образе зверином взрослого человека, отпечатавшемся в детском сердце, сказались вполне, так и Снегирев это выражает, говоря о том, как Дмитрий его за «мочалку» тащил:

> …родословная фамильная картина навеки у Илюши в памяти душевной отпечатлелась (14; 186).

Впрямую о невинных детях — старец Зосима:

> Деток любите особенно, ибо они тоже безгрешны, яко ангелы, и живут для умиления нашего, для очищения сердец наших и как некое указание нам. Горе оскорбившему младенца (14; 289).

Иван напрасно возмущается, не желая, чтобы вот взяли и простили мучителя ребенка; по Зосиме, здесь отнюдь не легкое прощение, но абсолютная неизбежность страшной ответственности: *горе оскорбившему младенца*. Это *горе* поясняется в мистическом рассуждении старца об адском огне, о *страшнейшей муке духовной — страдании о том, что нельзя уже более любить*, которое нельзя, и простив, отнять у тех, кто упустил возможность любви на земле, что же говорить об *оскорбивших младенца* и поправших любовь.

И далее старец вновь как будто об Иване, ведь причинить зло ребенку, о котором на словах так печется Иван, можно и самим фактом своего «нечестия»; проходя мимо мужичонка, Иван не останавливается ведь перед тем, чтобы из одной только внутренней злобы ударить его:

> Вот ты прошел мимо малого ребенка, прошел злобный со скверным словом, с гневливою душой; ты и не приметил, может, ребенка-то, а он видел тебя, и образ

твой, неприглядный и нечестивый, может, в его беззащитном сердечке остался. Ты и не знал сего, а, может быть, ты уже тем в него семя бросил дурное, и возрастет оно, пожалуй, а все потому, что ты не уберегся пред дитятей, потому что любви осмотрительной, деятельной не воспитал в себе. …Ибо все как океан, все течет и соприкасается, в одном месте тронешь, в другом конце мира отдается (14; 290).

Исход из мучений о детских страданиях для Ивана — бунт. Но тут бы не бунтовать, а себя сделать *благолепнее*, тогда *всем было бы легче*, говорит старец. А потом, мучаясь о *том* ребенке, помочь — *этому.* Слова же о чужом зле могут быть и при искреннем страдании — сокрытым лицемерием, о чем говорит старец Зосима:

И да не смущает вас грех людей в вашем делании. …Скидывая свою же лень и свое бессилие на людей, кончишь тем, что гордости сатанинской приобщишься и на Бога возропщешь (14; 290).

Именно это и происходит с Иваном.

Скорбь о зле и чужом невинном страдании — и здесь речь идет действительно о страшных злодействах — может стать почти непереносимой, об этом вновь как будто впрямую говорит старец Зосима Ивану, и здесь предлагая исход:

Если же злодейство людей возмутит тебя негодованием и скорбью уже необоримою, даже до желания отмщения злодеям, то более всего страшись сего чувства; тотчас же иди и ищи себе мук так, как бы сам был виновен в сем злодействе людей. Приими сии муки и вытерпи, и утолится сердце твое, и поймешь, что и сам виновен, ибо мог светить злодеям даже как единый безгрешный и не светил. Если бы светил, то светом своим озарил бы и другим путь, и тот, который совершил злодейство, может быть, не совершил бы его при свете твоем (14; 292).

И, более, о суде над преступником и мучителем:

…не может быть на земле судья преступника, прежде чем сам сей судья не познает, что и он такой же точно преступник, как и стоящий пред ним, и что он то за преступление стоящего пред ним, может, прежде всех и виноват (14; 291).

Последнее: о прощении — вот контраст двух сильнейших душевных движений Ивана и — старца Зосимы и Алеши на двух разных путях: не прощать! — простить. Читатель вправе выбрать сам.

Иван, с его отрицанием прощения:

Я убежден как младенец, что страдания заживут и сгладятся… что наконец в мировом финале, в момент вечной гармонии, случится и явится нечто до того драгоценное, что хватит его на все сердца, на утоление всех негодований, на искупление всех злодейств людей, всей пролитой ими их крови, хватит, чтобы не только было возможно простить, но и оправдать все, что случилось с людьми… но я-то этого не принимаю и не хочу принять!

Не хочу я наконец, чтобы мать обнималась с мучителем, растерзавшим ее сына псами! Не смеет она прощать ему! …Она не имеет права простить, не смеет простить мучителя, хотя бы сам ребенок простил их ему! А если так, если они не смеют простить, где же гармония? (14; 223).

Алеша в ночь его видения Каны Галилейской думает в потоке переживаний: «Все, что истинно и прекрасно, всегда полно всепрощения…» — а далее о круговой поруке прощения:

Простить хотелось ему всех и за все, и просить прощения, о! не себе, а за всех, за все и за вся, а «за меня и другие простят», прозвенело опять в душе его (14; 328).

Старец Зосима говорит грешнице о возможности прощения:

Ничего не бойся, и никогда не бойся, и не тоскуй. Только бы покаяние не оскудевало в тебе — и все Бог простит. Да и греха такого нет и не может быть на всей земле, какого бы не простил Господь воистину кающемуся. Да и совершить не может, совсем, такого греха великого человек, который бы истощил бесконечную Божью любовь (14; 48).

Итак, в композиции романа Достоевский словами старца Зосимы отвечает на все кажущиеся неразрешимыми сомнения Ивана, на его провокационные вызовы; нужно лишь последовать мысли писателя и сопоставить одну позицию с другой, и в системе сцеплений романа выявится строгая иерархическая соотнесенность точек зрения, не равенство их, конечно, вопреки Бахтину, но главенствующее положение одной среди других, в ней исход всех вопрошаний — путь *проверенный, верный*. Таков смысл соположения героев в художественной концепции Достоевского: героя-христианина и героев-атеистов.

Примечания

1 *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 6. С. 87. Далее произведения Ф. М. Достоевского цитируются по этому изданию, том и страница указываются в тексте в скобках.

2 *Достоевский Ф. М.* Письмо к К. П. Победоносцеву от 19 мая 1879 г. // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 30. Книга первая. Письма 1878—1881. Л., 1988. С. 66.

3 *Достоевский Ф. М.* Письмо к А. Н. Майкову от 25 марта 1870 г. // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 29. Книга первая. Письма 1869—1874. Л., 1986. С. 118.

Список литературы

1. *Кошемчук Т. А.* Персонология Ф. М. Достоевского: полемические размышления // Кошемчук Т. А. Русская литература в православном контексте. СПб.: Наука, 2009. С. 92—212.
2. *Кошемчук Т. А.* Человек самосознающий в романах Ф. М. Достоевского (Раскольников и князь Мышкин) // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2008. № 4 (97). С. 84—93.
3. *Мережковский Д. С.* Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М.: Республика, 1995. 623 с.

Tat'yana Aleksandrovna Koshemchuk

Doctor of Philology, Professor,
Department of Linguistics and Intercultural Communication,
Faculty of Law, St. Petersburg State Agrarian University
(Saint-Petersbourg, Pushkin, Russian Federation)
poetica@post.com

RASKOLNIKOV, STAVROGIN, VERKHOVENSKY, IVAN KARAMAZOV — ELDER ZOSIMA: THE ATHEISTIC IDEA IN THE LIGHT OF THE CHRISTIAN CONSCIOUSNESS

Abstract: The article is a study of a set of personological features of atheist characters in Dostoevsky which reveals their status as overcome by evil. Detailed symptoms appear together as a single complex, typical for all atheist characters — anger, resentment, hatred, contempt, revulsion, and finally, a desire to kill and strangle. The reason for this is found in demonology, with the climax in the meeting between the atheist hero and the primary source of his idea, the devil. The situation is presents from the point of view of Christian consciousness as embodied in Elder Zosima. Through his view, Dostoevsky provides answers to all Ivan's seemingly insoluble questions and provocative challenges. Within the novel's internal structure we can trace a strict hierarchical interconnection of various viewpoints. They do not arise as equal, but are subordinated to one which acts as an outcome of all questioning. Such is the meaning of the apposition of characters — atheists and the Christian protagonist - in Dostoevsky's creative world.

Keywords: Dostoevsky's personology, system of features, idea of a characters, atheistic consciousness, Christian consciousness

References

1. Koshemchuk T. A. Personologiya F. M. Dostoyevskogo: polemicheskie razmyshleniya [Personology of Fyodor Dostoyevsky: the Polemical Reflections]. *Koshemchuk T. A. Russkaya literatura v pravoslavnom kontekste* [*"Russian Literature in the Orthodox Context" by Tatyana Koshemchuk*]. Saint-Petersburg, Nauka Publ., 2009, pp. 92—212.
2. Koshemchuk T. A. Chelovek samosoznayushchiy v romanakh F. M. Dostoyevskogo (Raskolnikov i knyaz Myshkin) [Self-conscious Man in the Novels by Fyodor Dostoyevsky (Raskolnikov and Prince Myshkin)]. *Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta* [*Scientific Notes of Petrozavodsk State University*]. 2008, no. 4 (97), pp. 84—93.
3. Merezhkovskiy D. S. *L. Tolstoy i Dostoyevsky. Vechnye sputniki* [*Leo Tolstoy and Dostoyevsky. Eternal Companions*]. Moscow, Respublika Publ., 1995. 623 p.

© Кошемчук Т. А., 2012

DOI: 10.15393/j9.art.2012.353

Сергей Сергеевич Шаулов
кандидат филологических наук,
доцент кафедры русской литературы и издательского дела
филологического факультета,
Башкирский государственный университет
(Уфа, Российская Федерация)
sschaulov@gmail.com

РЕЛИГИОЗНОСТЬ ДОСТОЕВСКОГО КАК МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА СОВЕТСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ*

Аннотация. Советское литературоведение, особенно в первые десятилетия после революции 1917 года, пристрастно трактовало творчество Достоевского. Причины этой пристрастности лежат не только в сфере политической идеологии. В статье делается предположение о генетической связи ряда советских прочтений с некоторыми прижизненными интерпретациями Достоевского. Анализируются также попытки «приручить» Достоевского, примирить его наследие с резко изменившимися культурными условиями и политическими нормами. Показательно, что подобное примирение всегда проходило через стадию мифологизации личности писателя и его творчества, в которой иногда парадоксально сходились советские (Луначарский), антисоветские (Бердяев) и даже сугубо философские (Бахтин) прочтения Достоевского. В конечном счете, основным мифом о Достоевском в послереволюционное время стала вариация романтической мифологии творчества, порой прямо реализованная в сравнении «Достоевский — Прометей». В статье также анализируются негативные прочтения Достоевского. В этом случае писатель понимался как мифологический антагонист нового коллективного мессии — пролетариата. Такие прочтения (в качестве примеров в статье взяты Переверзев и Лившиц) показывают конечную границу этической оценки Достоевского с позиций рационального секулярного гуманизма, вариацией которого и была советская гуманитарная мысль. Художественная система Достоевского включает эту традицию во внутрироманный диалог как один из голосов и обнажает ее этическую недостаточность, чем и провоцирует смешанные реакции «присвоения» и «отторжения», как со стороны советских мыслителей, так и со стороны их современных наследников.

Ключевые слова: Достоевский, история литературоведения, восприятие и интерпретация

Коммуникативная ситуация прочтения Достоевского советским сознанием — это прочтение поневоле, прочтение с оправданием («Достоевский — плохой, но Достоевский — классик, или Достоевский «кое в чем велик», или велик, «несмотря на…» и т. д.). Собственно, именно механизм подобно «оправдания» чуждого текста и представляет особый интерес. Случаи полного отрицания Достоевского, нередкие в 1920—1930-х гг., в этом смысле значительно менее репрезентативны.

При этом вполне понятно, что спорить с монологическим, аксиологически и мировоззренчески фундированным чужим восприя-

тием вполне бессмысленно. В рамках самого себя оно непоколебимо, критику со стороны не «слышит», замыкаясь в своей структуре. Авторитарное восприятие текста не рассчитано на полемику в принципе. Со стороны такую рецепцию можно только анализировать.

В свою очередь, такой анализ представляется ценным по следующим причинам:

1. Как материал для изучения принципов функционирования художественного текста (в конце концов, если традиция восприятия укоренилась на несколько десятилетий и полностью не изжита до сих пор, значит, у нее есть все-таки некий фундамент; может быть, не в самом тексте, может быть, в культурном или историческом контексте, но есть);

2. Рецепция классического текста в разные эпохи многое говорит не только о нем самом, но и о воспринимающем его культурном сознании. Коль скоро в истории нашей страны и нашей культуры длительное время существовало и такое осознание себя, следует обратить на него внимание. Достоевский здесь может выступить «призмой», сквозь которую мы увидим нечто, что иначе увидеть будет сложно;

3. История науки представляется нам чрезвычайно важной дисциплиной. Может быть, анализируя декларативно отвергнутые современ ным литературоведением концепции, мы сможем, отчасти со стороны, взглянуть и нашу нынешнюю методологию.

Что понимать под советским литературоведением? Думается, что значимый объект в свете избранной проблемы представляют все-таки не все прочтения Достоевского от 1917 до 1991 г. Внимания, на наш взгляд, заслуживают тексты, в той или иной степени обладающие внутренней убежденностью (как бы ни был призрачен или произволен этот крите рий), а с другой стороны, отчетливо, порой декларативно отделяющие себя от классической традиции (что для литературоведения, скажем, 1970—1980-х гг. все-таки уже нехарактерно). Иными словами, наибольший интерес для нас в данном конкретном случае представляет не просто советское, а *революционное* литературоведение.

С генетической точки зрения те концепции, о которых мы будем говорить, вырастают из некоторых современных Достоевскому прочтений. Представляющиеся ныне «экзотическими» выверты литературоведче ской мысли, на наш взгляд, все-таки всегда опираются, с одной стороны, на нечто взятое (или вырванное) из текста, а с другой — на некий куль турный механизм, собственно и дающий им жизнеспособность.

В случае же с Достоевским можно указать и конкретную, «сюжетную» преемственность восприятия. Один из главнейших таких сюжетов может быть назван «Достоевский — ренегат». Этот сюжет

был сформулирован еще при жизни Достоевского: в 1860-х — намеками, а в период обострения полемики (после «Бесов», после Пушкинской речи) — вполне прямо.

А вот как его формулировал А. В. Луначарский, уже в бытность свою вполне советским литературоведом:

> Годы омской каторги и семипалатинской подневольной службы наложили неизгладимую печать на психику Достоевского, окончательно закрепили его нервную болезнь (эпилепсию), обострили ряд отрицательных черт его характера и в сильнейшей мере способствовали развитию его реакционных тенденций. Теперь это был крайне издерганный, терзаемый глубокими противоречиями, больной писатель мыслитель, ставший вождем и рупором темных и страждущих людей. Вся дальнейшая жизнь Достоевского была полна постоянной борьбой с нуждой, с долгами, с обуревающими его сомнениями, с бурными, столь ему свойственными страстями[1].

Примечательно, что это отрывок из статьи для первого издания Большой советской энциклопедии, т. е. концепция, предназначенная для распространения и массового утверждения в сознании читателей.

К слову, Луначарский, как и некоторые другие советские ученые, проецировал в массы все-таки не самое невменяемое прочтение. Тот же нарком просвещения вообще старался присвоить Достоевского революции. Примечателен ход его мысли, например, в статье «Достоевский — художник и мыслитель».

Достоевский понимается в ней как «великий искатель социальной гармонии хотя бы через мистику, религию и христианство» [4, 241]. Дальше Луначарский формулирует романтический (может быть, даже романтико-символический) миф о революции и совершает затем «виртуозную» подмену понятий. Вот начало его ключевой мысли:

> …из отверженности своей, из мук своих, из цепей своих может вынести русский народ, по Достоевскому, все те необходимые высочайшие душевные качества, которых никогда не обретет омещанившийся Запад… [4, 242]

С этим мы и сейчас отчасти можем согласиться. Однако дальше следует:

> Но разве Достоевский предполагал, что призыв России к службе миру произойдет без греха и убийств, без голода, без мук? [4, 242]

Конечно, не предполагал: исторический прогноз Достоевского, если включить в него «Бесов», на наш взгляд, пессимистичен. Тем неожиданнее для сегодняшнего читателя финал пассажа:

> Нет, розовенькая, чистенькая революция показалась бы Достоевскому насмешкой над порывами и чаяниями восторженных душ. Для него грядущее России сплелось с представлением о подвиге, в понятие которого входят и муки, и победа. Если бы Достоевский воскрес, он, конечно, нашел бы достаточно правдивых и достаточно ярких красок, чтобы дать нам почувствовать всю необходимость совершаемого нами подвига и всю святость креста, который мы несем на своих плечах. Достоевский сделал бы больше. Он научил бы нас найти наслаждение в

этом подвиге, найти наслаждение в самых муках и глазами, полными ужаса и восхищения в одно и то же время, следить за грохочущим потоком революции [4, 242].

Это, конечно, интеллектуальное шулерство, но каков его механизм. На какой почве оно вырастает?

Во-первых, на почве мировоззренческого или, если угодно, методологического сдвига. Дело даже не в самом по себе атеизме того же Луначарского, а в том, что вера Достоевского с этой позиции воспринимается не как главнейшее аксиологическое свойство личности, а как одна из тем его творчества. Религиозный идеал в этом случае виден только в своем социальном аспекте. Можно сказать, что вместо объемного объекта перед нами предстает его двухмерная проекция. Собственно, это и есть исходный посыл методологии, с помощью которой «революционное» литературоведение «приручало» Достоевского.

Такой Достоевский вполне может быть уложен в прокрустово ложе неоромантического мифа о революции как очистительной катастрофе, пришествии плодотворного хаоса и т. д. Миф этот активно развивался именно в то время, когда Луначарский произнес эту речь.

Это и есть второй, может быть, главный корень луначарского прочтения Достоевского — мифологизм восприятия. В этом смысле, такое восприятие предстает еще одним вполне очевидным изводом модернистских интеллектуальных упражнений рубежа веков. При этом показательно, что любая мифологизация Достоевского неизбежно приводила к требованию его «отлучения» от православия. С советским литературоведением здесь парадоксально смыкается, к примеру, Н. А. Бердяев:

Для православного сознания Ставрогин погиб безвозвратно, он обречен на вечную смерть. Но это не есть сознание Достоевского, подлинного Достоевского, знавшего откровения. И мы вместе с Достоевским будем ждать нового рождения Николая Ставрогина — красавца, сильного, обаятельного, гениального творца[2].

Общее двух столь разнящихся прочтений: новая актуализация романтического мифа творчества через личную или историческую катастрофу. В конечном счете, это — мифология творчества, неизбежно приводящая к мифологической трансформации эмпирической личности писателя.

Еще более показательна в этом смысле перекличка Луначарского с М. М. Бахтиным. В 1921 г. Луначарский в речи к столетию писателя сказал следующее:

Достоевский — прикованный Прометей — отнюдь не грозит по-прометеевски Зевсу. Протест показался бы ему смешным и бессильным. Поэтому Достоевский смиряется, ища в соблюдении этого смирения какой-то новой на этот раз гордости [4, 240].

В начале «Проблем поэтики…» читаем полемический, по сути, пассаж:

Достоевский, подобно гетевскому Прометею, создает не безгласных рабов (как Зевс), а свободных людей, способных стать рядом со своим творцом, не соглашаться с ним и даже восставать на него [1, 7].

Бахтин, конечно, углубил исходную мысль, хотя и его «Прометей Достоевский», на наш взгляд, чрезмерно мифологичен.

Возьмем еще одну марксистскую интерпретацию — книгу В. Ф. Переверзева «Творчество Достоевского», первым изданием вышедшую в 1912 г. От Луначарского Переверзев очень далек и стилистически, и в конкретной оценке Достоевского: для первого автор «Братьев Карамазовых» все-таки «симпатичная фигура», для второго — скорее, «полезная» (как полезны отрицательные примеры).

Тем не менее структурно две этих интерпретации чрезвычайно схожи. Мифологическая конструкция «революционной смены эпох» у Переверзева дается не в прошедшем времени (1912), а в настоящем — как противопоставление нового «живого» человека — героям Достоевского, мучающимся, по мнению литературоведа, «муками разложения». Причем, этот «живой человек» появляется у Переверзева не просто так, а в качестве ответа на вопрос, который он вырезает из внутреннего монолога героя «Кроткой» и приписывает самому Достоевскому:

Есть ли в поле жив человек? — кричит русский богатырь. Кричу и я, не богатырь, и никто не откликается…

Дальше и идет прочувствованное описание спасителя общества, нового человека, властного преодолеть внутренние конфликты героев Достоевского, властного радикально преобразить неправедный мир. Это, кстати, финал книги, кода, к которым, надо понимать, и стремится Переверзев [6, 366—367].

Достоевский здесь выводится как искуситель, которому противостоит образ нового мессии. Структурно диалог Переверзева с Достоевским напоминает знаменитый диалог Ивана с Алешей:

Не хочу гармонии, из-за любви к человечеству не хочу… есть ли во всем мире существо, которое могло бы и имело право простить? Но Существо это есть, и оно может все простить (14; 223).

Евангельский миф не просто секуляризируется, он еще и переворачивается: вместо лика Спасителя — многолико-безликий класс-спаситель, вместо прощения — насильственная переделка, вместо царства Божия — вещный мир, подчиненный «власти человеческого ума и воли» [6, 363]. Таким образом, Переверзев делает ровно то же самое, что и великий Инквизитор, и именно поэтому так старательно обходит в своей книге поэму Ивана Карамазова (всего одно упоминание).

Основной же нерв творчества Достоевского Переверзев видит в противостоянии «идеалов кротости и своеволия» [6, 217–218]. При-

чем последнее естественно мыслится как положительная характеристика (подразумевается, видимо, что из него и вырастает тот самый «живой человек»), а первое обрастает показательными персональными ассоциациями: тупость (Девушкин), трусость (Ростанев, Вася Шумков), слабоумие (князь Мышкин). Перевод сложной диалектики героев идеологов в конфликт «кротости и своеволия» также находит свою аналогию в тексте Достоевского.

Смердяков в третьем разговоре с Иваном после убийства Федора Павловича напоминает ему его «своевольные» идеи и упрекает в трусости:

> А что ж, убейте-с. Убейте теперь… ничего не посмеете, прежний смелый человек-с! (15; 68).

Так «живой человек» Переверзева, заимствованный у Ивана Карамазова, в мире Достоевского закономерно превращается в Смердякова. Отсюда становится понятно, почему в книге Переверзева Смердяков не упоминается вовсе.

Переверзев своей книгой совершил одно очень важное и нужное дело — показал конечную границу прочтения Достоевского в духе секулярного гуманизма (собственно, и марксизм — разновидность такого гуманизма). В конце этого пути стоит, к сожалению, не Раскольников, не Иван Карамазов, а Смердяков. Сам ученый этого то ли не заметил, то ли принял как данность и неизбежный «минус» Достоевского, но не в этом ли кроется истинная причина таких далеких друг от друга во времени разоблачений, как у М. Горького с его все-таки проблемным и «объемным» восприятием автора «великого пятикнижия»[3] и, например, у А. Чубайса с его открыто декларированной «почти физической ненавистью» к писателю [5]? Внезапно уловленное собственное сходство со Смердяковым, действительно, может раздражить.

В завершение этого приведем один малоизвестный текст советского литературоведа М. Лившица «Разговор с чертом» [3]. Это не литературоведческое исследование, а эссе по мотивам «Кошмара Ивана Федоровича», причем в самом эссе несколько раз указываются источники: Лившиц прямо соотносит своего черта с чертом Ивана, сравнивая и отождествляя себя с последним («…как человек я сочувствовал человеку»). Черт этот сатирически обобщает в себе дурные черты советской истории и современной автору действительности. Этот в какой-то степени предвещающий постмодернистские эксперименты текст примечателен сразу по нескольким причинам.

Во-первых, полным отождествлением автора с героем. Это «кошмар», рассказанный самим Иваном Карамазовым. Сравнительно с Достоевским, такая трансформация, разумеется, сужает авторское зрение. Черт воспринимается как ответ сознания на несовершенство мира, текст в целом приобретает отчетливые сатирические

ноты, которые у Лившица, в свою очередь, обрастают гоголевскими контекстами.

Вне веры у Лившица нет иного способа противостоять черту, кроме сатирического гнева. Его «Разговор с чертом» — превосходная иллюстрация того, о чем мы говорили: солидаризируясь с героем-богоборцем Достоевского, отвергая самого писателя, секулярно-рационалистическое сознание не в силах тем не менее отказаться от него:

> Я пришел домой и долго думал, как мне отреагировать на эту встречу. В самом деле, как мне отреагировать? И, так, как никаких средств для наведения порядка в мире у меня нет, может быть, к счастью для этого мира, и, во всяком случае, к счастью для меня, то я решил писать книгу о Достоевском…

Обращением к Достоевскому герой «Разговора с чертом» пытается заместить безусловно значимое этическое деяние, осуществить которое секулярное сознание неспособно. С другой стороны, возможное начало работы над будущей книгой («решил писать») указывает на скрытый отказ от собственных методологических установок (или хотя бы размышление о возможности такого отказа). Достоевский, таким образом, — одна из центральных фигур, оппонирующих советской и — шире — любой другой секулярной традиции. Самим фактом своего бытия в русской культуре он ставит под сомнение социолого-сциентистскую модель гуманитарной мысли.

Примечания

* Статья написана в рамках работы по проекту МК-2325.2011.6 «Поэтика литературоведения: к проблеме оснований литературоведческого знания», поддержанному Советом по грантам Президента РФ для поддержки молодых ученых и ведущих научных школ.

1 Большая советская энциклопедия. Т. 23. М.: Сов. энциклопедия, 1931. Стб. 333—334.

2 Властитель дум. Ф. М. Достоевский в русской критике конца XIX — начала XX века. СПб.: Худож. лит., 1997. С. 342.

3 К примеру: «…великий мучитель и человек больной совести» [2, 152].

Список литературы

1. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худож. лит., 1972. 470 с.
2. *Горький М.* О «карамазовщине» // Горький М. О литературе. Литературно-критические статьи. М.: Сов. Писатель, 1955. С. 151—154.
3. *Лившиц М.* Разговор с чертом. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.gutov.ru/lifshitz/texts/razgovor.htm.
4. *Луначарский А. В.* Достоевский — художник и мыслитель // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881—1931 годов. М.: Книга, 1990. С. 234—242.
5. *Островский А.* Преступление и наказание Чубайса. За что «отец российских олигархов» ненавидит Достоевского // Российская газета. Федеральный выпуск. 2004. 19 нояб. № 3634.
6. *Переверзев В. Ф.* Творчество Достоевского. Критический очерк. М.: Книгоиздательство «Современные проблемы», 1912. 368 с.

Sergey Sergeevich Shaulov
Ph.D in Philology, Associate Professor,
Department of Russian Literature and Publishing,
Bashkir State University
(Ufa, Russian Federation)
sschaulov@gmail.com

DOSTOEVSKY'S RELIGIOSITY AS A METHODOLOGICAL PROBEM OF SOVIET LITERARY CRITICISM

Abstract: Soviet literary criticism, especially in the first decades after the 1917 Revolution, was quite biased in its treatment of Dostoevsky and his works. The reasons for this bias lie both inside and outside the sphere of political ideology. We suggest that there exists a genetic link between some Soviet readings of Dostoevsky and a number of interpretations made in the author's lifetime. Also analysed are the attempts to 'domesticate' Dostoevsky and adapt his works to drastically different cultural conditions and political norms. It is indicative that this adaptation has always passed the stage of mythologizing the writer and his works. This mythologization paradoxically became a convergence point for Soviet (Lunacharsky), anti-Soviet (Berdyayev) and purely philosophical (Bakhtin) readings of Dostoevsky. Ultimately, the central Dostoevsky myth in post-revolutionary Russia was a version of Romantic mythology often directly expressed in comparing Dostoevsky with Prometheus. We also look at the negative readings of Dostoevsky, which construed the author as a certain mythological antagonist of the proletariat as the collective messiah. Such readings (exemplified in our article by Pereverzev's and Livshits') point at the ultimate limit of ethical assessment of Dostoevsky from the standpoint of rational secular humanism and the Soviet humanitarian thought as its version. Dostoevsky's artistic practice incorporates this tradition within the intranovel dialogue as just one of the voices and demonstrates its ethical insufficiency, which in its turn provokes the mixed reaction of 'appropriation' and 'rejection' from both Soviet thinkers and their contemporary heirs.

Keywords: Dostoevsky, history of literary criticism, perception, interpretation

References

1. Bakhtin M. M. *Problemy poetiki Dostoyevskogo* [*Problems of Dostoyevsky's Poetics*]. Moscow, Khudozhestvennaya literature Publ., 1972. 470 p.
2. Gorkiy M. O «karamazovshchine» [On “Karamazovism”]. *Gorkiy M. O literature. Literaturno-kriticheskie stat'i* [*On Literature. Literary Criticism Articles by Maxim Gorky*]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1955, pp. 151—154.
3. Livshits M. *Razgovor s chertom* [*Conversation with a Devil*]. Available at: http://www.gutov.ru/lifshitz/texts/razgovor.htm.
4. Lunacharskiy A. V. Dostoyevsky — khudozhnik i myslitel' [Dostoyevsky — the Artist and the Thinker]. *O Dostoyevskom. Tvorchestvo Dostoyevskogo v russkoy mysli 1881—1931 godov* [*On Dostoyevsky. Fyodor Dostoyevsky's Art Work in Russian Thought of 1881—1931s*]. Moscow, Kniga Publ., 1990, pp. 234—242.
5. Ostrovskiy A. Prestuplenie i nakazanie Chubaysa. Za chto «otets rossiyskikh oligarkhov» nenavidit Dostoyevskogo [The Crime and the Punishment of Anatoly Chubais. For What Reason Does “the Father of Russian Oligarchs” Hate Dostoyevsky]. *Rossiyskaya gazeta. Federal'nyy vypusk* [*Russian Newspaper. Federal Issue*]. 2004, November 19, no. 3634.
6. Pereverzev V. F. *Tvorchestvo Dostoyevskogo. Kriticheskiy ocherk* [*Fyodor Dostoyevsky's Art Work. Critical Essay*]. Moscow, Sovremennye problemy Publ., 1912. 368 p.

© Шаулов С. С., 2012

DOI: 10.15393/j9.art.2012.354

Ирина Святославовна Андрианова
кандидат филологических наук,
заведующая Web-лабораторией филологического факультета,
Петрозаводский государственный университет
(Петрозаводск, Российская Федерация)
yarysheva@yandex.ru

КОНЦЕПЦИЯ ЖАНРА ДНЕВНИКА А. Г. ДОСТОЕВСКОЙ*

Аннотация: Стенографический дневник жены писателя Ф. М. Достоевского представляет собой записи о семейной и творческой жизни супругов в Европе в 1867—1868 гг. Исследователи творчества Достоевского обращаются к дневнику его супруги только как к источнику биографических сведений, не уделяя внимания его художественным особенностям. В данной статье поставлена актуальная и новая задача — сделать анализ стенографического дневника А. Г. Достоевской как литературного произведения, исследовать его творческую историю и историю публикации, жанровое содержание, структуру, пространственно-временную организацию, образ автора и образ главного героя. Стенографический дневник жены писателя стал первым в России образцом этого жанра, его главная особенность — предельная откровенность, т. к. он не предполагался для печати. Значительный интерес представляют выводы автора статьи о том, что А. Г. Достоевская стала создателем новой разновидности жанра личного дневника в русской литературе — личного стенографического дневника.

Ключевые слова: русская литература XIX века, Ф. М. Достоевский, А. Г. Достоевская, мемуарная литература, личный стенографический семейно-бытовой дневник

Личный дневник как литературный жанр начал осмысливаться только во второй половине XX столетия. До этого времени преобладал историографический и фактографический подход: дневниковые тексты воспринимались как вспомогательные, служебные материалы для научных исследований в области литературы, истории и других общественных наук. Начиная с 1950-х гг. исследователи заговорили о необходимости изучать дневники с художественной точки зрения [24]; [35], о важности автономного исследования творческих дневников писателей [31], о «поэтике дневникового текста» [8], обсуждаются проблемы жанровой формы, структуры дневникового текста, его соотношения с художественной прозой и документалистикой. Так, Л. Я. Гинзбург считала дневник промежуточным жанром [6], А. Г. Тартаковский рассматривал дневниковую литературу как жанр мемуарной прозы [32]; [33], В. Д. Оскоцкий заявлял о мемориальном характере дневника [28], Б. Хазанов определяет дневник как «литературный жанр, который представляет собой протест против литературы с ее жанрами и приемами» [34]; Л. М. Гапека и А. В. Лашкевич относят дневник к суб-литературе [5], а М. Ю. Михеев называет его «пред-текстом», «перво-текстом», «обыденной литературой» [25]; [26]. Комплексное исследование дневникового жанра

как литературного явления представил О. Г. Егоров [14]; [15]; [16]. Он рассмотрел метод, стиль, типологию, жанровое содержание, систему образов в дневниках разных авторов, в том числе и не литераторов. Исследователь подчеркнул универсальность дневникового жанра:

«Дневник служит показателем литературной образованности, но последнее качество не является определяющим при создании дневника» [16, 15].

Признанием литературного значения дневников стала их публикация в серии «Литературные памятники», книги которой «рассчитаны на читателя, стремящегося к глубокому и всестороннему пониманию выдающихся произведений разных эпох и народов мира»[1]. В числе их в 1993 году вышел дневник Анны Григорьевны Достоевской.

Ни одна крупная работа о писателе Достоевском не обходится без обращения к дневнику его жены как источнику биографических сведений. Между тем не существует исследований, в которых бы рассматривались художественные особенности этого произведения. В данной статье поставлена актуальная и новая задача — сделать анализ концепции жанра стенографического дневника А. Г. Достоевской, исследовать его «литературность», творческую историю и историю публикации, жанровое содержание, структуру, пространственно-временную организацию, образ автора и образ главного героя.

Дневник Анны Григорьевны представляет собой записи о семейной и творческой жизни супругов Достоевских в Европе в 1867—1868 гг., куда они отправились через два месяца после свадьбы с целью наладить семейные отношения, избежать кредиторов и создать благоприятные условия для написания романа в журнал «Русский вестник».

В мемуарах жены писателя, создаваемых в 1911—1916 гг., указано несколько причин, по которым возник дневник. Это, кроме ежедневной практики в стенографии, необходимость фиксировать для памяти новые впечатления от заграничной жизни, желание лучше узнать мужа записыванием его мыслей и замечаний [9, 156].

Была и психологическая причина ведения дневника, характерная для юных авторов и обусловленная возрастным процессом самоосуществления личности, или индивидуации (термин К. Юнга). Дневник для молодой жены Достоевского стал словесной формой выражения душевной жизни, хранителем событий нового этапа психологического развития, вызванного освобождением от родительского влияния и первыми сложностями супружеской жизни с выдающимся писателем современности:

«…за границей я была вполне одинока, мне не с кем было разделить моих наблюдений, а иногда возникавших во мне сомнений, и дневник был другом, которому я поверяла все мои мысли, надежды и опасения» [9, 156].

Более того, по наблюдению исследователей истории жанра, для женщин ведение дневника было насущной потребностью. Они «находили в этой повседневной практике способ самореализации, позволявший им в то же время оставаться в предписанных „второму полу" домашних рамках» [4].

В черновых набросках воспоминаний и в интервью журналисту А. А. Измайлову [21, 190] Анна Григорьевна указывает еще одну причину ведения подробных записей во время заграничного путешествия. Двадцатилетняя девушка дает обещание матери по приезду поделиться впечатлениями от жизни в Европе:

«…чтобы многаго не забыть обѣщала завести записную книжку, въ которую и вписывать день за днемъ все что со мною будетъ случаться. Слово мое не отстало отъ дѣла: я тутъ же на станціи купила записную книжку и съ слѣдующаго дня принялась записывать стенографически все что меня интересовало и занимало»[2].

Как заметил О. Г. Егоров, подобная причина является самой типичной из тех, по которым возникали юношеские дневники XIX века. Родители часто рекомендовали процедуру ведения дневника, т. к., по их понятиям, он «должен служить средством умственного и нравственного воспитания юноши или девушки. <…> Молодой человек пишет хронику своей внутренней жизни и социального поведения и на ее основе корректирует свои мысли и поступки» [16, 22].

Таким образом, непосредственным адресатом дневника Достоевской является она сама, точнее ее alter ego, надсубъект, „высшая инстанция ответного понимания" [1, 149]. Дневник жены писателя — это ее предельно откровенный разговор с самой собою, монолог, обращенный к себе, исповедь перед Богом:

«Наконец, я встала и помолилась Богу, потому что я надеюсь, что он даст мне силы перенести все это. Господи, да такие ли бывают несчастия, это ли можно назвать несчастием; зачем же быть такой малодушной?» [11, 149].

В роли косвенного адресата дневника выступает мать Анны Григорьевны — потенциальный читатель-слушатель, которого планируется ознакомить с содержанием записей.

Безусловно, данный документ 20-летней девушки не задумывался изначально как литературное произведение, рассчитанное на публикацию и гласность. Его интимный, засекреченный от окружающих характер подтверждает форма ведения — стенографические записи. О содержании дневника не было известно даже Ф. М. Достоевскому. «Дорого бы я дал, чтоб узнать, Анечка, что ты такое пишешь своими крючочками», — признавался супруг [9, 156].

Стенографический дневник А. Г. Достоевской хранится в Научно-исследовательском отделе рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ) (ф. 93, разд. III, карт. 5, ед. хр. 15а, 15б) и состоит из записных книжек, предназначенных, судя по типографским

записям «debet-credit» в верхней части листов, для бухгалтерских подсчетов. Листы в записных книжках Достоевская карандашом разметила в линейку. Это удобно для скоростного письма, т. к. рука начинающего стенографа должна привыкнуть выписывать в одну линию знаки разной высоты — так называемые мерные, полумерные, малые и длинные. Различение высоты знака особенно важно при расшифровке стенограммы.

Знание стенографии давало возможность молодой супруге писателя запечатлевать на бумаге самые мимолетные чувства, настроения, мысли, переживания, а также позволяло быть предельно откровенной в своих записях. Эти особенности дневника А. Г. Достоевской отличают его от других образцов жанра, созданных в XVIII—XIX столетиях. Принимая во внимание установку на откровенность, их авторы, тем не менее, предвидели возможность прочтения их записей другими лицами и придерживались другой установки — «нежелания говорить „всё"» (по выражению К. Вьолле и Е. П. Гречаной). Подтверждая это, исследовательницы приводят в пример дневник Н. В. Шаховской за 1841—1842 гг., автор которого подчеркивает «внешний» характер своего текста:

«…я никогда не решусь доверить бумаге мои самые тайные мысли» [4, 32].

Об уникальности жанра дневника писала А. Зализняк:

«…дневник пишется *как будто* исключительно для себя и поэтому *без рисовки*, но одновременно именно это и оказывается *интересно* другим — тем, кем он, возможно, будет прочитан» [20].

В этом смысле ключевой для жанра дневника является фигура косвенного адресата — возможного читателя. К. Кобрин поставил важнейший вопрос:

«…все ли авторы дневников надеются, что их прочтут после смерти? Ответить сложно; в любом случае, многие дневники мы *прочли*, и ни один из них, кажется, не был предназначен для собственного употребления <…> Дело в том, что бессознательно, если он хочет потом сам читать собственный дневник, то не может не представить на своем месте другого, хотя бы на мгновение» [22, 291].

Известно, что немецкий ученый-зоолог А. Брем создавал свою знаменитую научно-популярную работу «Жизнь животных», пользуясь материалами стенографического дневника, который он вел в 60-е гг. XIX века. Стенографический дневник А. Г. Достоевской стал первым в России образцом этого жанра, причем, в отличие от дневника А. Брема, более откровенным, так как не предполагался для печати. (Заметим попутно, что факт авторского «криптографирования текста» является для исследователя М. Ю. Михеева основанием отнесения дневника А. Г. Достоевской, вместе с дневником Леонардо да Винчи, написанным специально разработанным им шрифтом, к пред-литературной прозе, или «обыденной литературе» [26].)

Литературная судьба стенографического дневника А. Г. Достоевской (история текста и публикации) складывалась своеобразно. На сегодняшний день существуют три отдельных издания текста дневника, вышедшие с различными принципами публикации под редакцией Н. Ф. Бельчикова [10], С. В. Житомирской [11], С. В. Белова [2]. Это связано с особенностями жанра и структуры стенографического дневника А. Г. Достоевской.

В конце жизни вдова писателя сама расшифровала часть дневника:

> «Перечитывая записные книжки мужа и свои собственные, я находила в них такие интересные подробности, что невольно хотелось записать их уже не стенографически, как они были у меня записаны, а общепонятным языком, тем более что я была уверена, что моими записями заинтересуются мои дети, внуки, а может быть, и некоторые поклонники таланта моего незабвенного мужа» [9, 35].

Текст ее расшифровки был издан в 1923 г. Н. Ф. Бельчиковым. Исследователь в предисловии высказал предположение о том, что опубликованный им текст не исчерпывает всего дневника в целом. А. С. Долинин вскоре после издания «Дневника А. Г. Достоевской» указал на существование стенографических книжек в оставшемся после супруги писателя архиве и выказал надежду на то, что «быть может, удастся когда-нибудь расшифровать дальнейшие стенографические записи» [7, 250].

В 60-е гг. XX века исследованием структуры дневника жены писателя занимались архивист С. В. Житомирская и стенографистка Ц. М. Пошеманская. Они установили, что из четырех стенографических книжек-тетрадей, составлявших дневник, до нашего времени не сохранилось последней, четвертой. Первая книжка существует в двух вариантах: стенографическом и расшифрованном через 27 лет Достоевской; вторая — лишь в расшифрованном женой писателя виде (спустя 30 лет). Анна Григорьевна начала расшифровку дневника в 1894 г., «несколько раз прерывала работу, а зимой 1911—12 г. совсем ее оставила» [17, 396]. Вероятно, первоначально она имела намерение его опубликовать или сохранить для потомства в таком виде, который отвечал бы ее требованиям. Во всяком случае, она не просто расшифровывала, но и редактировала, устраняла многочисленные подробности, касающиеся интимных сторон жизни ее семьи, перерабатывала живые и необдуманные записи стенографического дневника, зачастую давая свободу домыслу и вымыслу, в том числе и в целях достижения художественной выразительности. В ряде случаев эти переработки расшифрованного текста непосредственно легли в основу соответствующих глав ее мемуаров. Наиболее важные смысловые изменения касались личности Достоевского, его идейных позиций, его отношения к известным современникам, особенностей его характера и поведения [17]; [19].

Жена писателя остановилась в расшифровке дневника на тексте от 12 (24) августа 1867 года, относящемся к пребыванию их семьи в Базеле, и оставила завещательное распоряжение:

«Въ числѣ оставшихся послѣ меня тетрадей найдутся двѣ-три/-четыре/[3], исписанныя[4] стенографическими знаками. Въ этихъ тетрадяхъ заключается Дневникъ, который я вела съ выѣзда нашего за границу, /в 1867 г./[5] въ теченіи полутора года[6]. Часть Дневника была мною переписана[7] года два тому назадъ… Остальныя тетради я ***прошу*** уничтожить… мнѣ вовсе бы ***НЕ*** хотѣлось, чтобъ чужіе люди проникали въ нашу съ Ѳ<едоромъ> М<ихайловичемъ> семейную интимную жизнь»[8].

В конце 1950-х — начале 1970-х гг., вопреки завещанию, проникновение в тайны семейной жизни произошло, когда первую и третью тетради расшифровала стенографистка Ц. М. Пошеманская. Причины этого нарушения авторского запрета исследователь С. В. Белов, автор книг и статей, посвященных деятельности Достоевской, объясняет так:

«В интервью различным корреспондентам Анна Григорьевна не настаивает на уничтожении стенографических тетрадей 1867 г.; да она и сама этого не сделала, зная, что ни у одного писателя мира нет такого соответствия между личной жизнью и произведениями» [2, 24].

Ц. М. Пошеманская, в поисках ключа к стенографическим записям Достоевской, проделала настоящую исследовательскую работу, получившую в статье газеты «Известия» (от 03.06.1959) заслуженное название «Подвиг стенографистки». Вначале она изучила учебник стенографии, изданный учителем Достоевской П. М. Ольхиным [27]. Это было необходимо даже для опытной стенографистки, поскольку принятые в настоящее время способы стенографирования довольно далеки от тех, какими пользовались в XIX веке. Но, учитывая то, что Анна Григорьевна часто применяла свои сокращения и знаки, для расшифровки ее стенограмм оказалось недостаточно только изучить учебник. Пошеманской пришлось сравнить расшифрованную (и к тому времени опубликованную) часть дневника со стенографическими книжками и составить список личных сокращений Достоевской. В итоге она выяснила, что одна из этих книжек соответствует первой из двух расшифрованных Анной Григорьевной книжек дневника. Найдя ключ к стенографической системе жены писателя, Пошеманская расшифровала и первую, и третью книжку — неизвестную до того времени.

Третья книжка в расшифровке Ц. М. Пошеманской под редакцией С. В. Житомирской была впервые опубликована в 1973 г. в 86-м томе издания «Литературное наследство: Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования». Полный текст дневника Достоевской получилось выпустить в России лишь спустя 20 с лишним лет после расшифровки (до этого времени С. В. Житомирская

и Ц. М. Пошеманская опубликовали его в Польше, Германии и Японии [18, 475]). В один и тот же год (1993) в Санкт-Петербурге и Москве вышли два издания полных текстов дневника жены писателя. В составе первого из них, подготовленного С. В. Беловым, — две книжки, расшифрованные самой А. Г. Достоевской и третья книжка в расшифровке Ц. М. Пошеманской. С. В. Житомирская подготовила текст дневника для серии «Литературные памятники», эта публикация включала первую и третью книжку в расшифровке Ц. М. Пошеманской, а вторую — А. Г. Достоевской.

Структурообразующим элементом дневника являются пространственные и временные рамки. Дневник XIX века выработал три классические разновидности пространственно-временной организации текста, которые были сформулированы О. Г. Егоровым как локальный, континуальный и психологический хронотопы.

«В рамках первой формы субъект повествования является участником или очевидцем описываемых событий. Во второй в сферу повествования включаются события, свидетелем которых автор не мог быть в силу их пространственной удаленности. В третьей форме событиями являются факты душевной жизни повествователя, непосредственно не связанные с миром физических или общественных явлений» [14, 6].

Н. Ф. Бельчиков, опубликовав в 1923 г. часть дневника, расшифрованную самой Достоевской, не зная содержания оставшихся в стенографированном виде книжек, писал о том, что дневник имеет локальный хронотоп:

«Couleur locale Дневника — заграница, а не Россия. А. Г. Достоевская начала дневник по выезде из России и вела его около года или более, пока жила за границей. События же с момента въезда в Россию в 1871 г. она занесла в свои „Воспоминания"» [3, XII].

Исследователь критично относился к высказыванию Л. Ф. Достоевской о дневнике матери:

«Этот наивный дневник ее юности она сохранила, так что имела возможность позже восстановить время их помолвки и медового месяца почти день за днем. Эти интересные воспоминания предполагалось издать, но вспыхнула эта ужасная война» [12, 53].

Он полагал, что дочь перепутала содержание дневника с воспоминаниями, поскольку по имеющимся у него материалам речь о помолвке и медовом месяце Достоевских шла в воспоминаниях и совершенно отсутствовала в дневнике.

С появлением в печати в 1993 г. части дневника, расшифрованной Ц. М. Пошеманской, определилось, что в его основании лежит оригинальная, смешанная (дуальная) форма хронотопа. О. Г. Егоров отмечает, что группа дневников с дуальной системой хронотопа невелика (в качестве примеров он приводит дневники А. В. Никитенко

и С. А. Толстой) и «заметно выделяется на фоне классических образцов жанра» [16, 80]. Впервые в дневниковой записи от 30 августа (11 сентября) 1867 года (в день своего рождения) А. Г. Достоевская вводит воспоминания о том, какие примечательные события происходили с ней в этот день в прошлом — в 1866, 1865 и 1861 гг. В тексте дневника есть примечание, объясняющее их появление в тексте:

«Желая себя чем-нибудь развлечь от грустных мыслей, я записала тут мои воспоминания первой юности, именно от 1860 г.[9], и поездку мою на дачу к Сниткиным в 1866 году. <…> Если будет время, перепишу отдельно» [11, 186].

Обозначив записи пережитого «воспоминаниями» и имея намерение переписать их отдельно от дневникового текста, Анна Григорьевна выступает как человек, осведомленный в теоретических вопросах историко-литературного порядка. С 6 октября в дневниковых записях Достоевской за 1867 год параллельно появляются воспоминания о событиях, происходивших с ней год назад в тот же день: знакомстве с писателем, работе с ним над романом «Игрок», первом времени жениховства. Локальная форма хронотопа, превалировавшая ранее, теперь окончательно вытесняется смешанной (дуальной), когда время идет в двух параллельных измерениях, обладающих самостоятельной ценностью, — в настоящем и прошлом. Осознание своего взросления и безрадостное настоящее, обусловленное тяжелым материальным положением Достоевских («у меня на душе тоска и… мне жизнь не очень-то сладка… Право, я только и желаю, хотя бы день сегодня прошел, думаю я, вот еще бы день, да только поскорей, пока какие-нибудь денежки придут, и мы не станем так сильно нуждаться» [11, 315]) рождает воспоминания о счастливом прошлом:

«Вообще это было очень счастливое время, как я припоминаю, и дай Бог всякому быть таким счастливым, как я была в это время» [11, 372].

Эту мысль Анны Григорьевны вести дневник за нынешний и прошлый год писатель П. П. Косенко называет неосознанной литературной выдумкой:

«Можно было бы ведь записать прошлогодние воспоминания отдельно и связно; нет, что-то заставляет ее распределять материал строго по датам… и получается весьма выразительный литературно-документальный параллельный монтаж» [23, 65].

Об оригинальном характере дневника А. Г. Достоевской свидетельствуют художественные произведения, включенные в его структуру. На последних страницах дневника А. Г. Достоевской записаны (частично стенографически) шесть поэтических шуток, сочиненных вместе с мужем во время пребывания в Европе. Это назидательно-дидактическая басня «Дым и Комок», комическая пьеса

«Абракадабра», стихотворные импровизации на бытовые темы «Два годы мы бедно живем…», «Есть ли у тебя, брат, совесть…», «Вся в слезах негодованья…», «Я просил жену о мыле…». Это была «своего рода литературная школа, в которой знаменитый писатель исподволь, в традициях совмещения приятного с полезным, формировал вкусы своей молодой жены» [29, 413].

С предназначением дневника А. Г. Достоевской тесно связано его жанровое содержание. Многие дневники XIX в. являются путевыми: «достойным описания поначалу считалось путешествие в дальние страны» [4, 21]. Достоевский считал, что и его жена ведет путевой дневник: «Анна Григорьевна оказалась чрезвычайной путешественницей: Куда ни пріѣдетъ, тотчасъ-же все осматриваетъ и описываетъ, исписала своими знаками множество маленькихъ книжекъ и тетрадокъ…», — писал он племяннице С. А. Ивановой 29 сентября (11 октября) 1867 г.[10] Однако, несмотря на то, что дневник Достоевской велся во время заграничного путешествия, задумывался как путевой и начинается с момента отъезда («Мы выехали из Петербурга в 5 часов в веселый ясный день 14 апреля» [11, 5]), он не является таковым. Описание европейских достопримечательностей находится в нем на отдаленном плане и встречается преимущественно вначале — до 18 апреля, когда впечатления от архитектуры городов, преобладающие в предыдущих записях, сменяются рассказом о первой ссоре с мужем. Это признает и его автор:

> «Сначала я записывала только мои дорожныя впечатлѣнія и описывала нашу вседневную жизнь. Но мало по малу мнѣ захотѣлось вписывать все что такъ интересовало и плѣняло меня въ моемъ дорогомъ мужѣ: его мысли, его разговоры, его мнѣнія о музыкѣ, о литературѣ и пр. Записывала и наши маленькія распри, мой протестъ противъ нѣкоторыхъ его взглядовъ, напр. по поводу женскаго вопроса. Я могла свободно записывать, такъ какъ знала, что никто кромѣ меня не прочтетъ мною записаннаго»[11].

Дневник Достоевской — семейно-бытовой по жанровому содержанию. Характерной особенностью таких дневников является то, что их авторы уравнивают рядовые происшествия с более значительными событиями жизни [16, 148]. В дневнике Достоевской культурный и домашний быт неразделимы. Она подробно и последовательно описывает свой день — с момента пробуждения до приготовления ко сну (*запись от 14 (26) мая:* «Я встала сегодня довольно рано, чтобы идти на почту, а потом в церковь <…> Я тотчас же легла в постель, боясь поздно проснуться» [11; 53, 56]). В ее дневнике — множество упоминаний о том, сколько стоил найм квартиры, новая шляпка, фунт вишен. Несмотря на молодость, Анна Григорьевна обладала задатками хорошей, расчетливой хозяйки. К примеру, в Баден-Бадене она купила любимый пирожок с орехами и сделала запись в дневнике:

«…здесь они дороги, именно за пирожок просят 6 Kr., <крейцеров. — *И. А.*>, около 6 копеек, это довольно дорого: у нас и в самых лучших булочных продают за 5 копеек» [11, 175].

Дневник наполнен многочисленными деталями, которые зримо воссоздают семейный быт, — от хозяйственных мелочей до супружеских ссор и примирений:

«…за чаем поссорились с Федей из-за его сочинения. Я хотела прочитать строчку из его „Записок из подполья", но он на меня закричал и велел просить прощения. <…> Но мы скоро помирились» [11, 61].

Как точно заметил О. Г. Егоров, «предметный мир приобретает в дневнике особую значимость в силу неустойчивости <материального. — *И. А.*> положения Достоевских. Он поглощает значительную часть дня и часто оттесняет на второй план сферу общения и духовной жизни. Бытовизм на какое-то время отождествляется с понятием „образ жизни". Он является не фоном, а жизненной средой и, следовательно, главным предметом изображения» [16, 150].

Сфера общения и духовной жизни Достоевских представлена в дневнике совместным творческим процессом: он — писатель, она — стенографистка и корректор («кончив мою работу, я принялась читать, а Федя сел опять писать. Нынче он пишет и вечером, все составляет план романа. Господи, как я ему от души желаю, чтобы роман вышел очень хороший. Это мое единственное и самое искреннее желание» [11, 298]). Семейный досуг Достоевских в Европе состоит из совместного сочинительства шуточных стихов, прослушивания музыки (Моцарта, Вагнера, Бетховена, Россини), посещения библиотек, музеев и картинных галерей.

Особое место в дневнике А. Г. Достоевской занимает описание религиозной жизни семьи. Жена писателя по праздничным и воскресным дням обыкновенно ходила в церковь, тогда как Ф. М. Достоевский за границей редко там бывал. В дневнике упоминание о совместном посещении супругами православного храма единично:

«Мы заходили в русскую церковь Никол<ы>, недостроенную, на Большой улице, поклониться Плащанице» [11, 5].

Семейный быт Достоевских включал обсуждение религиозных вопросов:

«Потом вечером у нас обыкновенно идут разговоры; так, вчера мы говорили о евангелии, о Христе, говорили очень долго» [11, 275].

В дневнике А. Г. Достоевской умело представлены образы автора, образ главного героя, второстепенные персонажи, даны портретные характеристики, выражена авторская оценка. Главным, связующим образом стенографического дневника выступает Ф. М. Достоевский — «Федя», «Федичка». В связи с этим дневник Анны Григорьевны представляет собой в некотором роде «записи за великим человеком» [25],

текст о Достоевском. Таковы также «Дневник» секретаря Екатерины II А. В. Храповицкого, обширные записи за Львом Толстым — его секретарей Н. Н. Гусева, В. Ф. Булгакова, доктора Д. П. Маковицкого, дочерей Татьяны и Александры.

Образ Ф. М. Достоевского, писателя и мужа, — предмет особой заинтересованности автора, он строится путем последовательного прибавления черт характера, жизненных обстоятельств, поступков, с каждым разом раскрываясь полнее, обогащаясь, усложняясь. Рисуя близкого и дорогого человека, Анна Григорьевна создает целостный диалектический образ, в котором сочетаются реальные свойства его характера и отношение к нему жены:

«Я посмеялась этому, но Федя обиделся и начал отворачиваться от меня, как маленький ребенок, и уверял, что он оскорблен» (от 18 (30) мая) [11, 60]; «Он объявил, что не сердится, но что обдумал и решил, как ему действовать, что надо между нами положить границы. Я ему отвечала смело, что пусть он там как ему угодно перекладывает границы, но что я нисколько этому подчиняться не намерена, и поэтому все эти перекладки будут тотчас поломаны и все пойдет по-старому» (от 22 мая (3 июня)) [11, 67]; «Как я подумаю, как изменился его характер — это <<просто>> удивительно. Прежде, бывало, так раздражителен, а теперь все мне сходит с рук. Прежде, бывало, он так страшно кричит, что я просто иногда страшилась за свою будущую жизнь. Если бы он и при мне не изменился, то это было бы просто мукой» (от 3 (15) июня) [11, 85]; «Проснулись мы в очень хорошем расположении духа, так что Федя даже смеялся, лежа в постели, и дразнил меня, по обыкновению. Милый Федя, какой он славный и как меня любит» (от 25 июля (6 августа) [11, 185].

Нервный, вспыльчивый, брюзжащий, непредсказуемый в своих поступках, неприспособленный в быту, талантливый, вдохновенный, заботливый, любящий — таким предстает писатель в дневнике его жены, его образ проходит эволюцию вместе с тем, как он становится ближе и понятнее ей.

Вместе с главным героем дневника «Федичкой» выводится и образ автора, присутствующий в каждой записи. Он раскрывается и через семейные, социальные отношения, и через строй эмоций и чувств, и через самохарактеристики:

«Меня теперь очень нетрудно вывести из себя. Я не знаю, в каком это я состоянии, но чтобы вывести меня из терпения, нужно очень немного. Я сейчас же волнуюсь и не знаю, что говорю и что делаю» [11, 161]; «Я сержусь на себя, зачем у меня такие дурные мысли против моего дорогого, милого, хорошего мужа. Верно, я злая!» [11, 175]; «Я целый день сегодня ужасная шутиха, смеялась, не зная чему, так что даже досада берет» [11, 108].

Не случайно слова «смеяться», «смех», «смешно» чаще других используются автором дневника: с материальными и другими семейными трудностями заграничного периода жизни Достоевской помогает справиться ее чувство юмора, умение посмеяться над собой и проблемами, вызывающее симпатию к ней у читателя.

Вместо запланированных трех месяцев Достоевские прожили за границей четыре года — с 1867 по 1871. Расшифрованный и изданный дневник жены писателя (в связи с возможным отсутствием последней, четвертой книжки) охватывает период заграничной жизни молодоженов с 14 (26) апреля до 10 (22) декабря 1867 г. Хронологические же рамки его ведения, как установили Ц. М. Пошеманская и С. В. Житомирская, охватывают около года и заканчиваются февралем—мартом 1868 г.

Со временем записи дневника становились все короче. Если в начале путешествия Анна Григорьевна исписывала целые страницы, то в декабре она ограничилась лишь несколькими строчками. Постепенно стенографистка охладела к ведению дневника, а хлопоты, связанные с рождением дочери Сони (22 февраля (5 марта) 1868 г.), и стенографирование нового романа (Достоевский в это время работал над «Идиотом») поглотили все свободное время. В конце концов она прекратила вести дневник.

Процесс записывания чувств и мыслей помог Анне Григорьевне сохранить основные, стержневые качества ее личности (честность, доброту, самостоятельность, трудолюбие и др.), но и успешно преодолеть стадию психологической индивидуации. В Россию вернулась не кроткая, наивная, неуверенная в себе, порой истеричная девушка, а решительная, практичная, духовно развитая, мудрая и понимающая жена. Зафиксированные в дневнике живые, откровенные и часто незрелые суждения молодой женщины, ее рассказы о бытовой и религиозной жизни, духовном общении и работе с великим писателем в 1867 г. подводят намного ближе к истинному, сложному облику Достоевского, создавая эффект присутствия читателя при событиях прошлого.

На сегодняшний день, кроме Ц. М. Пошеманской, никто не смог расшифровать стенограммы жены писателя, подобрать ключ к ее системе скорописи. Но и она не смогла раскрыть все «тайны» дневника А. Г. Достоевской: отдельные слова и записи дневника остались разобранными предположительно, имеют несколько вариантов прочтения или не расшифрованы совсем. Это отражено в постраничных примечаниях изданий (напр., к словам: «Потом видели крест» — примечание: «*Может быть:* крепость» и т. д.) или редакторских пометах в тексте («Я взобралась на гору и осмотрела <слово не расшифровано> русскую церковь»; «Федя начал выходить из себя, бранил меня за то, что <слово не расшифровано> не знаю дорогу» [11; 5, 127, 211] и т. п.). В ОР РГБ сохранились машинописные листы расшифрованных Ц. М. Пошеманской стенограмм[12]. Они доказывают, с одной стороны, масштабность труда стенографистки, с другой — отражают творческий процесс расшифровки, сомнения

Пошеманской, из-за которых в расшифровках могут быть неточности, искажения. В качестве примера приведем один случай. Пошеманская изначально не расшифровала слова, следующие за текстом: «Потом он сел писать» — и объяснила причины этого в постраничной сноске машинописного текста: «<слово не разобрано, т. к. сильно сокращено>». Затем все-таки вписала вариант расшифровки: «о бонапартизме», прокомментировав: «Предположительно. Сокращено как „о бон-зме"». Окончательный вариант она вписала позднее, не исключено, что изучив творческую биографию Достоевского, — «О Белинском»[13].

В настоящее время предпринимаются новые попытки расшифровать стенографические знаки жены писателя. Так, в 2011 году в ПетрГУ была начата работа над проектом «Автоматизированная система распознавания и дешифровки стенограмм XIX — начала XX в.» [30].

Несмотря на то, что стенографический дневник А. Г. Достоевской не предполагался для печати, он не только обладает литературными достоинствами традиционного личного дневника, но и представляет новую разновидность этого жанра в русской литературе — *личный стенографический дневник*.

Примечания

* Работа выполняется при финансовой поддержке Программы стратегического развития ПетрГУ в рамках реализации комплекса мероприятий по развитию научно-исследовательской деятельности.

1 *Гаспаров М. Л., Гришунин А. Л., Михайлов А. Д., Птушкина И. Г.* Предисловие // Литературные памятники. 1948—1998: Аннотированный каталог. М., 1998. С. 9.

2 *Достоевская А. Г.* Воспоминания // РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 147. Л. 307—307 об.

3 *Слово* «четыре» *вставлено карандашом позднее.*

4 *Первоначальный незачеркнутый вариант:* «написанныя».

5 «въ 1867 г.» *вставлено карандашом позднее.*

6 *Так в рукописи. Нужно:* «лѣтъ».

7 *Имеется в виду:* «расшифрована и переписана».

8 *Достоевская А. Г.* Записная тетрадь с заголовком: «Объяснения домашних дел и указания, сделанные А. Г. Достоевской на случай ее смерти или тяжкой болезни, в марте 1902 года и в последующие годы» (1902—1911) // РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Д. 224. Л. 47.

9 *1860 г. здесь указан ошибочно, т. к. в дневнике рассказывается о событиях 1861 г.*

10 ОР РГБ. Ф. 93. Разд. I. Карт. 6. Ед. хр. 17. Л. 1 об. (Ср.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1985. Т. 28. Кн. 2. С. 223.)

11 *Достоевская А. Г.* Воспоминания // РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Д. 147. Л. 307 об.—308.

12 Ф. 93. Разд. III. Карт. 5. Ед. хр. 15в, 15г.

13 *Пошеманская Ц. М.* Машинопись расшифрованной стенограммы дневника А. Г. Достоевской // ОР РГБ. Ф. 93. Разд. III. Карт. 5. Ед. хр. 15в. Л. 3.

Список литературы

1. *Бахтин М. М.* Заметки к неосуществленному труду. Проблема текста. Опыт философского анализа // Вопросы литературы. 1976. — № 10. — С. 122—151.
2. *Белов С. В.* Последняя любовь Ф. М. Достоевского // Последняя любовь Ф. М. Достоевского: А. Г. Достоевская. Дневник 1867 года. — СПб.: Андреев и сыновья, 1993. — С. 5—26.
3. *Бельчиков Н. Ф.* Предисловие // Дневник А. Г. Достоевской. — М., 1823. — С. VI—XVI.
4. *Вьолле К., Гречаная Е. П.* Дневник в России в конце XVIII — первой половине XIX в. как автобиографическое пространство // Известия АН. — 2002. — № 3 (61). — С. 18—36.
5. *Гапека Л. М., Лашкевич А. В.* Личный дневник как жанр суб-литературы: проблема структуры и функции «diary» в контексте межкультурной коммуникации // Синтез документального и художественного в литературе и искусстве: Сборник статей и материалов Международной научной конференции (3—6 мая 2006). — Казань, 2007. — С. 391—396.
6. *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. — М.: Интрада, 1999. — 414 с.
7. *Долинин А. С.* Достоевский и Суслова // Ф. М. Достоевский: Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. — Л.; М.: Мысль, 1924. — С. 153—283.
8. *Донченко Н. Ю.* Поэтика антиномии в «Дневниках» М. Пришвина: автореф. дис. …канд. филол. наук. — М., 1999. — 19 с.
9. *Достоевская А. Г.* Воспоминания. — СПб.: Азбука, 2011. — 480 с.
10. [*Достоевская А. Г.*] Дневник А. Г. Достоевской. — М.: Новая Москва, 1923. — 390 с.
11. *Достоевская А. Г.* Дневник 1867 года. — М.: Наука, 1993. — 452 с.
12. [*Достоевская Л. Ф.*]. Достоевский в изображении его дочери Л. Достоевской. — М.; Пг.: Госиздат, 1922. — 105 с.
13. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. — Л.: Наука, 1972—1990.
14. *Егоров О. Г.* Дневники русских писателей XIX века: исследование. — М.: Флинта: Наука, 2002. — 287 с.
15. *Егоров О. Г.* Литературный дневник XIX века: История и теория жанра: дис. …д-ра филол. наук. — М., 2003. — 360 с.
16. *Егоров О. Г.* Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра: исследование. — М.: Флинта: Наука, 2003. — 279 с.
17. *Житомирская С. В.* Дневник А. Г. Достоевской как историко-литературный источник // Достоевская А. Г. Дневник 1867 года. — М.: Наука, 1993. — С. 392—422.
18. *Житомирская С. В.* Просто жизнь. — М.: Российская политическая энциклопедия, 2008. — 616 с.
19. *Житомирская С. В.* Расшифрованный дневник А. Г. Достоевской // Литературное наследство: Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования. — М.: Наука, 1973. — Т. 86. — С. 155—166.
20. *Зализняк А.* Дневник: к определению жанра // НЛО. — 2010. — № 106 [Электронный ресурс]. — URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2010/106/za14.html (24.04.2011).
21. *Измайлов А. А.* У А. Г. Достоевской // Ф. М. Достоевский в забытых и неизвестных воспоминаниях современников. — СПб.: Андреев и сыновья, 1993. — С. 189—195.
22. *Кобрин К.* Похвала дневнику // НЛО. — 2003. — № 61. — С. 288—295.
23. *Косенко П. П.* Жизнь для жизни: Хроника нескольких лет Ф. М. Достоевского. — Алма-Ата: Жазушы, 1986. — 238 с.
24. *Кулакова И. И.* Мемуарно-автобиографическая проза А. В. Никитенко. — Белгород: Политерра, 2005. — 234 с.

25. *Михеев М. Ю.* Дневник в России XIX—XX веков — эго текст, или предтекст. — М., 2006 [Электронный ресурс]. — URL: http://uni-persona.srcc.msu.su/site/research/miheev/kniga.htm (18.08.2011).
26. *Михеев М. Ю.* Фактографическая проза, или пред-текст: Дневники, записные книжки, «обыденная литература» // Человек. 2004. № 2—3 [Электронный ресурс]. — URL: http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/MEN/PROZA.HTM (29.08.2011).
27. *Ольхин П. М.* Руководство к русской стенографии, по началам Габельсбергера, публично преподаваемой по поручению Министерства народного просвещения. — СПб.: тип. д-ра М. Хана, 1866. — 183 с.
28. *Оскоцкий В. Д.* Дневник как правда // Вопросы литературы. — 1993. — № 5. — С. 3—58.
29. *Ратников К. В.* <Шуточные стихи и экспромты> // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник. — СПб.: Пушкинский Дом, 2008. — С. 413—414.
30. *Рогов А. А., Талбонен А. Н., Варфоломеев А. Г.* Автоматизированная система распознавания рукописных документов // Труды XII Всероссийской конференции «Электронные библиотеки: перспективные методы и технологии, электронные коллекции» RCDL'2010. Казань, 2010 [Электронный ресурс]. — URL: http://rcdl.ru/doc/2010/469-475.pdf. (27.04.2011).
31. *Розенблюм Л. М.* Творческие дневники Достоевского. — М.: Наука, 1981. — 368 с.
32. *Тартаковский А. Г.* 1812 год и русская мемуаристика. — М.: Наука, 1980. — 312 с.
33. *Тартаковский А. Г.* Русская мемуаристика XVIII — первой половины XIX в.: От рукописи к книге. — М.: Наука, 1991. — 288 с.
34. *Хазанов Б.* Дневник сочинителя // Октябрь. 1999. № 1 [Электронный ресурс]. — URL: http://magazines.russ.ru/october/1999/1/hasanov.html (19.03.2012).
35. *Эйхенбаум Б. М.* С. П. Жихарев и его дневники // Жихарев С. П. Записки современника. — М.; Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1955. — С. 638—661.

Irina S. Andrianova

Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)

yarysheva@yandex.ru

THE GENRE OF A. G. DOSTOEVSKAYA'S DIARY

Abstract: The shorthand diary of Anna G. Dostoevskaya, the writer's wife, comprises her notes on the creative and family life of the couple in 1867—68 during their stay in Europe. Scholars of Dostoevsky have looked at the diary of his wife as a source of biographic data, with little to no attention paid to its value as a literary text. In this article, we aim to analyse Anna Dostoevskaya's shorthand diary as a piece of literature, with a special emphasis on the history of its writing and publication, as well as on the diary's genre implications, structure, spatial and temporary features, its author and the main protagonist. This diary was the first in Russia to be written by the wife of a famous author. Since the diary was never intended for print, it was written in a very frank manner. Our conclusion is that Anna Dostoevskaya was the originator of the genre of personal shorthand diary.

Keywords: 19th century Russian literature, F. Dostoevsky, A. Dostoevskaya, memoirs, personal family and household shorthand diary

References

1. Bakhtin M. M. Zametki k neosushchestvlennomu trudu. Problema teksta. Opyt filosofskogo analiza [Notes to the Unperformed Work. The Problem of Text. Experience of Philosophical Analysis]. *Voprosy literatury* [*The Questions of Literature*], 1976, no. 10, pp. 122—151.
2. Belov S. V. Poslednyaya lyubov' F. M. Dostoyevskogo [Last Love of Fyodor Dostoyevsky]. *Poslednyaya lyubov' F. M. Dostoyevskogo: A. G. Dostoyevskaya. Dnevnik 1867 goda* [*Last Love of Fyodor Dostoyevsky: Anna Dostoyevskaya's Diary for the Year 1867*]. Saint-Petersburg, Andreev i synov'ya Publ., 1993, pp. 5—26.
3. Bel'chikov N. F. Predislovie [Preface]. *Dnevnik A. G. Dostoevskoy* [*Anna Dostoyevskaya's Diary*]. Moscow, 1823, pp. VII—XVI.
4. V'olle K., Grechanaya E. P. Dnevnik v Rossii v kontse XVIII—pervoy polovine XIX v. kak avtobiograficheskoe prostranstvo [Diary in Russia in the end of the 18th century to the first half of the 19th century as Autobiographical Space]. *Izvestiya Akademii Nauk* [*Proceedings of the Academy of Sciences*]. Moscow, 2002, vol. 4, no. 3, pp. 18—36.
5. Gapeka L. M., Lashkevich A. B. Lichnyy dnevnik kak zhanr sub-literatury: problema struktury i funktsii «diary» v kontekste mezhkul'turnoy kommunikatsii [Personal Diary as a Genre of Sub-Literature: the Problem of "Diary" Structure and Function in the Context of Intercultural Communication]. *Sintez dokumental'nogo i khudozhestvennogo v literature i iskusstve* [*Synthesis of Documentary and Artistic Aspects in Literature and Art*]. Kazan', 2007, pp. 391—396.
6. Ginzburg L. Ya. *O psikhologicheskoy proze* [*On Psychological Prose*]. Moscow, INTRADA Publ., 1999. 414 p.
7. Dolinin A. S. Dostoevskiy i Suslova [Fyodor Dostoyevsky and Suslova]. *F. M. Dostoevskiy: Stat'i i materialy* [*Fyodor Dostoyevsky: Articles and Materials*]. Leningrad; Moscow, Mysl' Publ., 1924, pp. 153—283.
8. Donchenko N. Yu. *Poetika antinomii v «Dnevnikakh» M. Prishvina. Avtoref. dis. … kand. filol. nauk* [*Poetics of Antinomy in Mikhail Prishvin's "Diaries". PhD. philol. sci. diss. abstract*]. Moscow, 1999. 19 p.
9. Dostoevskaya A. G. *Vospominaniya* [*The memories*]. Saint-Petersburg, Azbuka Publ., 2011. 480 p.
10. [Dostoevskaya A. G.] *Dnevnik A. G. Dostoevskoy* [*Anna Dostoyevskaya's Diary*]. Moscow, Novaya Moskva Publ., 1923. 390 p.
11. Dostoevskaya A. G. *Dnevnik 1867 goda* [*Diary for the Year 1867*]. Moscow, Nauka Publ., 1993. 452 p.
12. [Dostoevskaya L. F.] *Dostoevskiy v izobrazhenii ego docheri L. Dostoevskoy* [*Fyodor Dostoyevsky in the Representation of His Daughter*]. Moscow; Petrograd, Gosizdat Publ., 1922. 105 p.
13. Dostoevskiy F. M. *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 tomakh* [*The Complete Works: 30 Vols.*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972—1990.
14. Egorov O. G. *Dnevniki russkikh pisateley XIX veka: issledovanie* [*Diaries of Russian Writers of the 19th Century: Study*]. Moscow, Flinta; Nauka Publ., 2002. 287 p.
15. Egorov O. G. *Literaturnyy dnevnik XIX veka: Istoriya i teoriya zhanra. Dis. … filol. nauk* [*Russian Literary Diary of the 19th Century. History and Theory of the Genre. PhD. philol. sci. diss.*]. Moscow, 2003. 360 p.
16. Egorov O. G. *Russkiy literaturnyy dnevnik XIX veka. Istoriya i teoriya zhanra: issledovanie* [*Russian Literary Diary of the 19th Century. History and Theory of the Genre: Study*]. Moscow, Flinta; Nauka Publ., 2003. 279 p.
17. Zhitomirskaya S. V. Dnevnik A. G. Dostoevskoy kak istoriko-literaturnyy istochnik [Anna Dostoyevskaya's Diary as a Historical and Literary Source]. *Dostoevskaya A. G. Dnevnik 1867 goda* [*Anna Dostoyevskaya's Diary for the Year 1867*]. Moscow, Nauka Publ., 1993, pp. 392—422.
18. Zhitomirskaya S. V. *Prosto zhizn'* [*Simply Life*]. Moscow, Russian Political Encyclopedia Publ., 2008. 616 p.

19. Zhitomirskaya S. V. Rasshifrovannyy dnevnik A. G. Dostoevskoy [Anna Dostoyevskaya's Decrypted Diary]. *Literaturnoe nasledstvo: F. M. Dostoevskiy. Novye materialy i issledovaniya* [*Literary Heritage: Fyodor Dostoyevsky. New Materials and Research*]. Moscow, Nauka Publ., 1973, vol. 86, pp. 155—166.
20. Zaliznyak A. Dnevnik: k opredeleniyu zhanra [Diary: the Definition of the Genre]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [*New Literary Review*], 2010, no. 106. Available at: http://magazines.russ.ru/nlo/2010/106/za14.html. (accessed 24 April 2011).
21. Izmaylov A. A. U A. G. Dostoevskoy [The Visit to Anna Dostoyevskaya]. *F. M. Dostoevskiy v zabytykh i neizvestnykh vospominaniyakh sovremennikov* [*Fyodor Dostoyevsky in the Forgotten and Unknown Memoirs of his Contemporaries*]. Saint-Petersburg, Andreev i synov'ya Publ., 1993, pp. 189—195.
22. Kobrin K. Pokhvala dnevniku [Praise to the Diary]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [*New Literary Review*], 2003, no. 61, pp. 288—295.
23. Kosenko P. P. *Zhizn' dlya zhizni: Khronika neskol'kikh let F. M. Dostoevskogo* [*Life for a Life: the Chronicle of Several Years of Fyodor Dostoyevsky's Life*]. Alma-Ata, Zhazushy Publ., 1986. 238 p.
24. Kulakova I. I. *Memuarno-avtobiograficheskaya proza A. V. Nikitenko* [*Memoirs and Autobiographical Prose by Alexander Nikitenko*]. Belgorod, Politerra Publ., 2005. 234 p.
25. Mikheev M. Yu. *Dnevnik v Rossii XIX—XX vekov — ego tekst, ili predtekst* [*Russian Diary of the 19—20th Centuries — Ego-Text or Pre-Text*]. Moscow, 2006. Available at: http://uni-persona.srcc.msu.su/site/research/miheev/kniga.htm (accessed 18 August 2011).
26. Mikheev M. Yu. Faktograficheskaya proza, ili pred-tekst: Dnevniki, zapisnye knizhki, «obydennaya literatura» [Factual Prose or Pre-text: Diaries, Notebooks and "Everyday Literature"]. *Chelovek* [*The Human*], 2004, no. 2—3. Available at: http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/MEN/PROZA.HTM (accessed 29 August 2011).
27. Ol'khin P. M. *Rukovodstvo k russkoy stenografii, po nachalam Gabel'sbergera* [*Guide to the Russian Shorthand Based on the Gabelsberger Shorthand's System*]. Saint-Petersburg, Dr. M. Khan Publ., 1866. 183 p.
28. Oskotskiy V. D. Dnevnik kak pravda [Diary as the Truth]. *Voprosy literatury* [*The Questions of Literature*], 1993, no. 5, pp. 3—58.
29. Ratnikov K. V. <Shutochnye stikhi i ekspromty> [Humorous Poems and Improvisations]. *Dostoevskiy: Sochineniya, pis'ma, dokumenty* [*Dostoyevsky: Works, Letters and Documents*]. Saint-Petersburg, The Pushkin House Publ., 2008, pp. 413—414.
30. Rogov A. A., Talbonen A. N., Varfolomeev A. G. Avtomatizirovannaya sistema raspoznavaniya rukopisnykh dokumentov [Automatic Recognition System for Handwritten Documents]. *Trudy XII Vserossiyskoy konferentsii RCDL'2010* [*Proceedings of the 12 All-Russian Scientific Conference RCDL'2010*]. Kazan', 2010. Available at: http://rcdl.ru/doc/2010/469-475.pdf (accessed 27 April 2011).
31. Rozenblyum L. M. *Tvorcheskie dnevniki Dostoevskogo* [*Fyodor Dostoyevsky's Creative Diaries*]. Moscow, Nauka Publ., 1981. 368 p.
32. Tartakovskiy A. G. *1812 god i russkaya memuaristika* [*The Year 1812 and Russian Memoirs*]. Moscow, Nauka Publ., 1980. 312 p.
33. Tartakovskiy A. G. *Russkaya memuaristika XVIII — pervoy poloviny XIX v.: Ot rukopisi k knige* [*Russian Memoirs from the 18th to mid-19th Century: From Manuscript to Book*]. Moscow, Nauka Publ., 1991. 288 p.
34. Khazanov B. Dnevnik sochinitelya [Storyteller's Diary]. *Oktyabr'* [*October*], 1999, no. 1. Available at: http://magazines.russ.ru/october/1999/1/hasanov.html (accessed 19 March 2012).
35. Eykhenbaum B. M. S. P. Zhikharev i ego dnevniki [Stepan Petrovich Zhikharev and his Diaries]. *Zhikharev S. P. Zapiski sovremennika* [*"Notes of a Contemporary" by Stepan Zhikharev*]. Moscow; Leningrad, The Russian Academy of Sciences Publ., 1955, pp. 638—661.

© Андрианова И. С., 2012

DOI: 10.15393/j9.art.2012.355

Наталья Петровна Видмарович
доктор филологических наук,
ординарный профессор кафедры русского языка,
Отделение восточнославянских языков и литератур,
Загребский университет
(Загреб, Хорватия)
natalija.vidmarovic@ffzg.hr

ДЕРЗОСТЬ И *ДЕРЗНОВЕНИЕ* В ПРАВЕДНИЧЕСКИХ РАССКАЗАХ Н. С. ЛЕСКОВА: ХРИСТИАНСКИЙ АСПЕКТ ОСМЫСЛЕНИЯ

Аннотация. Вопрос о часто смешиваемых понятиях *дерзновения* и *дерзости* святоотеческая литература связывает со смешением представления о добродетелях и пороках. В контексте добродетельности и греховности эти понятия анализируются в двух рассказах из праведнического цикла Н. С. Лескова — *Однодум и Пигмей*, в которых они являются определяющими в истолковании служебного долга. Герои произведений Лескова не только проявляют христианское милосердие, но и своей жизнью демонстрируют удивительный пример христианского отношения к служебному долгу, превращающего любую службу в служение, требующее подлинного дерзновения. Выбор между актом правосудия и актом милосердия, таким образом, становится выбором между буквой и духом закона, вытекающими из законничества и законности — так, как это понимается в евангельском смысле. В контексте двух подходов к справедливости затрагивается также вопрос о царском служении в эпоху Николая I.

Ключевые слова: дерзость, дерзновение, долг, измена, власть, праведник, полицейский

Мысль Н. О. Лосского о том, что «основное свойство русского народа есть его религиозность и связанное с нею искание абсолютного добра Царства Божия и смысла жизни…» [4, 332], наилучшим образом иллюстрируют герои многих произведений Н. С. Лескова. В уникальной галерее его образов во всей полноте отразилась способность писателя видеть в человеке то «трудноуловимое, мерцательное в смыслах»[1], что точнее всего выражается определением «лесковский человек» — «человек русской земли»[2]. Вслед за писателем можно сказать, что люди эти «удивительные и даже невероятные»[3], порой окутанные легендарной молвой, выделяющиеся из окружения, но нередко неприметные в общей массе людских характеров. Однако они «становятся еще более невероятными, когда удается снять с них этот налет и увидать их во всей их святой простоте» (135—136).

«У нас не переводились, да и не переведутся праведные, — писал Н. С. Лесков в рассказе “Кадетский монастырь”. — Их только не за-

мечают, а если стать присматриваться — они есть» (46). Более того, они есть даже «из людей служилых, зависимых, коим соблюсти правоту труднее» (46). В нашем примере — из полицейских служащих, занимающих положение, в обыденном сознании не связывающееся с возможностью проявления акта христианского милосердия. И тем не менее герои Лескова не только его проявляют, но и своей жизнью демонстрируют удивительный пример христианского отношения к служебному долгу, превращающего любую службу в служение, требующее подлинного дерзновения.

«Вопреки точному смыслу христианской веры, — пишет Е. Трубецкой, — которая требует, чтобы Бог для верующего был всем во всем, чтобы Ему подчинялись все сферы жизни — для государства устанавливается исключение из этого общего правила. <…> …В области частной жизни человек признает для себя обязательными заповеди любви к Богу и к ближнему, но в области государственной он исповедует полное практическое безбожие и человеконенавистничество» [7, 297].

Такое разделение религиозного и гражданского начал отсутствует в жизни главных героев рассказов «Однодум» и «Пигмей»: уже сами названия указывают на очевидную неординарность их поведения по отношению к окружению. В Солигаличе, например, где служит квартальным Александр Рыжов, действует неписаный и гибкий закон, толкуемый городничим словами поговорки «закон — что конь: куда надо — туда и вороти его» (12). Но поскольку городничий, по понятиям того времени, являлся третьим лицом в государстве после императора и губернатора, то категорический отказ Рыжова, живущего по закону «в поте лица твоего ешь хлеб твой» (12), — брать взятки или, говоря чиновничьим языком, *донимать* «с тех, которые обращались к нему за чем-нибудь «по касающемуся делу»» (11), выглядит не просто чудачеством или «масонской новостью», но и прямым уклонением от гражданских обязанностей. По сути противление Рыжова дерзости — обкрадыванию государственной казны — воспринимается должностными лицами Солигалича как дерзость в смысле отказа от общепринятой практики взяточничества.

Попытку нового квартального восстановить стершуюся границу между пониманием службы как долга или как источника получения мзды, при сохранении определенной видимости цельности жизни, общество Солигалича объясняет смешением им обязанностей монашеских с гражданскими. Объясняя этот феномен, чиновник в докладе к приехавшему в город генерал губернатору Ланскому укажет на чрезмерное увлечение Рыжова Библией, которую «не всякому честь пристойно: в иночестве от нее страсть мечется, а у мирских людей ум мешается» (29).

Со Священным Писанием, как «лучшим и совершеннейшим способом, которым Бог познается» [5, 777], «имевшим на него неодолимое влияние» (7), Рыжов действительно никогда не расставался, не только выверяя по нему свои собственные и чужие поступки, но и всю свою жизнь выстраивая согласно библейским принципам: это в условиях постепенного нарушения единства жизни в Боге, а затем и нарождающегося безбожия в глазах общества не могло не звучать и вызовом, и дерзостью.

Не покидая родного Солигалича, Рыжов в совершенстве постигает умение искать Бога там, где живет, как и сказал в свое время Тихон Задонский:

> …тамо ищи, где находишися и живеши. Бог на всяком месте присутствует, и нет такого места, где бы Бога не было; везде есть и вся исполняет [5, 772].

Потому и на полуугрозу генерала Ланского в конце рассказа, уязвленного слишком откровенным упреком Рыжова в отсутствии у генерала смирения, он отвечает:

> Куда меня можно сослать, где бы мне было хуже и где бы Бог мой оставил меня? Он везде со мною, а кроме Его никого не страшно (32).

Сожаление, с которым он смотрит при этом на генерала (особо выделенное в тексте Лесковым), — это искреннее сожаление о человеке, облеченном властью и одновременно страдающем ущербностью сознания ее духовной значимости.

Следует обратить внимание, что автор говорит об *удовольствии*, которое для Рыжова «состояло в исполнении своего долга» (18), поскольку, как нам представляется, это слово здесь употребляется отнюдь не в значении «радости, довольства от приятных ощущений»[4] или же того, «что вызывает, создает такое чувство»[5], как приводят современные словари, но скорее в древнем значении «пригодности (*к какому-л. делу*)» [6, 370]. Это подтверждается и своеобразной самооценкой Рыжова, испросившего место умершего квартального и позднее в разговоре с генералом Ланским заметившего, что иной должности для себя не желает, поскольку эту никто лучше его не справит, очевидно, подразумевая полное соответствие своему месту.

Смысл же пребывания на своем месте и делания своего дела означает для Рыжова исполнение воли Божьей, следование которой как раз и исключает поиски чести, славы, богатства и «прочиих угодий» [5, 771] (т. е. удовольствий в обычном значении слова), от чего необходимо «сердце испразднить, чтобы в нем место было Богу — вечному Добру с любовию Его святою» [5, 771].

По этой причине знаменательное происшествие, представляющее центр повествования, в котором Рыжов оставил «по себе память героическую и почти баснословную» (20), имело для разных

людей и разный смысл. В глазах большинства он возвысился благодаря неожиданному исходу своего отчаянного поступка, расцененного как неслыханная дерзость, которой, однако, он непонятным образом сумел привести его превосходительство в благорасположение. И лишь для немногих Рыжов стал человеком, в первую очередь прославившим принципы христианского устроения жизни: это было отмечено и губернатором Ланским, который, в отличие от характеристики, даваемой Рыжову другими — «отчаянный», «такой некий этакой», «еретик», сказал: «…характер ваш почтенен» (32). Не случайно ведь, как многозначительно замечает Лесков, ожидаемый сановник, «“имел сильный ум и надменную фигуру”, и такая краткая характеристика верна и вполне достаточна для представления, какое нужно иметь о нем нашему читателю» (19). Можно было в губернаторе видеть одну только «надменную фигуру» — и тогда все усилия снискать ее расположение сводились к «грандиозной суете, которой работали не только все младшие начальства и власти, но даже и чернь, и четвероногие скоты» (21). Рыжов — единственный человек, который сумел за «надменной фигурой» прибывшего в город генерала увидеть как раз «сильный ум», подобно тому, как Ланской, отметив поначалу в Рыжове *дерзость* (непочтительность), впоследствии смог рассмотреть и *дерзновение* (бесстрашие и надеяние в смысле отсутствия безрассудного страха и полагание во всем на волю Божью[6]).

Это последнее, проявившееся у Рыжова и как смирение, позволило ему обрести еще одну удивительную способность, также истолкованную различно. В «Поучении в неделю о слепорожденном» Игнатий Брянчанинов, разъясняя слова Христа «На суд Аз в мир сей приидох, да невидящии видят, и видящии слепи будут» (Ин. 9:39), говорит, что «Видение гордых есть ужасная слепота; а невидение смиренных есть способность к видению Истины» [1]. Другими словами, смиренномудрие (невидение смиренных, духовная нищета) делает человека восприимчивым к Богу. Эта восприимчивость, видение истины у Рыжова проявляются в его способности, как он сам говорит, *выводить* по Библии, «что ясно следует» (31). Однако и этого генерал не сумел сразу понять, назвав умозаключения Рыжова «пророчествованием», само помышление о чем Рыжов посчитал бы невероятной дерзостью.

Пророчеством Григорий Богослов называет «проповедь о сокровенном» [2, 379]. Слова же Лескова о принятии юным Рыжовым «посвящения» после того, как тот «дождался духа, давшего ему мысль самому сделаться крепким, дабы устыдить крепчайших» (9), следует, на наш взгляд, понимать иначе. Выводить, т. е. давать оценку «*любому волеизъявлению человека…* через Святое Писание» [8, 332] и соответственно делать умозаключения о поступках людей на-

стоящего времени на основании уже состоявшейся оценки деяний ветхозаветных лиц [8, 332] было бы невозможным без той трезвости, которая, как многократно подчеркивает Лесков, отличала характер Рыжова. А ведь именно духовная трезвость, по замечанию Зеньковского, высоко ценится «в религиозном сознании русских людей» [3, 43], будучи одинаково чуждающейся «как религиозной мечтательности, так и впадению в “прелесть” через власть воображения» [3, 43]. Никого Рыжов не поучал на протяжении всего повествования, никому и никогда не сообщал своих взглядов, но, принося в церкви покаяние, в собственных размышлениях «отчитывался Единому, в Кого неизменно и крепко верил» (18). Все внимание сосредоточивает автор не на внешних событиях в жизни Рыжова, но на результатах проявления работы Духа, показывая, как по мере глубины познания Бога возрастает и усердие в Его поисках и следовании Ему [5, 774]. Его формирование как «полумистика, полуагитатора в библейском духе» (9), дышавшего «любовью и дерзновени ем» (9), способного «выводить», свидетельствует о том, что через букву Рыжов сумел проникнуться духом библейского слова, осознав, что все иные источники «нечисты и полны суемудрия» (32) — добавим: и потому дерзки. По сути, и весь план жизни Рыжова точно так же «выводим», ибо трагический исход тех, кто уклоняется от пути правды, раскрыт в пророчествах Исайи, которого так любил читать Рыжов, и пространная цитата из которого помещается в самом начале рассказа:

> Что ми множество жертв ваших: тука агнцов и крови юниц и козлов не хощу. Не приходите явитися ми. <…> Егда прострете руки ваши ко мне, отвращу очи мои от вас, и аще умножите моления, — не услышу вас. Измыйтесь, отимите лукавство от душ ваших. Научитеся добро творити, и приидите истяжемся, и аще будут грехи ваши яко багряное — убелю их яко снег (Ис. 1:11—24)[7].

Времена, описываемые Н. С. Лесковым в рассказе «Однодум», не столь отдаленные, характеризуются им тем не менее «глубоко провалившимися» (21), тем более что люди, «дочитавшиеся до Христа» и считавшиеся по общему суждению чудесящими, никому не вредными полуюродивыми, спустя несколько десятилетий получили иную оценку. Совершавшееся разрушение цельности жизни в Боге на фоне всеобщего «оффенбаховского настроения» (22), из перспективы уже лесковского времени, обнаруживало себя в «чрезмерном усилении в нашем обществе холодного и бесстрастного эгоизма и безучастия» (34). По крайней мере, так скажет повествователь в первых строках рассказа «Пигмей», добавив, что «никто ничего не хочет сделать для человека, если не чает от этого себе выгоды» (34). Возможно, по этой причине чуть ли не пророком видится несчастному французу, приговоренному к наказанию плетьми, и главный герой «Пигмея», тоже полицейский служащий, движимый необъяснимым «здравому разуму» желанием помочь осужденному.

В рассказе нет сведений о жизни героя, кроме упоминания о нем как о мелкопоместном дворянине; ничего не говорится и о том, насколько следовал он библейским принципам в своей жизни в целом. Однако мы об этом можем делать вполне определенный вывод, поскольку «Решившийся жить, как следует, — по словам Феофана Затворника, — тотчас узнает дурное, в каком бы виде оно ни проявлялось»[8]. А поскольку «ведение дел — великая премудрость — дар Божий»[9], герой достаточно быстро поддается мысли о необходимости вникнуть в дело осужденного. Со своей стороны и француз инстинктивно ощутил восприимчивость полицейского чиновника к чужому страданию и, возможно, понимание, что именно этот чиновник, несмотря на всю ничтожность своего положения, способен к точно такому же «выведению» по Библии, «что следует», как и Рыжов, будучи движим вдохновением и любовью к ближнему. Но иное дело — быть на деле готовым в любых обстоятельствах сообразовывать свои поступки с евангельскими заповедями и в частной, и в государственной жизни.

Кто воспламеняется любовию к Богу… ходя по земле, делает все так, как бы жил на небе, не встречая ни в чем человеческом препятствия к подвигам добродетели[10].

Такой человек, согласно рассуждениям Иоанна Златоуста, не испытывает страха перед любыми житейскими невзгодами и проявляет бесстрашие, которое и является тем, что Отцы Церкви называют дерзновением:

Великое нам нужно тщание, чтобы знать, в чем состоит кротость и в чем дерзновение; тщание необходимо потому, что с этими добродетелями смешиваются пороки, с дерзновением — дерзость, с кротостию — малодушие… Итак, что такое кротость и что малодушие? Когда мы, видя других оскорбленными, не защищаем их, а молчим, это — малодушие; когда же, сами получая оскорбления, терпим, это — кротость. Что такое дерзновение? Опять то же самое, т. е. когда мы ратоборствуем за других. А что дерзость? Когда мы стараемся мстить за самих себя. Таким образом великодушие и дерзновение на одной стороне, а дерзость и малодушие — на другой[11].

Несомненно как дерзость восприняли губернатор и его окружение действия квартального Рыжова, осмелившегося в переполненном храме в присутствии всех чиновников и дворян города схватить губернатора Ланского за руку и во всеуслышание произнести: «Раб Божий Сергий! входи во храм Господень не надменно, а смиренно, представляя себя самым большим грешником, — вот как! С этим, — говорит далее Лесков, — он положил губернатору руку на спину и, степенно нагнув его в полный поклон, снова отпустил и стал навытяжку» (28). И неожиданно для генерала эта дерзость опровергнута одним из чиновников, указавшим ему, что на самом деле Рыжов: «Самый смирный: на шею ему старший сядь, — рассудит: “поэтому везть надо” — и повезет» (29). Еще большую, даже

неслыханную дерзость при поверхностном взгляде проявляет ничтожный полицейский служащий, рискнувший вступиться за осужденного иностранца-француза, не православного, не имея, к тому же, кажется, никаких веских доказательств, и побуждаемый одним только внутренним голосом, явственно и настойчиво шептавшим ему: «…расспроси его, расспроси, послушай, да заступись» (36). «*Я задумал измену*» (37), — говорит главный герой «Пигмея» о своем окончательном решении помочь, и, указывая на неоднозначность этих слов, автор выделяет их курсивом. Действительно, как могло быть воспринято обращение чиновника через посредника во французское посольство, в которое строжайшим образом был закрыт доступ служащим в полиции? В разгар обострения отношений России с Францией, за два года до их разрыва, последовавшего в 1854 г., намерение оспорить несправедливый приговор вышестоящей власти, а в более широком контексте — императорской власти — могло расцениваться если не как измена, то по меньшей мере как неповиновение властям. «Кто не повинуется начальнику, тот противится Богу, учредившему начальства»[12], ибо «Бог вооружил начальников, дабы устрашали дерзких. Если бы не было совсем страха от начальников, до какого неистовства не дошли бы дерзкие люди?»[13]

Однако «закон положен не для праведника» (1 Тим 1:9), а с другой стороны, «не соболезновать несправедливо страждущим, не гневаться на обижающих»[14], исходя из буквы закона, есть «не добродетель, а порок, не кротость, а беспечность»[15]. Поэтому измена отечеству земному, хотя в данном случае и мнимая, не является изменой отечеству небесному. И знаком этого становится чувство героя, что он изменник и одновременно осознание, что так *Богу угодно* (также выделенные в тексте курсивом). С момента возникновения этой двойственности чиновник «уже словно не сам собою управлял» (37), а орудовало им какое-то вдохновение. Другими словами, измена, угодная Богу, явилась исходом колебания между внешним и внутренним, человеческим и Божеским, законническим (фарисейским) и евангельским (милосердием), т. е. выбором пути дерзновения, поскольку «*Любить* человека значит воздавать честь Создателю» [2, 377] — и христианское дерзновение немыслимо без любви, выражающейся, как говорится в вышеприведенных словах пророка Исайи, не только в отказе от лукавства, но и в творении добра.

Заботой об оберегании царской власти объясняет свой дерзновенный поступок квартальный Рыжов: «Дабы видели все его слуг к вере народной почтительными» (32). Этим же в конечном итоге диктуется и поступок чиновника из «Пигмея», увенчавшийся успехом, поскольку за француза вступается сам император Николай I, отменяя несправедливый приговор. Можно с уверенностью утверждать, что Государь мог бы отреагировать именно таким образом[16].

Это подтверждает хотя бы его речь, обращенная к депутатам петербургского дворянства 21 марта 1848 г., т. е. за четыре года до описанного события, в которой он, в частности, заявил следующее:

Господа! У меня полиции нет, я не люблю ее: вы моя полиция. Каждый из вас мой управляющий и должен для спокойствия государства доводить до моего сведения все дурные действия и поступки, какие он заметит[17].

А как следует из речи императора далее, это необходимо было передать «всем и каждому»[18]. Чиновник из «Пигмея» как раз и являет собой случай человека, осмелившегося или, точнее сказать, дерзнувшего (!) косвенно указать императору на совершающуюся несправедливость.

Знаком богоугодностиего поступка стало то, что, вернувшись домой и приняв известие об отмене наказания, чиновник ощутил в душе наряду со страхом еще и благодать: «…чего буду за мою измену удостоен, но и за беднягу французишку нарадоваться не могу» (41). Впоследствии, после кончины императора, он приходил ночью плакать у его гроба и свое «благодарю» сказывать «за то, про что мы *с ним двое* только из всех русских знали: он, мой царь, да я, — его изменник» (42). И слово «изменник», написанное уже без курсива, сигнализирует о новом значении, обретенном им в контексте поступка героя: оно указывает на результат его изменения. В «Однодуме» оно прочитывается во фрагментах биографии Рыжова, как внутренний духовный рост, мужание, работа Духа, скрытая от читателя, но доступная ему в источнике этого возрастания — Библии. В «Пигмее» явлен плод этого совершившегося возрастания через совершившееся соединение того, о разъединении чего так сетовал Лесков в «Однодуме» — христианского долга и долга служебного.

И в заключение, возвращаясь к определению героев как праведников, приведем несколько цитат из Ветхого и Нового Заветов, которые приоткрывают глубокий смысл той правды, следование которой ведет человека к спасению.

Блажени алчущие и жаждущие правды: яко тии насытятся (Мф. 5, 6); Блажени изгнани правды ради: яко тех есть царствие небесное (Мф. 5, 10); верова же Авраам Богови, и вменися ему в правду (Рим. 4, 3); Сказа Господь спасение Свое, пред языки откры правду свою (Пс. 97, 2); И правда Его на сынех сынов, хранящих завет Его (Пс. 102, 18).

Правда как живая вода, о которой Христос говорил и самарянке, давшей ему напиться из колодца; за правду страдают и гибнут, она ненавидима грешниками, но пострадавшие за нее обретут блаженство вечной жизни; Господь являет народам Свою правду, и только Ее они должны знать. Но есть и правда человеческая, искажающая правду Христову. Следовать же правде Христа, идя праведническим путем в надежде быть оправданным, значит, полагаться не на собственные умствования, но всецело предаваться Солнцу правды,

как именуется Христос во многих тропарях двунадесятых праздников. Это и делают герои Лескова, не смущаясь тем, что православие одного из них считают сомнительным, а слезы умиления другого, получившего по прошествии многих лет милостыню из рук дочери несчастного француза, спасенного им от наказания, воспринимают как чудачество заезжего иностранца.

Но важно отметить, что и в этой последней сцене, равно как и в разговоре Рыжова с генералом Ланским, раскрывается глубинный смысл дерзновения: «…послушание одного становится началом *общего* исцеления» [7, 241]: помня о милосердии, благодарный француз взлелеял его и в сердцах других. Не остается равнодушным и генерал Ланской, в сердце которого были задеты тончайшие глубокие струны: награда Рыжову «откликнулась» и «напророченной» Рыжовым наградой самому генералу, вне всякого сомнения сумевшему воспользоваться ею самым благородным образом[19].

Повествование о безымянном полицейском чиновнике автор завершает восклицанием:

> Как же за эти незаслуженные ощущения Бога хоть слезою не поблагодарить! (46).

И в этих словах героя нет ни самолюбования, ни самодовольства, ни умиления собой, но смирение и кротость, через которые также проявляется дерзновение к Богу. «Кротость есть признак великой силы, — пишет Иоанн Златоуст, — чтоб быть кротким, для этого нужно иметь благородную, мужественную и весьма высокую душу»[20]; «…будем помнить, что такое… кротость и малодушие, что дерзновение и дерзость, дабы, различая их друг от друга, мы могли благоугодно Господу провести настоящую жизнь и сподобиться будущих благ»[21].

Примечания

1 Неточная цитата. См.: История русской литературы XIX века.: В 3 ч. / Ред. В. И. Коровин. М.: Владос, 2005. Ч. 3 (1870—1890 годы). С. 434.

2 Там же. С. 433.

3 Лесков Н. С. Несмертельный Голован // Лесков Н. С. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1989. Т. 2. С. 135. Сочинения Н. С. Лескова цитируются по этому изданию и указанному тому. Далее ссылки на него в тексте даются с указанием страницы.

4 Словарь русского языка: В 4 т. М.: Русский язык, 1984. Т. 4. С. 469.

5 Там же. С. 470.

6 См. Грамматика Церковно-славянского языка. Конспект. Упражнения. Словарь. СПб.: Библиополис, 2007. С. 201.

7 Указанная цитата в тексте Н. С. Лескова дается с некоторыми неточностями.

8 Мудрые советы святителя Феофана из Вышенского затвора / Сост. прот. Алексий Бобров // Правило веры. М., 2003. С. 381.

9 Там же.

[10] Иже во святых отца нашего Иоанна, архиепископа Константиня града Златоустаго Избранные творения. Собрание поучений. Общество любителей православной литературы. Киев: Изд-во им. свт. Льва, папы Римского, 2006. Кн. 1. С. 226.

[11] Там же. С. 28.

[12] Там же. С. 402.

[13] Там же. С. 404.

[14] Там же. С. 406.

[15] Там же.

[16] О случаях проявленной справедливости свидетельствуют хотя бы ряд резолюций императора, например, от 29 ноября 1849 г. или 22 сентября 1850 г. — о наказании и даже разжаловании офицеров за жестокое обращение с солдатами и др. Следует упомянуть, что вопросам воспитания в целом император придавал огромное значение. В частности, говоря о критериях отбора студентов в университет, император особо настаивал на нравственном образовании. Подробнее см.: Император Николай Первый. М.: Русский мир, 2002. С. 283.

[17] Там же. С. 275.

[18] Там же.

[19] С. С. Ланской был губернатором Костромы в 1830—1832 гг.; с 1950 г. стал членом Государственного совета и затем министром внутренних дел. Известен как сторонник и активный участник подготовки крестьянской реформы 1861 г. Незадолго до смерти действительно стал графом, как и предсказывал ему Александр Рыжов, кстати, также списанный с реального человека, однофамильца — квартального из Солигалича Костромской губернии.

[20] Иже во святых отца нашего Иоанна, архиепископа Константиня града Златоустаго Избранные творения. Собрание поучений. С. 28.

[21] Там же. С. 30.

Список литературы

1. *Брянчанинов И.* Поучение в неделю о слепорожденном [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://azbyka.ru/dictionary/17/bryanchaninov_o_samomnenii_i_smirennomudrii-all.shtml.
2. *Григорий Богослов.* Собрание творений: в 2 т. Т. 2. Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000. 688 с.
3. *Зеньковский В. В.* История русской философии. М.: Академический Проект, Раритет, 2001. 880 с.
4. *Лосский Н. О.* Характер русского народа. М.: Даръ, 2005. 336 с.
5. *Святитель Тихон Задонский.* Сокровище духовное, от мира собираемое. М.: Правило веры, 2003. 912 с.
6. *Седакова О. А.* Словарь трудных слов из богослужения. Церковнославяно-русские паронимы. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2008. 432 с.
7. *Трубецкой Е. Н.* Смысл жизни // Трубецкой Е. Н. Избранные произведения. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. С. 17—336.
8. *Ужанков А. Н.* Стадиальное развитие русской литературы XI — первой трети XVIII века. Теория литературных формаций. М.: Изд-во Лит. института им. А. М. Горького, 2008. 528 с.

Natal'ya Petrovna Vidmarovich
Doctor of Philology, Ordinary Professor,
Department of the Russian Language,
Chair of East Slavic Languages and Literatures,
Zagreb University
(Zagreb, Croatia)
natalija.vidmarovic@ffzg.hr

IMPUDENCE AND BOLDNESS IN N. S. LESKOV'S STORIES OF THE RIGHTEOUS: CHRISTIAN ASPECT OF APPREHENSION

Abstract: The issue of frequent confusion of the notions of impudence and boldness in patristic texts is explained through the problem of confusing vice and virtue. In the context of virtuousness and sinfulness, these two notions became the focus of two stories from N.S. Leskov's cycle on the righteous: — *Odnodum (The Singlethought)* and *The Pygmy*, where they are crucial for understanding and interpreting the notion of official duty. Leskov's characters both show Christian mercy and prove a wonderful example of a Christian view of official duty, when every dutiful act turns into a higher service that requires true boldness. The choice between an act of justice and an act of mercy, therefore, turns into a choice between the word and spirit of law stemming from Evangelical lawfulness and legalism. In the context of the two approaches to justice, we also touch upon the question of royal service under Emperor Nicholas I.

Keywords: impudence, boldness, duty, betrayal, power, righteous man, police officer

References

1. Bryanchaninov I. *Pouchenie v nedelyu o sleporozhdennom* [*The Week's Lesson for the Man Born Blind*]. Available at: http://azbyka.ru/dictionary/17/bryanchaninov_o_samomnenii_i_smirennomudrii-all.shtml
2. Gregory the Theologian. *Sobranie tvoreniy: v 2 tomakh* [*The Collected Works: in 2 Vols.*]. Vol. 2. Minsk, Kharvest publ.; Moscow, AST Publ., 2000. 688 p.
3. Zenkovsky V. V. *Istoriya russkoy filosofii* [*The History of Russian Philosophy*]. Moscow, Akademichesky Proekt, Raritet Publ., 2001. 880 p.
4. Lossky N. O. *Kharakter russkogo naroda* [*The Character of the Russian People*]. Moscow, Dar Publ., 2005. 336 p.
5. Tikhon Zadonsky, St. *Sokrovishche dukhovnoe, ot mira sobiraemoe. Pravilo very* [*A Spiritual Treasure Gathered from the World*]. Moscow, Pravilo very Publ., 2003. 912 p.
6. Sedakova O. A. *Slovar trudnykh slov iz bogosluzheniya. Tserkovnoslavyano-russkie paronimy* [*The Dictionary of Difficult Words in Church Services: Church Slavic and Russian Paronyms*]. Moscow, Yu. A. Shichalin's Greko-latinsky cabinet Publ., 2008. 432 p.
7. Trubetskoy E. N. Smysl zhizni [The Meaning of Life]. *Trubetskoy E. N. Izbrannye proizvedeniya* [*The Selected Works by Eugene Trubetskoy*]. Rostov-on-Don, Feniks Publ., 1998, pp. 17—336.
8. Uzhankov A. N. *Stadialnoe razvitie russkoy literatury XI — pervoy treti XVIII veka. Teoriya literaturnykh formatsiy* [*Stadial Development of Russian Literature, 11th — first third of 18th Century: Theory of Literary Formations*]. Moscow, Maxim Gorky Literary Institute Publ., 2008. 528 p.

© Видмарович Н. П., 2012

DOI: 10.15393/j9.art.2012.356

Яна Валерьевна Карсакова

аспирант кафедры русской литературы,
Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена
(Санкт-Петербург, Российская Федерация)
poetica@post.com

«СТРОГАНОВСКАЯ», ИЛИ «СТАРООБРЯДЧЕСКАЯ», ИКОНОПИСНАЯ ТРАДИЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. С. ЛЕСКОВА

Аннотация: Известно, что Н. С. Лесков был собирателем икон, знатоком техники и истории иконописания. В своем творчестве он опирался на визуальные впечатления от образов, принадлежавших старообрядческой иконописной традиции. Выступая как иконограф, Лесков, в отличие от современных исследователей, не выделял старообрядческую иконопись в качестве самостоятельного направления, относя ее произведения к школе «строгановской». В XIX в. принадлежность икон собственно «строгановской школе» определялась по обозначению на их тыльной стороне фамилии Строгановых. Считалось, что эти образа написаны в мастерских, специально создаваемых семьей Строгановых. Термином же «старообрядческая икона» определяются образы, написанные иконописцами-старообрядцами для староверческих моленных и храмов. Мнение Лескова о нераздельности старообрядческой и «строгановской» иконописи находилось в русле знакомых писателю работ И. П. Сахарова, а также представлений старообрядцев об истории и традициях иконописания, известных писателю благодаря общению с иконописцами-староверами.

Ключевые слова: Творчество Н. С. Лескова, история иконописи, иконография, «строгановская школа», старообрядческая иконописная традиция

Информация о значительном влиянии иконописи «строгановской школы» на творчество Н. С. Лескова содержится в работах литературоведов, обращавшихся к вопросу об иконописной традиции, на которую опирался писатель. Уже А. Волынский называет одной из составляющих стиля Лескова «художественное благочестие старинного строгановского пошиба» [2, 98] . Ему вторит А. Горелов:

> Лаконично-кудрявое извитие словес поистине подчинено затейливому Строгановскому пошибу [3, 165].

Орловские исследователи считают, что в коллекции Лескова были «старинные иконы строгановского… письма» [8, 108].

Отметим, что Лесков проявляет внимание к «строгановской школе» в своей публицистике. Так, из статьи «О русской иконописи» (1873) узнаем, что писатель был знаком с собранием икон графа С. Г. Строганова и оценивал эту коллекцию как «наибольшую и наилучшую из всех частных»[1]. Из статьи же «Расточители русского искусства» (1884) становится ясным, что Лесков видел (вероятно, в собрании А. М. Постникова) «строгановские иконы в пошибе Никифора… (и. — *Я. К.*) Прокофья Чирина»[2].

Известно, что Лесков был не только собирателем икон, но и знатоком техники, истории иконописания. Перечисляя иконописные школы в повести «Запечатленный ангел» (1873) и в статье «О русской иконописи», среди других писатель называет «строгановскую». В повести приведен следующий перечень русских «писем»: «.. устюжские… новгородские, московские… вологодские, сибирские… строгановские»[3]. В статье же классификация иконописных школ дана таким образом:

> Мы получили от греков, и потом… разрабатывали эти сюжеты в Киеве, в Новгороде, в Москве, в Твери, в Ярославле, в мастерских Строгановых, в скитах Поморья и Сибири, и т. д. до Мстер, Палихова, Холуя…[4]

Обращаясь к современным писателю иконографическим трудам, мы впервые отмечаем, что источником приведенных Лесковым в «Запечатленном ангеле» и «Расточителях русского искусства» перечней является классификация школ, данная в известной ему работе И. П. Сахарова «Исследования о русском иконописании» (1849): византийская, киевская, новгородская, московская, устюжская, строгановская, фряжская, суздальская [10].

В XIX в. принадлежность икон собственно «строгановской школе» определялась по обозначению на их тыльной стороне фамилии Строгановых. Считалось, что эти образа написаны в мастерских, специально создаваемых семьей Строгановых (в основном на севере России — в Сольвычегодске и Устюжне).

Уже в 1863 г. Г. П. Филимонов усомнился в существовании «строгановской школы» [11], [12]. Он посчитал, что обозначения на иконах, свидетельствующие о принадлежности некой семье, не означают наличия школы, создавшей эти иконы[5]. Филимонов предложил считать иконы так называемой «строгановской школы» иконописным собранием семьи Строгановых.

Спор об иконах «строгановского письма» не утихал и в XX в., здесь можно назвать имена П. П. Муратова, Ю. Н. Дмитриева, Н. П. Парфентьева. В современной науке утвердилась точка зрения на термин «строгановская школа» как на условное обозначение стилистического течения в русской иконописи конца XVII — начала XVIII в., отличающегося мелкими размерами и изяществом рисунка, богатой орнаментальностью, обилием золота.

Лесков мог быть знаком с трудами Г. П. Филимонова. Сын писателя Андрей в подготовительных материалах к его биографии, хранящихся ныне в Рукописном отделе ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, пишет:

> Надо думать, что Лесков читал еще и Г. Филимонова, Палех. «День», 1863 г., № 35[6].

Тем не менее писатель употреблял термин «строгановская икона», присоединяясь, таким образом, к сторонникам выделения «строгановской» традиции в иконописании.

Существует еще одна проблема, связанная со «строгановской школой». Известный искусствовед начала XX в. П. П. Муратов, как и Лесков, принимает существование отдельной «строгановской традиции», но утверждает, что «в истории древнерусской иконописи она («строгановская школа». — *Я. К.*) была лишь эпизодом. Все условия сулили ей краткое существование — искусственное поддержание традиций, которые пережили свой век, замкнутость того круга, вкусы которого она удовлетворяла. Строгановская школа была явлением экзотическим…» [7, 378]. Однако некоторые современные искусствоведы считают, что «строгановская» икона возрождена старообрядческими иконописцами в конце XVIII — начале XIX в., т. е. была высоко оценена и взята за образец для новых икон. По словам И. Л. Бусевой-Давыдовой, в «старые формы» «строгановской» школы староверы «вложили… новую жизнь» [1, 519]. Это выражение не случайно: в современном искусствоведении выделяется, но остается дискуссионной старообрядческая традиция иконописания.

Термином «старообрядческая икона» определяются образы, написанные иконописцами-старообрядцами для староверческих же моленных и храмов. Такие иконы имели типологически общие черты. При этом, с одной стороны, важной характеристикой старообрядческого иконописания было стремление максимально приблизиться к дониконовскому искусству. Старообрядцы специально собирали дониконовские иконы для создания по их образцу новых икон, которые таким образом сохраняли древнюю иконографию и стиль древности. Искусствоведы отмечают, что «особой популярностью у них (старообрядцев. — *Я. К.*) пользовалась иконопись строгановской школы»[7].

С другой стороны, староверам подчас лишь казалось, что они неотступно соблюдают древние традиции. Например, темные краски, высоко ценившиеся ими как признак старинного письма, были лишь следствием потемнения олифы. Несмотря на декларацию неотступного следования «древним» правилам, старообрядцы изобретали новые сюжеты (например, иконографию «Образ Церкви», изображения самостоятельно канонизированных святых — протопопа Аввакума и выговских наставников), отрицали некоторые традиционные изображения (так, в дониконовском иконописании существовало несколько вариантов «Благословляющей Десницы», из которых старообрядцы оставили единственный). Все это позволяет искусствоведам говорить о старообрядческой иконописной традиции как отдельном направлении в русской иконописи.

Во время становления иконографии как научной отрасли, в середине XIX в., самые фундаментальные исследования — И. М. Снегирева, И. П. Сахарова, Д. А. Ровинского — создавались под влиянием старообрядческих представлений об иконописи. Староверы

же, конечно, не выделяли свои иконы в качестве особого направления, считая их написанными в строгановском или, например, московском, новгородском и т. д. пошибе.

Поставим вопрос: как воспринимал Лесков традиции строгановской и старообрядческой иконописных школ? Отмечал ли он новые, по сравнению с дониконианскими, черты старообрядческой традиции иконописания? В своей статье «“Образы старой веры” и повесть Н. С. Лескова «Запечатленный ангел»» [4], опираясь на знакомство Лескова со старообрядцами, его интерес к этой культуре, работы писателя о быте и обрядах староверов, мы предположили, что Лесков не только был знаком с произведениями старообрядческого иконописания, но и сознательно ориентировался на эту традицию в своем творчестве.

Как и другие иконографы, Лесков получал сведения об иконописи в непосредственном общении с представителями старообрядческой культуры. Важнейшим источником формирования компетенции писателя в отношении иконописания было близкое знакомство с изографом-старовером Н. С. Рачейсковым[8]. Лесков интересовался творчеством Рачейского, имел в своем «небольшом, но системном иконописном собрании»[9] несколько его работ, находящихся сейчас в ГРМ, ОГЛМТ и частных собраниях. После кончины иконописца писатель посвятил его памяти пространную статью «О художном муже Никите и совоспитанных ему» (1886). Лесков советовал Рачейского как иконописца и реставратора своим знакомым. Так, в письме С. Е. Кушелева Лескову от 9 февраля 1873 г. передана просьба отдать «образок» «на исправление Вашему староверцу Никите»[10]. В письме от 12 февраля того же года Кушелев благодарит писателя за две иконы ангелов:

> Жена и я — несказанно благодарны за двух ангелов — они присланы очень кстати, мне для моей поддержки в моих тяжелых обстоятельствах, жене для очищения ее от одержания[11].

Очевидно, это икона, упомянутая Лесковым в статье-некрологе Рачейскому: после публикации повести «Запечатленный ангел» последний, по словам писателя, «имел много заказов “Ангела” от великосветских и придворных лиц… у генерала-адъютанта С. Е. Кушелева многим известна удивительная миниатюра Никиты "Ангел"» [6, 206].

Представления Рачейского об истории иконописания, которые он передал Лескову, соответствовали старообрядческим. Вслед за изографом писатель определяет его иконы как написанные в строгановской иконописной манере. Упоминая икону «Спас во звездах» письма Рачейского в письме А. С. Суворину, Лесков называет ее «строгановским Спасом»[12], на тыльной стороне иконы им сделана надпись: «пошиб Новгородский — плавь Строгановская — Рачейского»[13]. Современное же искусствоведение относит творчество Рачейского к старообрядческой иконописной традиции.

Под влиянием Рачейского Лесков настойчиво определяет «строгановскую школу» как отдельное направление в иконописании. Самое яркое тому свидетельство — повесть «Запечатленный ангел». Ее основные действующие лица — артель каменщиков старообрядцев; Лесков описывает иконы, принадлежащие им, моленную, от имени рассказчика-старовера вводит в повесть рассуждения об истории и технике иконописания. При этом «старообрядческими» иконы писатель нигде не называет. Так, образ «запечатленного ангела» у Лескова назван иконой «Строганова дела»[14], «строгановского рисунка»[15]. «Запечатление», т. е. клеймо, поставленное на лике, образ не испортило, поскольку, дважды повторяет рассказчик, выдержала «строгановская олифа»[16].

В своем творчестве Лесков опирался на визуальные впечатления от старообрядческих икон. В этом случае правомерны сопоставления по этики старообрядческой иконы и произведений писателя, связанных с иконописной традицией. Впрочем, иконограф Лесков не выделял старообрядческую школу в качестве самостоятельного направления, относя ее произведения к школе строгановской. Это мнение находилось в русле современных писателю иконографических знаний, а также представлений старообрядцев об истории и традициях иконописания.

Примечания

1 Лесков Н. С. О русской иконописи // Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. Т. 10. М.: Гослитиздат, 1957. С. 181.

2 Он же. Расточители русского искусства // Новости и биржевая газета. 1884. 4 нояб. С. 2.

3 Он же. Запечатленный ангел // Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. Т. 4. С. 349.

4 Он же. Расточители русского искусства. С. 1.

5 По определению современных искусствоведов, школа в средневековом искусстве — «художественное явление, связанное с локальным центром, в котором происходило вырабатывание... общих творческих принципов, передававшихся из поколения в поколение мастеров (иногда посредством теоретического осознания и обоснования) и определенного стилистического единства, основанного на местных традициях» [9, 63].

6 Лесков А. Н. Материалы к биографии Н. С. Лескова // ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Ф. 612. Оп. 1. Ед. хр. 383. Л. 1526.

7 Русское искусство из собрания ГМИР / Под ред. М. В. Басова. М.: Изд-во «Белый город», 2006. С. 211.

8 Описывая его в своих воспоминаниях, Андрей Лесков говорит: «Сам Никита Савостьянович был стилен с головы до пят. Весь Строганова письма» [5, 288].

9 Лесков Н. С. Христос младенец и благоразумный разбойник // Газета А. Гнатцука. 1884. № 18. 12 мая. С. 304.

10 Письма С. Е. Кушелева Н. С. Лескову // ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Ф. 612. Оп. 1. Ед. хр. 258. Л. 2.

11 Там же.

12 Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. Т. 9. М.: Гослитиздат, 1957. С. 311.

13 Лесков А. Н. Материалы к биографии Н. С. Лескова. Л. 1528.

13 Лесков Н. С. Запечатленный ангел. С. 324.

13 Там же. С. 348.

13 Там же. С. 349, 378.

Список литературы

1. *Бусева-Давыдова И. Л.* Старообрядческая иконопись и ее границы: материалы к дискуссии // Старообрядчество в России (XVII–XX вв.). Вып. 4. М.: Языки славянской культуры, 2010. С. 496—519.
2. *Волынский А.* Н. С. Лесков. Критический очерк. СПб.: Паров. скоропечатня Я. И. Либермана, 1898. 167 с.
3. *Горелов А. А.* Лесков и народная культура. Л.: Наука, 1988. 294 с.
4. *Карсакова Я. В.* «Образы старой веры» и повесть Н. С. Лескова «Запечатленный ангел» // Sciences and humanities: современное гуманитарное знание как синтез наук. Лесковский палимпсест. СПб.: Изд-во Невского ин-та языка и культуры, 2011. Вып. 12. С. 109—117.
5. *Лесков А. Н.* Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям. М.: Гослитиздат, 1954. 683 с.
6. *Лесков Н. С.* О литературе и искусстве. Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. 286 с.
7. *Муратов П. П.* Русская живопись до середины XVII века // Грабарь И. Э. История русского искусства: В 6 т. Т. 6. М.: Издание И. Кнебель, 1913. С. 5—408.
8. *Новикова А. А.* Художественное богопознание в творчестве Н. С. Лескова // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск; СПб.: Алетейя, 2011. Вып. 9: Евангельский текст в русской поэзии XVIII—XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 6. С. 97—111.
9. *Парфентьев Н. П.* Строгановская икона или «строгановская школа» в русской иконописи (XVI—XVII в.) // Культура и искусство в памятниках и исследованиях. Челябинск: ЮУрГУ, 2001. С. 53 63.
10. *Сахаров И. П.* Исследования о русском иконописании: Кн. 1 2. СПб.: Тип. Я. Трея, 1849.
11. *Филимонов Г. П.* Палех // День. 1863. № 35. С. 9—11.
12. *Филимонов Г. П.* Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи // Сб. Общ-ва древнерус. иск-ва при Московском публичном музее. М., 1873. С. 3—104.

Yana Valer'evna Karsakova

Postgraduate Student, Department of Russian Literature,
Herzen State Pedagogical University
(St. Petersburg, Russian Federation)
poetica@post.com

«THE STROGANOV» OR «OLD BELIEVERS»' ICON PAINTING TRADITION IN THE WORKS OF N. S. LESKOV

Abstract: N. S. Leskov is known to have been a collector of icons and a connoisseur of history and techniques of icon painting. In his work as a writer he made use of his visual impression of icons painted in the old believers' tradition. Unlike modern scholars, when acting as an iconographer, Leskov did not classify old believers' icon painting as a separate trend, subsuming it within the "Stroganov school". In the 19th century, the Stroganov school icons were distinguished by the mark of the Stroganov family name on the icon's reverse side. Such icons were believed to have been painted in the workshops officially set up by the Stroganov family. "An old believers' school icon" would be the one painted by at a workshop owned by old believers for the use in their prayer rooms or churches. Leskov's opinion on the insoluble link between the Stroganov and old believers'

school of icon painting well agreed with the works of I. P. Sakharov the writer was quite familiar with, as well as with the ideas old believers themselves expressed concerning the history and traditions of icon painting. Leskov knew these opinions through communication with icon painters who professed the old belief version of Orthodox Christianity.

Keywords: N. Leskov's work; history of icon painting; iconography; Stroganov school; old believers' icon painting tradition

References

1. Buseva-Davydova I. L. Staroobryadcheskaya ikonopis i ee granitsy: materialy k diskussii [Old Believe Icon-painting and its Borders: the Materials for Discussion]. *Staroobryadchestvo v Rossii (XVII—XX veka)* [*Russian Old Belief* (*17—20 Centuries*)]. Issue 4. Moscow, Yazyki slavyanskoy kultury Publ., 2010, pp. 496—519.
2. Volynsky A. *N. S. Leskov. Kritichesky ocherk* [*Nikolai Leskov. Critical Essay*]. Saint-Petersburg, 1898. 167 p.
3. Gorelov A. A. *Leskov i narodnaya kultura* [*Nikolai Leskov and Folk Culture*]. Leningrad, Nauka Publ., 1988. 294 p.
4. Karsakova Ya. V. «Obrazy staroy very» i povest N. S. Leskova «Zapechatlenny angel» ["The Images of Old Belief" and the Story "The Sealed Angel" by Nikolai Leskov]. *Sciences and humanities: sovremennoe gumanitarnoe znanie kak sintez nauk. Leskovsky palimpsest* [*Sciences and Humanities: Modern Humanities Research as a Synthesis of Sciences. Leskov Palimpsest*]. Saint-Petersburg, The Nevsky Institute of Language and Culture Publ., 2011, issue 12, pp. 109—117.
5. Leskov A. N. *Zhizn Nikolaya Leskova po ego lichnym, semeinym i nesemeinym zapisyam i pamyatyam* [*Nikolai Leskov's Life according to his Personal, Family and Non-Family Notes and Memories*]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1954. 683 p.
6. Leskov N. S. *O literature i iskusstve* [*On Literature and Art*]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1984. 286 p.
7. Muratov P. P. Russkaya zhivopis do serediny XVII veka [Russian Art until the Middle of the 17th Century]. *Grabar I. E. Istoriya russkogo iskusstva: v 6 tomakh* [*The History of Russian Art: in 6 Vols. by Igor Grabar*]. Moscow, I. Knebel's Publ., 1913, vol. 6, pp. 5—408.
8. Novikova A. A. Khudozhestvennoe bogopoznanie v tvorchestve N. S. Leskova [Art Knowledge of God in N. S. Leskov's Creativity]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*]. Petrozavodsk; Saint-Petersburg, Aleteya Publ., 2011. Vol 9: *Evangel'skiy tekst v russkoy literature XVIII—XX vekov: tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzhet, zhanr* [*The Gospel Text in Russian Literature of 18th-20th Centuries: Quotation, Reminiscence, Motif, Plot, Genre*]. Issue 6, pp. 97—111.
9. Parfentiev N. P. Stroganovskaya ikona ili «stroganovskaya shkola» v russkoy ikonopisi (XVI—XVII veka) [The Stroganov Icons or the "Stroganov Icon School" in the Russian Icon-painting (16—17 Centuries)]. *Kultura i iskusstvo v pamyatnikakh i issledovaniyakh* [*Art and Culture in the Monuments and Studies*]. Chelyabinsk, The South-Ural State University Publ., 2001, pp. 53—63.
10. Sakharov I. P. *Issledovaniya o russkom ikonopisanii: Knigi 1—2* [*Russian Icon-painting Studies: Vol. 1-2*]. Saint-Petersburg, Yakov Trey's Publ., 1849.
11. Filimonov G. P. Palekh [Palekh]. *Den'* [*The Day*], 1863, no. 35, pp. 9—11.
12. Filimonov G. P. Simon Ushakov i sovremennaya emu epokha russkoy ikonopisi [Simon Ushakov and the Russian Icon-painting of his Time]. *Sbornik obshchestva drevnerusskogo iskusstva pri Moskovskom publichnom muzee* [*Anthology of the Society of Old Russian Art of the Moscow Public Museum*]. Moscow, 1873, pp. 3—104.

© Карсакова Я. В., 2012

DOI: 10.15393/j9.art.2012.357

Марта Лукашевич

кандидат филологических наук,
научный сотрудник Варшавского университета
(Варшава, Польша)
marta.lukaszewicz@uw.edu.pl

БИБЛИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ РАССКАЗА Н. С. ЛЕСКОВА «ОДНОДУМ»

Аннотация: Многочисленные факты свидетельствуют о том, какое большое значение придавал Священному Писанию Николай Лесков. Вопросам доступности Библии посвящены его первые газетные заметки; в качестве издателя и редактора он сделал многое для распространения знания Писания среди русского народа, видя в этом основу нравственного воспитания человека. Также в художественных произведениях Лескова можно найти библейские цитаты, реминисценции, мотивы и образы. Цель настоящей статьи состоит в определении места и значения Библии в структуре одного из рассказов писателя — «Однодум», созданного в 1879 г. Он выделяется на фоне других произведений более акцентированной связью со Священным Писанием, что обнаруживается на уровне как формы, так и содержания. В статье проанализировано влияние Священного Писания на формирование главного героя, Александра Рыжова, и особенности его поведения, а также на его восприятие обществом, указан также возможный исторический контекст представленных в рассказе дискуссий о значении Библии в жизни православного верующего, а именно — период споров вокруг Российского Библейского общества и перевода Евангелия на русский язык. Отмечено, что черты Рыжова, особенно его репутация „чудака" и „сомнительного в вере", роднят его с другими лесковскими праведниками, благодаря чему он приобретает также вневременное значение.

Ключевые слова: Н. С. Лесков, Библия, пророк, юродивый, Российское Библейское Общество

Многочисленные факты свидетельствуют о значении, которое придавал Священному Писанию Николай Лесков. Писатель неоднократно сожалел о плохом знании Библии в русском обществе[1], отмечая при этом заметную среди благочестивых людей потребность читать и понимать эту книгу. В двух первых своих публикациях — небольших газетных заметках, напечатанных в «Указателе экономическом» (№ 181 за 1860 г.) и «Санкт-Петербургских ведомостях» (№ 135 за 1860 г.), он выражал возмущение завышенными ценами продажи Евангелия на русском языке в книжных лавках Киева, отмечая при этом, с каким нетерпением ждали этого издания верующие люди[2].

Также в качестве издателя и редактора Лесков сделал многое для распространения знания Библии среди русского народа. Например, в 1876 г. он подготовил для журнала «Русский рабочий» переложение отрывка из 3-й книги Царств, повествующего о посещении пророком Ильей вдовы в Сарепте Сидонской (3 Цар 17:8—24)[3]; в 1877 г. переиздал сборник нравственных поучений, основанных на Священном Писании «Зеркало жизни истинного ученика Христова»[4]; в

1879 г. издал «Указку к книге Нового Завета»[5] и т. п. Об этом малоизвестном аспекте творчества Лескова более подробно пишет Инес Мюллер де Морог в своей очень содержательной статье на французском языке «Н. С. Лесков — религиозный пропагандист и критик нравоучительной литературы» [8].

Внимание вопросу о роли Библии в нравственном воспитании человека уделял Лесков также в своих письмах, подчеркивая жизненную ценность евангельского учения[6], значение «хорошо прочитанного Евангелия» в собственном становлении[7] или лаконично указывая пасынку Борису Бубнову: «Библию прочесть надо»[8]. Наконец, его публицистические и художественные произведения полны как прямых отсылок к Священному Писанию, так и библейских цитат, реминисценций, образов и мотивов[9].

Созданный в 1879 г. рассказ «Однодум» выделяется на этом фоне ключевым местом, которое занимает в нем Библия. Оно заметно уже на текстовом уровне: первая глава, повествующая о детстве и отрочестве главного героя Александра Рыжова, заканчивается абзацем в одно предложение:

> Книга эта (которую Рыжов всегда носил с собой. — *М. Л.*) была Библия[10].

Таким образом, уже первое упоминание о Священном Писании выдвигает его на акцентированное место, привлекая к нему внимание читателя и предвещая его особое значение в структуре рассказа.

Как большинство произведений Лескова, «Однодум» насыщен цитатами и реминисценциями, в том числе библейскими. Хотя последних не так много в рассказе, тем не менее и здесь можно говорить об их особом выделении, которое совершается посредством включения в текст второй главы пространного фрагмента приводимого неточно начала книги пророка Исаии в славянском переводе (Ис. 1:3—24). Объем цитируемого текста (почти полстраницы) указывает, по-видимому, как на особое место Библии в структуре произведения, так и на значение для главного героя именно данного отрывка, обличающего «князей» и «крепких» мира сего за их любовь к подаркам и взяткам, т. е. созвучного убеждениям самого Рыжова (или, точнее говоря, определяющего эти убеждения).

Текстовому выделению Библии соответствует подчеркивание рассказчиком ее значения для формирования героя, его характера, мировоззрения, морали: «...книга, имевшая на него неодолимое влияние» (7); «он приобрел в ней большие и твердые познания, легшие в основу всей его последующей оригинальной жизни» (8). Такую же функцию имеет повторяющийся по отношению к герою эпитет «библейский»: «библей ские воззрения» (8), «библейский чудак» (17), «библейский социалист» (32) и т. п. Что важно, также для других действующих лиц хорошее знание Библии является объяснением всех странностей героя. Так, в разго воре с городничим протопоп сообщает о «вредной фантазии» Рыжова

— Библии начитался.
<…>
— Экий дурак! Что же теперь с ним сделать?
— Ничего не сделаешь: он уже очень далеко начитан (15).

Также для городского головы упоминание о чтении Священного Писания все делает понятным:

— Отчего же так всем нельзя, а он обходится?
— Библии начитался (29).

Сам Рыжов тоже осознает, что́ является основой его нравственных установок, обосновывая свои поступки ссылками на авторитет Бога и его Слова:

…он… объявил, что ему по касающемуся ни от кого ничего не следует, потому что… «мзду брать Бог запрещает» (12); Ложь заповедью запрещена — я лгать не стану (31); — Гм, гм! Вы ниоткуда это учение не почерпаете? — Из Священного Писания и моей совести (32).

Установив принципиальное значение Библии для главного героя, перейдем к вопросу о характере и результатах ее влияния. Об этом со общает непосредственно рассказчик:

Рыжов… знал наизусть все писания многих пророков и особенно любил Исаию, широкое боговедение которого отвечало его душевной настроенности и составляло весь его катехизис и все богословие (8).

Заявление о ветхозаветных, пророческих основах мировосприятия героя находит затем многократное подтверждение в тексте, когда именно большой отрывок из книги пророка Исаии выкрикивает Рыжов у дуба на болоте, когда упоминаются «виденные Иезекиилем „сухие кости"» (9) или когда, наконец, деятельность Рыжова нарямую сравнивается со служением пророка:

Александру-то Афанасьевичу и предстояло… напророчить ему повышение (20); Рыжов… продолжал писать в нем, что изливали его наблюдательность и пророческое вдохновение (33).

Подобно многим ветхозаветным пророкам, герой считает своим призванием не только жить согласно принятым им самим библейским правилам, но и наставлять и обличать других. Наиболее заметным это становится в отношениях с Ланским, которому Рыжов повелевает вести себя в храме более смиренно, а потом еще и советует читать Библию.

Как отмечает Джулия Алиссандратос, в рассказе «Однодум» Лесков использовал ряд мотивов, характерных для житий святых. Одним из них является выделение особого этапа уединения, духовной подготовки к последующему служению [6, 420]. Этот мотив присутствует, например, в житии преп. Антония Великого или преп. Сергия Радонежского. Восходит же он к Библии: в пустыню удалился на сорок дней Иисус Христос (Мф. 4:1—11; Мк. 1:12—13; Лк. 4:1—13), пребывал там «до дня явления своего Израилю» Иоанн Предтеча (Лк. 1:80). В Ветхом Завете через период уединения прошли многие

пророки: Моисей (пасший овец своего тестя Иофора «далеко в пустыне» (Исх. 3:1)), Давид (тоже бывший пастухом овец (1Цар. 16:11)), Илья (пребывавший у потока Хорафа, где его кормили вороны (3Цар. 17:5—6), Амос (еще один пастух овец (Ам. 1:1)). Он предшествовал обычно Божьему посещению и призванию на служение. В «Однодуме» также появляются выражения, уподобляющие ключевые события жизни героя пути Божьего избранника, пророка:

Рыжов… дождался духа (9); он принял это посвящение (9); Развитие Рыжова было уже совершенно закончено, и наступало время деятельности (9).

Следует заметить, что бескомпромиссности Рыжова в применении на деле своих жизненных принципов сопутствует и некоторая узость в понимании библейского текста, отмеченная даже в самом его прозвище Однодум. Именно она, как нам кажется, делает его подчас излишне жестким, как, например, в случае с засоленными подаренной солью груздями, когда Рыжов избил свою жену за нарушение ею запрета принимать какие-либо дары. Таким образом, хотя Рыжов и «до Христа дочитался» (как явствует из разговора протопопа с городничим), он усвоил из Священного Писания прежде всего Ветхий Завет, и именно ветхозаветная праведность, как считает Аллисандратос, легла в основу его нравст венного кодекса [6, 421]. Евангельскую заповедь о любви к ближнему заменяют герою обостренное чувство справедливости (в том числе социальной) и сострадание к бедным и угнетенным, соединенные с отрицательным отношением к богатым и власть имущим. Такой подход — наиболее ярко представленный в беседе с Ланским на тему введения попенного сбора и податей — опять же сближает Рыжова с ветхозаветными пророками, книги которых содержат резкие обличения в адрес тех, кто притесняет нуждающихся[11].

Такая узость и даже определенная ущербность библейских воззрений героя обусловливает наличие некоторой иронии и дистанции в отношении к нему автора: «задóхнувшаяся в тесноте удивительная сила» (9); «загадочный чудак» (16); «упрямец Рыжов» (24). Тем не менее его прямолинейное толкование Библии оценивается выше, чем софистическое отношение к ней протопопа, считающего, что в Священном Писании «кийждо своя отыскать может» (14).

Сосредоточенность Рыжова на Библии и строгое следование выведенным из нее нравственным правилам (центральным из которых становится в рассказе отказ не только брать взятки, но и принимать подарки) снискивают герою среди соседей репутацию «чудака», «дурака» (15), «поврежденного от Библии» (18), но и «еретика» (13), масона («Это новость масонская» — 14), чье православие кажется всем «сомнитель ным» (33) и которого подозревают в принадлежности к какой-то секте (30). Как замечает Джулия Алиссандратос, чтение Библии и серьезное к ней отношение кажутся абсурдом с точки зрения жителей Солигалича [6, 424]. Добавим, что не

только абсурдом, но и занятием потенциально опасным, угрожающим отклонением от благочестия и потерей рассудка («в иночестве от нее страсть мечется, а у мирских людей ум мешается» — 29) или выработкой неблагонадежного образа мыслей, «за которые тогда… посылали молиться в Соловецкий монастырь» (19).

Таким образом, значение Библии для православного верующего становится в рассказе предметом художественного обсуждения, которое отражает настороженное и в то же время снисходительное отношение к чтению Библии простого народа («На Руси все православные знают, что кто Библию прочитал и „до Христа дочитался", с того резонных поступков строго спрашивать нельзя» (15)), а также реальные споры эпохи царствования Александра I и Николая I, т. е. времени, когда происходит действие «Однодума» (в тексте говорится, что Рыжов родился при Екатерине II (5), а фигура губернатора Ланского соответствует исторической личности графа Сергея Степановича Ланского, бывшего костромским губернатором в 1831—1834 гг.) [1, 407]. Нелишне будет кратко напомнить как сами эти споры, так и их предысторию.

С времен церковной реформы Петра I усилилось влияние на русскую религиозную жизнь протестантизма, с его исключительным авторитетом Священного Писания, которое признавалось единственным источником христианского вероучения. К нему присоединилось также веяние пиетизма — мистического направления внутри лютеранства, пропагандирующего идеи «истинного христианства» и «универсальной церкви», акцентирующего значение личного чтения Библии, как пути к Богу [7, 258]. Именно пиетизм, в соединении с русскими народными сектами, в значительной мере определял духовную атмосферу второго десятилетия царствования Александра I, а также дал толчок к основанию в 1813 г. Российского Библейского Общества и решению переводить Священное Писание на русский язык.

Несмотря на участие в трудах РБО и в самом деле перевода представителей Русской православной церкви, в том числе ректора Санкт-Петербургской духовной академии архимандрита Филарета (Дроздова), будущего митрополита Московского, преобладание мистически эзотерических настроений насторожило некоторых «ревнителей православия» и в результате привело не только к запрещению Общества в 1826 г., приостановлению перевода Библии, но и к сожжению уже напечатанных экземпляров Пятикнижия.

1810-е и 1820-е гг. в России можно считать периодом обострения споров о месте Священного Писания в жизни верующих мирян. С одной стороны, мы имеем позицию пиетистов, чье влияние распространялось на высокопоставленных лиц Российской империи, которые начали читать дома Библию, распространять ее, ссылаться на нее в официальных выступлениях и т. п. [4] Также часть православ-

ной иерархии принадлежала к горячим сторонникам доступности Библии для всех желающих; например, митр. Филарет утверждал, что «самое желание читать священные книги есть уже залог нравственного улучшения» [4, 171]. Чертой времени стало толкование современных событий сквозь призму библейских слов, в связи с чем особый интерес вызывали ветхозаветные пророческие книги и Апокалипсис. Отражение этих тенденций видно и в рассказе Лескова, где Рыжов в своей тетради, озаглавленной «Однодум», комментирует политические и общественные события в России, предсказывая их последствия, как сам утверждает, на основании Библии.

С другой стороны, засилье западных протестантских проповедников в РБО и частое в то время отрицательное отношение к православным догматам и обрядам со стороны высших чиновников вызвали опасения, что предполагается замена православия некой универсальной библейской религией. Это повлекло за собой подозрительное отношение к самой Библии, которую начали считать книгой опасной — как для общественного порядка, так и для отдельных людей. Так, министр народного просвещения А. С. Шишков утверждал, что чтение Священного Писания может стать причиной возмущений, бунтов, а также ересей и расколов. Как пишет протоиерей Г. Флоровский:

> ...в то время «самые набожные люди имели несчастную мысль, что от чтения сей священной книги люди с ума сходят». Одно время чтение Библии было формально воспрещено воспитанникам военно-учебных заведений — в предотвращение помешательства, под тем предлогом, что два кадета уже помешались. А многие другие «почитали ее книгою только для Церкви потребной и для попов одних годной» [4, 171].

Таким образом, мы видим, что подозрительное отношение жителей Солигалича к «библейскому чудаку» Александру Рыжову и его строгой приверженности к Священному Писанию можно связывать с определенным историческим периодом, хотя, несомненно, не следует все к нему сводить. Сам Лесков указывает на наличие среди простого народа издав на укоренившегося убеждения, что «кто Библию прочитал и „до Христа дочитался", с того резонных поступков строго спрашивать нельзя» (15). В то же время отверженность и неприятие обществом во все века были уделом тех, кто всерьез принимал библейское учение и выбирал в жизни узкий путь. Наконец, репутация «чудака» и «сомнительного в вере» характерна для большинства героев Лескова, и особенно для его праведников, которых А. А. Горелов назвал «неканоническими святыми» [1, 55] (см. также: [5]). На их фоне Александр Рыжов выделяется именно отношением к Библии, и особенно — к Ветхому Завету и его пророческим книгам. Священное Писание занимает в произведении особое место, что проявляется как на формальном, так и на содержательном уровне.

Примечания

1 См., напр.: Лесков Н. С. О сводных браках и других немощах // Гражданин. 1875. № 3. С. 73; Лесков Н. С. Письмо Л. И. Веселитской от 2 июля 1893 // Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. Т. 11. М., 1957. С. 547.

2 [Лесков Н. С.] <О продаже в Киеве Евангелия> // Указатель экономический. 1860. № 181. Вып. 25. С. 437; Лесков Н. С. Корреспонденция (Письмо г. Лескова) // Санкт-Петербургские ведомости. 1860. № 135. 21 июня. С. 699—700.

3 Он же. Пророк Илья у вдовы // Русский рабочий. 1879. № 5. С. 17—18.

4 Он же. Зеркало жизни истинного ученика Христова. СПб., 1877.

5 Он же. Указка к книге Нового Завета. СПб., 1879.

6 Лесков Н. С. Письмо А. С. Суворину от 9 октября 1883 // Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. Т. 11. С. 287.

7 Лесков Н. С. Письмо М. А. Протопопову от 23 декабря 1891 // Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. Т. 11. С. 509.

8 Лесков Н. С. Письмо Б. М. Бубнову от 21 мая 1892 // Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. Т. 11. С. 515.

9 Об этом см., напр.: [2], [3].

10 Лесков Н. С. Однодум // Лесков Н. С. Собр. соч.: В 12 т. Т. 2. М., 1989. С. 7. В дальнейшем ссылки на этот источник даются в тексте в скобках с указанием страницы.

11 См., напр.: Ис. 1:16—17, 23; 58:3—7; Ам. 4:1—3; Мих. 2:1—2; 3:1—3.

Список литературы

1. *Горелов А. А.* «Праведники» и «праведнический» цикл в творческой эволюции Н. С. Лескова // Лесков и русская литература. М.: Наука, 1988. С. 39—61.
2. *Каданер О. В.* Библейские мотивы в антинигилистическом романе Н. С. Лескова «На ножах» // Литература и христианство. Белгород: Изд-во БелГУ, 2000. С. 68—69.
3. *Сафран Г.* Евангельский подтекст и еврейская тема во «Владычном суде» Н. С. Лескова // Евангельский текст в русской поэзии XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 2. Петрозаводск: ПетрГУ, 1998. С. 462—469.
4. *Флоровский Г., прот.* Пути русского богословия. Париж: YMCA-PRESS, 1983. 599 с.
5. *Хализев В., Майорова О.* Лесковская концепция праведничества // В мире Лескова: Сб. ст. М.: Советский писатель, 1983. С. 196—232.
6. *Alissandratos J.* A Stylization of Hagiographical Composition in Nikolai Leskov's «Singlethought» (Odnodum) // The Slavic and East European Journal, 1983. Vol. 27, no. 4, pp. 416—432.
7. *Billington J. H.* Ikona i topór. Historia kultury rosyjskiej. Tłum. J. Hunia. Kraków, 2008. 777 p.
8. *Muller de Morogues I.* N. S. Leskov: propagandiste religieux et critique de litté rature édifante // Cahiers du monde russe: Russie, Empire russe, Union soviétique, États indépendants. 1996. Vol. 37, no. 4, pp. 381—395.

Marta Lukashevich
Ph.D in Philology, Research Fellow, Warsaw University (Warsaw, Poland)
marta.lukaszewicz@uw.edu.pl

THE BIBLE IN THE STRUCTURE OF N. S. LESKOV'S "THE SINGLETHOUGHT"

Abstract: There are a lot of facts to prove that Nikolai Leskov placed great emphasis on the Bible in his career as a writer. His earlies contributions to newspapers were devoted to the issue of the Bible's accessibility. As a publisher and editor, he did a lot to improve the knowledge of the Bible among the Russian people, viewing this process as a basis for moral education. Leskov's works of fiction often feature biblical quotes, reminiscences and imagery. The objective of our article is to assess the importance of the Bible for the structure of *Odnodum (The Singlethought)* - a short story Leskov wrote in 1879. Set against other texts of the same author, *The Singlethought* stands out as a text where the link to the Bible is more accentuated both in form and content. We provide an analysis of how the Bible influenced the personality growth of the protagonist, Alexander Ryzhov, and his behavior models, as well as how the society views him. It is also important to provide the historical context of the discussions of the role of the Bible in the life of the Orthodox community, namely the debates on the Russian Bible Society and the Russian translation of the Bible. Ryzhov's reputation of "an eccentric" and "of doubtful faith" put him in the same class with Leskov's other righteous characters, making this protagonist timeless and important.

Keywords: N. S. Leskov, Bible, prophet, yurodivy, Russian Bible Society

References

1. Gorelov A. A. «Pravedniki» i «pravednichesky» tsikl v tvorcheskoy evolyutsii N. S. Leskova ["Righteous Men" and "Righteous Worldview" Cycle in the Creative Evolution of Nikolai Leskov]. *Leskov i russkaya literatura* [*Leskov and Russian Literature*]. Moscow, Nauka Publ., 1988, pp. 39—61.
2. Kadaner O. V. Bibleyskie motivy v antinigilisticheskom romane N. S. Leskova «Na nozhakh» [The Biblical Motifs in the Antinihilist Novel "At Loggerheads" by Nikolai Leskov]. *Literatura i khristianstvo* [*Literature and Christianity*]. Belgorod, BelSU Publ., 2000, pp. 68—69.
3. Safran G. Evangel'skiy podtekst i evreyskaya tema vo «Vladychnom sude» N. S. Leskova [Evangelic Subtext and Jewish Theme in Nikolai Leskov's Short Novel "The Lord's Judgement"]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*]. Petrozavodsk, PetrSU Publ., 1998. Vol 5: *Evangel'skiy tekst v russkoy literature XVIII—XX vekov: tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzhet, zhanr* [*The Gospel Text in Russian Literature of 18th-20th Centuries: Quotation, Reminiscence, Motif, Plot, Genre*]. Issue 2. pp. 462—469.
4. Florovsky G., Archpriest. *Puti russkogo bogosloviya* [*Ways of Russian Theology*]. Paris, YMCA-PRESS, 1983. 599 p.
5. Khalizev V., Maiorova O. Leskovskaya kontseptsiya pravednichestva [Nikolai Leskov's Concept of the "Righteous Worldview"]. *V mire Leskova* [*In the World of Nikolai Leskov*]. Moscow, Sovetsky pisatel' Publ., 1983, pp. 196—232.
6. Alissandratos J. A Stylization of Hagiographical Composition in Nikolai Leskov's «Singlethought» (Odnodum). *The Slavic and East European Journal*, 1983, vol. 27, no. 4, pp. 416—432.
7. Billington J. H. *Ikona i topór. Historia kultury rosyjskiej* (in Polish) [*The Icon and the Axe: an Interpretive History of Russian Culture*]. Translated by Justyn Hunia. Krakow, 2008. 777 p.
8. Muller de Morogues I. N. S. Leskov: propagandiste religieux et critique de litté rature édifante (in French) [N. S. Leskov: A Religious Propagandist and Critic of Moralistic Literature]. *Cahiers du monde russe: Russie, Empire russe, Union soviétique, États indépendants,* 1996, vol. 37, no. 4, pp. 381—395.

© Лукашевич М., 2012

DOI:10.15393/j9.art.2012.358

Дарья Сергеевна Кунильская

магистрант кафедры классической филологии,
Петрозаводский государственный университет
(Петрозаводск, Российская Федерация)
dkunilskaya@yandex.ru

РАННЕВИЗАНТИЙСКАЯ ТРАДИЦИЯ В РОМАНЕ «ОДИССЕЙ ПОЛИХРОНИАДЕС» К. Н. ЛЕОНТЬЕВА*

Аннотация: Несмотря на оживленный интерес в наши дни к творчеству К. Н. Леонтьева, объектом научных исследований чаще становится его публицистика, художественные его произведения рассматриваются в гораздо меньшем объеме. В статье исследуется одно из наименее изученных произведений Леонтьева — роман «Одиссей Полихрониадес», который он считал лучшим своим творением. В романе описаны воспоминания загорского грека. Сюжет имеет реальную основу. В работе прослеживается связь между взглядами писателя, отраженными в его публицистике, и протовизантийской традицией (термин С. С. Аверинцева), играющей немаловажную роль в названном романе. Важной особенностью ранневизантийской культуры является синтез христианского и языческого. В статье рассматривается проблема взаимовлияния античных и христианских традиций в наследии Леонтьева, устанавливается один из ключевых мотивов романа — «старчество в младенчестве», указывается на особое речевое оформление греческих героев: акцентируется та особенность евангельского языка, которая сохраняется в патриархальном греческом обществе. В статьи дан вывод о близости писательского мировосприятия ранневизантийскому религиозному сознанию.

Ключевые слова: К. Леонтьев, «Одиссей Полихрониадес», византизм, Афон

Имя выдающегося русского мыслителя, публициста, писателя, критика Константина Николаевича Леонтьева относительно недавно вернулось к русскому читателю. По ряду причин творчество К. Н. Леонтьева до недавнего времени было принято рассматривать как крайне специфическое, идейно маркированное [8], [14]. Обращает на себя внимание тот факт, что, несмотря на оживленный интерес в наши дни к творчеству Леонтьева, объектом научных исследований становится его публицистика, при том что в гораздо меньшем объеме привлекаются его художественные произведения. Сам же Леонтьев высоко ценил свои Балканские повести, где вполне раскрылся его художественный талант.

Экзотическая для того времени тематика цикла «Из жизни христиан в Турции» обусловливается тем, что Леонтьев описывал среду, которую знал и любил: он провел на Ближнем Востоке тринадцать лет (с 1861 по 1874 г.), занимая консульские должности.

«Одиссей Полихрониадес», самый большой свой роман, Леонтьев считал лучшим своим творением. «Судя по отзывам людей весьма разнообразных: едва ли "Одиссей Полихрониадес" ниже "Обрыва" и "Обломова"», — писал он в 1886 году Т. И. Филиппову[1].

Нас интересует, как проявляется протовизантийская традиция (термин С. С. Аверинцева) в творчестве Леонтьева. Византизм определил историко-философские его взгляды, из него писатель исходит в своем учении о мессианской роли России:

> Сила наша, дисциплина, история просвещения, поэзия, одним словом все живое у нас сопряжено органически с родовой монархией нашей, освященной православием, которого мы естественные наследники и представители во вселенной.

> Византизм организовал нас, система византийских идей создала величие наше, сопрягаясь с нашими патриархальными, простыми началами, с нашим, еще старым и грубым в начале, славянским материалом [10, 198].

Аскетическое умонастроение вкупе с античным культом красоты характерно для Византии, оплота европейской цивилизации после упадка Рима.

Нам важна ранняя Византия, когда, по слову В. В. Бычкова, сформировались основные понятия и категории византийской эстетики. В этот же период сложилась своеобразная система мышления восточных христиан, а византийское искусство достигло (в конце периода) не обычайного расцвета [6, 23]. Рамки его — время «от Константина I (324—337) до Ираклия (610—641)» [1, 5].

Византологи (З. В. Удальцова, А. П. Каждан, С. С. Аверинцев) выделяют драматическую напряженность ранневизантийского периода: всюду наблюдается «смешение языческих и христианских идей, образов, представлений, колоритное соединение языческой мифологии с христианской мистикой» [13, 46].

В то же время С. Л. Франк отмечает в «духовном существе» Леонтьева «противоречивые иррациональные сплетения»: «эстетическая страсть к богатству и сложности жизни» соединяются в нем с «монашеским аскетизмом» [16, 236]. С. Н. Булгаков считает, что «стихию Леонтьева составляет палящая, языческая его чувственность, с которой он влюблен был в мир форм» [4, 378]. В. В. Зеньковский отмечал, что само «эстетическое восприятие мира и жизни вдохновляется у Леонтьева религиозным сознанием», особенно отмечая, что Константин Николаевич в детстве «не дышал воздухом отравленной секуляризмом культуры, а впитал в себя все содержание культуры под эгидой эстетического любования Церковью, еще не думая о внутренних диссонансах в культуре» [7, 252, 251]. Леонтьев отмечал:

> Я две самые лучшие свои вещи, роман и не роман («Одиссея» и «Византизм и славянство»), написал после 1 ½ года общения с афонскими монахами, чтения ранних аскетических писателей и жесточайшей плотской и духовной борьбы с самим собою?[2]

Действительно, русской литературе присуще своеобразие национального образа мира, православного менталитета. Так П. А. Фло-

ренский пишет о «Руси, имевшей восприять от царственных щедрот византий ской культуры»[3].

Роман представляет собой воспоминания загорского грека. Сюжет имеет реальную основу. Как отмечают О. Л. Фетисенко и В. А. Котельников, автобиографизм играл огромную роль у Леонтьева[4].

«Красная нить в повести — развитие характера Одиссея» [9, 376], становление юноши. В ценностной иерархии Одиссея его дом, родные играют главенствующую роль. После отъезда отца Одиссей будет возвращаться к его наставлениям:

> Церковь не забывай. <…> ...Бери примеры образованности и благородство, а что… несообразно со строгою нравственностью доброго православного, от того устраняйся[5].

В своей работе «Византизм и славянство» Леонтьев пишет:

> Все менее и менее сдерживает кого-либо религия, семья, любовь к отечеству, — и именно потому, что они все-таки еще сдерживают, на них более всего обращаются ненависть и проклятия современного человечества. Они падут — и человек станет абсолютно и впервые «свободен». Свободен, как атом трупа, который стал прахом [10, 285].

Все эти охранительные начала Леонтьев находит на христианском востоке:

> …простой народ на Востоке лучше нашего; он трезвее, опрятнее, наивнее, нравственнее в семейной жизни, живописней нашего[6].

В христианстве личность, семья становятся «центром новой истории, как прежде центром таким была городская или родовая община» [12, 67], — резонно считал Розанов.

При всей внешней патриархальной простоте образа Одиссея его речевое оформление предстает достаточно сложным. Во-первых, очевидна *ритуальность, орнаментальность* языка, присущая *архаичному* сознанию. В то же время в нем проступают *национальные* черты колоризма, красочности, цветистости. Живописность, театральность отличают древнюю культуру Восточного Средиземноморья. Во-вторых, в них есть черты инфантильно-родового сознания: употребление уменьшительно-ласкательных форм: «мальчик», «сердечко мое», «деточка», «гвоздичка душистая», мальчик «как картиночка писаная, как девочка нежный и красивый» и т. д.

«Язык ранневизантийской сакральной словесности, как и ее предшественников, начиная с Нового Завета, — объясняет в своей работе С. С. Аверинцев, — отмечен одной чертой, которую поистине можно назвать "детской", чуть ли не "ребячливой", и в то же время "старческой", только не "мужеской": обилием уменьшительных форм. Христианский автор редко когда скажет "книга" (βίβλος) — все чаще "книжка" (βίβλιον), даже "книжечка" (βίβλαρίδιον). Вот слова хананеянки в синодальном переводе: "И псы едят крохи, которые

падают со стола господ их"; по-гречески сказано κυνάρια — "собачки", "щенятки", что вносит иную интонацию. <…> Простонародная речь тяготеет к диминутивам, и это нетрудно понять. Уменьшительные формы снижают речь, делая ее более скромной, и одновременно смягчают ее, делая ее более ласковой» [1, 185].

Сочетание мудрости и простоты Леонтьев находит характернейшей особенностью греков, отмечая, что «поэзия чувств моего "Одиссея" и других лиц не находится в противоречи и с этнографическими фактами»[7]. Подобные черты близки мотиву «старчества в младенчестве» (С. Аверинцев):

> В идеале всякий старец должен быть младенцем по незлобию, но зато всякий младенец должен быть старцем по мудрости, серьезности, истовости. Младенчество и старчество меняются местами: жизнь святого, каким его изображает агиография той эпохи, начинается еще в детские годы со старческой аскезы, а завершается младенческой простотой [1, 182].

Ю. П. Иваск замечает, что Одиссею присущ нарциссизм, тщеславие. Вот пример его мечтаний:

> Газеты пером Исаакидеса гремят о тебе, о! патриот человек…[8]

С. Аверинцев, говоря о ранневизантийской эпохе, замечает, что «изощренность» ранневизантийской литературы наивна, а наивность вовсе не так наивна и скорее изощренна» [1, 252]. Ю. Иваск высказал предположение о том, что Леонтьев, «может быть… хотел довести своего загорского любимца до катастрофы, до отчаяния и надеть на него клобук» [9, 376]. Следуя логике Иоанна Лествичника, представленной в виде логической цепочки («от послушания рождается смирение, от смирения рассуждение, от рассуждения рассмотрение, от сего прозрение»[9]), «избранник может прийти к "младенчеству в старости", к чудесной невинности по ту сторону житейского опыта» [1, 183].

Обостренное чувство собственного достоинства, аристократизм консула Благова сближают его с романтическими чертами Байрона. И Одиссей моделирует образ Благова «в рамках романтического движения». Но рассмотрение образа русского консула лишь в романтическом ключе уводит от авторской позиции. О Благове Леонтьев говорит:

> А молодого русского консула — светского человека и художника по натуре, которого многие любят в книге и которого я сам люблю — изобразить трудно по противоположной причине: слишком легко впасть в безличную идеализацию своих собственных хороших чувств[10].

В образе консула Леонтьев воплощает идеал, отражающий расцвет органической жизни (так, как он сам его определял): «цветущей

сложности» [10, 239]. Аверинцев замечает, что единство византийской куль туры — это «единство противоположностей, дополняющих друг друга в рамках системы и гарантирующих равновесие своим взаимоупором». Положительное начало в Благове выражается в его созидающей деятельности[11]. Благов изображен эстетом, близким автору (деталь интерьера приемной консула из текста романа):

> В углу висела икона Спасителя, кроткий лик, светлый, молодой и, однако, еврейский; икона была вся в золоте и почернелом серебре…. А на другой стене, между дверцами резных шкапов, висела одна только большая картина: три полуобнаженных женщины… сидели под тенистым деревом[12].

Н. А. Бердяев говорит о том, что эстетизм Леонтьева был сродни античному, «коренился на *антисмертности* или, пожалуй, на *бессмертии красоты*, прекрасного, прекрасных форм» [3, 31]. Эстетический критерий Леонтьев считает «применимым ко всему, т. е. во всем бытии видит существенно эстетические признаки» [3, 85]. По Леонтьеву, «*эстетика* как критерий приложима *ко всему*, начиная от минералов до человека» [17, 173]. Ю. Иваск передает атмосферу романа:

> Тени Байрона, Али-паши, Святого Георгия Нового, идеальные мужи — консул Благов и разбойник Джеффер Дэм, красивые, разодетые юноши друзья, греки, турки, албанцы… уличные драки, всенародная казнь, пиры и споры в консульствах, честолюбие, коварство, великодушие, отвага, наконец, смутные воспоминания о древней Элладе и живое благочестие в византийских храмах — вот та мужская стихия, которую Леонтьев нигде так полно и ярко не изображал, как в «Одиссее Полихрониадесе»… На Балканах же он спел свою песню песней во славу живой жизни! [9, 380]

С. Аверинцев, сопоставляя эстетику и онтологию, замечает:

> Проблемой бытия занимается онтология, проблемой прекрасного — эстетика, и между сферами онтологии и эстетики не может быть никаких пересечений. <…> Первое, с чем должен считаться истолкователь средневекового мировоззрения, — это неожиданный для нас взгляд на бытие как на преимущество, как на совокупность всех совершенств, в которую входит и эстетическое совершенство [1, 38].

Т. Г. Мальчукова пишет о том, что «христианское учение о сотворении мира», «сложившись в библейской традиции», при соприкосновении с панэстетизмом античной культуры приобретает отчетливую эстетическую окраску.

В греческом переводе Книги Бытия Божье творение определяется словом «красивый», «прекрасный», «хороший» с эстетическими коннотациями на первом плане [11, 270]. Так, еще Плотин из Красоты, тождественной Благу, выводит духовную сущность бытия: Καὶ τὸ πρῶτον θετέον τὴν καλλονήν, ὅπερ καὶ τἀγαθόν·· ἀφ᾽ οὗ νοῦς εὐθὺς τὸ καλόν·· ψυχὴ δὲ νῷ καλόν (Эннеада I, 6)[13]. Розанов писал, что «об-

щий и главный смысл» всех произведений Леонтьева состоит «в сохранении жизни, в чувстве влечения к ней как к величайшей красоте природы. Его “эстетизм” <…> коренился на антисмертности или, пожалуй, на бессмертии красоты…» [12, 121]. Но вот, к примеру, как русский консул в романе описывает свои впечатления о турецком убийце православных греков:

> Я сначала выписал бы из Италии живописца, чтобы снять с него портрет, а потом повесил бы его…[14]

Эстетический образ мира св. Отцов и Леонтьева имеет точки соприкосновения. У них прекрасное приложимо ко всем уровням бытия. Св. Дионисий ПсевдоАреопагит пишет:

> Красота боголепная, неразложимая, благая… не терпит никакого смешения ни с каким неподобием; и все же она способна уделять каждому, по достоинству его, долю некоего света и каждого приводить в божественнейшем посвящения таинстве к созвучию с ликом своим неизменяемым [1, 145].

О. Павел Флоренский, полемизируя с Леонтьевым, писал:

> У него «эстетичность» есть самый общий признак; но, для автора этой книги (т. е. для о. Павла. — *Д. К.*), он — самый *глубокий*. *Там* красота — лишь оболочка, наиболее внешний из различных «*продольных*» слоев бытия; а *тут* — …сила, пронизывающая *все* слои *поперек* [15, 585—586].

Мы согласны с Бычковым, что Флоренский близок Леонтьеву в вопросах эстетики. Бердяев же определил роман «Одиссей Полихрониадес» как «неудачное, скучное произведение». Но Леонтьев, отторгая обыден ность, открывает в каждом дне Одиссея, в поступках Благова движущую силу — непреходящую Красоту.

Завершая, еще раз подчеркнем нижеследующее. Ранневизантийский мотив «старчества в младенчестве» отражен в герое Леонтьева «пиететом перед детскостью, безыскусной простотой» [1, 183]. Аверинцев усматривает в нем «реабилитацию ***наивного***… выраженного в словах Василия Кесарийского: "простое и чуждое ухищрений учение Духа"» [1, 184].

Роман актуализирует эстетический модус жизни. Григорий Нисский трактует полноту бытия, в том числе и его эстетическую составляю щую, как πλήρωμα τῶν αγαθῶν (*полнота благ*; «О душе и воскресении»). Особенность ранневизантийской культуры, нашедшая свое отражение в творчестве К. Н. Леонтьева, — это переплетение христианского и языческого. Такого рода синтез проявляется у Гр. Назианзина, который стремился, по Аверинцеву, «к консервации античного языка форм, как инструмента для передачи христианского содержания» [1, 284].

Это черта ***христианского неоплатонизма***, присущая ***византийскому*** изводу христианства. Он даст множественные рецидивы в

русско православной картине мира, как в культуре, искусстве и богословии, так и в историософии, политике.

Примечания

* Работа выполняется при финансовой поддержке Программы стратегического развития ПетрГУ на 2012—2016 гг. в рамках реализации комплекса мероприятий по развитию научно-исследовательской деятельности.

1 Цит. по: Котельников В. А., Фетисенко О. Л. Комментарии // Леонтьев К. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 2002. Т. 4. С. 946.

2 Цит. по: [3, 70].

3 Цит. по: [5, 9].

4 Котельников В. А., Фетисенко О. Л. Комментарии. С. 946.

5 Леонтьев К. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 2002. Т. 4. С. 234.

6 Леонтьев К. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 3. С. 8.

7 Цит. по: Котельников В. А., Фетисенко О. Л. Примечания к «Одиссею» // Леонтьев К. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 4. С. 834.

8 Леонтьев К. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 4. С. 506.

9 Цит. по: [2, 404].

10 Леонтьев К. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 6. Кн. 1. Воспоминания, очерки, автобиографические произведения. 1869—1891. С. 73.

11 А вот как Достоевский видит байронизм: «Байронические натуры большею частию сидели сложа руки..» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1978. Т . XVIII. С. 58).

12 Леонтьев К. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 4. С. 314.

13 «…на первом месте следует поставить красоту, тождественную с Благом, из которого непосредственно проистекает Дух».

14 Леонтьев К. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 4. С. 483.

Список литературы

1. *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Кода, 1997. 343 с.
2. *Бакусев В. М.* Оптина пустынь: русская православная духовность. М.: Канон, 1997. 414 с.
3. *Бердяев Н. А.* Константин Леонтьев (Очерк из истории русской религиозной мысли) // К. Н. Леонтьев: pro et contra. Кн. 2. СПб.: РХГИ, 1995. С. 29—180.
4. *Булгаков С. Н.* Победитель — побежденный // К. Н. Леонтьев: pro et contra. Кн. 1. СПб.: Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института, 1995. С. 376—392.
5. *Бычков В. В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica: в 2 т. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. Т. 2. Славянский мир. Древняя Русь. 527 с.
6. *Бычков В. В.* Малая история Византийской эстетики. Киев: Путь к истине, 1991. 408 с.
7. *Зеньковский В. В.* История русской философии: в 2 т. Л.: Эго, 1991.
8. *Иванов Г.* Страх перед жизнью // Сегодня. Рига. 1932. 28 сент. С. 2—3.
9. *Иваск Ю. П.* Константин Леонтьев (1831—1891). Жизнь и творчество // К. Н. Леонтьев: pro et contra. Кн. 2. СПб.: Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института, 1995. С. 229—650.
10. *Леонтьев К. Н.* Византизм и славянство // Россия глазами русского: Чаадаев, Леонтьев, Соловьев. М.: Наука, 1991. С. 171—296.

11. *Мальчукова Т. Г.* Античные и христианские традиции в изображении человека и природы в творчестве А. С. Пушкина. Петрозаводск: ПетрГУ, 2007. 483 с.
12. *Розанов В. В.* Эстетическое понимание истории // К. Н. Леонтьев: pro et contra. Кн. 1. СПб.: Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института, 1995. С. 27—122.
13. *Удальцова З. В.* Византийская культура. М.: Наука, 1988. 288 с.
14. *Федотов Г. П.* Трагедия интеллигенции // Новый град. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1952. С. 10—84.
15. *Флоренский П. А.* Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М.: Путь, 1914. 810 с.
16. *Франк С. Л.* Миросозерцание Константина Леонтьева // Леонтьев К. Н.: pro et contra. Кн. 1. СПб.: Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института, 1995. С. 235—240.
17. *Фудель С., свящ.* Культурный идеал К. Н. Леонтьева // К. Н. Леонтьев: pro et contra. Кн. 1. СПб.: Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института, 1995. С. 160—180.

Dar'ya Sergeevna Kunil'skaya

Masters' Student, Department of Classical Philology,
Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)
dkunilskaya@yandex.ru

EARLY BYZANTINE TRADITIONS IN THE NOVEL «ODYSSEUS POLIHRONIADES» BY K. N. LEONTYEV

Abstract: Despite the current interest in the works of Konstantin Leontyev, scholars have so far mainly addressed his philosophic and political essays, with his works of fiction attracting considerably less attention. Our article is devoted to one of Leontyev least studied text — the novel Odysseus Polihroniades, which the author himself considered his best work. The novel is written as memoirs of a Greek man from Zagora and is based on real-life events. We have traced a link between the writer's outlook as reflected in his essays and the proto-Byzantine tradition as defined by S.S. Averintsev which plays an important role in the novel. An important feature of the early Byzantine culture is the synthesis of the Christian and the heathen. We examine the issue of mutual influence of the classical and Christian traditions in Leontyev's texts. We also suggest that "old age in infancy" is one of the key motifs of the novel. Greek characters have specific speech features, with the emphasis on Gospel language preserved in patriarchal Greek society. The article concludes by reaffirming the thesis of affinity existing between Leontyev's view of the world and the early Byzantine religious consciousness.

Keywords: K. Leontyev, early Byzantine tradition, aesthetics, Odysseus Polihroniades, Mount Athos

References

1. Averintsev S. S. *Poetika rannevizantiyskoy literatury* [*The Poetics of Early Byzantine Literature*]. Moscow, Coda Publ., 1997. 343 p.
2. Bakusev V. M. *Optina pustyn': russkaya pravoslavnaya dukhovnost'* [*The Optina Hermitage: Russian Orthodox Spirituality*]. Moscow, Kanon Publ., 1997. 414 p.
3. Berdyaev N. A. Konstantin Leontiev (Ocherk iz istorii russkoy religioznoy mysli) [Konstantin Leontiev (Essay on the History of Russian Religious Thought)].

K. N. Leontiev: pro et contra [*K. N. Leontiev: pro et contra*]. Saint-Petersburg, 1995, book 2, pp. 29—179.
4. Bulgakov S. N. Pobeditel' — pobezhdenny [The Winner — the Loser]. *K. N. Leontiev: pro et contra* [*K. N. Leontiev: pro et contra*]. Saint-Petersburg, 1995, book 1, pp. 376—392.
5. Bychkov V. V. *2000 let khristianskoy kul'tury sub specie aesthetica: v 2 tomakh* [*2000 Years of Christian Culture Sub Specie Aesthetics: in 2 Vols.*]. Moscow; Saint-Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 1999.
6. Bychkov V. V. *Malaya istoriya Vizantiyskoy estetiki* [*Concise History of Byzantine Aeshtetics*]. Kiev, Put' k istine Publ., 1991. 408 p.
7. Zenkovsky V. V. *Istoriya russkoi filosofii: v 2 tomakh* [*The History of Russian Philosophy: in 2 Vols.*]. Leningrad, Ego Publ., 1991.
8. Ivanov G. Strakh pered zhiznyu [Fear of Life]. *Segodnya* [*Today*]. Riga, 1932, September 28, pp. 2—3.
9. Ivask Yu. P. Konstantin Leontiev (1831—1891). Zhizn' i tvorchestvo [Konstantin Leontiev (1831—1891). The Life and Art Work]. *K. N. Leontiev: pro et contra* [*K. N. Leontiev: pro et contra*]. Saint-Petersburg, 1995, book 2, pp. 229—650.
10. Leontiev K. N. Vizantizm i slavyanstvo [Byzantism and Slavdom]. *Rossiya glazami russkogo: Chaadayev, Leontiev, Soloviev* [*Russia through Russian Eyes: Chaadayev, Leontiev, Soloviev*]. Saint-Petersburg, Nauka Publ., 1991, pp. 171—296.
11. Malchukova T. G. *Antichnye i khristianskie traditsii v izobrazhenii cheloveka i prirody v tvorchestve A. S. Pushkina* [*Antic and Christian Traditions in Pushkin's Representation of Nature and Man*]. Petrozavodsk, PetrSU Publ., 2007. 483 p.
12. Rozanov V. V. Esteticheskoe ponimanie istorii [Aesthetic Understanding of History]. *K. N. Leontiev: pro et contra* [*K. N. Leontiev: pro et contra*]. Saint-Petersburg, 1995, book 1, pp. 27—122.
13. Udaltsova Z. V. *Vizantiyskaya kultura* [*Byzantine Culture*]. Moscow, Nauka Publ., 1988. 288 p.
14. Fedotov G. P. Tragediya intelligentsii [The Tragedy of the Intelligentsia]. *Fedotov G. P. Novy grad* [*Fedotov G. P. New City*]. New-York, Chekhov Publishing House of the East European Fund, Inc., 1952, pp. 9—58.
15. Florensky P. A. *Stolp i utverzhdenie Istiny. Opyt pravoslavnoy teoditsei v dvenadtsati pismakh* [*The Pillar and Ground of the Truth: An Essay in Orthodox Theodicy in Twelve Letters*]. Moscow, Put' Publ., 1914. 810 p.
16. Frank S. L. Mirosozertsanie Konstantina Leontieva [Worldview of Konstantin Leontiev]. *K. N. Leontiev: pro et contra* [*K. N. Leontiev: pro et contra*]. Saint-Petersburg, 1995, book 1, pp. 235—240.
17. Fudel S. Kulturny ideal K. N. Leontieva [K. N. Leontiev's Cultural Ideal]. *K. N. Leontiev: pro et contra* [*K. N. Leontiev: pro et contra*]. Saint-Petersburg, 1995, book 1, pp. 160—180.

© Кунильская Д. С., 2012

DOI: 10.15393/j9.art.2012.359

Нина Борисовна Черепанова
кандидат филологических наук,
учитель русского языка и литературы,
муниципальное образовательное учреждение
«Средняя общеобразовательная школа № 2»
(Березники, Пермский край, Российская Федерация)
poetica@post.com

ХРИСТИАНСКАЯ СИМВОЛИКА ЦВЕТОВ В ЛИРИКЕ В. В. ГОФМАНА

Аннотация: В статье исследуется лирика мало изученного поэта Серебряного века В. В. Гофмана («Книга вступлений», 1904; «Искус», 1910) в аспекте связей с евангельским текстом. Уже в первом поэтическом сборнике евангельские мотивы сопряжены, прежде всего, с образами цветов, что цветок выступает в гофмановской лирике маркером райского локуса — пространства вечности, истины, гармонии. Цветы играют важную роль в создании центрального в творчестве поэта образа Далекой, женщина-цветок становится одним из устойчивых образов в лирике Гофмана. Второй поэтический сборник Гофмана «Искус» (1910) обнаруживает более явные и осознанные евангельские аллюзии: семантика его названия отсылает к христианской традиции, в поэтическом «цветнике» второго сборника главное место отведено лилии с ее ярко выраженной евангельской символикой. В заключение сделан вывод о концептуальности библейского пласта в лирике В. В. Гофмана.

Ключевые слова: В. В. Гофман, Евангелие, христианство, символизм, флоропоэтика

Известно, что поэтике символистов свойственна такая черта, как синкретическое сведение в рамках одного произведения разных культурных пластов, например языческого и христианского. По словам В. Брюсова, символисты принимают «все религии, все мистические учения, только бы не быть в действительности» [1]. С этим «всеприятием» связана программная жизнетворческая установка русского символизма. Теургическая устремленность наглядно представлена и в творчестве символистов «второго» ряда. К их числу принадлежит Виктор Викторович Гофман, поэт, прозаик, литературный критик. В немногочисленных статьях, посвященных творчеству Гофмана, отмечена мифологическая основа его поэтической системы, позволившая включить поэта в число «символистов неоромантиков “дионисийского типа”» [7, 50]. Вопрос о влиянии христианства на его творчество остается открытым.

Повышенный интерес к цветочной образности в культуре начала XX столетия исследователи соотносят с «общей синтетической направленностью серебряного века», с поиском «тех смысловых доминант, которые, являясь фокусом многозначной символики, одновременно представляли бы общезначимые и общедоступные реалии» [5, 57]. В разряд подобных реалий входят и цветы.

Многозначная символика цветка в историческом и культурологическом аспектах не раз становилась предметом литературоведческого изучения. Исследователи отмечали способность цветочной образности быть «письмом читателям» [11, 93], «указывать на этапы духовного творческого пути поэта» [10, 124], подключать «к глубине христианских значений» фольклорные, литературно-поэтические и биографические смыслы [9, 116]. Исследователи обращали внимание на скрытую во флористическом образе «тайну Божию» «земного рая» [4, 26], подчеркивали значимость антропонима «женщина-цветок» [13, 33]. Цветочный слой гофмановской лирики, его христианский контекст, специально еще никем не рассматривался.

Прежде всего, заметим, что Гофман обращался к Евангелию не только в стихах, но и в своих теоретических статьях 1905 г. «Что есть искусство», «О тайнах формы», в которых обосновал выдвинутую им идею «мистического интимизма». Примечательно, что одно из центральных положений данной теории связано с мыслью о Христе как о первом в истории индивидуалисте, предложившем людям «жить как цветы». «Бесконечно гармоничные», «до конца и всецело воплотившие себя», цветы в художественном сознании Гофмана — ценностный ориентир, с ними связан идеал поэтического самовоплощения, кредо Гофмана поэта — «быть до конца цельным, всегда собою, быть — как цветы» [3, 39].

Пространство лирики Гофмана «насыщено» цветами. В его стихотворениях встречаются упоминания следующих цветущих растений: магнолия (2 раза), роза (5), мак (7), хризантема (1), лилия (9), кувшинка (1), маргаритка (1), сирень (3), василек (13), мимоза (3), колокольчик (1). Общее число упоминаний лексем «цветок» — 13, «цветы» — 8.

Обратимся к рассмотрению связанных с ними христианских аллюзий. Женщина-цветок — один из устойчивых образов в лирике Гофмана. Показательно в этой связи юношеское стихотворение «В альбом», в котором женский образ уже соотносится с цветами, правда, сходство здесь обнаруживается, что называется, «от противного»: героиня оказалась не похожей ни на худощавую повилику, ни на полную «пламенных красок» георгину, ни на «шаловливую гвоздику», ни на «колокольчик миловид ный», ни на левкой, дышащий «негой ароматной / Самовлюбленного греха», ни на мимозу, ни на лотос, любящий «полночь и порок», ни на «индийско-сказочный цветок» орхидеи. Героине суждено «быть исключенной из цветов» на том основании, что «Цветы живут, впивая росы, / Любя приветы ветерка, / А вы поставили вопросы, / Что невозможны у цветка» [2, 142][1]. Героиня противостоит цветам как рациональное противостоит естественному, природному. Пафос данного стихотворения — в

авторском призыве «учиться» у цветов, быть как цветы, имеющем, как отмечалось ранее, библейские корни.

В характеристике лирической героини первого сборника поэта — «Книги вступлений» (1904) — использованы экзотическая нежность магнолии, строгость «безгласной к просьбам» мимозы, изящество «журчащей хризантемы» и прелесть «наблюдательного сиятельного» мака. Часто признаком женственности становится нераскрывшийся цветок: «Ты вся, как закрытый цветок», «в ком все нежно и весенне, / Как нераскрытая сирень» (41, 45). При встрече с любимой цветки сирени напоминают герою важнейший в христианстве символ — «перворожденную звезду».

Непосредственно к Евангелию отсылает лилия, упомянутая в стихотворении «Мираж в гостиной». «Тихая лилейность» стала определяющей чертой женского образа. Образ мираж платонически обожаемой женщины, бледной, «как свет неверный поутру», окружен ореолом поклонения пажа перед инфантой. Декорации средневекового замка, «древние портреты», «бездонности зеркал», хранящие память об иных мирах и временах, — антураж, на фоне которого Лик Вечной Женственности одновременно близок и недоступен. Мотив ожидания и поклонения сближает данное стихотворение с Блоковским «Я отрок, зажигаю свечи…». Лирический герой Блока в ожидании Невесты кидает за ограду «белые цветы», инфанта Гофмана также окружена символикой белого, в бесцветности которого скрыт весь цветовой спектр. Более того, цвет «живет», его вспышки достаточно ярки, причем, он не внешний, а внутренний.

К традиционной в поэтике символизма паре «звезда — лилия» Гофман добавляет третье измерение — рождение дневного света:

> Как в каждой грани бриллианта / Весь блеск созвездий заключен, / Так в вас, инфанта, в вас, инфанта, / Весь мир мой чудно воплощен. / Ах, ваша тихая лилейность — / Свет возникающего дня (36—37).

В данном контексте объяснимо употребление высокой церковной лексики, старославянизмов: «совлекается, обольщение, воплощение, благоговейность». Инфанта Гофмана — это Красота творящая, «улыбкой ласковой и бледной, / Взор затенившей, как вуаль» (36) напоминающая Лик Пречистой Девы.

Эмоциональный строй стихотворения «Мираж в гостиной» близок религиозности прерафаэлитов, творчество которых оказало значительное влияние на русский символизм. Нежные, чистые краски палитры прерафаэлитов соответствуют нежности звучания гофмановского стиха. Как известно, на картине Данте Габриэля Россетти «Благословенная дама» (1877) сходна с иконописными изображениями Пречистой. Эту близость подчеркивают лилии.

Чистота же героини Гофмана «воплощеннее»; «тихая лилейность» в данном случае не сравнение, а присущее ей внутреннее качество. Наблюдается «сращение» женского и цветочного образов, то, что называется «феминизацией цветка» [12, 34].

Более явно и осознанно прозвучали евангельские аллюзии во втором поэтическом сборнике «Искус» (1910). Семантика его названия отсылает к христианской традиции. Лирический герой является здесь претерпевшим и преодолевшим искушение поэзией. «Искус» — это поэтическое «Верую» Гофмана.

Примечательно, что данный сборник состоит всего из трех циклов, и все они имеют значимые с точки зрения христианского контекста названия: «Природа», «Любовь», «Труд». Трехчастная и триединая структура сборника может быть соотнесена с композицией рублевской «Троицы». Известно, что один из смыслов Святой Троицы — Бог есть любовь, и композиционное решение Троицы, образующей собою круг, связано с вечным движением любви в событии трех Божественных ипостасей. Указанным представлениям соответствует художественная структура «Искуса», циклы которого можно соотнести с тремя ипостасями Троицы. Богу Отцу соответствует цикл «Природа», в котором создан гармоничный в своей первооснове образ райского «золотистого» луга. Цикл «Труд» несет в себе символику Святого Духа.

Именно в нем получила окончательное оформление излюбленная мысль автора «быть как цветы», душа героя открылась навстречу вечернему звону, возник образ церкви и прозвучала прямая цитата из евангельского текста: «Посмотрите на лилии». Названные циклы образуют смысловую основу сборника, его вершиной, «маковкой этой церкви», становится заключительный лирический цикл, в название которого вынесено важнейшее в христианстве понятие — «Любовь». В данном цикле доминируют образы Жениха, Невесты, Пречистой, Молодого Творца, связанные с символикой Бога Сына, появляется стилизация молитвы.

В разделе «Любовь» речь идет о цветах как о родовом понятии, и эта обобщенность лишена случайности. Цикл наполнен пафосом той любви, для которой духовное выше физического:

> Когда я близ тебя, я тихо воскресаю. / Я делаюсь цветком, раскрывшим лепестки. / Я словно вдруг приник к лепечущему раю (113).

Ушел мучительный эротизм первого сборника, но воплощена высокая чувственность, любовное влечение приравнено к одному из таинств:

> Ты спала ‹…› / А душа с душою обнялась в вышине / Радостного чуда тайно причастилась (115).

Любовь — «тайна задумчивых цветов», «шепот двух цветов», герои — «два влажные цветка — в сиреневом саду», для которых становится возможным чудесное освобождение:

…мы, цветы, ушли с зеленых стебельков (113—114).

Стихотворения цикла, созданные в 1905 г., воплотили мысль, владевшую в это время Гофманом теоретиком искусства: «Быть как цветы». Смысловое поле любви, организованное цветочной образностью, насыщено поэтически осмысленными христианскими мотивами «лепесткового рая», «невозможного чуда», «тайны тихой», «чуда светлого», «пророческого сна», «светлой непорочности» девы и ощущением «мучительного греха» в желании «быть с тобой».

Возлюбленная наречена невестой в соответствии с христианской символикой. Другое имя лирической героини — «тихая сестра». Оно звучит в стихотворении «В час разлуки», стилизованном под молитву: «О, тихая сестра, о, агнец златорунный, / Ты ангел ласковый среди печальных дев. / И вся твоя душа — святой и многострунный, / Угодный Господу молитвенный напев» (125). Стихотворение насыщено библейской фразеологией: «благословим судьбу», «подвиг сладостный», «сохрани себя», «покорная мольба». Гофман воспевает «подвиг» гибели невинности, из которой рождается «радость светлая святого материнства / И приобщение к заветам бытия» (125). Портрет лирической героини стал классически завершенным с точки зрения христианской традиции. Он приобрел иконописность и святость, присущую пушкинской «Мадонне»:

В твоем лице, в сиянье тихих линий / Была покорность знающей судьбе, / <…> / Когда ж, дрожа, склонялась ты в мольбе, / Все позабыв в молитвенном напеве, — / Светилось что-то чудное в тебе / И что-то близкое Пречистой Деве (127).

Обратим внимание на полное совпадение размера последней строки с пушкинским: «Чистейшей прелести чистейший образец». Шестистопный ямб Гофмана завершен женской клаузулой, он словно намеренно не дописан: там, где Пушкин последним ударным слогом поставил точку, Гофман предпочел запятую.

В поэтическом цветнике второго сборника главное место отведено лилии с ее ярко выраженной евангельской символикой. Кроме того, упоминаются кувшинка, маргаритки и васильки. В одних случаях христианская символика «лежит» на поверхности, в других — находится в подтексте и становится очевидной лишь в процессе углубленного чтения.

Остановимся на этом подробнее. Первое стихотворение цикла «Природа» называется «Песня к лугу». Как известно, на евангельском лугу цветут белые лилии. Золотистый, «смеющийся, словно дитя», луг Гофмана обращен к солнцу «взорами ясными белых кувшинок». Кувшинка, водяная лилия, нимфея — таковы названия

этого цветка, традиционно несущего в себе двойную, языческую и христианскую, семантику [6, 175]. Кувшинка Гофмана — вариант евангельских «белых лилий».

Оправданными кажутся и следующие евангельские аллюзии — человечество подобно скашиваемому лугу, оно напоминает «траву полевую, которая сегодня есть, а завтра будет брошена в печь» (Мф. 6:30). Лирический герой Гофмана ощущает себя в центре луга:

В траве зеленой запрокинут, / Я снова счастью возвращен, / С цветами в радостном соседстве / Я близок светлой красоте (102—103).

Цветы в данном контексте образуют сообщество, не только равное человеческому, но и стоящее гораздо выше него по своему духовному состоянию. Авторский призыв «вернись к природе» подразумевает и возвращение в сообщество «улыбок людей и улыбок цветов» (99) — на территорию райского сада, где человек был безгрешен и в этом равен цветку.

Мотив лилий кувшинок также получит свое трагическое развитие:

Стебли оторванных лилий / Тоскуют о тихой луне (135).

Реальная жизнь развеяла иллюзии и надежды героя. Художественное пространство луга заменено ограниченной площадью затона. Солнце сменилось луной, а мечты о гармоничном существовании в центре «луга — рая» разрушены.

В этот «поминальный» поэтический венок наряду с лилиями вплетена маргаритка — героиня стихотворения «Песня осени». В замкнутом пространстве «комнаты грустной» «при лампе недужной» герой расстается с минувшими, яркими, «как крыло серафима», днями лета. Апокалиптический пафос стихотворения задан мотивами разрушения райского сада, отречения от земной любви:

Наши клумбы в саду / Искалечены, как после пыток. / Ветер рвет на ходу / Лепестки маргариток. ‹…› / Плачет сад, / Словно робких монахинь обитель (107).

Символика маргаритки связана со средневековым рыцарским культом служения Даме. Маргаритки, переданные в ответ на предложение руки и сердца, означали согласие [8, 82].

Вряд ли маргаритка случайна в этом тексте. Ставшая добычей «исступленного грабителя» ветра, она является последним и точным штрихом в картине разоренного сада. Мастерски, несколькими крупными мазками создана она Гофманом: бесплодные клумбы, беззащитные перед стихией маргаритки, сад монастырь. Смысл, связанный с маргариткой у Гофмана, не совпадает с общепринятым и широко распространенным: она становится у него символом утраты надежд, цветком обета безбрачия.

Следующий цветок, вплетенный в венок, символизирующий потерю рая, — василек. Неудавшаяся попытка вернуть ее предпринята в «Балладе о поздних встречах». Маркером этой любви выступают васильки. Символика василька богата и неоднозначна. Он замечен еще в языческой летней купальской обрядности, где свидетельствует о проявлении любовной симпатии [12, 22]. Известен он и как цветок непостоянства, он связан также с насильственной гибелью в русалочьем плену. Согласно римской легенде, васильки несут в себе и иной, духовный, смысл. Им дано «лазоревое, цвета небесной тверди пастырское одеяние» [6, 247] в знак особой духовной миссии — быть пастырями среди тучных колосьев. Оттого они не клонят своей головы, подобно колосьям, не думают о хлебе насущном, а «должны свободно расти, весело цвести и смотреть с тихой радостью и твердой верой вверх, на вечно синее небо, на Божью обитель» [6, 247]. Данная легенда вполне могла быть одним из мифологических вариантов прототипов евангельской притчи о полевых цветах, что позволяет рассматривать васильки как своего рода аналог евангельских лилий.

Обратимся к тексту стихотворения. «Тогда было лето. Ты рвал васильки» (135), — вспоминает героиня. «Было лето», — эхом вторит бывшей возлюбленной герой. Вопрос, на который они хотят получить однозначно положительный ответ, — «Ты думаешь, счастье возможно?» — снова толкает их в объятья друг друга. Но чадный свет фонарей, «черная стена», «мгла подворотни», «зловеще зияющий вход» распахиваются перед героями «черною мглою ворот» ада. Печальным рефреном звучат слова, которые стали и финальной строкой стихотворения: «Ведь больше уж нет васильков!» (136). Здесь нашла свое воплощение символическая многогранность василька — кусочка неба на земле. Легко прочитываются мотивы былого счастья, изменчивой фортуны, духовной потери, гибели чувства. Но главным является «попадание» цветка в общий — евангельский — контекст цикла.

Идейным центром третьего раздела «Труд» стал миниатюрный цикл «Песня о вечернем звоне». Эпиграфом к нему служит отсылка к Евангелию от Матфея, в котором звучит призыв быть как лилии: «Ev. Matth. 6. 25—33» (132). Случайно или преднамеренно, но в композиции миниатюрного цикла «Песня о вечернем звоне» реализована самая значимая числовая христианская символика. Цикл повторяет четырехчастную евангельскую структуру, количество катренов в составе формирующих его стихотворений образует следующую схему: три — четыре — пять — три. Она может быть прочитана так: догмат три единства Святой Троицы (Ветхий Завет) — Евангелие (Новый Завет) — Пятикнижие Библии — Святая Троица.

Идея Святой Троицы тесно связана с символикой Солнца. Примечательно, что вечерний звон в гофмановском тексте сопряжен с семантикой света: «светлый звон», «светло простирающий», «звон его светом пронзил». Эти «световые» эпитеты слились в проникновенное по своему лиризму метафорическое сравнение: «Озаренное верой в Творца, / Сердце стало как чашечка лилии, / Сердце ждет золотого венца» (134), в котором соединена символика Ветхого, Нового Заветов.

В первом стихотворении цикла «Песня о вечернем звоне» поэтически реализован постулат протестантизма, согласно которому верующий должен сначала «найти» свою церковь. Мотив обретения церкви («надо верить») введен звучанием колоколов. Последний катрен содержит поэтический парафраз идеи «мистического интимизма» Гофмана — «чтоб расцвесть — надо быть в одиночестве» (132). Второе стихотворение цикла начинается точной цитатой из Евангелия от Матфея, сопровожденной авторскими уточнениями:

Было сказано нам: Посмотрите на лилии, / Как наряд их нетленно красив, / В ежедневном труде / В ежедневном усилии / Гаснет медленно каждый порыв (132).

Лирический герой Гофмана не служит маммоне. Он в центре другого замкнутого круга. Желая быть свободным, как «птицы небесные», и духовно прекрасным, как «полевые лилии», герой вынужден покупать эту свободу ценой «позорящего труда», который поглощает силы, предназначенные для творчества. Стремлением найти выход из порочного круга и продиктовано обращение Гофмана к евангельскому тексту.

Две следующие строфы содержат выводы:

Надо быть как цветы, как прекрасные лилии, / Без забот о дневном, о себе»; Надо в душу принять этот тихий, ласкающий, / Этот поздний и радостный звон (133).

Очевидно, что мотив цветения души перенесен Гофманом в сферу творчества, художественное пространство которого организовано музыкальной, флористической и евангельской символикой. Звуки, музыка многое определяют в поэтике Гофмана, ощущавшего себя поэтом-певцом. Орфическая тема неразрывно связана с жанром песни, к которой обращался поэт, продолжая традиции широко известного романса А. Алябьева на слова И. Козлова «Вечерний звон», весьма популярного в культуре Серебряного века.

Третье стихотворение цикла являет собой стилизацию колокольного перезвона, гулкий и размеренный четырехстопный анапест которого сменил переливчатый и легкий трехстопный дактиль. Эффект такого метрического рисунка — ощущение окрыленности героя:

Звон для души словно крылья, / Звон ее в небо унес (133).

Результатом стало чудо, равное откровению:

Непостижимую вечность / Сердцу почуять дано / Звезды — как чашечки лилий. / Мир — как серебряный звон. // Тихо без мук и усилий / В чей-то вступаю я сон / Вот он разлитый в эфире, / В шири пространств без конца — / Сон о ликующем мире / Сон Молодого Творца (133).

Образ Молодого Творца в символике Святой Троицы связан с Христом, а в контексте стихотворения включает в себя и самого лирического героя — творца-поэта, что соответствует символистским представлениям о поэте демиурге.

В четвертом, заключительном, стихотворении цикла создана картина преображения героя, традиционная для русской лирики, поднимающей тему поэтического служения как постижения Божественной Истины. Крайний индивидуализм лирического героя Гофмана явлен в самосозерцании, самоуглублении, саморефлексии, сведенных к точке собственного сердца. Поэта не интересует «дольней лозы прозябанье», его «мир — лишь мечта, лишь видение» (134), он сосредоточен на включении своего сердца «в творческий сон», на превращении сердца в «чашечку лилии» и ожидании «золотого венца». Здесь необходимо вернуться к ключевому положению гофмановской теории «мистического интимизма» — к авторским представлениям о Христе как о первом в истории индивидуалисте, предложившем людям «жить как цветы», и увидеть их воплощение в одном из программных стихотворений Гофмана-поэта.

Предпринятые наблюдения свидетельствуют о том, что Гофман-лирик объясняет себя с помощью цветочной образности и связанной с нею христианской символики. Опора на Евангелие была органична для Гофмана, лютеранина по вероисповеданию. Его творчество прочитывается как рассказ о пути поэта к Божественной Истине через эстетическую игру в язычество, ницшеанство. Однако отсылки к евангельскому тексту, в силу его общекультурной универсальности, могут рассматриваться и вне принадлежности поэта к той или иной конфессии, восприниматься как часть его эстетической программы.

Примечания

[1] Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страницы в скобках.

Список литературы

1. *Брюсов В. Я.* Среди стихов: 1894—1924: Манифесты, статьи, рецензии. М.: Сов. писатель, 1990. 720 с.
2. *Гофман В. В.* Любовь к далекой: поэзия, проза, письма, воспоминания / Сост., вступ. ст. и коммент. А. И. Чагина. СПб.: Изд-во Росток, 2007. 386 с.

3. *Гофман В. В.* О тайнах формы // Искусство. 1905. № 4. С. 32—39.
4. *Грачева И. В.* Флористика в романах Ф. М. Достоевского // Русская словесность. 2006. № 6. С. 20—26.
5. *Елисеева А. Н.* Предметный мир в поэтике И. Анненского (на материале лексико-семантической группы «цветы». Лилия) // Филологические науки. 2000. № 6. С. 56—66.
6. *Золотницкий Н. Ф.* Цветы в легендах и преданиях. М.: Дрофа-Плюс, 2005. 320 с.
7. *Колобаева Л. А.* Русский символизм. Учебная книга. М.: Изд-во МГУ, 2000. 294 с.
8. *Лавренюк Б.* Встреча с цветами. М.: Московский рабочий, 1970. 104 с.
9. *Приходько И. С.* «Розы», «вербы» и «ячменный колос» А. Блока // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Тверь: ТГУ, 1998. С. 110—117.
10. *Чернец Л. В.* О языке цветов в лирике А. А. Блока // Филологические науки. 2004. № 6. С. 121—128.
11. *Чернец Л. В.* Черная роза, или Язык цветов // Русская словесность. 1997. № 2. С. 88—93.
12. *Шарафадина К. И.* Обновление традиций флоропоэтики в лирике А. Фета // Русская литература. 2005. № 2. С. 18—54.
13. *Яблоков Е. А.* «Имя розы» в творчестве Андрея Платонова [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.bim-bad.ru/biblioteka/article_full.php?aid=1445 (дата обращения: 10.11.2011).

Nina Borisovna Cherepanova

Ph.D in Philology, Teacher of Russian and Literature,
Secondary School No. 2
(Berezniki, Permsky Krai, Russian Federation)
poetica@post.com

THE CHRISTIAN SYMBOLISM OF FLOWERS IN V. V. GOFMAN`S LYRICS

Abstract: The article examines the poetry of a relatively unknown poet of the Russian Silver Age, V. V. Gofman (*The Book of Introductions*, 1904; *Iskus (Temptation)*, 1910) in the light of its links with the Gospel. As early as in Gofman's first collection of poems motifs from the Gospel come together with flower imagery. Flowers in Gofman's poems act as markers of the Paradise, the locus of eternity, truth and harmony. Flower imagery is also an important element of the image of the Faraway Lady — one of the centerpieces of Gofman's poems. Gofman's second collection, *Iskus (Temptation)* (1910) reveals more conscious and clear allusions to the Gospel: the title refers to the Christian tradition, and the most important flower in the poetic 'flowerbed' is the lily with its clear biblical symbolism. We conclude by reaffirming the conceptual importance of the biblical plane in the poetry of V. V. Gofman.

Keywords: V. V. Gofman, the Gospel, Christianity, symbolism, flower poetics

References

1. Bryusov V. Ya. *Sredi stikhov: 1894—1924: Manifesty, statyi, retsenzii* [*Among the Poems: 1894—1924s: Manifests, Articles, Reviews*]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1990. 720 p.

2. Gofman V. V. *Lyubov k dalekoi: poeziya, proza, pisma, vospominaniya* [*Love to the Distant One: Poetry, Prose, Letters, Reminiscence*]. Saint-Petersburg, Rostok Publ., 2007. 386 p.
3. Gofman V. V. O taynakh formy [On the Mysteries of the Form]. *Iskusstvo* [*The Art*], 1905, no. 4, pp. 32—39.
4. Gracheva I. V. Floristika v romanakh F. M. Dostoyevskogo [Floristics in the Novels by Fyodor Dostoyevsky]. *Russkaya slovesnost'*, 2006, no. 6, pp. 20—26.
5. Eliseeva A. N. Predmetny mir v poetike I. Annenskogo (na materiale leksiko-semanticheskoy gruppy «tsvety». Liliya) [The Objective World in Innokenty Annensky's Poetics (on the Base of Lexical-Semantic Group "Flowers". The Lily)]. *Filologicheskie nauki* [*Filological Sciences*], 2000, no. 6, pp. 56—66.
6. Zolotnitsky N. F. *Tsvety v legendakh i predaniyakh* [*Flowers in Legends and Tales*]. Moscow, Drofa-Plyus Publ., 2005. 320 p.
7. Kolobaeva L. A. *Russky simvolizm* [*Russian Symbolism*]. Moscow, Moscow State University Publ., 2000. 294 p.
8. Lavrenyuk B. *Vstrecha s tsvetami* [*The Meeting with Flowers*]. Moscow, 1970. 104 p.
9. Prikhodko I. S. «Rozy», «verby» i «yachmenny kolos» A. Bloka ["Roses", "Pussy-Willows" and "Barley Ear" of Alexander Blok]. *Literaturny tekst: problemy i metody issledovaniya* [*Literary Text: the Problems and Study Methods*]. Tver, 1998, issue 4, pp. 110—117.
10. Chernets L. V. O yazyke tsvetov v lirike A. A. Bloka [On the Language of Flowers in Alexander Blok's Lyrics]. *Filologicheskie nauki* [*Filological Sciences*], 2004, no. 6, pp. 121—128.
11. Chernets L. V. Chernaya roza, ili Yazyk tsvetov [Black Rose or The Language of Flowers]. *Russkaya slovesnost'*, 1997, no. 2, pp. 88—93.
12. Sharafadina K. I. Obnovlenie traditsiy floropoetiki v lirike A. Feta [Renewal of the Floropoetics Traditions in Afanasy Fet's Lyrics]. *Russkaya literatura*, 2005, no. 2, pp. 18—54.
13. Yablokov E. A. *«Imya rozy» v tvorchestve Andreia Platonova* ["*The Name of the Rose*" *in the Works by Andrei Platonov*]. Available at: http://www.bim-bad.ru/biblioteka/article_full.php?aid=1445 (accessed 21 November 2011)

© Черепанова Н. Б., 2012

DOI: 10.15393/j9.art.2012.360

Оксана Геннадьевна Абрамова

кандидат филологических наук,
доцент кафедры скандинавской филологии
филологического факультета,
Петрозаводский государственный университет
(Петрозаводск, Российская Федерация)
poetica@post.com

БОГОБОРЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ПОЭМЕ В. МАЯКОВСКОГО «ОБЛАКО В ШТАНАХ»[1]

Аннотация: Статья посвящена теме богоборчества в творчестве В. В. Маяковского. Основное внимание в работе уделено анализу поэмы «Облако в штанах». Первоначальное заглавие поэмы — «Тринадцатый апостол» — можно назвать квинтэссенцией ее содержания. Такое название свидетельствует о богоборческом начале и протесте поэта против церковных догм. В статье рассматривается комплекс богоборческих мотивов в художественной структуре поэмы «Облако в штанах», а также способы их футуристической трансформации. В зооморфном образе Вселенной, появившемся в завершении поэмы, нет ни Бога, ни Человека. Конфликт с миром, забывшим Бога, доводит лирического героя до «сумасшествия» богоборчества, бесконечно возвращая его на Голгофу, в толпу, которая выбирает Варавву. В этом заключается глубочайший трагизм поэмы.

Ключевые слова: Библия, богоборчество, мотив, Маяковский, «Облако в штанах»

Богоборчество, находящееся в сложных отношениях сопротивопоставления с религиозной и атеистической идеями, — одна из мировоззренческих установок «человека модерна» (термин Н. Ю. Грякаловой) [2]. Не раз поэтически открыто декларированное В. Маяковским богоборчество рассматривалось исследователями с разных позиций: во-первых, в более узком (социальном) понимании — как часть темы бунта против «старого мира» (вслед поэту неизменно выделяемой критиками разного времени и разных идеологических установок); во-вторых, как часть комплексного тематического ряда, включенного в проблему эстетических и религиозно-философских воззрений художника; в-третьих, богоборчество Маяковского неразрывно связано с проблемой религиозности русского авангарда.

В статье о футуризме «Владимир Маяковский (“Мистерия” или “Буфф”)» Иванов-Разумник пишет о том, что «смысл и сущность всей деятельности подлинного футуризма» заключается в том, чтобы «повторить о себе слова Заратустры: “я — верхом на вещи”». На этом выстраивается модель «богоборчества» футуризма и конкретно Маяковского. Слово *богоборчество* в статье закавычено, этим автор указывает на то, что по существу борьба идет не с Богом как

таковым, а с неким «царем мира», «всесветным Мещанином», «Повелителем Всего», у которого сам Бог «на побегушках». Маяковский видит перед собой «своего Бога»:

Для него, «воспевающего машину и Англию, весь мир — машина, для него, проводящего жизнь между телефонной трубкой и штепселем электрической лампы, весь мир — «вещь». Ибо он — «тринадцатый апостол» нового евангелия: благовестил «вещи». Апостол, раб и богоборец против этого *своего Бога* (курсив наш — *О. А.*) — все сразу [4, 707].

Приводя для сравнения героев Достоевского, Иванов-Разумник характеризует «богоборчество» Маяковского как «наивнейшее, мелкое, детское»:

…после глубин Кириллова и Ивана Карамазова — бледно и бедно звучат все эти вопли и проклятия криком кричащего футуриста; сильные внешне, слабы и нищи они внутренне [4, 710].

В интерпретации автора статьи поэт не смог дойти до Бога, «подобно мелкому бесу — мелкий бог стал на его пути»: это трагический путь, завершающийся провалом.

Н. Устрялов в статье 1920 г. «Религия революции (Владимир Маяковский)» также поднимает вопрос о власти вещи и проводит параллели с Достоевским, однако выстраивает иную модель. Он утверждает, что, «как и Ницше, Маяковский — *религиозная натура, убившая Бога*» [12, 502], не знающая покоя, чем и отличается от «равнодушного атеиста». На место Бога Маяковский ставит человека, тем самым вписываясь, по определению Устрялова, в «седую, длинную» традицию люциферианства:

…от соблазна змея и Вавилонской башни до Штирнера (homo как deus), Фейербаха, Ницше. «Человекобожество» Достоевского… Но только все это вдруг облеклось в плоть и кровь, разлилось вширь бесконечную, стало потрясающим фактом, в масштабе всемирно историческом. Вот почему и голос нового поэта звучит неслыханным полнозвучием, подобно грохоту камней, низвергаемых титанами [12, 505].

Но «земные небеса», при провозглашении которых Человек оказался наверху, а Бог — внизу, перечеркивает одно: «*вне живого Бога праздник вещей невозможен*» [12, 508]. Согласно Устрялову, «опрокинутая иерархия ценностей мстит за себя»; оказывается, в корону Творца не так-то просто облачиться, отчего мучается «обезбоженная, но до конца религиозная душа» поэта.

Еще один подход к теме богоборчества Маяковского предложил В. Силлов в статье «Революция духа (Ницше и Маяковский)» в 1921 г.: Ницше указал человечеству путь, сам на него не вступая, а «Маяковский — исполнение проповеди Ницше» [9, 603]. Далее Силлов пишет:

Маяковский — второй и, может быть, самый сильный, после Ницше удар по идолам старого мира [9, 606].

Однако если Иванов-Разумник говорит о том, что поэт (Маяковский) «не дошел» до Бога, Устрялов утверждает, что Маяковский, как и Ницше, «убил» Бога, то Силлов считает, что «Маяковский не убивает Бога, а очеловечивает его». Это очеловечивание, восходящее к эллинскому пониманию божества, «дает Маяковскому возможность выступить против Бога» [9, 606].

О близости богоборчества Маяковского «вчерашнему дню русской литературы» в 1930 г. писал Р. Якобсон:

> Сны Маяковского о будущем, вторящие версиловской утопии, его гимн человекобожеству, богоборчество «тринадцатого апостола», его этическое неприятие Бога, — все это куда ближе вчерашнему дню русской литературы, чем дежурному официальному безбожию [16].

Советские критики вписывали богоборческие тенденции творчества Маяковского в пафос советского жизнеустройства, заостряя внимание на социально-историческом аспекте его бунта: борьба ведется с «ненавистным миром капитализма», постановка вопроса о религиозных воззрениях Маяковского не имеет под собой почвы. В Большой советской энциклопедии 1938 г. о поэмах «Облако в штанах» и «Флейта позвоночник» Е. Тагер писал:

> Личный и интимный сюжет приобретает социальное осмысление, любовная драма развертывается как трагический конфликт между большим, подлинно человеческим чувством и тупым, лживым моральным кодексом буржуазного общества. Отсюда — мотивы гнева и бунта, социально заостренного протеста, которыми разрешается любовный сюжет произведения [10, стб. 548].

Бунтарство раннего лирического героя Маяковского автор статьи называет индивидуалистическим, лишенным перспектив, отчего «страстное отрицание капитализма перемежалось настроениями глубокого пессимизма, тоски и одиночества, мятежная активность подчас уступала мотивам жертвенности, готовности собственным страданием искупить страдания человечества, все мироощущение поэта окрашивалось порой в тона трагического надрыва» [10, стб. 549]. Согласно Тагеру, трагическое мироощущение поэта складывается от внутреннего «несовершенства», слабости, которые Маяковский преодолеет в послеоктябрьский период:

> Анархизм индивидуалистического бунтарства скоро сменился сознательной и целеустремленной революционной направленностью. Трагический надрыв дореволюционной поры уступил место оптимистическому пафосу борьбы и победы [10, стб. 549].

В постсоветский период религиозная и богоборческая темы возвращены в проблемно-тематическое поле творчества Маяковского. В 1993 г. Вышла статья М. Пьяных «Богоборец с сердцем Христа» [8], в которой жизнь Маяковского рассмотрена как «действо»[2]. Главный герой этого «действа» — поэт Владимир Маяковский. Такой

подход соответствует авангардистской модели проецирования художника на творчество, «снятия границ между лирическим и эмпирическим». Как пишет Е. Тырышкина, «авангардисты стремятся к постоянному перешагиванию от реальности условной к реальности данной, и поэт постоянно колеблется в своем образе от фигуры живущей к фигуре сконструированной» [11, 176].

«В первых двух актах действа», как выражается Пьяных, имея в виду, по всей видимости, раннее творчество Маяковского, поэт «стремится поставить своего лирико-трагедийного героя, выражающего устремления всего человечества, на место Бога — одряхлевшего, беспомощного, не способного на какие-либо деяния ради людей» [8, 46] . Возникает идея богозамещения. Не отрицая влияния Ницше на образный ряд и идейное содержание текстов Маяковского, Пьяных проводит ранее уже отмеченную параллель с героями Достоевского, в творчестве последнего находит художественную матрицу лирического героя Маяковского:

> Можно с уверенностью сказать, что богоборец с сердцем Христа ведет свою родословную не от Заратустры, а от Достоевского [8, 48].

Т. Жирмунская, развивая идеи Якобсона, полагает, что богоборчество Маяковского — не атеизм, мироощущение поэта имеет христианские основы. Маяковский «страдал от катастрофического несовершенства быта и бытия», что прочитывается в его поэзии, и даже в «новом» мире, в который он искренне верил, как оказалось, гармонии не было:

> …не было ни вокруг, ни в нем самом ни чистоты, ни милости, ни миротворчества. Не было Любви. А жгучая, гиперболизированная тоска по ним была [3].

Важный пласт художественного универсума Маяковского — библейская символика: образы, мотивы, цитаты и реминисценции Священного Писания — стал предметом отдельного исследования, проведенного Д. Ю. Шалковым. Обратившись к творчеству поэта 1912—1918 гг., Шалков детально рассмотрел особенности функционирования «Книги книг» в произведениях Маяковского, в том числе в поэме «Облако в штанах» [14]. Основные результаты этого исследования были представ лены в статье «“Обыкновенное евангелие” “тринадцатого апостола”: библейская символика в поэме В. В. Маяковского “Облако в штанах”». Автор приходит к выводу:

> …Мотивы и образы Священного Писания пронизывают всю поэму «Облако в штанах» и формируют внушительное эмоционально-смысловое поле. Это мотивы искупительной жертвы, распятия, мученичества, непонятого и осмеянного пророка, «вавилонский» мотив, мотив декапитации (обезглавливания) и ряд других. Ведущую роль здесь играют образы и ситуации, восходящие к Новому Завету, в особенности — христологическая символика, которая образует постоянный реминисцентный фон произведения [15, 31].

Комментариев и наблюдений по проблемам религиозности и богоборчества в творчестве Маяковского немало. В их освещении, как прави ло, поэма «Облако в штанах» занимает одну из самых важных позиций, наравне с трагедией «Владимир Маяковский» (1913) и поэмой «Человек» (1916—1917). Обратившись к поэме «Облако в штанах», мы постарались проследить, как богоборческие мотивы включены в сюжет и проблематику произведения.

Первоначальное заглавие поэмы, характеризующее лирического героя, «Тринадцатый апостол» можно назвать квинтэссенцией содержания. Такое название, как считают многие исследователи, свидетельствует о богоборческом начале и протесте поэта против церковных догм. В нем концентрированно выражены притязания Маяковского на то, чтобы вписать себя в апостолы новой веры.

С другой стороны, Л. Ф. Кацис, обращаясь к начальному образу-заглавию, указывает на его нарративную связь с именем Иоанна Златоуста («Я, / златоустейший, / чье каждое слово / душу новородит…»[3]), вносящим новые коннотации в метафорический сюжет «тринадцатого апостола»:

> Апостолов, как известно, было всего двенадцать. Тринадцатым иногда называли Иоанна Златоуста… это была метафора, оценивающая значение сочинений Иоанна Хризостома. Он лишь метафорически соотносился с евангельскими апостолами [6, 86].

В образе «тринадцатого апостола» можно обнаружить связь с апостолом Павлом, о котором К. Кантор пишет:

> Он лучше двенадцати понимал учение Иисуса, больше других сделал для распространения Его учения, но и более двенадцати отступал от многих заповедей Учителя… Сам Иисус полагал, что со временем, пусть весьма отдаленным, появятся новые Его апостолы, которые приведут Его учение в согласие с новыми обстоятельствами времени и места. Таким новым апостолом… стал Владимир Маяковский [5, 11].

Заглавие «Тринадцатый апостол», хоть и уходит в подтекст, но остается значимым. Не случайно К. Кантор называет свою книгу о Маяковском «Тринадцатый апостол», усматривая «миссию» поэта-футуриста в том, «чтобы провести линию преемственности от Христа к Марксу через Ренессанс» [5, 10] .

Богоборческие мотивы разворачиваются в сюжете поэмы по принципу концентрических кругов, центром которых является лирический герой, объявивший войну несовершенству мира. Во вступлении конфликтное поле задано оппозицией Человек — человек, где первого, человека с большой буквы, апостольского масштаба, персонифицирует лирический герой, поэт, главный атрибут которого — «окровавленный сердца лоскут». Сердечность и жертвенность являются важными характеристиками Человека, готового

ценой сердечной жертвы пробудить людей к истинной жизни. Его оппоненты атрибутируются мыслью, которая, «как выжиревший лакей на засаленной кушетке», почивает на «размягченном мозгу»[4]. Таких, по Маяковскому, толпы, легионы, в услужении у них находится «мысль лакей», а «господином» является желудок[5].

Богоборческие мотивы начинают явно формулироваться лишь во второй части поэмы, где появляется образ «ветхозаветного» карающего бога:

Городов вавилонские башни,
возгордясь, возносим снова, а бог
города на пашни
рушит,
мешая слово[6].

В свободной форме, но с сохранением смыслов, Маяковский воспроизводит сюжет Ветхого Завета, в котором люди, возжелавшие устроить небо на земле, были наказаны за свою гордыню. Конфликт между людьми и Богом усугубляется сотворенным человеком социальным религиозным институтом — церковью, веками давящей «папертью» «на горло».

И когда —
все таки! —
выхаркнула давку на площадь,
спихнув наступившую на горло паперть,
думалось:
в хóрах архангелова хорала
бог, ограбленный, идет карать![7]

Как пишет М. Вайскопф, «революция в “Облаке” начинается с нового Логоса, воскрешающего “безъязыкую улицу”, — с футуристического словотворчества и живой поэзии, идущей на смену книгам и молитвам» [1, 403]. Увидев «уличные тыщи», бегущие за поэтом в надежде получить слово спасения, лирический герой берет на себя проповедь «златоустейшего»:

Я,
златоустейший,
чье каждое слово
душу новородит,
именинит тело,
говорю вам:
мельчайшая пылинка живого
ценнее всего, что я сделаю и сделал![8]

Самоопределение лирического героя «златоустейший», казалось бы, сближает его с образом Иоанна Златоуста, проповедовавшего Христа, однако вектор его «славословия» тут же отклоняется в ницшеанство:

Слушайте!
Проповедует,
мечась и стеня,
сегодняшнего дня крикогубый Заратустра![9]

Но и в ницшеанскую концепцию лирический герой не вписывается. Его заявление о том, что «мельчайшая пылинка живого ценнее всего», не соответствует идеям Заратустры Ницше о главенстве сверхчеловека над всем и вся. Определив себя «сегодняшнего дня крикогубым Заратустрой», лирический герой все же идет вслед за Христом:

Это взвело на Голгофы аудиторий
Петрограда, Москвы, Одессы, Киева,
и не было ни одного,
который
не кричал бы:
«Распни,
распни его!»[10]

Маяковский прибегает к прямой цитации из Евангелия от Луки: «Но они кричали: распни, распни Его!» (Лк. 23:21). Жертвенность, всепрощение, мученичество, любовь-сострадание становятся в этом эпизоде главными характеристиками героя поэмы:

Но мне —
люди,
и те, что обидели —
вы мне всего дороже и ближе.
Видели,
как собака бьющую руку лижет?![11]

Мотив Голгофы актуализирует в памяти и по-новому представляет вводный мотив «окровавленного сердца» поэта. В новом контексте героическую модель жизни борьбы, которую демонстрирует и проповедует лирический герой, сменяет идея христианского подвижничества. Однако далее новозаветный мотив любви к ближнему удваивается ницшеанским мотивом любви к дальнему:

Я,
обсмеянный у сегодняшнего племени,
как длинный
скабрезный анекдот,
вижу идущего через горы времени,
которого не видит никто[12].

Таким образом, двусмысленность первоначального заглавия поэмы закрепляется сюжетно: лирический герой то идет стезей Христа, то следует путем Заратустры. Постоянно меняющийся вектор движения сопровождают мотивные оппозиции: страдания — праздника, жертвы во имя людей — радости во имя свое, которые в третьей части поэмы получают новые коннотации. Неприятие одиночества, страдания и смерти, жажда праздника жизни здесь и сейчас задают новое, «карнавальное», шествие героя. Называя себя «площадным сутенером» и «карточным шулером», он провозглашает радость праздника и плоти:

Невероятно себя нарядив,
пойду по земле,
чтоб нравился и жегся,
а впереди
на цепочке Наполеона поведу, как мопса.
Вся земля поляжет женщиной,
заерзает мясами, хотя отдаться;
вещи оживут —
губы вещины
засюсюкают:
«цаца, цаца, цаца!»[13]

Но «праздник» прерывается вмешательством неба. М. Вайскопф на зывает этот эпизод «небесной, солярной контрреволюцией»:

Гром из-за тучи, зверея, вылез,
громадные ноздри задорно высморкал,
и небье лицо секунду кривилось
суровой гримасой железного Бисмарка.
<…>
Вы думаете —
это солнце нежненько
треплет по щечке кафе?
Это опять расстрелять мятежников
грядет генерал Галифе![14]

Образ неба врага у Маяковского низведен на землю и включен в социальную бойню Первой мировой войны. Апофеозом «солярной контрреволюции» становится расправа над землей, «обжиревшей, как любовница, которую вылюбил Ротшильд»[15]. При этом вышеозначенный образ земной цивилизации дискредитирует тот дионисийский праздник свободы духа и плоти, которого ищет «крикогубый Заратустра». С приходом ночи борьба неба и земли затихает, и в душу лирического героя закрадывается сомнение, которое в полном объеме раскроется в последних строках поэмы:

Уже сумасшествие.
Ничего не будет.
Ночь придет, перекусит
и съест[16].

В ночном затишье лирическому герою видится богоматерь, при описании которой используется стилистически сниженная лексика — «глазами в сердце въелась богоматерь», «по шаблону намалеванному»[17]. М. Вайскопф усматривает в этом связь поэзии Маяковского с народными религиозными представлениями Средневековья:

> Народная, стихийная культура Средневековья… не только славословила господа, но и, предваряя Маяковского, нередко унижала Всевышнего, оплевывая Его в самом прямом смысле слова [1, 344].

Одновременно с введением в образную структуру поэмы богоматери возвращается христологическая образность и новозаветный сюжет Голгофы:

Видишь — опять
голгофнику оплеванному
предпочитают Варавву?[18]

Поиски спасения вновь приводят героя на Голгофу, однако новозаветный сюжет предстает здесь трагически усеченным и искаженным, лишенным перспективы Воскресения. Иисус Христос — Имя и Путь Спасения — переименован в «голгофника оплеванного» и замещен лирическим героем, воспевающим гордый мир без Бога, «машину и Англию»:

Я, воспевающий машину и Англию,
может быть, просто,
в самом обыкновенном евангелии
тринадцатый апостол[19].

Катализатором финального круга богоборческих мотивов в четвертой части поэмы, как и в ее начале, служит «жирный» мир, отвергающий поэта и «укравший» у него возлюбленную: «Как в зажиревшее ухо втиснуть им тихое слово?»[20] Люди отвернулись от Бога, их идол — потребительство, жиром удушающее и мысль, и сердце, и слух человеческие. Парадоксально, но именно этот безбожный мир, с которым герой не может примириться, толкает его на борьбу с Богом.

Не находя себе товарища среди людей, лирический герой «вылезает» из ада своих переживаний и становится «бок о бок» с «очеловеченным» Богом-стариком («раздобревшие глаза», «седая бровь»). Но это действие, кажущееся попыткой установить теургическое «сотоварищество», оборачивается ярким проявлением богоборческих амбиций. Лирический герой пытается совратить Бога ницшеанским праздником («карусель, вина, танцы, красивейшие девочки»), развенчать («Я думал — ты всесильный божище, / а ты недоучка, крохотный божик»[21]) и в конце концов — убить. Он не

вступает в диалог с Богом, но пытается «спихнуть» Его, заместить собою. В финале герой предстает падшим ангелом («Я тоже ангел, я был им…»[22]), угрожающим Богу и его окружению бандитской расправой:

Видишь, я нагибаюсь,
из-за голенища
достаю сапожный ножик.
Крыластые прохвосты!
Жмитесь в раю!
Ерошьте перышки в испуганной тряске!
Я тебя, пропахшего ладаном,
раскрою́ отсюда до Аляски![23]

Казалось бы, лирический герой сводит счеты с земным, церковным, образом Бога, что подкрепляется определением «пропахший ладаном» и топонимом Аляска, к тому же угроза убийства Бога экстраполируется в будущее и задана не уверенностью в правоте новой веры, а мукой сомнения:

Вру я,
в праве ли,
но я не могу быть спокойней[24]

Однако поэтическое слово у футуриста Маяковского наделено энергией сакрального действия. Небо после угрозы расправы над Богом остается недостижимым, а лирический герой возвращается к тому, с чего начал. Как последний крик протеста и боли неосуществленного «тринадцатым апостолом» божественного космоса человечности и любви в итоговом обращении к небу вновь прорывается желание соперничать теперь уже с сокровенным Богом:

Эй, вы!
Небо!
Снимите шляпу! Я иду![25]

Однако этот крик останется без ответа.

Глухо.
Вселенная спит,
положив на лапу
с клещами звезд огромное ухо[26].

В завершении появляется зооморфный образ Вселенной, в которой нет ни Бога, ни Человека. Новое слово спасения не произнесено, конфликт с миром, забывшим Бога, доводит лирического героя до «сумасшествия» богоборчества, бесконечно возвращая его на Голгофу, в толпу, которая выбирает Варавву. В этом заключается глубочайший трагизм поэмы.

Богоборчество авангардистов, как пишет Н. В. Крылова, «на поверку оказывается ничем иным, как формой бытования религиозного сознания: борьба с Богом “предполагает признание его живым”» [7, 59]. В свою очередь богоборческое признание существования Бога «только усложняет положение человека в мире» [13, 107], превращает драму человеческого существования в трагедию.

Примечания

1 Работа выполняется при финансовой поддержке Программы стратегического развития ПетрГУ на 2012—2016 гг. в рамках реализации комплекса мероприятий по развитию научно-исследовательской деятельности.

2 Слово «действо» Пьяных использует в значении «синтетической драмы, которая включает в себя приметы разных драматургических жанров… подчиненных основному свойству всемирно-исторического действа Маяковского — трагедийному характеру его главного героя и трагедийной структуре его сюжета и композиции» [8, 45].

3 *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955—1961. Т. 1. С. 183.

4 Там же. С. 175.

5 Более детально эта гротескная модель человека и человечества, выраженная в образе «желудка в панаме», развернута в стихотворении В. Маяковского «Гимн обеду».

6 *Маяковский В. В.* Указ. соч. С. 182.

7 Там же.

8 Там же. С. 183—184.

9 Там же. С. 184.

8 Там же. С. 183—184.

10 Там же.

11 Там же. С. 185.

12 Там же. С. 185.

13 Там же. С. 187.

14 Там же. С. 188.

15 Там же. С. 189.

16 Там же.

17 Там же. С. 189.

18 Там же. С. 190.

19 Там же. С. 190.

20 Там же. С. 192.

21 Там же. С. 195.

22 Там же.

23 Там же. С. 195—196.

24 Там же. С. 196.

25 Там же.

26 Там же.

Список литературы

1. *Вайскопф М.* Во весь голос: религия Маяковского // Вайскопф М. Птица тройка и колесница души: Работы 1978—2003 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 343—486.
2. *Грякалова Н. Ю.* Человек модерна. Биография — рефлексия — письмо. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. 408 с.
3. *Жирмунская Т.* «За всех расплачусь, за всех расплачусь…» // Континент. 2005. № 124 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/continent/2005/124/zh21.html (дата обращения: 16.11.2011).
4. *Иванов-Разумник Р. В.* Владимир Маяковский («Мистерия» или «Буфф») // В. В. Маяковский: Pro et contra / Сост., вступ. ст., коммент. В. Н. Дядичева. СПб.: РХГА, 2006. С. 692—728.
5. *Кантор К.* Тринадцатый апостол. М.: Прогресс-Традиция, 2008. 368 с.
6. *Кацис Л. Ф.* Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. 2-е изд., доп. М.: РГГУ, 2004. 829 с.
7. *Крылова Н. В.* Медный век: Очерк теории и литературной практики Русского авангарда: Учеб. пособие / Петрозаводск: Изд-во КГПУ, 2002. 128 с.
8. *Пьяных М.* Богоборец с сердцем Христа // Свободная мысль. 1993. № 5. С. 44—50.
9. *Силлов В.* Революция духа (Ницше и Маяковский) // В. В. Маяковский: Pro et contra / Сост., вступ. ст., коммент. В. Н. Дядичева. СПб.: РХГА, 2006. С. 603—606.
10. *Тагер Е.* Маяковский В. В. // Большая советская энциклопедия / Гл. ред. О. Ю. Шмидт. М.: Сов. энциклопедия, 1938. Т. 38. Стб. 547—555.
11. *Тырышкина Е.* Концепция праздника в ранней лирике В. Маяковского // Alexander Graf (Hg.). Festkultur in der russischen Literatur (18. bis 21. Jahrhundert) — Культура праздника в русской литературе XVIII—XXI вв. München, 2010. С. 173—182.
12. *Устрялов Н.* Религия революции (Владимир Маяковский) // В. В. Маяковский: Pro et contra / Сост., вступ. ст., коммент. В. Н. Дядичева. СПб.: РХГА, 2006. С. 499—512.
13. *Фатенков А. Н.* Субъект в онтологическом столкновении с Богом // Человек. 2011. № 1. С. 107—123.
14. *Шалков Д. Ю.* Библейские мотивы и образы в творчестве В. В. Маяковского 1912—1918 годов: Дис. … канд. филол. наук. Ставрополь, 2008. 230 с.
15. *Шалков Д. Ю.* «Обыкновенное евангелие» «тринадцатого апостола»: библейская символика в поэме В. В. Маяковского «Облако в штанах» // Русская словесность. 2008. № 4. С. 30—37.
16. *Якобсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/rja_o_pokolenii.htm (дата обращения: 13.10.2011).

Oksana Gennad'evna Abramova
Ph.D. in Philology,
Associate Professor of the Department of Scandinavian Philology,
Faculty of Philology,
Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)
oksana.abramova@yahoo.com

MOTIFS OF STRUGGLING WITH GOD IN V. MAYAKOVSKY'S POEM «A CLOUD IN TROUSERS»*

Abstract: The article examines the problem of struggling with God in the works of Vladimir Mayakovsky, with a special focus on his poem *A Cloud in Trousers*. The poem's original title — *The Thirteenth Apostle* — presents the quintessence of its content and witnesses the rise of the struggle with God and the poet's protest against the Church dogma. Our article looks at a number of theomachic motifs in *A Cloud in Trousers*, as well as the means of their transformation in the futuruist world, A zoomorphic image of the Universe which appears at the ending of the poem lacks both God and Man. The conflict with the world that had forgotten its God drives the lyrical protagonist into the 'madness' of struggle against God. This conflict keeps bringing him back to Golgotha, surrounded by the crowd who chooses to let Barabbas go. This is the highest tragedy of Mayakovsky's poem.

Keywords: Bible, struggle with God, motif, Mayakovsky, *A Cloud in Trousers*

References

1. Vaiskopf M. Vo ves golos: religiya Mayakovskogo [At the Top of my Voice: the Religion of Vladimir Mayakovsky]. *Vaiskopf M. Ptitsa troika i kolesnitsa dushi: Raboty 1978—2003 godov* [*Vaiskopf M. Bird Trio and the Chariot of the Soul: the Works of the 1978—2003s*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2003, pp. 343—486.
2. Gryakalova N. Yu. *Chelovek moderna. Biografiya — refleksiya — pismo* [*The Man of Modernism. Biography — Reflection — Writing*]. Saint-Petersburg, Dmitry Bulanin's Publ., 2008. 408 p.
3. Zhirmunskaya T. «Za vsekh rasplachus, za vsekh rasplachus…» ["For All I Will Pay, for All I Will Cry…"]. *Kontinent* [*Continent*], 2005, no. 124. Available at: http://magazines.russ.ru/continent/2005/124/zh21.html (accessed 24 November 2011)
4. Ivanov-Razumnik R. V. Vladimir Mayakovsky («Misteriya» ili «Buff») [Vladimir Mayakovsky ("Mystery" or "Bouffe")]. *V. V. Mayakovsky: Pro et contra* [*Vladimir Mayakovsky: Pro et contra*]. Saint-Petersburg, The Russian Christian Academy for the Humanities Publ., 2006, pp. 692—728.
5. Kantor K. *Trinadtsaty apostol* [*The Thirteenth Apostle*]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2008. 368 p.
6. Katsis L. F. *Vladimir Mayakovsky: Poet v intellektualnom kontekste epokhi* [*Vladimir Mayakovsky: the Poet in the Intellectual Context of his Epoch*]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2004. 829 p.
7. Krylova N. V. *Medny vek: Ocherk teorii i literaturnoy praktiki Russkogo avangarda* [*The Copper Age: Essay on the Theory and Literary Practice of the Russian Avant-Garde*]. Petrozavodsk, 2002. 128 p.

8. Pyanykh M. Bogoborets s serdtsem Khrista [The Theomachist with the Heart of Christ]. *Svobodnaya mysl* [*The Free Thought*], 1993, no. 5, pp. 44—50.
9. Sillov V. Revolyutsiya dukha (Nietzsche i Mayakovsky) [The Revolution of the Spirit (Nietzsche and Mayakovsky)]. *V. V. Mayakovsky: Pro et contra* [*Vladimir Mayakovsky: Pro et contra*]. Saint-Petersburg, The Russian Christian Academy for the Humanities Publ., 2006, pp. 603—606.
10. Tager E. Mayakovsky V. V. [Mayakovsky V. V.]. *Bolshaya sovetskaya entsiklopediya* [*The Great Soviet Encyclopedia*]. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 1938, vol. 38, clmn. 547—555.
11. Tyryshkina E. Kontseptsiya prazdnika v ranney lirike V. Mayakovskogo [The Celebration Concept in the Early Lyrics by Vladimir Mayakovsky]. *Alexander Graf (Hg.). Festkultur in der russischen Literatur (18. bis 21. Jahrhundert)* (in German) [*"The Celebration Culture in Russian Literature of the 18—21th Centuries" by Alexander Graf (Hg.)*]. Munich, 2010, pp. 173—182.
12. Ustryalov N. Religiya revolyutsii (Vladimir Mayakovsky) [The Religion of Revolution (Vladimir Mayakovsky)]. *V. V. Mayakovsky: Pro et contra* [*Vladimir Mayakovsky: Pro et contra*]. Saint-Petersburg, The Russian Christian Academy for the Humanities Publ., 2006, pp. 499—512.
13. Fatenkov A. N. Sub"ekt v ontologicheskom stolknovenii s Bogom [Person in his Ontological Conflict with the God]. *Chelovek* [*The Human*], 2011, no. 1, pp. 107—123.
14. Shalkov D. Yu. *Bibleyskie motivy i obrazy v tvorchestve V. V. Mayakovskogo 1912–1918 godov. Dis. … kand. filol. nauk* [*The Biblical Motifs and Images in Vladimir Mayakovsky's Literary Works for the 1912—1918s. PhD. philol. sci. diss.*]. Stavropol', 2008. 230 p.
15. Shalkov D. Yu. «Obyknovennoe evangelie» «trinadtsatogo apostola»: bibleyskaya simvolika v poeme V. V. Mayakovskogo «Oblako v shtanakh» ["Ordinary Gospel" of the "Thirteenth Apostle": Biblical Symbolism in Vladimir Mayakovsky's Poem "A Cloud in Trousers"]. *Russkaya slovesnost'*, 2008, no. 4, pp. 30—37.
16. Jakobson R. O pokolenii, rastrativshem svoikh poetov [The Generation that Squandered its Poets]. Available at: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/rja_o_pokolenii.htm (accessed 28 November 2011)

© Абрамова О. Г., 2012

DOI:10.15393/j9.art.2012.361

Наталья Геннадьевна Шарапенкова

доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры скандинавской филологии филологического факультета, Петрозаводский государственный университет (Петрозаводск, Российская Федерация)

natshar@mail.ru

КРЕСТНЫЙ ПУТЬ ГЕРОЯ. ВЕТХОЗАВЕТНЫЕ И ЕВАНГЕЛЬСКИЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ «МОСКВА» АНДРЕЯ БЕЛОГО*

Аннотация: Статья посвящена выявлению библейских образов, мотивов, сюжетов и аллюзий в последнем и практически неизученном романе Андрея Белого «Москва» (1925—1930). Помимо библейского (ветхозаветного и евангельского) плана, выявлена тесным образом связанная с ним эсхатологическая образность, проанализированы ключевые сцены романа, в которых библейские мотивы и образы приобретают знаковую функцию. В ходе анализа было установлено, что евангельский план позволяет осмыслить общий идейный замысел романа, а именно инициацию героя, его уход от ветхозаветных заповедей к христианской идее милосердия и сострадания, а также открытие героем духовных законов природы и мироздания. Образ чудака в романе служит более полному пониманию преемственности и трансформации библейских, эсхатологических, антропософских мотивов во всем творчестве Андрея Белого.

Ключевые слова: библейские мотивы, Андрей Белый, роман «Москва», жизнетворчество

Идея *жизнетворчества* является важнейшей составляющей произведений А. Белого. Так, в финале повести «Котик Летаев» (1915) зафиксирован момент пробуждения сознания в ребенке через предчувствие собственного распятия[1]. Герой «Петербурга» (1913), в финале которого заявлена идея преображения, отождествляет себя с Дионисом и распятым Христом. В последнем романе «Москва» (1926—1932) герой ученый, сделав открытие, применимое к военному делу, будет ослеплен, переживет утрату связи с миром как временную смерть и в финале духовно переродится.

Поздний этап творчества (20—30-е гг. XX в.) Андрея Белого мало изучен в современном литературоведении, несмотря на то что это один из плодотворных периодов писателя. В эти годы был написан последний роман «Москва» (1925—1930), экспериментаторский как по форме, языку, ритму, так и по воплощенным в нем идеям, темам, образам. Б. Эйхенбаум в своей рецензии на роман пишет: «Прочитать "Москву" А. Белого — огромный труд, головоломнейшая задача» [19, 755][2]. Более полувека роман Андрея Белого пролежал в недрах спецхрана (впервые был переиздан после долгого забвения лишь в 1989 г.[3]).

Воззрения Андрея Белого 10—20-х гг. окрашены антропософским учением (с 1912 по 1916 г. писатель вместе с первой женой А. Тургеневой находится в общине Р. Штайнера в Дорнахе (Швейцария) на строительстве «Гётеанума», храма-театра одновременно)[4]. В это же время Андрей Белый переживает на могиле Ф. Ницше в Рёккене опыт измененного сознания — «видение о фаворском свете», которое словно бы соединяло христианские и антропософские мистические прозрения писателя. А. Белый запишет в дневнике: «…словно меня заполнил "белый" свет Преображения Христова на горе Фавор». К этому событию он возвращается не раз: и в своей переписке, и в своих эссе [4].

В обширном письме к Иванову-Разумнику от 1—3 марта 1927 г. А. Белый, разделяя свою жизнь на семилетия, выделяет и «антропософский» период:

> Между 13 <-ым> и 14 <-ым > годами, до вспышки как бы белого света, где-то между ними; и эта вспышка — лейпцигский курс доктора[5] «Христос и духовный мир»; внутри этого светового пятна, посреди курса: событие странное: ослепительный вспых света, подобного «фаворскому» (и морально, и физически: все утонуло в свете); тут же странное посещение могилы Ницше, точно ритуал прощания[6] со всем прошлым[7].

М. Юнггрен в исследовании «Русский Мефистофель» определяет состояние писателя как «внутреннюю преисполненность светом» [20, 145]. О неслучайности евангельской темы у позднего А. Белого говорит и тот факт, что 30 мая 1920 г. писатель читает лекцию в Вольфиле[8] «Ветхий и Новый Завет» [12, 317].

Обратимся к двум уровням романа «Москва»: библейскому (ветхозаветному и евангельскому) и связанному с ним эсхатологическому. Метасмысл романа может быть сформулирован следующим образом: герой обретает подлинное, высшее «Я», открывает для себя духовные основы бытия, Природы и Космоса. Для понимания преемственности и трансформации библейских, эсхатологических, антропософских мотивов в творчестве Андрея Белого обратимся к образу чудака. Литературным предшественником Коробкина в романе «Москва» может быть назван его полный тезка *Иван Иванович Коробкин* в рассказе «Йог» (1918) [17, 458].

Коробкин в рассказе «Йог» одновременно и музейный служащий, подозреваемый в масонстве[9], и последователь учения антропософии Р. Штайнера[10] . Он из породы чудаков и пророков (и эта его ипостась позволяет говорить о литературно-автобиографическом родстве Коробкина-йога и профессора Коробкина). Обоих героев сближает их особая миссия — духовное избранничество. В описании Коробкина в рассказе 1918 г. «Йог» присутствуют ветхозаветные реминисценции:

…переменилось лицо его, напоминавшее в очень редкие миги лицо пророка Иеремию в изображении Микеланджело[11].

И вместе с тем герой имел «согбенное, старое тело». Иеремия (второй из ветхозаветных пророков) почитается как один из предтеч Мессии (Мф. 16:14). Иеремия пророчествует о гибели священного Иерусалима, но остается неуслышанным. Андрею Белому важен именно ветхозаветный контекст для своего героя, пророчества которого (оставшиеся не востребованными) касаются уже современной автору Москвы, готовой вот-вот провалиться в Тартар Первой мировой войны и революционных потрясений. Мотив «непонятого и неуслышанного пророка» может быть выявлен во всей поэтической системе Андрея Белого: от ранних симфоний и сборника «Золото в лазури»[12] до рассказа «Йог» и романа «Москва». Во многом образ непонятого творца имеет и автобиографические корни[13]. Коробкин-библиотекарь («Йог») приоткрывает завесу тайны над постижением мистической истины на путях антропософского учения. Герой рассказа будет «распят» и перед смертью прозреет, что «преображение не свершится еще»[14].

Коробкин-профессор (роман «Москва») совершил открытие в области математики, применимое к военной промышленности («лазерный луч»). Герой отказался отдать свои математические расчеты западному шпиону, за это подвергся жуткой пытке (ослеплению на один глаз). Ученый, оказавшись в доме умалишенных, перерождается и осознает собственную сопричастность происходящему в России (Первая мировая война, революционные и природные катаклизмы) и обретает собственную миссию в служении всему человечеству и Космосу (быть «согревателем вселенной», 668).

Ветхозаветный, кроме того, данный через иконический знак, экфрасис[15] (фреска Микеланджело в Сикстинской капелле) образ Иеремии и его пророческая миссия дают героям и «Йога», и «Москвы» мифологическую и символическую глубину, собирая в единый фокус исторические события разных временных пластов развития человечества. Ветхозаветное прошлое и революционные потрясения начала XX в. становятся своего рода элементами «**мирового события**» или «**мирового объекта**» (термины М. Мамардашвили и А. Пятигорского) [14, 47].

Впервые евангельский пласт был рассмотрен в статье Н. А. Кожевниковой: «Разные ситуации в романе А. Белого соотнесены и сопоставлены с событиями Христа» [8, 493]. Метатема романа «Москва», как ее точно формулирует отечественный ученый, — «победа Христа в человеческой душе» [8, 502].

Обратимся в связи с нашей темой — «*Крестный путь героя*» — к одной из ключевых сцен романа — чествованию профессора Короб-

кина по случаю юбилея основанного им «Математического сборника». Каждая романная ситуация, коллизия, сцена дает целый «пучок значений», «веер смыслов». После официальных поздравлений от академий разных стран началась неформальная часть чествования, напоминавшая «дионисийскую вакханалию»:

> Пошло беснование, гавк голосов, щелк ладоней, протоп каблуков, разрыв глаз (240).

Виновник всего этого «беснования» (240), носитель степеней и званий, стоял среди научной «вакханалии» «краснорылый, испуганный», опасаясь, что «схватят, подкидывать будут, уронят; и руку сломают» (240). Сама эта сцена возвеличивания Коробкина несет в себе двоякий амбивалентный смысл (от сакрализации до пародии). «Шествие было скорее введеньем, — внесеньем: почти — вознесеньем», и все «поднялись в громозвучном плескании, в единожизненном трепете» (236). Сам же виновник торжества был ведом «как козлище» (236). Как замечает Г. Г. Ишимбаева:

> Вновь перед нами неоднозначность авторской оценки Ивана Коробкина — участника хоровой «песни козла» и одновременно страдальца за истину, которого ожидают фигуральное распятие и вознесение [7, 72].

Античный код («козлище») вводит все происходящее с героем в мифологический план. Само действие обретает черты «комедии» («козловой песни»).

Второй контекст этого действа «страсти Коробкина» — христианский. Вся сцена дана как пародия на сакральные таинства церкви. Так, сладкоротая дама пробиралась поближе к юбиляру, чтобы «себя приобщить очень явным желанием елеепомазаться им» (240). Герой же «конфузливо прикосновением руки — освятил» (240). Речь здесь идет о таинстве елеосвящения, «духовный смысл» которого в том, «что елеосвящение обладает целительной силой, очищает больного от грехов»[16]. Совершает его служитель церкви. И. И. Коробкин здесь — жрец, «Саваоф науки», но вся сцена — явное ироничное обыгрывание и свидетельство профанации его высокой миссии.

Сцена завершается, своего рода, научным шабашем («крупный давеж», «ералаш голосов»), сам юбиляр, «дико вращая глазами», «мотаясь вихрами» «преглупо скакал: на одной ноге — вниз, отбиваясь другою (носком и коленом)» (241). Гротеск происходящего подчеркнут и в соотнесении пережитого Коробкиным со средневековой мистерией: «Скакание "Каппы" Коробкина… походило на бред в стиле Брегеля[17], нарисовавшей скорей бичевание, чем прославленье в мистерии "Страсти Коробкина"» (241). Профессор Коробкин в начале романа переживет профанированную Голгофу в духе карнавализации. Н. В. Барковская выявляет такие черты поэтики романа, как «праздничность» и «карнавальность», которые приближают его к «стилю мениппеи» [2, 274][18] (М. М. Бахтин) или к соединению сакрального и смешного. Эта мистерия будет иметь и

другое — негротескное — воплощение в сцене истязания Коробкина шпионом иностранных разведок фон Мандро. В этом эпизоде, по словам Е. В. Астащенко, «постановочная мистерия противопоставлена лжемистерии, например юбилею писателя, и предвосхищает мистерию истинную, связанную с рождением “Отца будущего века” в Коробкине-отце, а не в коробке вертепа» [1, 12].

Белый в письме Иванову-Разумнику дает свое христианское толкование этой сцены: «"Юбилей" — венчание к страданию»[19]. Н. А. Кожевникова справедливо утверждает, что сцена юбилея Коробкина «изображается как его бичевание» [8, 494]. Ученый выявляет в сцене «Страсти Коробкина» христианский подтекст, проводя параллель к евангельскому «бичеванью» Христа. Е. Шамурин в письме к Андрею Белому среди «величайших достижений» романа отмечает:

> Вы сумели во внешне гротескную форму вложить громадный пафос внутреннего откровения о человеке [17, 458].

Путь духовного роста героя (обретение им христианских ценностей) подан не прямо, не только через пафос пережитого Иваном Коробкиным, а под флером иронии, подчас гротеска. В финале первой части — «Московский чудак» — в преддверии будущих испытаний героя (его ослепления) профессор, из породы чудаков, перепутает и вместо шапки наденет… кота. Этот комический эпизод дан в двойственном ключе, как своего рода сакральное событие: «Он надел на себя не кота, а — терновый венец» (192). (Предложение графически выделено, дано через пропуск целой строки). В романе А. Белого кот, расцарапавший голову герою, выступает символом будущих страданий[20] и Голгофы, приведшей к преображению Коробкина (отсюда и упоминание о «терновом венце»). Американская исследовательница О. Кук справедливо замечает:

> Почти все романы Белого описывают духовное путешествие, посредством которого герои приобретают характеристики неофита, страдающего Диониса или Иисуса Христа, проходящих через инициацию, духовную смерть и Воскресение [11, 220].

«Терновый венец» как ритуальная метафора тяжелейших испытаний венчал и голову самого автора в берлинский период. В 1928 г. А. Белый пишет: « «А. о.»[21] плюс тяжелая трагедия уже личной жизни моей, выявили в моем «Я» и нечто от Диогена. Из бочки, над бочкою увидел я мое «я» — высоко над собой; оттого я взял фонарь и несколько лет говорил о человеке, как Челе века. Знак этого Чела на мгновения вспыхивал и над моим челом… в Дорнахе, когда это чело венчали терньи» [5, 465—466]. Через античный миф о Диогене, который с факелом в руках искал человека, А. Белый вновь обращается к своему емкому символическому образу (высший человек есть «*Чело века*» [5, 465—466]).

Автор в финальной сцене первого тома свяжет евангельский уровень текста (предстоящие испытания и Голгофа), личностный (мировоззренческий, духовный) удар и удар, который разразится над Москвой начала XX в.[22] (эсхатологический уровень):

Свисает фасад за фасадом под бременем времени: время, удав, — душит; бремя — обрушится: рушится старым составом и он, и Москва, провисая над Тартаром (191).

Сцена «**страстей Коробкина**» (его мистериального распятия, необходимого этапа инициации) — эмоциональный и духовный апофеоз всей первой части романа «Москва». Вся сцена дана как предчувствие собственной Голгофы с узнаваемыми евангельскими аллюзиями: «И — пал на лицо свое: в думы о том, что — приблизилось что то, что чаша — полна» (342). Приняв облик старика Мордана, Мандро напрашивается в дом профессора. Двигаясь от вокзала, герои попадают в людской поток. Череда выкриков, данных обрывочно, лишь как какофония звуков, отделяется пунктирными строчками от основного текста, и они складываются в визуально отмеченный отрывок с подающимися декодировке евангельскими реалиями.

— Не его, но Варр..

— Варвар…

— Распни![23]

Так слагалось из криков (333).

И. И. Коробкин отказывается отдать шпиону свои исчисления, за что Мандро подвергает ученого адской пытке, выжигает ему свечкой глаз:

У профессора вспыхнул затоп ярко красного цвета, в котором увидел ся контур — разъятие черное (пламя свечное); и — жог, кол и влип охватили зрачок (355).

Мотив лишения глаза в романе тесным образом связан с евангельским текстом: «Коли око в соблазн тебя вводит, то — вырви»[24]. Д. М. Магомедова выявляет в сцене выжигания глаза «евангельский подтекст страстей Христовых и Голгофы» [13, 401]. Профессор Коробкин выступает «адептом посвящения» в высшие тонкие миры, а его антагонист-мучитель Мандро, по справедливому наблюдению Д. Оболенска, выполняет «роль носителя космических сил, испытывающих адепта» [21, 145].

Насильник Мандро плачет во время пытки профессора[25], причем это не первое его преступление (он совратил и зарезал мальчика в Риме, совершил инцест со своей дочерью и пр.). Эту «странность» поведения героя осмысляет в своей работе японская исследовательница В. Коно:

Такое двусмысленное положение связывает Мандро с евангельским Иудой [9, 496].

В. Коно расшифровывает эту странность текста так:

На первый взгляд, Мандро сжег глаз для самого себя (чтобы заполучить открытие. — *Н. Ш.*), но, на самом деле, он делает так, потому что это его роль и неизбежный рок [10, 34].

Коробкин «себя почувствовал преданным смерти», он уже готов принять крестную муку: «…возьмите, судите! Пусть сбудется» (323). Герой вспоминает свой пророческий сон, «как его заушали и били за истину» (323). Слова его созвучны молитве Иисуса Христа перед Голгофой. Перед тем, как пойти на крест, Иисус обращается к Богу и говорит:

И, отойдя немного, пал на лице Свое, молился и говорил: «Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем не как Я хочу, но как Ты» (Мф. 26:39).

Андрей Белый дает в письме к Иванову Разумнику свое мистериально-христианское толкование этой сцены, уподобляя героя псу, но «новому Томочке» (т. е. преображенному):

Пока «Томочка» подлинный еще не мог; но смог в 6-ой главе с момента, когда решил «уничтожить открытие». В сущности в этом вопросе (имеется в виду: «как это Томочка может отведывать гадости этой?» — *А. Белый.*) уже скрыт крик «Да минует меня чаша эта»[26].

Через это уподобление автор романа выходит к важнейшей составляющей своих текстов:

Исполнив в сцене с тряпкою свою миссию «преобразовывать» будущее, пес отдает тряпку и «горько скулит» … еще бы не «скулить», когда ожида ет такое будущее; и тогда профессор приходит к псу с огромною костью; «кость» — символ смерти; «пса»-то ведь раздавят», «Кость» — это «указание на судьбу», «пройди сквозь смерть и воскресни» («Dieses Stirb und Werde»)[27].

Справедливо утверждение А. Ханзен-Лёве о природе «неомифологических текстов» русских символистов:

Речь идет скорее об актуализации «мифологического мышления» в структуре и с помощью структуры «художественного мышления», т. е. не столько о тематической аналогии в мифологическом «переодевании», сколько о структурной гомологии схематической и в конечном счете универсальной основной ситуации: **инициация**, переход на другие уровни, восхождение и нисхождение, растворение в хтоническом и рождение заново, «**умри и стань**» («Stirb und Werde»), разделение и объединение, утрата «Я» и самостановление [16, 15—16].

После мистериального ослепления герой романа оказывается в доме умалишенных (главка носит символический заголовок «Как Микель Анджело…»). Итальянский живописец и скульптор, титан эпохи Возрождения привлекает Белого благодаря своему вершинному, грандиозному творению — скульптуре Моисея. О знаковости воплощенного в камне ветхозаветного пророка свидетельствуют и размышления Андрея Белого в 20-е гг. (в период вынашивания за-

мысла «Москвы»). В статье «Кризис культуры» (1920)[28] Белый проводит знаковую параллель: Аполлон (иль Христос) [3, 268], тем самым приводя к общему знаменателю совершенное тело (Аполлон) и совершенный дух (Христос). В письме от 27 сентября 1925 г. Иванову-Разумнику Андрей Белый признается: «… пишучи "Москву", я более вспоминал "Микел Анджело"»[29].

Ветхозаветные и евангельские мотивы не случайно появляются в сцене врачебного осмотра Коробкина (установления его вменяемости), напоминающей то же растерзание, но под благовидным покровом медицинской науки. Так, герой «ушел глазом под веко; бельмо синеватое глянуло на психиатров: суровым укором за зрелище это: за этот "экзамен", распятие напоминавший» (517). «Распятию уподобляется экзамен, который устраивают Коробкину в нервной клинике» [8, 498], — пишет Н. А. Кожевникова. Истина, которую излагает ученый, сосредоточена в органе зрения:

> Выскочил, быстрый, невинный, простой, точно пляшущий пляской руки с разрезалкой, рисующей истину в воздухе, — глазик (518).

Сестра милосердия со знаковым именем *Серафима* Сергеевна, охраняющая душевный покой ученого по собственному внутреннему влечению, воспринимает И. Коробкина как ветхозаветного пророка:

> И голову эту из ярко кровавого золота листьев обрызгали светлые просветы зорь.
>
> Серафиме Сергеевне казалось, что выписан он Микель Анджело, фрескою, — под потолок: —
>
> — Моисей, —
>
> — громко грянувший в пол
>
> с высоты потолочной Сикстинской капеллы (520).

Герой — вначале «Моисей» для самого себя, а затем и для близких, но опять же немногих (Серафиме Сергеевне, брату Никанору, Лизаше фон Мандро). Духовную мощь героя мы чувствуем и в следующей сцене, там же, в клинике для душевнобольных:

> Серафиме Сергеевне казалось, что мраморною бородою и рогами на кафедру входит, чтоб истину блошьему миру читать, — Моисей Микель Анджело (522).

Санитары больницы и больные воспринимают Коробкина как «профессора Ивана», «брата Ивана», он для них «свой, родной. Значит, битый» (411). Искалеченный ученый предстает «стариком одноглазым» (411), который, «распятив венец седины надо лбищем», и «был — вне себя», «разрезалку держал» «как державу» (412).

Профессор Иван в разговоре с Серафимой «руку, как с пальмовой ветвью, приподнял» (678). Пальмовая ветвь в руках у героя, как справедливо анализирует данный мотив Г. Г. Ишимбаева, «знак

того, что всемирный потоп иссякает, что на смену гневу Божьему идут гармония и мир» [7, 76].

Герой в процессе своего духовного восхождения обретает христианский (нравственный) «слезный дар» («страданием, как палкой, ударило» (475)), сострадание:

Из белого из остеклелого глаза слеза, — человеческая, — в оке, видит он, виснет, отблещивая стекленеющим перлом: в перловые росы.

Слезе поклонился профессор Иван, потому что страданьем, как палкой, ударило; это — страданье Ивана Хампауэра, а не его!

Понял: совесть сознания — повесть сострадания» (475).

Жена писателя К. Н. Бугаева восстанавливает замысел неосуществленного, третьего, тома «Москвы»:

Андрей Белый в так и не написанном тексте намеревался составить дальнейшую (по отношению к «Маскам») судьбу профессора Коробкина — с его уходом из «сгнившей» и «взорванной» Москвы, — по образу и подобию судьбы библейского Моисея, выводящего свой народ в Землю Обетованную [7, 76].

В романе «Москва» А. Белого воплощены христианские образы, аллюзии, которые позволяют проследить путь «преображения» героя Коробкина (смирение, покаяние и обретение нового «Я»). В финале старый, привычный мир рушится, катится в Тартар, раздается страшный взрыв, но герой открывает для себя пространство любви, веры, его озаряют идеи всепрощения и милосердия. Герой пророчествует:

Стены тюрем — вселенных — падут. И возникнет все новое (362).

Коробкин осознает себя «путем, выводящим за грани разбитых миров» (361), «осью творения нового мира» (361). Герой пройдет путь от гротескного возвеличивания (в сцене чествования юбиляра) до ритуального распятия. Главное в романе то, что происходит в душе Коробкина: герой отказывается от мести и, вроде бы, законного возмездия и приходит к христианскому прощению и состраданию. Ветхозаветное «я» должно умереть, и пробуждается высшее «Я» (на языке А. Белого: «младенец в себе»).

Закат, воссозданный в «Москве», может быть представлен в красках периода символистского сборника «Золота в лазури»:

Закат, как индийский топаз и как желтый пылающий яхонт (117).

Солнце воплощает в творчестве Белого некий абсолют, идеальный образ-символ с христологическими коннотациями (Солнце-Христос). «Это Солнце — *Солнце любви* — и есть главный, идеальный символ «Петербурга» [6, 309—310] — так формулирует Л. К. Долгополов гармонизирующее начало «Петербурга» в противовес деструктивному его толкованию. Образ-символ *Солнце* становится и грандиозной утопией-спасением Первопрестольной, и воплощением идеи

спасения героев в романе «Москва». В параллель пережитому появляется и образ восходящего над Москвой солнца как ***символ преображения*** героя: «*Солнце — взойдет!*» (119).

Примечания

* Работа выполняется при финансовой поддержке Программы стратегического развития ПетрГУ на 2012—2016 гг. в рамках реализации комплекса мероприятий по развитию научно-исследовательской деятельности.

1 «Во Христе умираем, чтоб в Духе воскреснуть» — завершающий призыв повести Андрея Белого о становлении самосознания. Миг, комната, улица, происшествие, деревня и время года, Россия, история, мир — лестница расширений моих; по ступеням ее я всхожу... к ожидающим, к будущим: людям, событиям, к крестным мукам моим; на вершине ее — ждет распятие» (*Белый А.* Котик Летаев // Белый А. Собр. соч. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М.: Республика, 1997. С. 154—155).

2 Впервые: Красная газета. Веч. выпуск. 1926. № 273. 18 нояб.

3 *Белый А.* Москва / Сост., вступ. ст. и примеч. С. И. Тиминой. М.: Сов. Россия, 1989. Далее цитирую по данному изданию с указанием страниц в скобках в тексте статьи.

4 Богатый фактический, иллюстративный материал собран в книге: [21]. Кроме того, польская исследовательница предлагает авторскую оригинальную трактовку романов писателя, созданных после встречи с Р. Штайнером.

5 Так последователи именовали Р. Штайнера.

6 В 1916 г. Белый покидает Дорнах и уезжает в Москву для призыва в армию.

7 Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. 1913—1932 гг. / Публ., вступ. ст. и коммент. А. В. Лаврова, Дж. Мальмстада. СПб., 1998. С. 500.

8 Вольная философская ассоциация.

9 «Не масон ли он», «знакомств не водил; не сближался ни с кем» (*Белый А.* Йог // Белый А. Котик Летаев. М.: Вагриус, 2000. С. 237).

10 См. сопоставительный анализ двух героев: [15, 555].

11 *Белый А.* Йог. С. 247.

12 «Поэт, ты не понят людьми» (Бальмонту, 1903) (*Белый А.* Золото в лазури. М., 1904. С. 5); «Хохотали они надо мной, / над безумно-смешным лжехристом» (*Белый А.* Золото в лазури. М., 1904. С. 18).

13 См. признания А. Белого: «Никто меня не встряхнул за «Кубок метелей», потрясающе «промолчанный». О восприятии «Серебряного голубя»: «И тут меня не поняли», «многие из друзей, близких ни звуком не откликнулись на “роман”, и у меня было впечатление, что “художник” во мне проживает для них на луне, а “художник” всё время затрагивал общие всем нам темы жизни: в символах» (*Белый А.* Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 459).

14 *Белый А.* Йог. С. 252.

15 Сакральный экфрасис русской литературы — это икона.

16 Христианство. Словарь. М., 1994. С. 147.

17 Так в оригинале: имеется в виду Питер Брейгель. Е. В. Астащенко выделяет здесь экфрасис. В «Страстях Коробкина» реализуются черты сакрального события, изображенного в полотне «Падение мятежных ангелов» (1562).

18 В. Шкловский оспаривает эту дефиницию М. М. Бахтина: «Все жанровые явления содержат в себе движение, и тем самым они противоречивы. Вот эту противоречивость жанра как такового М. Бахтин определил как «менипп ею»» [18, 293].

19 Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 380.

[20] Д. Оболенска полагает: «Коробкин надевает терновый венец, не обладая еще осознанием такого поступка; профессора ведет интуиция… Он принимает возможность искупления несознательно, но с предчувствием его необходимости» [21, 152].

[21] Разлад А. Белого с Антропософским обществом Р. Штайнера произошел в 1921 г.

[22] Параллелизм судьбы героя и Москвы, города-центра православной русской жизни, прослеживается во всей повествовательной структуре романа. В этой сцене предстоящая временная смерть героя (ослепление на один глаз) и гибель первопрестольной соединены в одном отрезке: «…под рыже-зеленое небо, где крыша уж грохнула в ветер, а тучи пошли вверх тормашками, где растаращился дом дикодырым окном, из которого глянуло серое, мертвое тело на гибнущий город, — Москву!» (334).

[23] «Они опять закричали: распни Его! Пилат сказал им: какое зло сделал Он? Но они еще сильнее закричали: распни Его!
Тогда Пилат, желая сделать угодное народу, отпустил им Варавву, а Иисуса, бив, предал на распятие» (Мк. 15:13—15).

[24] «Если же правый глаз твой соблазняет тебя, вырви его и брось от себя, ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не все тело было ввержено в геенну» (Мф. 5:29).

[24] «Если же правый глаз твой соблазняет тебя, вырви его и брось от себя, ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не все тело было ввержено в геенну» (Мф. 5:29).

[25] «Но он вместо того, чтобы свечку отбросить — жигнул; и расплакался, бросивши лоб в жестяные какие-то руки. И комната вновь огласилася ревом двух тел; один плакал от боли испузыренный; плакал другой от того, что он делал» (355).

[26] Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 383.

[27] Там же.

[28] Впервые статья вышла в сборнике: *Белый А.* На перевале. III. Кризис культуры. Пб.: «Алконост», 1920, затем была переиздана: *Белый А.* На перевале. Берлин; Пб.; М., 1923. С. 147—199. А также: *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 260—296.

[29] Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 332.

Список литературы

1. *Астащенко Е. В.* Функции аллюзий в трилогии Андрея Белого «Москва»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / РУДН. М., 2000. 18 с.
2. *Барковская Н. В.* Роман «Москва»: символистский миф о народе — против «мифов» эпохи сталинизма // Барковская Н. В. Поэтика символистского романа. Екатеринбург, 1999. С. 265—280.
3. *Белый А.* Кризис культуры // Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и примеч. Л. А. Сугай. М.: Республика, 1994. С. 259—295.
4. *Белый А.* Материал к биографии // Минувшее: Исторический альманах. М.: Феникс, 1992. Вып. 6. С. 363—369.
5. *Белый А.* Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть на всех фазах моего идейного и художественного развития // Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и примеч. Л. А. Сугай. М.: Республика, 1994. С. 418—493.
6. *Долгополов Л. К.* А. Белый и его роман «Петербург». Л.: Советский писатель, 1988. 416 с.

7. *Ишимбаева Г. Г.* Фаустиана по-антропософски («Москва» Андрея Белого) // Ишимбаева Г. Г. Русская фаустиана XX века. М.: Флинта, Наука: 2002. С. 54—86.
8. *Кожевникова Н. А.* Евангельские мотивы в романе А. Белого «Москва» // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. Вып. 5: Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 2. С. 493—504.
9. *Коно В.* Мотив «глаза» в романе «Москва» А. Белого // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения. М.: Наука, 2008. С. 489—498.
10. *Коно В.* Наука и оккультизм. Глаз, возрождающий мир, в романе «Москва» А. Белого // Slavic Research Center. 2005. № 9, pp. 18 40.
11. *Кук О.* Летучий Дудкин: шаманство в «Петербурге» Андрея Белого // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 220—227.
12. *Лавров А. В.* Андрей Белый. Хронологическая канва жизни и творчества // Андрей Белый. Проблемы творчества. М.: Сов. писатель, 1988. С. 773—805.
13. *Магомедова Д. М.* Мотивы «Страшной мести» Н. Гоголя в романном цикле А. Белого «Москва» // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения. М.: Наука, 2008. С. 398—403.
14. *Мамардашвили М., Пятигорский А.* Символ и сознание. М.: Прогресс-Традиция, 2009. 286 с.
15. *Спивак М.* Иван Иванович Коробкин на путях посвящения: Антропософский код в романе А. Белого // Sub Rosa. Перевод загл.: Сборник в честь Лены Силард. Budapest, 2005. С. 555—570.
16. *Ханзен-Лёве А.* Мифопоэтический символизм. СПб: Академический проект, 2003. 816 с.
17. *Шамурин Е.* За что Андрей Белый благодарил Е. Шамурина (неизвестный отзыв о романе «Москва») / Публ., вступ. ст. и коммент. К. Л. Черкавской // Москва и «Москва» Андрея Белого. М.: РГГУ, 1999. С. 453—460.
18. *Шкловский В.* Тетива. О несходстве сходного. М.: Советский писатель, 1970. 376 с.
19. *Эйхенбаум Б.* «Москва» Андрея Белого // Андрей Белый: pro et contra. СПб.: Изд-во РХГИ. , 2004. С. 755 756.
20. *Юнггрен М.* Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера. СПб.: Академический проект, 2001. 306 с.
21. *Oboleńska D.* Путь к посвящению. Антропософские мотивы в романах Андрея Белого. Gdansk, 2009. 282 с.

Natal'ya Gennad'evna Sharapenkova

Doctor of Philology, Associate Professor,
Department of Scandinavian Philology,
Faculty of Philology, Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)
natshar@mail.ru

THE HERO'S ROAD TO CALVARY: OLD TESTAMENT AND NEW TESTAMENT MOTIFS IN "MOSCOW" BY ANDREY BELY

Abstract: The aim of our article is to discover biblical allusions, motifs and plots in Andrey Bely's last and least studied novel, *Moscow* (1925—1930). Besides the biblical plane (both Old and New Testaments), the novel features a lot of eschatological imagery.

We have analysed the key scenes of the novel where biblical motifs and imagery acquire the status of a sign. Our analysis allowed us to conclude that the Gospel plane of the text helps the reader comprehend the overall idea of the novel, i. e. the protagonist's initiation, his departure from the Old Testament regulations to the Christian idea of mercy and compassion, as well his discovery of the spiritual laws of nature and the universe. The image of the eccentric in the novel helps us more profoundly understand the continuity and transformation of the biblical, eschatological and anthroposophic motifs throughout the whole creative heritage of Andrey Bely.

Keywords: biblical motifs, Andrey Bely, *Moscow*, lifebuilding

References

1. Astashchenko E. V. *Funktsii allyuziy v trilogii Andreya Belogo «Moskva». Avtoref. dis. … kand. filol. nauk* [*The Functions of Allusions in the Trilogy "Moscow" by Andrei Bely. PhD. philol. sci. diss. abstract*]. Moscow, 2000. 18 p.
2. Barkovskaya N. V. Roman «Moskva»: simvolistskiy mif o narode — protiv «mifov» epokhi stalinizma [The Novel "Moscow": the Symbolist Myth about the People — against the "Myths" of the Stalin's Epoch]. *Barkovskaya N. V. Poetika simvolistskogo romana* [*Barkovskaya N. The Poetics of the Symbolist Novel*]. Ekaterinburg, 1999, pp. 265—280.
3. Bely A. Krizis kul'tury [The Crisis of Culture]. *Simvolizm kak miroponimanie* [*Symbolism as a World View*]. Moscow, Respublika Publ., 1994, pp. 259—295.
4. Bely A. Material k biografii [Materials for the Writer's Biography]. *Minuvshee: Istorichesky almanakh* [*The Past: Historical Almanac*]. Moscow, 1992, issue 6, pp. 363—369.
5. Bely A. Pochemu ya stal simvolistom i pochemu ya ne perestal im byt' na vsekh fazakh moego ideynogo i khudozhestvennogo razvitiya [Why Have I Become a Symbolist and Why Haven't I Stopped Being the One in all Phases of my Ideological and Artistic Development]. *Bely A. Simvolizm kak miroponimanie* [*Andrei Bely. Symbolism as a World View*]. Moscow, Respublika Publ., 1994, pp. 418—493.
6. Dolgopolov L. K. *A. Bely i ego roman «Peterburg»* [*Andrei Bely and his Novel "Petersburg"*]. Saint-Petersburg, Sovetsky pisatel Publ., 1988. 416 p.
7. Ishimbaeva G. G. Faustiana po-antroposofski («Moskva» Andreya Belogo) [Faustiana in Anthroposophical Way ("Moscow" by Andrei Bely)]. *Ishimbaeva G. G. Russkaya faustiana XX veka* [*Ishimbaeva G. Russian Faustiana of the 20th Century*]. Moscow, Flinta, Nauka Publ., 2002, pp. 54—86.
8. Kozhevnikova N. A. Evangelskie motivy v romane A. Belogo «Moskva» [Evangelic Motifs in Andrei Bely's Novel "Moscow"]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*]. Petrozavodsk, PetrSU Publ., 1998. Vol. 5: *Evangel'skiy tekst v russkoy literature XVIII—XX vekov: Tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzhet, zhanr* [*The Gospel Text in Russian Literature of 18th-20th Centuries: Quotation, Reminiscence, Motif, Plot, Genre*]. Issue 2, pp. 493—504.
9. Kono V. Motiv «glaza» v romane «Moskva» A. Belogo [The Eye Motif in the Novel "Moscow" by Andrei Bely]. *Andrei Bely v izmenyayushchemsya mire: k 125-letiyu so dnya rozhdeniya* [*Andrei Bely in the Ghanging World*: *on the occasion of the 125th Anniversary of his Birth*]. Moscow, Nauka Publ., 2008, pp. 489—498.
10. Kono V. Nauka i okkultizm. Glaz, vozrozhdayushchiy mir, v romane «Moskva» A. Belogo [Science and Occultism. The Eye that Revives the World in the Novel "Moscow" by Andrei Bely]. *Slavic Research Center*, 2005, no. 9, pp. 18—40.
11. Kuk O. Letuchiy Dudkin: shamanstvo v «Peterburge» Andreia Belogo [Flying Dudkin: The Shamanism Theme in Andrei Bely's "Petersburg"]. *Andrei Bely. Publikatsii. Issledovaniya* [*Andrei Bely. Publications. Studies*]. Moscow, The Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences Publ., 2002, pp. 220—227.

12. Lavrov A. V. Andrei Bely. Khronologicheskaya kanva zhizni i tvorchestva [Andrei Bely. The Chronological Timeline of his Life and Art Work]. *Andrey Bely. Problemy tvorchestva* [*Andrei Bely. Problems of Creativity*]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1988, pp. 773—805.
13. Magomedova D. M. Motivy «Strashnoy mesti» N. Gogolya v romannom tsikle A. Belogo «Moskva» [The Motives of "A Terrible Vengeance" by Nikolai Gogol in Andrei Bely's Novelistic Cycle "Moscow"]. *Andrei Bely v izmenyayushchemsya mire: k 125-letiyu so dnya rozhdeniya* [*Andrei Bely in the Ghanging World*: *on the occasion of the 125th Anniversary of his Birth*]. Moscow, Nauka Publ., 2008, pp. 398—403.
14. Mamardashvili M., Pyatigorsky A. *Simvol i soznanie* [*Symbol and Consciousness*]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2009. 286 p.
15. Spivak M. Ivan Ivanovich Korobkin na putyakh posvyashcheniya: Antroposofsky kod v romane A. Belogo [Ivan Ivanovich Korobkin in the Ways of Initiation: Anthroposophic Code in Andrei Bely's Novel]. *Sub Rosa. Sbornik v chest Leny Silard* [*Sub Rosa. Studies in Honor of Lena Szilard*]. Budapest, 2005, pp. 555—570.
16. Hansen-Löve A. *Mifopoeticheskiy simvolizm* [*Mythopoetic Symbolism*]. Saint-Petersburg, Akademicheskiy proekt Publ., 2003. 816 p.
17. Shamurin E. Za chto Andrei Bely blagodaril E. Shamurina (neizvestnyy otzyv o romane «Moskva») [For what Reason did Andrei Bely Thank E. Shamurin (Unknown Review of the Novel "Moscow")]. *Moskva i «Moskva» Andreya Belogo* [*Moscow and "Moscow" by Andrei Bely*]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 1999, pp. 453—460.
18. Shklovsky V. *Tetiva. O neskhodstve skhodnogo* [*Bowstring: On the Dissimilarity of the Similar*]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1970. 376 p.
19. Eikhenbaum B. «Moskva» Andreia Belogo ["Moscow" by Andrei Bely]. *Andrei Bely: pro et contra* [*Andrei Bely: pro et contra*]. Saint-Petersburg, Russian Christian humanitarian Institute Publ., 2004, pp. 755—756.
20. Yunggren M. *Russkiy Mefistofel'. Zhizn i tvorchestvo Emiliya Metnera* [*The Russian Mephisto: a Study in the Life and Work of Emilii Medtner*]. Saint-Petersburg, Akademicheskiy proekt Publ., 2001. 306 p.
21. Oboleńska D. *Put' k posvyashcheniyu. Antroposofskie motivy v romanakh Andreia Belogo* [*The Path of Initiation. Anthroposophic Motifs in the Novels by Andrei Bely*]. Gdansk, 2009. 282 p.

© Шарапенкова Н. Г., 2012

DOI:10.15393/j9.art.2012.362

Ольга Анатольевна Бердникова
доктор филологических наук,
профессор кафедры русской литературы XX века
филологического факультета,
Воронежский государственный университет
(Воронеж, Российская Федерация)
office@phil.vsu.ru

РЕМИНИСЦЕНЦИИ, ЦИТАТЫ И МОТИВЫ ПСАЛТИРИ В ТВОРЧЕСТВЕ И. А. БУНИНА

Аннотация: Статья посвящена выявлению реминисценций, цитат и мотивов Псалтири в поэзии и прозе И. А. Бунина, что позволяет существенно уточнить спорный вопрос об основах его мировоззрения. Псалтирь становится основным прецедентным текстом в творчестве Бунина. Некоторые его стихотворения являются поэтическим переложением псалмов («Псалтирь», 1916; «России», 1922). Доминантные образы его поэзии — день и ночь — осознаются им как бытийные константы в силу их Божественной сотворенности. Ночь, особенно значимый и частотный образ всего творчества Бунина, воспринимается им как время самопознания и Богопознания, что соотносимо с мироощущением Псалмопевца. В прозаических произведениях, в которых Псалтирь читают по умершему человеку, смерть осознается как событие торжественное и величественное, а главным мотивом становится мотив вечности («Сосны», 1901, «Исход», 1918, «Преображение», 1923). Традиция Псалтири дарит Бунину поэтичный образ для одного из самых концептуальных рассказов — «Воды многие» (1911—1926). В нем повествователь размышляет о вечном сквозь призму революционных потрясений в России 1917 года. В рассказе актуализируются весь спектр символики, содержащейся в Псалтири в образе «вод многих». Бунин декларирует предстояние человека Богу как глубоко христианское чувство. Его герой испытывает не только ужас, но, прежде всего, «любовь и радость бытия». Космологические, исторические и провиденциальные «сюжеты» и образы псалмов, наиболее актуальные для Бунина, демонстрируют принципиальную значимость православной традиции в его творческом сознании.

Ключевые слова: И. А. Бунин, Псалтирь, мотивы, православная традиция

На сегодняшний день проблема «Бунин и христианская духовная традиция» остается, пожалуй, самой дискуссионной. Безусловно, она не раз и в разные годы ставилась в научных исследованиях, в которых спектр оценок колеблется от признания «христианской до минанты» его мировоззрения (арх. К. Зайцев [5], Т. Кошемчук [9]) до полного «отказа» Бунину в близости к православному миропониманию (И. А. Ильин[1], М. М. Дунаев [3]). Острота и дискуссионность проблемы обусловлена и тем, что ряд исследователей считают возможным «обустроить» И. А. Бунина «по ведомству» буддизма, возводя его интерес и увлечение буддизмом на уровень религиозно-философских основ его мировоззрения (Т. Марулло [24], Г. Курляндская [10], Е. Смольянинова [20]). Общим местом бунинoведения можно считать утверждение о пантеизме писателя, однако «пантеизм Бунина» именно в силу этого обстоятельства менее всего определим как четкое и творчески индиви-

дуальное понятие[2]. Споры и непонимание в научной среде нередко возникают в связи с разностью методологических установок и подходов. Так, философское понимание Бога как некоего неопределенного Абсолюта приводит к утверждениям о присутствии в мировоззрении писателя некоей «религии общего Бога» (см. об этом: [21], [7]).

Хорошо известно, что, стремясь познать универсальные законы бытия, Бунин интересовался и увлекался разными религиозными учениями и искал общее в мировых религиях. Сложность вопроса о религиозной позиции Бунина, обусловившая столь различные точки зрения, на наш взгляд, во многом связана и с тем, что артистическая, обостренно чувственная природа бунинского художественного дара позволила ему действительно «познать тоску всех стран и всех времен». И кажется, что Бунину и «ислам близок», и буддизм свойствен, и языческие верования присущи. «Нет в творческом наследии великого русского художника того, что мы ищем в нем по аналогии с другими, — единой, все объясняющей и объединяющей схемы или системы» [14, 5] , что, впрочем, характерно для большинства авторов XX в. Вместе с тем эта мысль исследователя справедлива лишь отчасти: системность есть необходимый показатель любого мировоззрения, тем более, если речь идет о «религиозном и христианском мировоззрении» [23, 262].

Существенно прояснить вопрос о религиозной позиции Бунина и оспорить некоторые «доктрины» буниноведения в значительной степени позволит исследование роли и значимости цитат, реминисценций и мотивов Псалтири в его художественном сознании. На наш взгляд, именно христианство, несмотря на всю противоречивость суждений писателя о нем[3], глубоко и органично вошло в плоть и кровь его «духовно-душевно телесного существа» (Ф. Степун) [22]. Безусловно, в данной работе будут рассмотрены лишь отдельные грани этой обширной темы.

Псалтирь становится едва ли не основным прецедентным текстом в творчестве Бунина. Весьма значим и примечателен в этом отношении тот факт, что первая стихотворная книга И. Бунина «Под открытым небом» (1898), проторившая начинающему автору путь в столичную поэтическую среду, открывается стихотворением «Вечерняя молитва», имеющим эпиграф из псалма 18:

> Небеса проповедуют славу Божию и о делах Его вещает твердь. День дню передает речь, и ночь ночи открывает знание[4].

Эти слова по существу могут считаться эпиграфом ко всему творчеству Бунина, ибо афористично отражают его космологические представления и обозначают доминантные образы поэзии и прозы художника — день и ночь, воспринимаемые им как бытийные константы первотворения, сохраняющие память о Творце:

> Ты властитель дня, Ты властитель ночи (Пс. 73:251).

Именно в Псалтири день и ночь разграничены по способу участия Бога в жизни мира и человека:

Днем ниспошлет мне Господь милость Свою, и ночью вознесется к Нему песнь моя, молитва Богу, Владыке жизни моей… (Пс. 41:149).

Так и для лирического субъекта, и автора повествователя лирико-философских рассказов Бунина «каждый день — день радости и счастья», а ночь — время тайны и сокровенного общения с Богом:

Птицы о радости вечного Бога поют! (1, 100).
Но радость неба, свет и бирюза, / Еще свежей при утреннем норд осте (I, 221).
Вечен лишь Бог. Он в ночной неземной тишине (I, 100).
Что я один в безмолвном созерцанье, / Что всем я чужд и говорю — с Тобой (I, 105).

День и ночь в силу их Божественной принадлежности являются для Бунина «коммуникативными символами вечности» [17, 412], к которым приобщается человек каждым часом своей жизни. Ночь, особенно значимый и частотный образ всего творчества Бунина, осознается им как время самопознания и Богопознания, что соотносимо с утверждением Псалмопевца:

Ночью в сердце моем размышлял я и пытался познать дух мой (Пс. 76:257).

В ночи обостряется действие самой памяти о Нем:

Вспоминал я в ночи имя Твое, Господи… (Пс. 118:413).

Многие стихотворения Бунина[5] становятся поэтической рефлексией по важнейшему мотиву Псалтири:

Ты — Бог, творящий чудеса! (Пс. 71, 76, 86, 87, 106).

Причем, как и в сознании Псалмопевца, чудом для Бунина является сам дарованный Творцом человеку Божественный порядок мирозданья:

Тогда велит Господь, творящий чудеса, / Светилу новому взойти на небеса («Луна»)[6].

Вот почему многие бунинские стихотворения действительно можно назвать «молитвенным диалогом-хваленьем, сплавленным с лирической исповедью» [16, 75].

Безусловно, в аспекте обозначенной темы программным следует считать стихотворение «Псалтирь» (1916)[7], вводящее иную смысловую парадигму, связанную с цитацией Буниным Псалтири. Оно написано, по свидетельству В. Н. Муромцевой-Буниной[8], на смерть С. Резвой, родственницы соседей помещиков по имению Буниных в Озерках.

ПСАЛТИРЬ

Бледно-синий загадочный лик
На увядшие розы поник.
И светильники гроб золотят,
И прозрачно струится их чад.
— Дни мои отошли, отцвели,

Я бездомный и чуждый земли:
Да возрадует дух мой господь,
В свет и жизнь облечет мою плоть!
Если крылья, как птица, возьму,
И низринусь в подземную тьму,
Если горних достигну глубин, —
Всюду Ты, и всегда, и един:
Укажи мне прямые пути
И в какую мне тварь низойти.

(I, 314—315)

Это сложное и глубокое произведение, интерпретация которого требует обязательного привлечения псалмодического источника, иначе можно трактовать как пример контаминации мотивов разных религий — христианской (только по названию) и буддийской (по смыслу). Такая версия появляется в исследовании, автор которого в последнем двустишье видит «буддийскую идею перерождения душ» [21, 195]. Прямолинейность данной трактовки не выдерживает критики: эта якобы буддийская строка как некая «механическая сцепка» вдруг ниоткуда возникает из глубоко христианского содержания и духа всего стихотворения, что совершенно неприемлемо для художественной логики и религиозного чувства Бунина. Между тем само заглавие стихотворения просто обязывает ученого обратиться к Псалтири как непосредственному первоисточнику его темы и образов. Так, Н. П. Саблина указывает на псалом 138 как возможный источник этого стихотворения, которое она называет «лирическим шедевром о победе жизни над смертью», где «смерть есть восстание, воскресение в новую жизнь», смерть как «покой до Суда» [18, 15—16], но исследователь лишь констатирует основной пафос произведения Бунина.

В стихотворении «Псалтирь» изображено чтение Псалтири по умершему, согласно православной традиции, при этом удивительно точно «музыку» чтения Псалтири передает здесь медлительный и напевный анапест. На мотивном уровне действительно можно найти образы псалма 138:

Если взойду на Небо, Ты, Господи, там; если сойду во ад, Ты снова там; Если взмахну крылами моими на заре и полечу за дальние моря, И там рука Твоя направит меня и удержит меня десница Твоя (Пс. 138:467).

Святитель Иоанн Златоуст так комментирует эти строки: «Исчисляя места Горние и дольние, широту и долготу, глубину и высоту, он показывает, что Бог присутствует везде», т. е. «…Бог не только ограждает и охраняет, но и совершает это сверхъестественно» [19, 519], отсюда восклицание псалмопевца:

Чудны дела Твои, и ведомо это душе моей (Пс. 138:468).

В тексте псалма 138 речь идет о Всеведении Господа, уразумевшего с высоты помыслы человека, стезю его жизни и «предел ее», и все пути его «провидел». В этом Всеведении и Всемогуществе Бога сочетаются, по мысли святителя Иоанна Златоуста, «творчество Его» и «промышление» о человеке. В последних строках бунинского стихотворения о готовности его героя «низойти в тварь», на наш взгляд, выражено абсолютное и совершенное доверие человека Богу, указывающего ему «прямые пути», что очень точно соответствует глубинному чувству псалмопевца, совершенно уверенного в даруемой Богом способности «взмахнуть крылами на заре» и полететь «за дальние моря».

Вместе с тем в стихотворении «Псалтирь» «собраны» лейтмотивы многих песен Псалтири, обозначенные либо в точной цитации («да возрадует дух мой Господь»), либо в поэтическом переложении наиболее частотного и варьируемого стиха Псалтири («Всюду Ты, и всегда, и един»), утверждающего Всеведение Господа. На мотивном уровне не менее актуален и псалом 118 (Кафизма 17), который, согласно православной догматике и обряду, вошел в чин погребения. Уже его первый стих содержит образ, столь важный в этом стихотворении: «Блаженны непорочные на путях своих, соблюдающие закон Господен» (Пс. 118:407), а искание «правого пути» (у Бунина «прямого») человеком, предстоящим перед лицом Божественного Закона, есть главная тема этого псалма, в последней части которого настойчиво звучит его лейтмотив:

Судом Твоим даруй мне жизнь!.. Господи, по милости Твоей даруй мне жизнь! (Пс. 118:428).

Суд и Милость Бога как бы гарантируют человеку и бессмертие души после смерти, и будущее воскресение в новую «жизнь и плоть», и победу над правящей в мире смертью.

В прозаических произведениях, где Псалтирь читают по умершему человеку, праведно прожившему жизнь, смерть неизменно осознается как событие торжественное и величественное, а главным доминирующим мотивом становится мотив вечности: «Сосны» (1901), «Исход» (1918), «Преображение» (1923). Так, в рассказе «Преображение» чтение Псалтири по умершей матери погружает ее сына Гаврилу в «преображенный мир», противопоставленный «презренному в своей животности и бренности» миру живых. Это преображение Бунин сравнивает с «некоей литургией», которая «совершается в его герое» — «в нем самом и перед ним». «Дыхание» покойницы («он знает… что это морозный ветер дует в окно… что это он поддувает покров и раздувает свечи» (IV, 230—231)) символизирует дыхание самой вечности, которую вдруг — в прямом смысле — именно ощутил Гаврил в эту ночь. Так в ночь чтения Псалтири к вечности приобщаются не только мертвые, но и живые[9]. Именно поэтому Бунин

в рассказе «Исход» избирает тот фрагмент, который содержит прославление Господа:

> Тишка, сын церковного сторожа Семена, умытый, причесанный, в новой поддевке, жалостно и поспешно читал псалтырь. «Хвалите Господа с небес, — читал он, подражая черничкам, — хвалите его все ангелы его, хвалите Его все воинства его… (IV, 174).

По иному связаны Псалтирь и тема смерти / жизни в «Суходоле» (1911): здесь старший из рода Хрущевых — дедушка Петр Кириллович, одержимый страхом и предчувствием гибели от руки Герваськи, накануне своей смерти, стоя перед «аналоем, перед зажженными на нем восковыми свечками, глядя на черный образ Меркурия», вспоминает (в неточной цитации) слова из псалма 33:

> …смерть грешнику люта… Да не зайдет солнце в гневе нашем (III, 141).

Его смерть воспринимается исполнением пророчества псалмопевца о «лютой смерти грешников», а разбитая голова становится профанной проекцией безглавого Меркурия Смоленского — небесного покровителя рода Хрущевых[10]. Такой же лютой оказывается и смерть Петра Петровича — та же разбитая голова, но уже от копыт лошади. При этом одинаковая гибель отца и сына связана общим мотивом (и по сути становится последствием) незаконной любовной связи. Не случайно в «Суходоле» так значима тема сумасшествия («потери головы») от любви. В этой повести Псалтирь значима для Бунина как та «старая книга» (лейтмотивный образ его творчества), в которой содержатся вечные и «простые истины», провиденциально определяющие судьбы людей всех времен.

Псалтирь особенно важна для формирования метаисторизма Бунина, в основе которого лежит христианское представление о том, что «есть третья сторона жизни — глубина — где весь мир уже видится как озаренный Божьим светом. И только в этой глубине понимания мира, как творения Божьего, хотя и «лежащего во зле», но прежде всего лежащего в Боге, история человечества перестает быть только «скверной», подчиненной лишь одной грешной человеческой или демонической воле… Над всякой силой мира встает всегда сила и воля Творца… И эта высшая сила *допускает или благословляет* те или иные события мира, выявляя человеческую свободу, открывая цель истории» [6, 394].

Обращение к Псалтири позволяет существенно уточнить в этом аспекте особенности мировоззрения писателя, в частности, достаточно распространенное в исследованиях о Бунине утверждение о том, что в стихах Бунина «создается только образ Бога Карающего Ветхого Завета, а Бог Милующий Нового Завета был ему неведом» [3, 490]. Между тем в традиции Псалтири «Милость и Кара» — это две неразрывные «функции» Господа Сил, о чем «говорят» практически все Песни Псалтири:

Однажды слышал я: изрек Бог две истины: что у Бога — сила, И что у тебя, Господи, милость, ибо Ты воздашь каждому по долгам его! (Пс. 61:205—206).

Твою милость и суд воспою, Господи! (Пс. 100:337).

И да вознесется *карающая* десница Твоя! Правда и суд — основание Престола Твоего; милость и истина шествуют пред лицом Твоим (Пс. 88, 305).

Глубокая богословская интуиция Бунина, понимающего сочетание в «Карающей Деснице» Господа «Правды, Истины, Суда и Милости», особенно проявилась в стихотворении «России» (1922). Это короткое стихотворение, написанное по мотивам псалма 136 («На реках Вавилонских»[11]), вполне сохраняет «провиденциальность, дидактизм и удивительную образную метафоричность» [11, 29] источника, а фактор адресации (не «Россия», а «России») усиливает обличительный пафос авторского голоса. Точная цитата из этого самого известного и перелагаемого в русской поэзии псалма достаточно легко узнается в стихотворении:

РОССИИ

О, слез невыплаканных яд!
О тщетной ненависти пламень!
Блажен, кто раздробит о камень
Твоих, блудница, новых чад,
Рожденных в лютые мгновенья
Твоих утех — и наших мук!
Блажен тебя разящий лук
Господнего святого мщенья![12]

По мнению Т. Г. Мальчуковой, псалмодическая тенденция обнаруживает себя как реакция на события, судьбоносные для истории России [13, 115], и появление этого стихотворения как реакция на «погибель России» вполне подтверждает это утверждение. Святитель Иоанн Златоуст дает интересный исторический комментарий, позволяющий раскрыть не только глубинный смысл самого псалма, но и стихотворения Бунина:

Вместе с вавилонянами тогда напали на иудеев и аравитяне… которые, несмотря на свое с ними родство, поступали хуже врагов [19, 507].

Так имплицитно возникает у Бунина указание на родство двух противостоящих лирических субъектов стихотворения: «Ты, блудница», в облике которой предстает Россия, изменившая Иерусалиму, т. е. своему духовному, христианскому предназначению, и «мы», изгнанные с родной земли, бывшие когда-то частью народного целого.

Примечательно, что первая строка бунинского стихотворения противоречит начальной строке псалма 136:

На реках Вавилонских, там сидели мы и *плакали*, когда вспоминали мы Сион» — «О, слез *невыплаканных* яд! (Курсив наш. — *О. Б.*).

Святитель Иоанн Златоуст так комментирует начало псалма:

Не просто плакали, но сделали из этого постоянное занятие: для того садились, чтобы плакать и рыдать. Почему же не позволялось им петь на чужой земле? Потому что нечистым ушам не следовало слышать этих таинственных песнопений [19, 506].

Этот заменяющий песни плач освобождал души от тяжести разлуки с родной землей и «лишения собственного богослужения». «Невыплаканные слезы» в бунинском стихотворении, напротив, рожда ют «яд», жгущий душу, отравляющий ее «тщетной» ненавистью. Именно осознание тщетности и бесплодности ненависти по отношению к столь любимой Буниным России рождает призыв к наказанию, идущему не от «нас», мучающихся, а поэтому мстящих, но от высшего Судии, «мщение» Которого единственно справедливо и «свято». Именно сакральные источники обусловили тему праведности Божьего гнева и Божьей кары:

Суды Господни истинны, праведны во всем (Пс. 19:73).
Праведен Ты, Господи, и правы суды Твои (Пс. 118:427).

Чрезвычайно значимым при этом становится тот факт, что точная цитата заключительной строки псалма 136 («Блажен, кто имеет и разбиет младенцы твоя о камень»(Пс. 136:463)) символизируещей ветхозаветный закон мести, в тексте бунинского стихотворения из восьми строк помещается в 3-ю и 4-ю строки, а «младенцы» заменяются на «чада». Замена этого слова особенно значима: В. И. Даль указывает на старое русское слово «чадь», обозначающее «челядь», «дружина», «ополчение», «воины» [2, 580—581], и это влечет за собой существенное уточнение смысла и обличительного пафоса стихотворения. «Господнее святое мщенье» направлено не на младенцев, а новых «воинов» России, т. е. той части ее народа, которая оказалась втянутой в «страшную воронку» (М. Цветаева) революции. «Сила Божия не в избавлении от бедствий, но в ниспослание бедствий на самих победителей» — эти слова Святителя Иоанна Златоуста как нельзя более точно характеризуют истинный смысл того «Господнего святого мщенья», которое призывается в стихотворении Бунина на «новых чад» блудницы России. Вместе с тем венчающее стихотворение И. Бунина единственно возможное справедливое возмездие становится своеобразным катарсисом, призванным освободить души от чувства «тщетной ненависти». Очень важно, что Святость такого Мщения таит в себе потенцию к покаянию: не случайно псалом 136 поется в православной церкви за вечерним богослужением в течение трех суббот, предшествующих Великому посту.

Традиция Псалтири дарит Бунину поэтичный образ, давший заглавие одному из его самых концептуальных рассказов — «Воды многие» (1911—1926). Автор повествователь, находящийся в морском путешествии и созерцающий Синай и другие святые для христианского мира земли, размышляет о вечном и истинном сквозь призму революционных потрясений в России. Здесь «русский катаклизм 1917

года» (Ж. Нива) осмыслен как очередной «дерзкий пересмотр» человечеством Синайских скрижалей, принципиально невозможный, по мысли Бунина, как раз в силу их вечности и единственной истинности.

В рассказе актуализируются весь спектр символики, содержащейся в Псалтири в образе «Вод многих»: это и подвластная Богу пучина, и «бездна бездн» («от века и до скончания времен светоносный океан» (IV, 463)), и бездна грехов «сынов человеческих», и «житейский мятеж» как полный потрясений жизненный путь человека и всего человечества[13].

Бог и устремленная к Нему душа человека становятся главной темой «Вод многих», где Бунин как бы воспроизводит диалогизм Псалтири и проецирует тем самым образ псалмопевца на образ автора-повествователя — мыслителя, свидетеля и участника исторических потрясений, поэта. Автор повествователь находится в двух измерениях — конкретно-историческом и метаисторическом:

И я был в страшной и сладкой близости Твоей, и безгранична моя любовь к Тебе, и крепка вера в родимое, отчее лоно Твое! (IV, 470).

Отсюда, эпиграф к рассказу «Господь над водами многими» и точная цитата из псалма 76 «Путь твой в море и стезя твоя в водах великих и следы твои неведомы…» (IV, 470) в его финале являются поэтическим обрамлением, задающим основную интонацию и стилистику всего текста. Все переживания и размышления в «Водах многих» сливаются в лейтмотив прославления Бога и благодарности Ему за «истинное блаженство» пребывания в райски прекрасном земном мире:

Продли, Боже, сроки мои! (IV, 450).
Как благодарить Бога за все, что дает Он мне, за всю эту радость, новизну! (IV, 457).
Как мне благодарить Тебя? (IV, 470).

Итак, «ссылки» на Псалтирь, вполне узнаваемые мотивы, прямая или косвенная цитация, во множестве представленные в творчестве Бунина, придают его мировоззрению православную направленность. В поэзии и ряде прозаических произведений Бунин декларирует предстояние человека Богу как глубоко христианское чувство пребывания в мире, в котором человек испытывает не только «ужас, покаяние, отчаяние» (VI, 432), но, прежде всего, «любовь и радость бытия» (I, 101). В этом смысле Псалтирь как «Книгу Хвалений» и многие бунинские стихотворения и рассказы сближают общий пафос и интонационный строй. Безусловно, будучи человеком XX в., И. А. Бунин, как многие его современники, пережил сомнения, экзистенциальное томление, богоборческие настроения, отразившиеся во многих его произведениях. Но он обладал особым «библейским мироощущением» [8], позволившим ему в главном мыслить и чувствовать как художник христианской духовной традиции. В этом отношении его духовно творческий путь «есть замечательное обнаружение человеческого религиозного опыта» [5, 245].

Примечания

1 Ильин И. А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин — Ремизов — Шмелев // Ильин И. А. Собр. соч.: В 10 т. М.: Русская книга, 1996. Т. 6. Кн. 2.

2 Проблема пантеизма И. А. Бунина подробно рассмотрена в монографии: [1].

3 Известный современный бунинoвед Ю. Мальцев стремится обозначить противоречивость в отношении Бунина к христианству на протяжении всего его творческого пути и приходит к выводу о том, что «в старости писатель выработал нечто вроде собственной религии, в которой Богом было человеческое Я, однако это суждение представляется недоказанным, а по существу и неверным. См. об этом: [12, 34].

4 Псалтирь на церковно-славянском языке с параллельным переводом на русский язык. М.: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2003. С. 71. Тексты псалмов цитируются по этому изданию с указанием номера псалма и страницы.

5 Архимандрит Кирилл Зайцев отмечает крайне значимую в духовном отношении закономерность творчества Бунина — достаточно автономное и во многом разнонаправленное развитие поэзии и прозы: «…Он болел вопросами вечными с большей… силой и напряжением, чем когда-нибудь ранее. Однако именно в силу сложности и напряженности религиозных исканий поэта, всю религиозную проблематику он оставляет за скобками текущей писательской работы, как прозаика». См. об этом: [5, 108].

6 Бунин И. А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Худож. лит., 1988. Т. 1. С. 352. Тексты произведений Бунина цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы.

7 Б. К. Зайцев отмечает особую значимость 1916 г. в творческом развитии Бунина: «Наивысший расцвет стихов Бунина — 1916 год. Самые сильные, мрачные, полновесные пьесы написаны накануне гибели той России, которая его родила и чью гордость он сейчас составляет… Их общее настроение — трагедия, надвигающаяся туча, — хотя говорят они о самом разном. Среди них есть перлы». См.: [4, 411].

8 Бунин И. А. Собр. соч.: В 6 т. С. 611.

9 Мотив «умерших, но живых все-таки» (IV, 469) характерен для многих произведений Бунина: «Легкое дыхание», «Воды многие», «Жизнь Арсеньева» и др.

10 См. о художественной функции иконы Меркурия Смоленского в «Суходоле» в статье: [14].

11 Вполне возможно, что актуализировать в сознании Бунина образы псалма 136 могло и издание в 1917 г. книги «У рек Вавилонских. Национально-еврейская лирика в мировой поэзии» (М.: Сафрут, 1917), куда Бунин по просьбе Л. Б. Яффе послал три своих стихотворения на библейские темы: «Долина Иосафата», «Гробница Рахили», «Иерусалим» См.: *И. А. Бунин.* Письма. 1905—1919 / Под общ. ред. О. Н. Михайлова. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 738.

12 Бунин И. А. Собр. соч.: В 8 т. М.: Правда, 1994. Т. 1. С. 347.

13 Отсюда столь значимы в стихах и прозе Бунина аллегорические образы корабля, матросов и капитана («Господин из Сан Франциско», «Братья», «Сны Чанга»). Эта символика будет востребована писателем и в одном из самых последних произведений, в котором он подводит жизненные и творческие итоги — рассказе «Бернар» (1952).

Список литературы

1. *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.
2. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Русский язык, 1989—1991.

3. *Дунаев М. М.* Православие и русская литература: в 6 ч. М.: Христианская литература, 1996—2000.
4. *Зайцев Б. К.* Бунин (Речь на чествовании писателя 26 ноября 1933 года) // Иван Бунин: Pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. СПб.: Изд-во Русского Христианского Гуманитарного Института, 2001. С. 409—413.
5. *Зайцев К.* И. А. Бунин. Жизнь и творчество. Берлин: Парабола, 1934. 268 с.
6. *Иоанн Сан-Францисский (Шаховской)*, архиепископ. Избранное. Петрозаводск: Святой остров, 1992. 574 с.
7. *Караганова М. М.* Проблема человеческого существования и ее образное воплощение в лирике И. А. Бунина: Автореф. дис. … канд. филол. наук. Вологда, 2000. 23 с.
8. *Карпенко Г. Ю.* Творчество И. А. Бунина и религиозно-философская культура рубежа веков. Самара: Изд-во Самарской гуманитарной академии, 1998. 113 с.
9. *Кошемчук Т. А.* Русская литература в православном контексте. СПб.: Наука, 2009. 280 с.
10. *Курляндская Г. Б.* Тургенев и Бунин. Воспроизведение действительности и ее преобразование — проблема авторства // Тургеневский ежегодник. Орел: Издательский Дом Орлик, 2006. С. 5—9.
11. *Луцевич Л. Ф.* Псалтирь в ранней книжности в литературе XVIII в. // Христианство и русская литература. Сборник четвертый. СПб.: Наука, 2002. С. 24—67.
12. *Мальцев Ю.* Иван Бунин. 1870—1953. Франкфурт-на-Майне. М.: Посев, 1994. 432 с.
13. *Мальчукова Т. Г.* Парафразы псалмов в русской поэзии 1820-х годов // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: ПетрГУ, 2001. Вып. 6: Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 3. С. 91—115.
14. *Никонова Т. А.* «Душа русского человека в глубоком смысле» (Повесть «Суходол») // Царственная свобода: О творчестве И. А Бунина: Межвуз. сб. науч. тр. Воронеж: «Квадрат», 1995. С. 63—68.
15. *Никонова Т. А.* О смысле человеческого существования в творчестве И. А. Бунина // И. А. Бунин: Диалог с миром: Межвуз. сб. науч. тр. Воронеж: Полиграф, 1999. С. 5—16.
16. *Ничипоров И. Б.* Жанр молитвы в поэзии И. А. Бунина // Творческое наследие И. А. Бунина: традиции и новаторство. Материалы международной научной конференции, посвященной 135-летию со дня рождения И. А. Бунина. Орел: ПФ «Картуш», 2005. С. 73—77.
17. *Рафаил (Карелин),* архимандрит. Христианство и модернизм. М.: Изд-во Московского подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1999. 462 с.
18. *Саблина Н. П.* «Не слышатели забытливы слова, но творцы». Органическое православие русской поэзии // Христианство и русская литература. СПб.: Наука, 1999. С. 3—25.
19. *Святитель Иоанн Златоуст.* Беседы на псалмы. М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2005. 633 с.
20. *Смольянинова Е. Б.* Буддийский Восток в творчестве И. А. Бунина: Автореф. дис. … канд. филол. наук. СПб., 2007. 26 с.
21. *Спивак Р. С.* Русская философская лирика. 1910-е годы. И. Бунин, А. Блок, В. Маяковский: Учеб. пособие. М.: Флинта; Наука, 2003. 407 с.
22. *Степун Ф. А.* Иван Бунин // Встречи. М.: Аграф, 1988. С. 87—102.
23. *Хайдеггер М.* Основные проблемы феноменологии // Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ. СПб.: Алетейя, 2000. С. 256—286.
24. *Marullo T. G.* «If You see the Buddha». Studies of Ivan Bunin. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1998. 208 с.

Olga Anatol'evna Berdnikova
Doctor of Philology, Professor,
Department of 20th century Russian Literature,
Voronezh State University
(Voronezh, Russian Federation)
office@phil.vsu.ru

REMINISCENCES, QUOTATIONS AND MOTIFS OF THE PSALTER IN THE WORKS OF I. A. BUNIN

Abstract: The article examines the reminiscences, quotations and motifs borrowed from the Book of Psalms by I. A. Bunin in his poetry and prose. Discovering such reminiscences and quotations helps to clarify some debatable issues of the writer's personal position and outlook. The Book of Psalms acts as a major text of precedence in Bunin's works. Some of his poems are poetic variations of psalms (*The Psalter*, 1916; *To Russia*, 1922). Day and night as dominant images of Bunin's poetry are viewed as constants of being due to their creation by God. Night as an especially important and most frequent image in the whole heritage of I.A. Bunin becomes for him the time of self-knowledge and discovery of God, which is quite consistent with the poetic world of the Psalmist. In Bunin's prose, reading from the Book of Psalms often appears after a character dies. Death is thus viewed as a solemn and majestic event, and eternity becomes the main motif of such stories as *The Pine Trees* (1901), *The Exodus* (1918), *Transfiguration* (1923). It is from the psalmodic tradition that the title of one of Bunin's most conceptually important stories comes — *Many waters* (1911—1926). In this story, the author views the eternal through the lens of revolutionary perturbations in the 1917 Russia. The whole host of symbols associated in the Book of Psalms with 'many waters' finds a new life in Bunin's story. The author shows facing God as a profoundly Christian feeling. His protagonist feels not only fear, but primarily "the love and joy of being". Cosmiological, historical and providential 'plots' and images borrowed from the psalms prove that the Orthodox tradition was very important for Bunin's creative consciousness.

Keywords: Bunin, Book of Psalms, motif, Orthodox tradition

References

1. Berdnikova O. A. *«Tak sladok serdtsu Bozhiy mir»: Tvorchestvo I. A. Bunina v kontekste khristianskoy dukhovnoy traditsii* [*"The Peace of God is so Sweet for the Heart": Ivan Bunin's Creativity in the Context of the Christian Spiritual Tradition*]. Voronezh, E. A. Bolkhovitinov's Publ., 2009. 272 p.
2. Dal' V. I. *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka: v 4 tomakh* [*The Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language: in 4 Vols.*]. Moscow, Russkiy yazyk Publ., 1989—1991.
3. Dunaev M. M. *Pravoslavie i russkaya literatura: v 6 chastyakh* [*Orthodoxy and Russian Literature: in 6 Parts*]. Moscow, Khristianskaya literatura Publ., 1996—2000.
4. Zaytsev B. K. Bunin (Rech' na chestvovanii pisatelya 26 noyabrya 1933 goda) [Bunin (the Speech in the Honour of the Writer Given on November 26th 1933)]. *Ivan Bunin: Pro et contra. Lichnost' i tvorchestvo Ivana Bunina v otsenke russkikh i zarubezhnykh mysliteley i issledovateley. Antologiya* [*Ivan Bunin: Pro et contra. Personality and Creativity of Ivan Bunin in the Appreciation of Russian and Foreign Thinkers and Researchers. Anthology*]. Saint-Petersburg, Russian Christian Humanitarian Institute Publ., 2001, pp. 409—413.
5. Zaytsev K. *I. A. Bunin. Zhizn' i tvorchestvo* [*Ivan Bunin. The Life and Art*]. Berlin, Parabola Publ., 1934. 268 p.
6. St. John of San Francisco (Shakhovskoy), archbishop. *Izbrannoe* [*The Selected Works*]. Petrozavodsk, Svyatoy ostrov Publ., 1992. 574 p.
7. Karaganova M. M. *Problema chelovecheskogo sushchestvovaniya i ee obraznoe voploshchenie v lirike I. A. Bunina. Avtoref. diss. ... kand. filol. nauk* [*The Problem of*

Human Existence and its Imaginative Reflection in Ivan Bunin's Lyrics. PhD philol. sci. diss. abstract]. Vologda, 2000. 23 p.
8. Karpenko G. Yu. *Tvorchestvo I. A. Bunina i religiozno-filosofskaya kul'tura rubezha vekov* [*Art Work of Ivan Bunin and Religious-Philosophical Culture of the Edge of the Centuries*]. Samara, Samara State Academy of Social Sciences and Humanities Publ., 1998. 113 p.
9. Koshemchuk T. A. *Russkaya literatura v pravoslavnom kontekste* [*Russian Literature in the Orthodox Context*]. Saint-Petersburg, Nauka Publ., 2009. 280 p.
10. Kurlyandskaya G. B. Turgenev i Bunin. Vosproizvedenie deystvitel'nosti i ee preobrazovanie — problema avtorstva [Turgenev and Bunin. Reproduction of Reality and its Transformation the Problem of Authorship]. *Turgenevskiy ezhegodnik* [*Turgenev's Yearbook*]. Orel, Izdatel'skiy Dom Orlik, 2006, pp. 5—9.
11. Lutsevich L. F. Psaltir' v ranney knizhnosti v literature XVIII v. [Psalter of the Early Bookishness in the Eighteenth Century Literature]. *Khristianstvo i russkaya literatura* [*Christianity and Russian Literature*]. Saint-Petersburg, Nauka Publ., 2002, pp. 24—67.
12. Mal'tsev Yu. *Ivan Bunin. 1870—1953* [*Ivan Bunin. 1870—1953*]. Frankfurt am Main. Moscow, Posev Publ., 1994. 432 p.
13. Mal'chukova T. G. Parafrazy psalmov v russkoy poezii 1820-kh godov [Paraphrases of Psalms in Russian Poetry of 1820-s]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2001. Vol. 6: *Evangel'skiy tekst v russkoy literature XVIII—XX vekov: tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzhet, zhanr* [*The Gospel Text in Russian Literature of the 18th—20th Centuries: Quotation, Reminiscence, Motif, Plot, Genre*]. Issue 3, pp. 91—115.
14. Nikonova T. A. «Dusha russkogo cheloveka v glubokom smysle» (Povest' «Sukhodol») ["The Soul of the Russian in the Deepest Sense" (The Story "Dry Valley" by Ivan Bunin)]. *Tsarstvennaya svoboda: O tvorchestve I. A.* Bunina [Regal Freedom: On the Art Work of Ivan Bunin]. Voronezh, Kvadrat Publ., 1995, pp. 63—68.
15. Nikonova T. A. O smysle chelovecheskogo sushchestvovaniya v tvorchestve I. A. Bunina [On the Meaning of Human Existence in the Works of Ivan Bunin]. *I. A. Bunin: Dialog s mirom* [*Ivan Bunin: Dialogue with the World*]. Voronezh, Poligraf Publ., 1999, pp. 5—16.
16. Nichiporov I. B. Zhanr molitvy v poezii I. A. Bunina [The Genre of Prayer in Ivan Bunin's Poetry]. *Tvorcheskoe nasledie I. A. Bunina: traditsii i novatorstvo* [*The Artistic Heritage by Ivan Bunin: Traditions and Innovation*]. Orel, Kartush Publ., 2005, pp. 73—77.
17. Raphael (Karelin), Archimandrite. *Khristianstvo i modernizm* [*Christianity and Modernism*]. Moscow, The Trinity Lavra of St. Sergius Publ., 1999. 462 p.
18. Sablina N. P. «Ne slyshateli zabytlivy slova, no tvortsy». Organicheskoe pravoslavie russkoy poezii [Organic Orthodox of Russian Poetry]. *Khristianstvo i russkaya literatura* [*Christianity and Russian Literature*]. Saint-Petersburg, Nauka Publ., 1999, pp. 3—25.
19. John Zlatoust, St. *Besedy na psalmy* [*Discourses on the Psalms*]. Moscow, Saint Tikhon's Orthodox University of Humanities Publ., 2005. 633 p.
20. Smol'yaninova E. B. *Buddiyskiy Vostok v tvorchestve I. A. Bunina. Avtoref. diss. ... kand. filol. nauk* [*Buddhistic East in Ivan Bunin's Art Work. PhD philol. sci. diss. abstract*]. Saint-Petersburg, 2007. 26 p.
21. Spivak R. S. *Russkaya filosofskaya lirika. 1910-e gody. I. Bunin, A. Blok, V. Mayakovskiy* [*Russian Philosophical Lyrics. 1910s. Ivan Bunin, Alexander Blok, Vladimir Mayakovsky*]. Moscow, Flinta; Nauka Publ., 2003. 407 p.
22. Stepun F. A. Ivan Bunin [Ivan Bunin]. *Vstrechi* [*The Meetings*]. Moscow, Agraf Publ., 1988, pp. 87—102.
23. Heidegger M. Osnovnye problemy fenomenologii [The Basic Problems of Phenomenology]. *Laboratoriya metafizicheskikh issledovaniy filosofskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta* [*The Metaphysics Research Lab of the St. Petersburg State Universitie's Philosophical Faculty*]. Saint-Petersburg, Aleteyya Publ., 2000, pp. 256—286.
24. Marullo T. G. «If You see the Buddha». *Studies of Ivan Bunin*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1998. 208 p.

© Бердникова О. А., 2012

DOI:10.15393/j9.art.2012.363

Н. И. Соболев

кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской литературы и журналистики филологического факультета, Петрозаводский государственный университет (Петрозаводск, Российская Федерация)

sobnick@yandex.ru

ИЗ ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ ПОВЕСТИ И. С. ШМЕЛЕВА «НЕУПИВАЕМАЯ ЧАША»*

Аннотация: Статья посвящена творческой истории повести И. С. Шмелева «Неупиваемая Чаша». В статье анализируются черновые автографы повести «Неупиваемая Чаша», восстанавливается хронология создания текста. Многослойная авторская правка, присутствующая в черновиках повести, свидетельствует о высокой интенсивности работы. В процессе исследования выявляется 7 редакций, которые отражают два этапа работы над текстом. На первом этапе (в первых трех редакциях) автор стремился выразить в образах прекрасных, духовно и физически совершенных людей, идею преображающей силы красоты, понятую в духе философии В. Соловьева. На втором этапе (с Четвертой по Седьмую редакции) автор изменяет идейный вектор своего произведения: замысел эволюционирует, в художественной структуре образов главных героев появляются черты, восходящие к древнерусским литературным типам.

Ключевые слова: Русская литература XX в., творческая история, И. С. Шмелев, «Неупиваемая Чаша», текстология, рукопись, редакция, эволюция замысла, генезис образов.

Повесть «Неупиваемая Чаша» является одним из этапных произведений И. С. Шмелева, впервые она была опубликована в 1919 г., а затем при жизни автора переиздавалась на протяжении почти 20 лет еще 14 раз: четыре — на русском и десять раз на других языках[1]. Эту повесть высоко оценивали И. А. Бунин, К. Д. Бальмонт, И. А. Ильин, Т. Манн и многие другие писатели и литературные критики. Повесть входит в золотой фонд русской литературы XX в. наряду с лучшими произведениями И. А. Бунина, Б. К. Зайцева, А. М. Ремизова.

Повесть создана Шмелевым незадолго до эмиграции, в этом произведении впервые в творчестве писателя христианские традиции определяют внутреннюю целеустремленность, или телеологию[2], художественного произведения. «Неупиваемая Чаша», в определенном смысле, — это новая точка отсчета в художественных и духовных исканиях писателя. И этим определяется особое место повести в его творчестве. В романах и повестях 20—40-х гг. писатель многократно возвращался к осмыслению тем, впервые заявленных в этой повести, постоянно вспоминает ее в различных контекстах в личной переписке.

Закономерно, что в науке о Шмелеве значительное количество исследований посвящено изучению повести. В основном в этих работах рассматриваются различные аспекты поэтики: идейно-тематические, образные, мотивные, лингвостилистические, в то же время неисследованными остаются основополагающие вопросы критики текста повести.

Настоящая статья отчасти восполняет указанный пробел, исследование посвящено рассмотрению творческой истории повести «Неупиваемая Чаша».

Исследование творческой истории как процесса создания текста является одним из основополагающих аспектов критики текста. Обоснование и становление этой системы исследования состоялось в работах Н. К. Пиксанова и других отечественных текстологов середины XX в. [10], [11], [13, 15], [3], [15, 216—217], [14, 157], [9, 21]

Исследование творческой истории представляет собой жанр литературоведческого анализа, направленный на понимание процесса рождения художественного произведения, в основу анализа положено изучение всех стадий создания текста — от черновиков к окончательному, напечатанному, тексту.

В корпусе рукописей И. С. Шмелева частично сохранились черновые и беловые автографы повести «Неупиваемая Чаша», изучение которых дает возможность восстановить эволюцию замысла, темы, идеи, образов главных героев.

Рукопись повести хранится в ОР РГБ, фонд № 387 (фонд И. С. Шмелева), картон № 8, ед. хр. № 22, 49 л.[3] Она условно разделена на 7 частей (а — ж) и пронумерована сотрудниками ОР полистно в последовательности: в, а, б, г, д, е, ж.

1 (в). Л. 1—11 всего 11 л. Заглавие: «Неупиваемая чаша» (л. 1)[4], гл. I—III (отрывок без окончания). Не датирована. Черновой автограф. Написана чернилами на согнутых вдвое и сложенных в тетради[5] больших листах писчей бумаги (тетради не прошиты). Листы пронумерованы автором постранично (с. [1]—22). На об. л. 3 рукой И. С. Шмелева сделаны заметки, не имеющие отношения к тексту повести (Влад<иміръ> Петр<овичъ> Котелковъ. [абзац] Симфер<ополь> Двор<цовая> ул. <лица> 24. кв.<артира> Морскановой. [абзац] Утро, Кіевъ, Владимірск<ая> 41. Александръ Алек. Яблоновск<ій> [абзац] Нѣмановъ Левъ Моисеивичъ [абзац] 360007200 11210300). Авторская правка.

2 (а). Л. 12—13 всего 2 л. Заглавие: «Неупиваемая чаша» (л. 12), гл. I (отрывок без окончания.). Датирована рукой И. С. Шмелева: «30 окт. — 1918—12. XI» (л. 12). Черновой автограф. Написана чернилами на той же бумаге, что и часть 1 (в) (один большой лист согнут вдвое). Авторская правка.

3 (б). Л. 14—18 всего 5 л. Заглавие: «Неупиваемая чаша» (л. 14), гл. I (отрывок на л. 14 следует непосредственно после окончания еще одного фрагмента той же повести; без окончания). Не датирована. Черновой автограф. Написана чернилами на той же бумаге, что и части 1 (в), 2 (а)[6]. На об. л. 14 авторские маргиналии: подсчеты карандашом. Авторская правка.

4 (г). Л. 19—31 добавлен л. 31а всего 14 л. Заглавие: «Неупиваемая чаша» (л. 19), гл. I—III (отрывок). Датирована рукой И. С. Шмелева: «14 ноября 1918 г. (27) Алушта» (л. 19). Черновой автограф. Написана чернилами на той же бумаге, что и предыдущие части[7]; л. 31а представ ляет собой фрагмент чистого листа (парного к л. 19), обрезанного вдоль линии сгиба. Авторская правка.

5 (д). Л. 32—33 всего 2 л. Заглавие: «Неупиваемая чаша» (л. 32) (отрывок без окончания). Не датирована. Черновой автограф. Написана чер нилами на той же бумаге, что и предыдущие редакции (один большой лист согнут вдвое). Авторская правка.

6 (е). Разрозненные листы. Л. 34—40 всего 7 л. Без заглавия. Не датированы. Черновой автограф, перемежающийся листами, переписанными набело: на л. 38 — конец гл. X — беловой автограф (страница пронуме рована рукой И. С. Шмелева как с. 30), на л. 39 — отрывок из гл. XVI — тоже (страница пронумерована рукой И. С. Шмелева как с. 43)[8]. На об. вторых листов — отрывок повести «Это было» (черновой автограф, за главие «Так было»). Все листы написаны чернилами на той же бумаге, что и предыдущие редакции[9]. В нижней части л. 37, слева, напротив специально выделенного фрагмента текста, оставлено свободное место. Авторская правка.

7 (ж). Л. 41—49 всего 9 л. Заглавие: «Из повести “Неупиваемая чаша”» (л. 41), ч. VI—VIII. Сноска Ш. к заглавию: «“Неупиваемая чаша”, пов<есть>, печатается и в скором времени выйдет в изд. Копер. Т-ва «Задруга». — И. Ш.». Может быть предположительно датирована 1922 г. (время выхода издания). Беловой автограф, в конце текста (об. л. 49) подписан «И. Шмелев». Написана чернилами на бумаге меньшего формата, чем части 2 (а) — 6 (е), ученической, нелинованной, на отдельных листах. Листы пронумерованы автором постранично (с. <1>—18). На л. 48, в гл. VIII — авторская правка: вычеркнута верхняя строка.

Сохранность рукописи: на л. 1—1 об. пятна неизвестного происхож дения. На лл. 8—11 об., 19—27 об., 34—38 об. — масляные пятна.

Сохранившаяся рукопись свидетельствует об очень интенсивном характере работы автора над повестью с частым редактированием и изменением первоначального замысла. В письме от 27.03.1946 к И. А. Ильину И. С. Шмелев следующим образом описал процесс работы над текстами своих произведений:

…и *так* пришлось бродить и — без плана — потянуть за собой читателя. Я — всегда! — все писал *без плана*, без обдумывания: как попавший в незнакомое место; пустое место… идет наугад, отыскив<ая> дорогу. В процессе этого пути начиналось у меня всегда — прояснение, и я начинал *видеть*, около чего брожу. Так именно явилась и «Чаша», и «Чел<овек> из рест<орана>», и «Няня» (одним духом вывалила все!), и — «Богомолье», и «Пеньки»… ну, решит<ельно> все. Никогда не было *воли, терпенья*: наметить (цель, предмет), на чем-то утвердиться, а… «придет само!» — такая вера, предчувствие[10].

В другом письме от 17.12.1933 И. С. Шмелев подробно рассказал о рождении замысла, идее и процессе работы над повестью «Неупиваемая Чаша»:

Если бы Вы знали, как я искал «Чашу», «Неупиваемую»… Смешно и непостижимо… начал я… со спорта в Финл<яндии>! Почему?!.. И вижу — запутался. И вдруг — совсем другое, совсем! Кто-то во мне писал. Теперь я постиг. В «Чаше» я все сказал о сути Творчества[11].

Воспоминания И. С. Шмелева очень точно встраиваются в историю создания повести, которая восстанавливается из анализа сохранившихся рукописей, среди которых можно выделить шесть редакций[12], находящихся в частях 1 (в) — 6 (е) (в дальнейшем будем называть их Первая (2 а), Вторая (3 б), Третья (1 в), Четвертая (4 г), Пятая (5 д), Шестая (6 е)[13]. В скобках указаны номера частей рукописи, соответствующие представленному описанию, в дальнейшем они опускаются. Пятая и Шестая редакции сохранились в фрагментах. Все перечисленные редакции имеют отличия от последней, впервые опубликованной в 1919 г.[14], редакции — будем называть ее Седьмой.

В целом редакции отражают два этапа работы И. С. Шмелева над текстом. Соответственно в редакциях с Первой по Третью отражен первый этап (тему этих редакций Шмелев определил как «спорт в Финл<яндии>»), с Четвертой по Седьмую — второй (история крепостного художника). Такая последовательность подтверждается идейно-тематической, сюжетной, мотивно-образной общностью редакций, представляющих этапы создания повести, а также хронологией, восстанавливаемой по двум датированным отрывкам рукописи (2 а и 4 г). На л. 12 отрывка 2 а рукой И. С. Шмелева сделана запись: «30 окт. — 1918—12. XI», на л. 19 отрывка 4 г — «14 ноября 1918 г. (27) Алушта». Очевидно, 30 октября 1918 г. писатель начал работу над повестью, 12 ноября завершил один этап работы, а 14 ноября начинает следующий этап, в скобках отмечая дату по новому стилю. Учитывая общность содержания указанных редакций, можно предположить, что с 30 октября по 12 ноября по старому стилю И. С. Шмелев создает первые три редакции, которые оставляет незаконченными, а через день, с 14 (27) ноября, начинает работу над новыми редакциями, в которых отражен генезис нового замысла

повести. В идейно-тематическом, композиционном, образном планах эти редакции при всех отличиях имеют общие черты, которые позволяют объединить их в одну группу. Установить точно длительность второго этапа работы на данный момент, опираясь на введенные в научный оборот источники, невозможно. Теоретически, учитывая работу над гранками, он мог продолжаться вплоть до издания повести в Литературном сборнике «Отчизна» в 1919 г. В симферопольском издании «Неупиваемой Чаши» автор обозначает время создания повести ноябрем 1918 г.[15], из всего вышеизложенного следует заключить, что это указание следует отнести ко времени возникновения и разработки замысла, а не завершения окончательной редакции повести.

Последовательно проанализируем выделенные группы редакций.

В Первой, Второй и Третьей редакциях даны вариации начала повести, их отличия носят в основном стилистический и эйдологический характер: описывается спортивный салон Веры Калгушиной, кузины главной героини Нэтти Бой-Разумовской, знакомство Нэтти с конькобежцем Стэном (Степаном Иванычем) Метельковым, выступление и победа Стэна на соревнованиях в Гельсингфорсе (Шлесингфор во Второй редакции), банкет, встреча Стэна и Нэтти в Москве (последнего эпизода нет во Второй редакции), автор намечает историю дворянского рода главной героини (во Второй и Третьей редакциях упоминается семейное предание о монаршей «милости», отнесенное ко времени правления императора Павла).

От редакции к редакции автор последовательно углубляет детализацию, придает образам объемность, а эпизодам смысловую законченность: так, если в Первой редакции эпизод соревнований в Гельсингфорсе только намечен, то во Второй и особенно в Третьей подробно описывается ход состязаний, чествование победителя. Симптоматично, что в Третьей, самой подробной, редакции автор выделяет части, она же является наиболее пространной по объему.

В образах главных героев Стэна и Нэтти автор стремится воплотить идею совершенной человеческой красоты, выделяя их в серой массе обывателей иностранцев. Описание внешности Стэна дается скупо: в чтениях первого слоя редакторской правки оно только намечено: «...лицомъ / чертами / походилъ на совершенство», в следующем слое — дано в предель но контрастных деталях:

> Онъ былъ[16] красивъ, силенъ[17] и нѣженъ.[18] Онъ на цѣлую голову былъ выше ее горячо[19] смотрѣлъ ласкающими[20] синими глазами и твердыми чертами лица — четыр<ехугольнымъ> подбород<комъ> и прямымъ ртомъ[21].

Во Второй и особенно в Третьей редакциях автор в целом, сохраняя скупое описание внешности Стэна, старается придать образу

глубину за счет включения в повествование пространных рассуждений главного героя об искусстве жить:

Закачусь кругомъ свѣта. Въ Инд<ійскомъ> Океан купаться буду… Цейлонъ… Китай… Александр<ія>… Константинополь. А Греція!

— А Италія васъ интерес<уетъ>? // *л. 3 об.*

— Меня все интересуетъ. Искусство?[22] Самое большое искусство — жизнь (л. 4).

Прототипами образа Стэна могли стать известные спортсмены своего времени: из описания состязания конькобежцев в Гельсингфорсе угадываются два эпизода из жизни Николая Васильевича Струнникова (1886—1940), первого российского чемпиона мира по конькобежному спорту. В 1910 г. в Гельсингфорсе Струнников завоевал свой первый мировой титул, а в 1911 г. побил рекорд мира на дистанции 5 000 м. Также некоторые черты главного героя могли быть почерпнуты из жизни одного из лучших конькобежцев своего времени, Якова Федоровича Мельникова, одержавшего замечательную победу в 1915 г. на первенстве Финского союза конькобежцев[23].

Образ Нэтти более детализован: встречаются несколько эпизодов с описанием главной героини, определяющим является описание, в котором автор смотрит на Нэтти ее глазами. Сравнение соответствующих отрывков трех первых редакций дает возможность проследить генезис образа главной героини:

Первая редакция

Она же знала[24] свою силу,[25] прелесть[26] красоту линій[27] фигуры, высокой[28] милой[29] шеи выходящей изъ плечъ[30] неуловимымъ изгибомъ, такъ чарующій[31] еще поэта или портретиста, того неопредѣлимымъ изгибомъ[32], — въ которомъ и твердость воли[33] и слабость и прелестная[34] хрупкость и розоватая бѣлизна[35] неуловимыя переливы[36] слоновой кости и которую, пожалуй, видишь[37] развѣ только на[38] миниатюрахъ и портретахъ прошлаго[39]. Она знала, что напомин.<аетъ> М-ль Помпадуръ и любила дѣлать ея прическу.

Вторая редакция

Она хорошо знала красоту своей[40] милой шеи,[41] выходящей изъ плечъ неуловимымъ изгибомъ, такъ привлекающимъ скульптора, знала, что очаровываетъ взглядомъ. Ея глаза… Ихъ[42] называли мерцающими,[43] сказкой, нездѣшними. Была въ нихъ и строгая[44] глубина византійской иконы[45], и наивное[46] дѣтское[47] и то[48] радостно[49] плешущееся то,[50] что вызываетъ при встрѣчахъ[51] сладкую грусть[52] о несбыточномъ[53], и чего не[54] назовешь словомъ.

Третья редакция

Она хорошо знала красоту своей шеи, выходящей изъ плечъ неулов<имымъ> изгибомъ, такъ привлек<авшаго> скульптора. Знала, что очаровываютъ взглядомъ[55] и Ея глаза… Ихъ назыв<аютъ> мерцающими, несбыточными. Была въ нихъ и строгая глубина визант<ійской> иконы и наивное, дѣтское, задорно пле-

щущее, — то, что вызыв<аетъ> сладк<ую> грусть при встрѣчахъ,[56] чего не назовешь словомъ.

Описание в Первой редакции статуарно, автор сравнивает главную героиню с произведением изобразительного или пластического искусства, этот отрывок написан под очевидным влиянием жанра экфрасиса, в конце отрывка Нэтти напрямую сравнивается с м-ль Помпадур. Упоминание маркизы не случайно, подражание Нэтти носит не внешний характер: автор создает характер волевой, обрамленный душевной утонченностью и природной красотой. Нэтти сама, подобно Помпадур, творит свою судьбу, но в ином, чем амбициозная фаворитка Людовика XV, измерении: волевые начала своей души она устремляет к идеалу, воплощенному в рыцарственном образе Степана Метелькова. Своей связью с ним Нэтти, по сути, рвет с аристократическим кругом.

Во Второй редакции автор снимает противоречия: Нэтти сравнивается уже с византийской иконой, в описании впервые появляются эпитеты и метафоры, вошедшие в окончательную редакцию произведения: «радостно плещущееся», «мерцающими, сказкой, нездѣшними». В целом описание становится более последовательным, однородным. В Третьей редакции автор еще более упрощает текст, убирает амплификации, образу придается большая живость.

Взаимоотношения героев подаются как утонченно светские, в Третьей редакции им придается некоторая куртуазность, автор вводит в повествование сцену поклонения «Стэна побѣдителя» даме сердца:

Спортсмены провозгласили — гип-гип! при звукахъ туша… Стэнъ принялъ жетонъ отъ командира, и на глазахъ всѣхъ[57] на своихъ бѣгунахъ подбѣжалъ къ Нэтти, къ бѣлой, съ горностаев<ымъ> палантиномъ Нэтти и поклонился. Она протянула ему душист<ую> руку въ[58] перчаткѣ. Онъ нѣжно отогнулъ кожу съ тыльн<ой> части и поцѣловалъ у кисти (л. 7).

Эта сцена типологически восходит к культу Прекрасной Дамы, который в литературный обиход ввели младосимволисты [6], [1] и который через философию В. Соловьева мог оказать непосредственное влияние на становление замысла повести[59].

Влияние культа Прекрасной Дамы очевидно и в других отрывках первых трех редакций: так «виднѣйшій извѣстный многотомный романистъ» обращается к Нэтти с комплиментом, в котором сравнивает ее с «Цицилическимъ Ликомъ» (л. 1. об.), умоляет «бросить его въ излучающія бездны» (л. 1 об.), обоготворяет: «Вы абсолютны» (л. 1 об.); в другой сцене Нэтти видит себя «въ огр<омномъ> овальн<омъ> зеркалѣ, въ рамѣ изъ золота, высокую, гибкую, чрезвычайно бѣлую, какъ королеву Снѣговъ, — какъ называлъ ее кто-то на банкетѣ» (л. 9) и т. д.

От Первой редакции к Третьей наблюдается изменение конфликта: в Первой конфликт заострен на социальных противоречиях, Нэтти последовательно противопоставляет себя высшему свету в поступках, в речевом поведении — во всем ощущается внутренняя свобода главной героини, Нэтти живет вне сословных рамок, делающих жизнь меркантильно-ограниченной, лицемерной, пошлой (поведенческая модель Нэтти в Первой редакции в чем-то близка героиням Прево, Мериме, Бальзака, Мопассана, Толстого и восходит к парадигмальной формуле женственности, в которой реализуется непознаваемое и противоречивое женственное начало, природа которого естественна и одновременно драматична), во Второй и особенно в Третьей — в конфликте заостряются психологические коннотации: конфликтная доминанта смещается в область взаимоотношений главных героев, определяемых их духовно-душевной близостью, автор намечает сложную историю сближения главных героев. Возможно, именно в этой художественной перспективе необходимо рассматривать ретроспекцию, создаваемую в тексте Второй и Третьей редакций введением семейного предания Ляпуновых о монаршей «милости». Автор, с одной стороны, стремится указать на истоки внутренней свободы главной героини (прабабушка не покорилась воле императора Павла), с другой — очевидно стремление подчеркнуть духовную цельность, непорочность, укорененную в традициях рода главной героини.

Анализ первого этапа создания повести позволяет понять вектор авторского осмысления идейно-тематического, образного планов текста произведения и сделать выводы о первоначальном замысле: показать одухотворяющую силу красоты (понятую в духе философии В. Соловьева), людей, преображенных красотой, их творческие порывы, свершения.

В целом повествование в первых трех редакциях содержит много неразрешенных художественных и мировоззренческих противоречий. В образах главных героев автор пытается объединить взаимоисключающие начала: в Нэтти — сакральное, непознаваемое, небесное и профанное, по-женски понятное, земное, византийскую икону и открытую земным наслаждениям женщину; в Стэне — рыцаря, служащего Прекрасной Даме, и простого, не лишенного купеческой хватки, молодого обывателя. Конфликт от редакции к редакции варьируется от реалистического до неоромантического. Этот момент работы над повестью И. С. Шмелев в письме к И. А. Ильину охарактеризовал просто и психологически точно: «запутался»[60].

Очевидно, первоначальный замысел не вмещался в жанровые и идейно-тематические рамки любовной истории, поданной в неоромантическом или символистическом духе, поэтому автор начинает новый этап работы над текстом.

Напомним, что второй этап работы И. С. Шмелева над повестью реконструируется по Седьмой, положенной в основу печатных изданий, не законченной Четвертой, а также фрагментам Пятой и Шестой редакций. Четвертая редакция является ключевым источником для понимания творческой истории второго этапа создания повести, поскольку: во-первых, часть рукописи (4 г) с этой редакцией полностью сохранилась, во-вторых, редакция содержит самые ранние вариантные чтения, по которым можно судить о характере работы над мотивно-образным и композиционным планами. Сопоставительный анализ фрагментов Пятой и Шестой редакций показывает, что они имеют яркое стилистическое своеобразие.

Сравним Седьмую редакцию с Четвертой, проследим генезис образов главных героев, конфликта.

Четвертая редакция повести композиционно сходна с Седьмой, в тексте выявляется небольшая лакуна, пропущена часть «выписи из родословной мемории рода Вышатовых», кодикологический анализ рукописи показывает, что пропуск имеет случайный характер, нет оснований предполагать, что утрачен лист этой части рукописи. Текст редакции не завершен: предпоследняя страница (л. 31 об.) с текстом заполнена на 2/3, последний лист (31 а) представляет собой фрагмент чистого листа (парного к л. 19 с началом текста редакции), итак, часть рукописи (л. 19—31 об.) сброшюрована автором в тетрадь, в которой он работал исключительно над этой редакцией. Таким образом, И. С. Шмелев сознательно остановил работу над текстом редакции. Вне текста остались кульминация повести, создание главным героем иконы «Неупиваемая Чаша» и портрета Анастасии и все последующие события. Текст Четвертой редакции, подобно Седьмой, имеет ретроспективную композицию: события семейного предания начинают действие повести, так сказать, «завязывают» конфликт, который раскрывается в истории знакомства и замужества главной героини, в ретроспективной перспективе также дано жизнеописание Ильи Шаронова, о котором читатель узнает из его тетради.

Отличается Четвертая редакция, прежде всего, отсутствием некоторых событий и интерпретацией образа главного героя. В обеих редакциях Илья на протяжении жизненного пути несколько раз испытывается блудным соблазном, в Четвертой редакции одно из этих испытаний (соблазнение цыганкой Зойкой) он не проходит:

Четвертая редакция

«Не нашелъ Илья[61] силы, какъ Іосифъ[62], и покорился[63] цыганкѣ» (л. 26 об.).

Седьмая редакция

Но совладалъ Илья с искушеніем: схватилъ горящую головешку и ткнулъ в голую грудь блудницы (с. 105)[64].

После грехопадения Илья истязает себя, замаливает свой грех. Очевидно, по мысли автора, Илья должен был духовно пасть, чтобы затем страданием искупить свой грех и взойти на более высокие ступени духовной жизни.

В целом мотив искушений Ильи в Седьмой редакции дан более последовательно и разнообразно, к чувственным искушениям добавляется искушение свободной жизнью: рисовальщик Иван Михайлович, маэстро Терминелли, бывший крепостной Панфил — все предлагают Илье остаться на свободе. Главный герой проходит эти и другие испытания, провиденциально приуготовляющие его к высшему моменту своего служения, созданию чудотворной иконы. И. С. Шмелев в этой связи так прокомментировал свой замысел:

> Ведь мой Илья вовсе не раб, не покорный, а… так надо. Его ведет творч<еский> инстинкт. Чтобы дать великое, надо выстрадать, сломать и сжечь, перебороть вещное, плоть, даже красоту плоти. Он ее переборол — переломил «плотскую любовь», *ночами* ломал ее и творил «лик нездешний». Из плоти, превозмогая ее, творил как — дух, высокое. Сжег себя, поборол, пронзил вещное, и за ним — узрел. И умер — оставив «Неупиваемую» — для всех, Ее не понимают, но чуют, даже *дикие мужики*, образ потерявшие… Вот произв<едение> искусства — для всего народа — образ, надземное, всех притягивающее: от вещного мира пошел Илья, и через вещное проник в надвещное[65].

Процитированный авторский комментарий раскрывает также особенности конфликта в сюжетной лини Ильи Шаронова. Автор переносит конфликт в область духовной жизни главного героя, в котором борются грех и праведность, и праведность побеждает. В обеих редакциях эта победа закономерна и, в определенном смысле, неизбежна, поскольку образ Ильи встраивается в житийную парадигму святого, только в Четвертой создается парадигмальный контекст кающегося грешника, а в Седьмой — праведника. Житийные реминисценции Седьмой редакции не ограничиваются образным планом, автор насыщает текст повествования вещими снами, видениями главного героя, что еще больше приближает повесть к житию[66].

Образ главной героини, Анастасии, в анализируемых редакциях почти неизменен, некоторая правка имеет стилистический характер: в Седьмой редакции описание главной героини менее эмоционально. Сравнивая редакции, созданные на разных этапах творческой истории, нужно отметить, что образ главной героини единственный, сохранивший преемственность, с той лишь разницей, что в редакциях с Четвертой по Седьмую влияние культа Прекрасной Дамы и в целом философии В. Соловьева сублимируется, присутствует имплицитно, основной акцент ставится на духовно-душевных, чуждых куртуазной экзальтации, переживаниях главной героини. По всей видимости, образ Нэтти стал отправной точкой художественных поисков,

когда 14 (27) ноября 1918 г. И. С. Шмелев приступил к созданию новой, совершенно иной редакции повести, работа над которой привела его к созданию одного из лучших произведений литературы русского зарубежья, повести «Неупиваемая Чаша».

Примечания

* Работа выполняется при финансовой поддержке Программы стратегического развития ПетрГУ на 2012—2016 гг. в рамках реализации комплекса мероприятий по развитию научно-исследовательской деятельности.

1 Неупиваемая Чаша // Литературный сборник «Отчизна». Симферополь, 1919. С. 89—147; Неупиваемая чаша // Отчизна: Сб. Париж, 1921; Неупиваемая чаша. М., 1922; Неупиваемая чаша и др. рассказы. Прага, 1924; Неупиваемая чаша // Рус. деревня: Лит. худож. альм. Берлин, 1924; Neiscrpna čaša / Prev. N. Nikolaejevič. Beograd, 1922; Nevysychajici čiše / Překl. Heleny Růžičkové Vanoveé. Praha, 1925; Svazeki: Trojce povidek: Nevysychajici čiše, Sklepnik, Tři hodiny / Autoris. překl. Heleny Růžičkové Vanové a Olgy Zamanové. Praha, 1924; Der niegeleerte Kelch / Berech. Űbert. von Hans Ruof. Berlin, 1926; De nooit geledigde beker / Transl. Anna Koslof. Amsterdam, 1927; El Caliz inagotabile: Novela / Trad. del ruso por Tatiana Enco de Valero. Madrid, 1927; Inexhaustible Cup / Transl. by Natalie Tsytovitch. New York, 1928; Boldogasszony kehely. Budapest, 1928; L` Inépuisable coupe / Trad. par Henri Mongault // La Vie des Peuples. 1929. № 68. P. 577—612; Calice inconsumabile: Romanzo / Trad. autotiz. di E. Grigorovich. Milano, 1932.

2 По терминологии Н. К. Пиксанова [11].

3 Рукопись расшифрована М. Н. Никулиной и Н. И. Соболевым. В настоящее время текст рукописи готовится к изданию.

4 Здесь и далее номера листов рукописи (ОР РГБ, фонд № 387, картон № 8, ед. хр. № 22) указываются в скобках.

5 Сложены таким образом в две тетради лл. 4—7, 8—11; лл. 1—3 — отдельные половины больших листов.

6 Лл. 14—16 — отдельные половины больших листов, лл. 17—18 образованы одним большим листом, сложенным вдвое.

7 Лл. 25—28 составляют отдельную тетрадь из четырех листов, вложенную в тетрадь из 10 листов (лл. 19—24, 29-31а) все тетради не прошиты.

8 В обоих случаях на оборотах лл. 38 и 39 продолжение чернового автографа.

9 Лл. 34—35 и 36—37 образованы большими листами, сложенными вдвое; лл. 38—40 — отдельные половины больших листов; л. 40 обрезан снизу на одну треть.

10 *Ильин И А.* Собрание сочинений: Переписка двух Иванов (1935—1946). М., 2000. С. 392.

11 *Он же.* Собрание сочинений: Переписка двух Иванов (1927—1934). М., 2000. С. 429—430..

12 Под редакцией понимается «разновидность текста литературного произведения, которая возникла в результате переработки его автором, редактором… Такая переработка имеет целью изменить содержание произведения — в целом или какой-либо его части» [4, 77].

13 Текст редакции находится на л. 34—37 об., 40.

14 *Шмелев И. С.* Неупиваемая Чаша // Литературный сборник «Отчизна» Симферополь, 1919. С. 89—147.
15 Там же. С. 147.
16 *Далее было вписано*: молодъ.
17 *Далее было*: гибокъ, молодъ.
18 *Далее было*: Въ то.
19 *Вместо*: горячо — *было*: иногда.
20 *Вместо*: ласкающими — *было*: нѣжнѣйшими. *Далее было начато*: сѣроглаз.
21 *Вместо*: твердыми чертами лица — четыр<ехугольнымъ> подбород<комъ> и прямымъ ртомъ — *было*: лицомъ / чертами / походилъ на совершенство.
22 *Далее было*: Этого не могу сказать.
23 Век российских скороходов / [Сост. Л. В. Россошик]. М., 1990; [5]; Конькобежный спорт: справочник / [сост.: Г. А. Тиновицкий]. М., 1974; [7].
24 *Вместо*: знала - *было*: <нрзб.>.
25 *Вместо:* свою силу - *было:* своб<одная> грація. *Далее было вписано: <нрзб.>.*
26 *Вместо:* прелесть - *было:* красоты, / кр /.
27 красоту линій *вписано.*
28 *Далее было:* породистой.
29 милой *вписано.*
30 *Далее было*: съ.
31 *Вместо:* чарующій - *было:* очаровывающаго.
32 *Вместо:* неопредѣлимымъ изгибомъ - *было:* неопредѣлимаго изгиба.
33 *Вместо:* и твердость воли - *было начато:* и строго.
34 прелестная *вписано.*
35 *Вместо:* розоватая бѣлизна - *было:* бѣлизна розоватая.
36 неуловимыя [кра] переливы *вписано.*
37 <3 нрзб.> *вписано.*
38 *Далее было*: рѣдкихъ.
39 *Далее было*: вѣка.
40 своей *вписано.*
41 *Далее было*: круто.
42 Ихъ *вписано.*
43 *Далее было*: несбыточными.
44 *Вместо:* и строгая - *было:* неразгаданная.
45 *Далее было:* и томный блескъ.
46 наивное - *вписано.*
47 *Вместо*: дѣтское - *было*: дѣтскость.
48 то *вписано.*
49 *Далее было:* томящее.
50 *Далее было:* о чемъ всѣ сладко.
51 при встрѣчахъ *вписано.*
52 *Вместо*: сладкую грусть — *было*: сладкое томленье.
53 *Вместо:* несбыточномъ — *было:* несбывшемся.
54 *Далее было:* даже.
55 *Далее было*: а. было б. Ея лицо.
56 *Далее было:* о [несбывшихся] несбыточныхъ и.
57 *Далее было:* а. по б. черезъ.
58 руку въ *вписано.*

[59] Знакомство И. С. Шмелева с философией Соловьева и ее идейно-эстетическое влияние на творчество писателя показано в исследованиях Л. Борисовой, Я. Дзыги и А. М. Любомудрова. См.: [2, 14], [8, 204—205].

[60] *Ильин И А.* Собрание сочинений: Переписка двух Иванов (1927—1934). С. 430.

[61] *Вместо:* Не нашелъ Илья — *было:* Илья не нашелъ. *Далее было:* въ себѣ.

[62] *Далее было:* съ женой Потифара.

[63] *Вместо:* покорился — *было:* любился съ.

[64] Седьмая редакция цит. по: *Шмелев И. С.* Неупиваемая Чаша // Литературный сборник «Отчизна». С. 89—147.

[65] *Ильин И А.* Собрание сочинений: Переписка двух Иванов (1927—1934). С. 429—430.

[66] Подробнее о христианских и, в частности, житийных традициях в повести «Неупиваемая Чаша» см.: [12].

Список литературы

1. *Белый А.* Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
2. *Борисова Л. М., Дзыга Я. О.* Продолжение «золотого века»: «Пути Небесные» И. С. Шмелева и традиции русского романа. Симферополь: Таврич. нац. ун-т, 2000. 144 с.
3. *Бродский Н. Л.* Творческая история романа «Бесы» // Свисток. 1921. № 1. С. 83—119.
4. *Гришунин А. Л.* Исследовательские аспекты текстологии. М.: Наследие, 1998. 416 с.
5. *Ипполитов П.* Коньки. М.: Физкультура и Туризм, 1934. 315 с.
6. *Колобаева Л. А.* Русский символизм. М.: МГУ, 2000. 296 с.
7. *Кудрявцев В., Кудрявцева Ж.* Жар страстей на ледяных кругах // Спорт мира и мир спорта. М.: Молодая гвардия, 1987. С. 118—127.
8. *Любомудров А. М.* Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 280 с.
9. *Мейлах Б. С.* Психология художественного творчества: Предмет и пути исследования // Психология процессов художественного творчества. Л.: Наука, 1980. С. 5—23.
10. *Пиксанов Н. К.* Новый путь литературной науки. Изучение творческой истории шедевра. Принципы и методы // Искусство. 1923. № 1. С. 94—113.
11. *Пиксанов Н. К.* Творческая история «Горя от ума». М.: Наука, 1971. 400 с.
12. *Соболев Н. И.* Тема творчества в повести И. С. Шмелева «Неупиваемая Чаша» // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: ПетрГУ, 2005. Вып. 7: Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 4. С. 596—604.
13. *Тимина С. И.* Путь книги (проблемы текстологии советской литературы). Л.: Изд-во Ленинградского педагогического института, 1975. 151 с.
14. *Фортунатов Н.* Проблемы художественного восприятия. Поиски и перспективы комплексного подхода // Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения. Л.: Наука, 1982. С. 150—165.
15. *Фортунатов Н.* Творческий процесс и читательское восприятие // Содружество наук и тайны творчества. М.: Искусство, 1968. С. 191—217.

Nikolay Ivanovich Sobolev
Ph.D in Philology, Senior Lecturer,
Department of Russian Literature and Journalism,
Faculty of Philology, Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)
sobnick@yandex.ru

ON THE HISTORY OF CREATION OF I. S. SHMELEV'S NOVELLA "THE INEXHAUSTIBLE CUP"

Abstract: The article deals with the history of I.S. Shmelev's novella *The Inexhaustible Cup*. By analysing the draft manuscripts of the novella we have retraced the chronology of the text. Numerous rounds of correction found in the draft copies reveals the high intensity of the author's work on the text. We have outlined 7 draft versions which can be grouped in 2 stages of working on the novella. Stage 1 comprising the first three draft versions shows the author's intention to create the images of physically and spiritually perfect people and express the transforming power of beauty understood in the spirit of Vladimir Solovyev's philosophy. Stage 2 (draft versions 4 to 7) witnesses the author's change of the idea of his work. The structure of the characters evolves, with the protagonists developing new features echoing the types of Old Russian literature.

Keywords: Russian literature of the 20th century, the history of creation of I. S. Shmelev, Inexhaustible Cup, textual criticism, manuscript, edition, text-copy, text-type, the evolution of the author's intention, the genesis of images, idea, theme, conflict

References

1. Belyy A. *Simvolizm kak miroponimanie* [*Symbolism as a World View*]. Moscow, Respublika Publ., 1994. 528 p.
2. Borisova L. M., Dzyga Ya. O. *Prodolzhenie «zolotogo veka»: «Puti Nebesnye» I. S. Shmeleva i traditsii russkogo romana* [*The Continuation of the "Golden Age": "The Heavenly Ways" by Ivan Shmelyov and Traditions of the Russian Novel*]. Simferopol, Taurida national University Publ., 2000. 144 p.
3. Brodskiy N. L. Tvorcheskaya istoriya romana «Besy» [The Creative History of the Novel "The Possessed: Demons"]. *Svistok* [*The Whistle*], 1921, no. 1, pp. 83—119.
4. Grishunin A. L. *Issledovatel'skie aspekty tekstologii* [*Research Aspects of Textology*]. Moscow, Nasledie Publ., 1998. 416 p.
5. Ippolitov P. *Kon'ki* [*Ice Skates*]. Moscow, Fizkul'tura i Turizm Publ., 1934. 315 p.
6. Kolobaeva L. A. *Russkiy simvolizm* [*Russian Symbolism*]. Moscow, Moscow State University Publ., 2000. 296 p.
7. Kudryavtsev V., Kudryavtseva Zh. Zhar strastey na ledyanykh krugakh [The Heat of Passion of the Ice Circles]. *Sport mira i mir sporta* [*Sport of the World and The World of Sport*]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 1987, pp. 118—127.
8. Lyubomudrov A. M. *Dukhovnyy realizm v literature russkogo zarubezh'ya: B. K. Zaytsev, I. S. Shmelev* [*Spiritual Realism in Russian Literature Abroad: Boris Zaitsev, Ivan Shmelev*]. Saint-Petersburg, Dmitry Bulanin's Publ., 2003. 280 p.
9. Meylakh B. S. Psikhologiya khudozhestvennogo tvorchestva: Predmet i puti issledovaniya [Psychology of Art: the Subject and the Study Ways]. *Psikhologiya protsessov khudozhestvennogo tvorchestva* [*The Psychology of Art Processes*]. Leningrad, Nauka Publ., 1980, pp. 5—23.

10. Piksanov N. K. Novyy put' literaturnoy nauki. Izuchenie tvorcheskoy istorii shedevra. Printsipy i metody [New Path of Literary Science. The Study of Masterpiece's Art History. Principles and Methods]. *Iskusstvo* [*The Art*], 1923, no. 1, pp. 94—113.
11. Piksanov N. K. *Tvorcheskaya istoriya «Gorya ot uma»* [*Creative History of Alexander Griboyedov's "Woe from Wit"*]. Moscow, Nauka Publ., 1971. 400 p.
12. Sobolev N. I. Tema tvorchestva v povesti I. S. Shmeleva «Neupivaemaya Chasha» [Theme of Creative Work in I. S. Shmelyov's Story "Neupivaemaja chasha"]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2005. Vol. 7: *Evangel'skiy tekst v russkoy literature XVIII—XX vekov: tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzhet, zhanr* [*The Gospel Text in Russian Literature of the 18th—20th Centuries: Quotation, Reminiscence, Motif, Plot, Genre*]. Issue 4, pp. 596—604.
13. Timina S. I. *Put' knigi (problemy tekstologii sovetskoy literatury)* [*The Path of the Book (Textological Problems of Soviet Literature)*]. Leningrad, Leningrad State Pedagogical Institute Publ., 1975. 151 p.
14. Fortunatov N. Problemy khudozhestvennogo vospriyatiya. Poiski i perspektivy kompleksnogo podkhoda [The Problems of Artistic Perception. Searchings and Perspectives of an Integrated Approach]. *Khudozhestvennoe tvorchestvo: Voprosy kompleksnogo izucheniya* [*Artistic Creativity: the Questions of Complex Study*]. Leningrad, Nauka Publ., 1982, pp. 150—165.
15. Fortunatov N. Tvorcheskiy protsess i chitatel'skoe vospriyatie [The Creative Process and the Reader's Perception]. *Sodruzhestvo nauk i tayny tvorchestva* [*The Commonwealth Sciences and the Secrets of Creativity*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968, pp. 191—217.

© Соболев Н. И., 2012

DOI:10.15393/j9.art.2012.364

Ирина Александровна Спиридонова
доктор филологических наук,
профессор кафедры русской литературы и журналистики
филологического факультета,
Петрозаводский государственный университет
(Петрозаводск, Российская Федерация)
verses@onego.ru

ИКОНА В ВОЕННЫХ РАССКАЗАХ А. ПЛАТОНОВА

Аннотация: В статье рассмотрена роль иконы в художественном мире военной новеллистики А. Платонова («Никодим Максимов», «Взыскание погибших») в сравнении с ранней прозой 1920—1930-х гг. («Родина электричества»), использованы архивные материалы и издания произведений Платонова военных лет. В раннем творчестве икона, получая пространное описание, визуально и семантически перекодируется в анти-икону. Анализ показал, что в рассказах 1941—1945 гг. писатель отказывается от развернутых описаний икон, а также их художественной перекодировки и деструкции. В поэтике военных рассказов икона занимает стратегически значимые позиции повествования (заголовок, экспозиция, центральная сцена сюжета) и выступает в качестве сакрального знака, свидетельствующего о восстановлении религиозной памяти человека, о глубине и силе народной веры. В ситуации Великой Отечественной войны обращение к духовному опыту прошлого, в том числе религиозному, стало жизненно необходимым и для народа, и для народного писателя Платонова.

Ключевые слова: икона, рассказ, поэтика, А. Платонов, литература Великой Отечественной войны

Андрей Платонов неустанно искал «среди народа» ответы на те вопросы, которые не мог решить лично, где не доверял своему уму. Вопрос о вере — один из них[1]. В ситуации Великой Отечественной войны обращение к духовному опыту прошлого стало жизненно необходимым и для народа, и для народного писателя Платонова.

В рукописи рассказа «Никодим Максимов» (1943) есть фрагмент, вымаранный цензурой:

> На полу молился на коленях перед иконами старик, хозяин избы, не обернувшийся на красноармейца, пока не окончил молитвы.
>
> — Отведи от нас напасть Своей всемогущей рукой, дай нам жить в кротости и кормиться Твоими дарами, а неприятеля нашего обрати в прах и пусть земля его примет навеки без памяти и не извергнет более и пускай им черви насытятся и черви помрут, — молился старый крестьянин [5, 719—720].

Именно в эту избу, где «перед иконами» молился Богу старый крестьянин, постоянно «набирались красноармейцы разных подразделений, хотя на постое в этой избе стоял всего один человек, Никодим Максимов»: солдаты сидели, молчали, потом уходили, но им на смену приходили другие, и в каждом оживали «тихое чувство оставленного дома» и «память».

Сцена молитвы перед иконой Божией Матери играет важную роль и в сюжете другого рассказа военных лет — «Девушка Роза» (1943) (подробнее об этом см.: [6]). Икона — это необходимое условие самой возможности Боговедения и Богообщения. Через икону Божественная энергия нисходит к верующему человеку, чтобы затем ему открылся Божественной Первообраз.

Икона присутствует в художественном мире А. Платонова с ранних произведений. По мнению В. Лепахина, исследовавшего тему иконы в творчестве писателя 1920-х гг.:

> Написанное Андреем Платоновым об иконах в разных произведениях не дает возможности сказать вполне определенно об отношении писателя к иконе и иконопочитанию, но представляет несомненный интерес, поскольку позволяет более детально и адекватно интерпретировать отдельных персонажей и некоторые эпизоды его рассказов, повестей и главного романа (имеется в виду «Чевенгур». — *И. С.*) [3, 392].

В рассказе середины 1920-х гг. «Родина электричества» описано народное шествие с иконой Божией Матери, которую несут «старые заплаканные женщины на своих отрожавших животах». Глазами рассказчика дано такое понимание иконописного изображения Богородицы:

> Бледное, слабое небо окружало голову Марии на иконе; одна видимая рука Ее была жилиста и громадна и не отвечала смуглой красоте ее лица, тонкому носу и большим нерабочим глазам — потому что такие глаза слишком быстро устают. Выражение этих глаз заинтересовало меня — они смотрели без смысла, без веры, сила скорби была налита в них так густо, что весь взор потемнел до непроницаемости, до омертвения и беспощадности; никакой нежности, глубокой надежды или чувства утраты нельзя было разглядеть в нарисованных глазах богоматери, хотя обычный ее сын не сидел сейчас у нее на руках, рот ее имел складки и морщины, что указывало на знакомство Марии со страстями, заботой и злостью обыкновенной жизни, — это была *неверующая рабочая женщина, которая жила за свой счет, а не милостью бога*[2].

Икона Богоматери в рассказе «Родина электричества» подвергнута в слове рассказчика двойной деструкции. «Читая этот отрывок, — отмечает В. Лепахин, — трудно отделаться от чувства, что рассказчик не видит икону. Впрочем, он и проговаривается об этом, употребляя слово «картина». <…> Рассказчик описывает не виденную им когда-то конкретную икону, а рисует свою — новую. Точнее, даже не икону, а картину в духе критического реализма XIX века. Описанная женщина — один из типичных платоновских образов начала 20-х годов» [3, 387]. При этом психологизация образа Пресвятой Богородицы идет в обратном от иконического направлении: это женщина «без веры», хорошо знакомая «со страстями, заботой и злостью обыкновенной жизни». Перед нами портрет земного отчаяния.

В военных рассказах икона введена в художественный мир произведений с минимальным сопроводительным «комментарием» повествователя, ей дана возможность «говорить» самой за себя и представлять веру народную.

28 октября 1943 г. в газете «Красная звезда» был опубликован рассказ Платонова «Мать». В рукописи, датированной августом 1941 г., рассказ имел другое название — «Взыскание погибших», которое «не прошло» цензуру. Это один из первых (если не первый) военный рассказ Платонова, на звание которого восходит к православной иконе Пресвятой Богородицы.

Икона «Взыскание погибших» традиционно почиталась на Руси как чудотворная[3]. Создание образа относится к XVII в. Название иконы возникло под влиянием повести «О покаянии Феофила, эконома церковного во граде Адане» (VII в.): молясь перед образом Богоматери, Феофил именовал ее «Взыскание погибших». Один из наиболее известных списков иконы Божией Матери «Взыскание погибших» находится в храме Воскресения Словущего на Успенском Вражке в Москве. Празднование иконе совершается Русской православной церковью 18 февраля (5 февраля по юлианскому календарю).

Заявленная в названии, икона «Взыскание погибших» является главным художественным кодом и одновременно ключом к содержанию произведения.

В рассказе речь идет о матери, «утратившей мертвыми всех своих детей», к месту их гибели она идет «сквозь войну». Это ее последний скорбный путь, но и в горе русская мать хранит божественный свет человечности:

> …Они (враги. — *И. С.*) ужаснулись вида человечности на ее лице… В жизни бывает этот смутный свет на лицах людей, пугающий зверя и враждебного человека, и таких людей никому непосильно погубить… Зверь и человек охотнее сражается с подобными себе, но неподобных он оставляет в стороне, боясь испугаться их и быть побежденным неизвестной силой[4].

Мать-сирота на осироченной русской земле становится трагическим центром повествования. Точка зрения (мирооописание) закреплена и неотступно движется за героиней. По ходу ее траурного пути один пейзаж «пепелища» сменяет другой: замученная войной земля, лежащий в руинах город, сожженная слобода, погубленные сады, безлюдная дорога с трупами деревьев по обочинам, наконец, пустырь, где в яму от разорвавшегося снаряда фашисты сбросили и закатали танками тела погибших русских солдат и ополченцев. Это конец пути — «место, где в битве и казни скончались ее дети».

С момента, когда мать остановилась в пространстве — дошла по пепелищу родины до могилы сыновей, мирооописание по горизонтали заканчивается, получив окончательное трагическое закрепление.

С этого кульминационного события — мать на могиле детей — изображение происходящего дано в вертикальных пространственных связях, с земли и с неба (крупный и общий план[5]):

Мария Васильевна пришла на место могилы, где стоял крест, сделанный из двух связанных поперек жалобных, дрожащих ветвей. Мать села у этого креста; под ним лежали ее нагие дети, умерщвленные, поруганные и брошенные в прах чужими руками.

Наступил вечер и обратился в ночь. Осенние звезды засветились на небе, точно выплакавшись, там открылись удивительные и добрые глаза, неподвижно всматривающиеся в темную землю, столь горестную и влекущую, что из жалости и мучительной привязанности никому нельзя отвести от нее взора (211).

Многократно употреблено в рассказе слово «горе», но ни разу речь не идет об отчаянии. Смена изобразительного ракурса с земного на небесный и обратно разворачивает духовную вертикаль — вертикаль совести.

Всю ночь мать разговаривает со своими детьми, винится перед ними:

…мало было одного сердца моего и крови моей, раз вы умерли, раз я детей своих живыми не удержала и от смерти их не спасла… А жить на земле, видно, нельзя еще, тут ничего не готово для детей: готовили только, да не управились!.. (212).

При этом она обнимает могильную землю, над которой трепещут веточки креста. Мотив обвивания объятия К. Г. Юнг интерпретирует как материнский символ дерева [8, 245]. Мать-природа приняла детей человеческих во чрево земли, возродить вернуть их она может только растениями. «Умершие [могут] будут воскрешены, как прекрасные, но безмолвные растения цветы. А нужно, чтобы они воскресли в точности, — конкретно, как были» (ЗК, 246) — эта запись сделана Платоновым в мае 1943 г., когда он вместе с воинскими частями прибыл в освобожденный Воронеж. Город детства лежал в руинах, судьба отца, угнанного в Германию, оставалась неизвестной. Еще раньше, в январе 1943 г., после сталинских лагерей умер сын писателя Платон. Горе утраты, сыновнее и родительское, было Платонову знакомо, когда он писал «Взыскание погибших».

В рассказе человек и мир бессильны перед горем матери, утешить ее может только чудо. Надежда на чудо (Божественное чудо) содержится в первом варианте названия рассказа — «Взыскание погибших». Весь строй рассказа, где говорится о «неутолимой печали» матери, заставляет вспомнить и другую икону Божией Матери «Утоли моя печали…». Восходит к Богородице имя героини — Мария, а в сочетании с отчеством — Мария Васильевна — создается образ храма души женщины матери[6]. Важен и личный автобиографический план образа: Мария Васильевна — имя матери писателя, женщины, глубоко верившей в Бога. Родом она из Задонска.

В рассказе иконическое название — ключ к пониманию целого произведения. Оно проецируется на образ главной героини, высвечивая храмовое устройство души русской женщины-матери, ее святую материнскую любовь, великую совесть, глубокую веру. О. Алейников отмечает, что образ главной героини рассказа сопровождают агиографические мотивы: начиная с мотива света, «осиянности», как знака рожденной в страдании духовности, до мотива «умиротворенной кончины» [1, 144—145]. И в горе мать хранит в душе храме божественные смыслы жизни. Пока горюет Мария Васильевна, пока выплакивает на могиле детей свою безгрешную материнскую вину, опустошенный войной мир не кажется пустым, он наполнен покаянием, любовью, долженствованием, совестью и надеждой:

> Она знала свою долю, знала, что ей пора умирать, но душа ее не смирилась с этой долей, потому что если она умрет, то где сохранится память о ее детях и кто их сбережет в своей любви (208).

К утру сердце матери не выдержало боли утраты — оно «ушло» к умершим детям. Однако и со смертью главной героини в рассказе продолжена тема горя, а не беды или отчаяния. Мир еще больше осиротел, показывает Платонов, но не опустошен окончательно. По природной логике мать, умирающая вслед детям, — конец рода (народа), его природной, кровной преемственности. Но в рассказе нет безысходности.

Художественная картина мира оформлена по иконическому принципу, и тема смерти получает разрешение в христианской парадигме: перед мысленным взором читающего предстает мать на могиле детей, где дрожит-живет крестик из веточек, а далее открывается одухотворенный Божественной правдой «взыскания погибших» мир[7] . Хотя земля имеет женские, материнские характеристики, отношение неба к земле дано не как супружеское, половое, эротическое: мужа к жене, мужчины к женщине (что характерно для мифологии древности и присутствует в образном решении в других произведениях писателя)[8], но как душевно-духовное участие, как сострадание. Вслед народной культуре образ матери-земли у Платонова несет черты матери человеческой и, одновременно, Богородичные.

В рассказе природа и мир соборно переживают горе матери. Свое достойное место в мире храме занимает человек. Финальная картина, где мать, которая и в смертном горе не утратила любви и веры и навечно обняла родную исстрадавшуюся землю, где погребены ее мертвые дети, прочитывается как со распятие человека и мира.

В заключительном эпизоде красноармеец останавливается около матери, умершей на могиле детей:

Спи с миром, — сказал красноармеец на прощание. — Чьей бы ты матерью ни была, а я без тебя тоже остался сиротой (212).

Это один из «одухотворенных людей» Платонова — солдат, наследующий материнское сердце, ее святую любовь и святое горе. У умершей матери появляется новый «сын». Особым знаком, вводящим в одухотворенный высшей правдой любви русский мир рассказа, становится «митрофаньевский тракт». Св. Митрофан, первый епископ воронежский, особо почитался на родине писателя в г. Воронеже, где его прозвали «молитвенником»

Л. А. Успенский пишет:

Одно из величайших открытий XX-го века, и в плане художественном, и в плане духовном, — православная икона. <…> Если в забвении иконы сказался глубокий духовный упадок, то вызванное катастрофами и потрясениями духовное пробуждение толкает к возвращению к ней, к пониманию ее языка и смысла, приближает к ней… <…>… Она уже не только открывается как прошлое, но и оживает как настоящее. Она воспринимается не только как художественная или культурная ценность, но и как художественное открытие духовного опыта — «умозрение в красках», явленное также в годы смятений и катастроф. Именно в эти дни скорби современные потрясения начинают пониматься в свете духовной силы иконы и осмысливаться ею [7, 402].

Сказанное выше имеет непосредственное отношение к роли иконы в военных рассказах А. Платонова.

Примечания

1 Он постоянно возвращался к этой теме на протяжении творчества, размышлял, пытался определиться, сомневался. Приведем две записи из дневников писателя за 1944 г.: «Бог есть неповторимое и скоропреходящее в существе, непохожее ни на что, ни на кого, исчезающее и дивное. Святость есть утрата жизни, утрата и божественного. Оч<ень> важно»; на обратной стороне читаем: «Нет, все божественное — самое будничное, прозаическое, скучное, бедное, терпеливое, серое, необходимое, ставшее в судьбу, — и внутренне согласное со всякой судьбой» [4, 250]. Далее — ЗК.

2 *Платонов А.* Родина электричества // Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1985. С. 62.

3 Полный православный богословский энциклопедический словарь: В 2 т. Т. 1. М., 1992. С. 488.

4 *Платонов А.* Взыскание погибших // Платонов А. Одухотворенные люди. М., 1985. С. 207. Далее ссылки на это издание даются в основном тексте — указывается страница в круглых скобках.

5 Платонов с конца 1920-х гг. пишет сценарии для кино, хорошо знает образный язык и приемы кинематографии, которые использует в прозе.

6 Московский храм Покрова, или Василия Блаженного, имеет двухэтажное строение: главный верхний храм — Покрова Пресвятой Богородицы, внизу располагается Храм Василия Блаженного. Этот храм присутствует в художественном мире Платонова — в повести 1927 г. «Епифанские шлюзы».

[7] Ср. в рассказе «Родина электричества»: «Впереди (шествия с иконами. — *И. С.*) шел обросший седой шерстью поп; он пел что-то в жаркой тишине природы и махал кадилом на дикие, молчаливые растения, встречавшиеся на пути. Иногда он останавливался и поднимал голову к небу в своем обращении в глухое сияние солнца, и тогда было видно озлобление и отчаяние на его лице…» (*Платонов А.* Родина электричества. С. 62). Одновременно рассказчик «видит» на иконе Божией Матери «неверующую рабочую женщину» Марию, окруженную «бледным, слабым небом». Это «умозрение в слове» (икону С. Булгаков определял как «умозрение в красках») передает трагедию богооставленности.

[8] «В мифологии многих народов земля считается находящейся в брачном союзе с небом; если земля — матушка, то небо — отец, батюшка. У славян бог неба Сварог был связан со стихией огня и считался отцом солнца. Материнские функции земли связаны также со стихией дождя: рождать способна земля, оплодотворенная дождем, мать-сыра земля. Отсюда происходят представления о союзе земли с богом небесных гроз. В дожде древние народы видели мужское семя, изливаемое небесным богом на свою подругу», — пишет М. Дмитровская, прослеживая далее этот мифологический комплекс в образе матери-земли в произведениях Платонова [2].

Список литературы

1. *Алейников О.* Агиографические мотивы в прозе Платонова о Великой Отечественной войне // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 5. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 142—147.
2. *Дмитровская М.* А. Земля // Дмитровская М. А. Макрокосм и микрокосм в художественном мире А. Платонова. Калининград: Изд-во КГУ, 1998. С. 50—70.
3. *Лепахин В.* Значение и предназначение иконы. М.: Паломник, 2003. 511 с.
4. *Платонов А.* Записные книжки. Материалы к биографии. М.: Наследие, 2000. 421 с.
5. *Сабиров В.* Рассказ «Никодим Максимов» (К истории текста) // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 4. М.: Наследие, 2000. С. 719—722.
6. *Спиридонова И. А.* О природе «сокровенного» в творчестве А. Платонова // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: ПетрГУ, 2005. Вып. 7: Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 4. С. 513—524.
7. *Успенский Л. А.* Богословие иконы православной церкви. М.: Изд-во западно-европейского экзархата. Московский патриархат, 1989. 474 с.
8. *Юнг К. Г.* Либидо, его метаморфозы и символы. СПб.: Восточно-Европейский институт психоанализа, 1994. 414 с.

Irina Aleksandrovna Spiridonova

Doctor of Philology, Professor,
Department of Russian Literature and Journalism,
Faculty of Philology, Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)
verses@onego.ru

THE ICON IN WAR STORIES BY A. PLATONOV

Abstract: The article deals with the role of icon in the world of war stories by Andrei Platonov (*Nikodim Maksimov, Recovery of the Fallen*) as compared with his early prose of the 1920s-30s (*The Homeland of Electricity*) on the basis of archival research and the

texts of Platonov's wartime works. In his early texts the icon, while described at length, is re-coded into the anti-icon both visually and semantically. Our analysis has shown that in his stories written in 1941—1945 Platonov moves away from lengthy descriptions of icons and also from their artistic re-coding and destruction. In the poetics of his war stories, the icon appears at strategically important narrative positions (title, buildup, main plot focus) and acts as a sacral sign witnessing the renewal of religious memory, the profundity and power of people's faith. During the Second World War addressing the spiritual experience of the past, including its religious dimension, was vitally important for the Russian people and the Russian writer Andrei Platonov.

Keywords: icon, story, poetics of genre, A. Platonov, World War II literature

References

1. Aleynikov O. Agiograficheskie motivy v proze Platonova o Velikoy Otechestvennoy voyne [Hagiographic Motifs in Andrei Platonov's Prose about the Great Patriotic War]. *«Strana filosofov» Andreya Platonova* [*"Country of Philosophers" by Andrei Platonov*]. Issue 5. Moscow, Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences Publ., 2003, pp. 142—147.
2. Dmitrovskaya M. A. Zemlya [The Earth]. *Dmitrovskaya M. A. Makrokosm i mikrokosm v khudozhestvennom mire A. Platonova* [*"The Macrocosm and Microcosm in Andrei Platonov's Art World" by Maria Dmitrovskaya*]. Kaliningrad, Kaliningrad State University Publ., 1998, pp. 50—70.
3. Lepakhin V. *Znachenie i prednaznachenie ikony* [*The Meaning and Purpose of the Icon*]. Moscow, Palomnik Publ., 2003. 511 p.
4. Platonov A. *Zapisnye knizhki. Materialy k biografii* [*Notebooks. Materials for the Writer's Biography*]. Moscow, Nasledie Publ., 2000. 421 p.
5. Sabirov V. Rasskaz «Nikodim Maksimov» (K istorii teksta) [The Story "Nicodemus Maximov" (the History of the Text)]. *«Strana filosofov» Andreya Platonova* [*"Country of Philosophers" by Andrei Platonov*]. Issue 4. Moscow, Nasledie Publ., 2000, pp. 719—722.
6. Spiridonova I. A. O prirode «sokrovennogo» v tvorchestve A. Platonova [The Character of the "Inmost" in A. Platonov's Works]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The problems of historical poetics*]. Petrozavodsk: Petrozavodsk State University Publ., 2005. Vol. 7: *Evangel'skiy tekst v russkoy literature XVIII—XX vekov: tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzhet, zhanr* [*The Gospel Text in Russian Literature of the 18th—20th Centuries: Quotation, Reminiscence, Motif, Plot, Genre*]. Issue 4, pp. 513—524.
7. Uspenskiy L. A. *Bogoslovie ikony pravoslavnoy tserkvi* [*The Theology of the Icon of the Orthodox Church*]. Moscow, Moskovskiy Patriarkhat Publ., 1989. 474 p.
8. Jung K. G. *Libido, ego metamorfozy i simvoly* [*The Metamorphoses and Symbols of the Libido*]. Saint-Petersburg, The East European Institute of Psychoanalysis Publ., 1994. 414 p.

© Спиридонова И. А., 2012

DOI: 10.15393/j9.art.2012.365

Евгений Михайлович Неёлов

доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы и журналистики филологического факультета, Петрозаводский государственный университет (Петрозаводск, Российская Федерация)

poetica@post.com

ХРИСТИАНСКИЕ ТРАДИЦИИ В РУССКОЙ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА (СТАТЬЯ 2)*

Аннотация. В статье рассматриваются различные аспекты усвоения христианской традиции русской фантастической литературой. Автор показывает, что христианская традиция в наибольшей степени проявилась в жанре фэнтези, особенно востребованном у читателя начала XXI века. При этом учитываются и непосредственно-содержательные, и формально-поэтические моменты отмеченной традиции. Одним из типов героя русской фэнтези является герой-богоискатель, традиционный для русской литературы. Фэнтези по законам жанра оперирует демонологическими представлениями, которые, в свою очередь, связаны с христианскими традициями борьбы добра и зла. В изображении беса (черта), популярнейшего персонажа в фэнтези, вновь оказываются востребованными забытые русской литературой XIX — начала XXI вв. традиции древнерусской литературы: в демонологическом образе присутствует не только «бесовское», но и «человеческое». В статье делается вывод о том, что современные писатели-фантасты в своих произведениях создают авторские вариации христианской традиции, снимая конфликт «веры» и «вымысла», типичного для фантастической литературы.

Ключевые слова: христианство, традиция, фэнтези, бес

Анализ христианской традиции в фантастической русской литературе, предпринятый в предшествующей статье [3], позволяет сделать вывод, что, во-первых, эта традиция в наибольшей степени проявилась не в научной фантастике, не в литературной сказке, а в третьем из жанров, составляющих, собственно говоря, то, что можно назвать «фантастической литературой» — в жанре фэнтези. Это и не удивительно, ведь фэнтези, как правило, оперирует различного рода демонологическими представлениями, при соответствующей окраске уже открывающими дорогу христианской традиции, в которой борьба с демонологическим миром есть борьба жизни и смерти. Не случайно Е. А. Чепур в своем диссертационном исследовании выделяет среди различных модусов художественных реализаций героя русской фэнтези последнего десятилетия XX в. тип героя богоискателя, «сформировавшийся в результате частичного влияния религиозного компонента творчества Дж. Толкиена и К. Льюиса и решающего воздействия отечественной традиции литературного богоискательства» [5, 16].

Во-вторых, сфера действия христианской традиции в фэнтези в течение последних 20 лет неуклонно расширяется, что, надо отметить, осознают сами авторы произведений. Как иронически заявляет героиня одного из фантастических романов, «сейчас надо Библию знать, или хотя бы притворяться, что знаешь. Иначе заклюют»[1]. Ирония автора в данном случае есть и самоирония: многие современные писатели-фантасты, чтобы их не «заклевали», притворяются, что знают Библию.

Наконец, в-третьих, здесь наглядно обнаруживается главное противоречие: христианская традиция (не в культурном, но собственно религиозном качестве) требует веры, а фантастика, как фольклорная, так и литературная, всегда строится на сознательной установке на вымысел. Вера принципиально противопоказана фантастическому произведению, даже научно-фантастическому. Поэтому нет и не может быть жанра «христианской фэнтези», о котором говорят некоторые критики в связи с творчеством, в частности, Ю. Вознесенской [3, 381—382]. Это, опять-таки, сознают авторы и герои фэнтези. Так, в романе Ярослава Коваля «Магия спецназначения» (2008) героиня обнаруживает в комнате, в которую ее поселили на базе содружества магов, распятие:

— А зачем распятие?

— Ты не крещеная?

— Нет.

— Что же… Твое дело, молиться или нет, но распятие пусть висит над кроватью. И дай Бог нам всем выжить в этой войне…

— *Но разве возможно сочетать обращение к магии и веру в Христа?* — бледно улыбнулась девушка.

Он несколько минут сопел, глядя на изогнувшуюся в муке фигурку, вырезанную из белого дерева.

— Быть может, и так. Может, и нельзя этого делать. У нас нет выбора, но свою вину хотелось бы хоть немного искупить. Если, конечно, это вина, — он вдруг фыркнул. — Но знаешь, что говорит нам отец Тук?

— Что?

— Если Господь дал нам этот особый дар, он не разгневается за праведное его использование. И да ниспошлет Он нам победу[2].

Конфликт веры и фантастического вымысла часто приобретает вид противоречия между верой и знанием. Ксения, героиня романа фэнтези Ольги Санечкиной «Почему нет в жизни счастья» (2007), недаром заявляет:

— Не знаю, я пока сама все не пощупаю, ни во что не верю. То есть я знаю, что Бог есть. И знаю, что он создал весь этот мир. Но я не верю. Знать и верить — разные вещи.

— Это плохо, — на лице Василия появилось беспокойство. — Это очень плохо. Понимаешь, в борьбе с Сатаной главное — это вера. Вера — то оружие, которое поможет тебе справиться с ним. <…> Ты должна верить! — в отчаянии закончил Василий[3].

Для сравнения вспомним, как эта проблема может решаться в нефантастическом произведении. В последней части романа Льва Николаевича Толстого «Анна Каренина» есть такая сцена: Константин Левин, лежа на лесной траве смотрит «в высокое безоблачное небо». Далее следует внутренний монолог героя:

> Разве я не знаю, что это — бесконечное пространство и что оно не круглый свод? Но как бы я не щурился и не напрягал свое зрение, я не могу видеть его не круглым и не ограниченным, и, несмотря на свое знание о бесконечном пространстве, я несомненно прав, когда я вижу твердый голубой свод, я более прав, чем когда я напрягаюсь видеть дальше его[4].

Человек XIX в. знает (ибо живет во времена торжества позитивизма), что Бога нет, но он верит в Него, а человек XXI в., хотя и знает, что Бог есть, но в Него не верит, что, впрочем, вполне закономерно, так как начало XXI в. — это период смены и ломки устоявшихся парадигм и мировосприятия, и поведения. Именно в такой период, к слову сказать, фэнтези (как и фантастика вообще) оказывается востребованной.

Итак,

> …в фантастической литературе возникает парадоксальная ситуация… христианская традиция на уровне непосредственного содержания оказывается в фантастике, так сказать, «во враждебной среде» и поэтому вынуждена трансформироваться. Перед писателем, изображающим реальную действительность (в формах этой самой действительности) данной проблемы не существует, перед фантастами же (в непосредственном содержании произведения) она встает весьма остро. И здесь возможны различные подходы [3, 382].

Самый распространенный из них предполагает создание собственных авторских вариаций (порой весьма свободных) христианской традиции. Это происходит в творчестве Ю. Никитина (фантастический цикл «Трое из леса»), в творчестве С. Лукьяненко (особенно в дилогии «Холодные берега» и «Близится утро»), М. и С. Дяченко и др. писателей-фантастов. Так возникает то, что в романе фэнтези М. и С. Дяченко «Пандем» удачно названо «приблизительным христианством»[5]. Причем, существенно подчеркнуть, что этот термин совсем не обязательно несет в себе негативную оценку. «Приблизительное христианство», отходя от буквы Учения, тем не менее сохраняет его дух, вводит произведение в контекст христианской культуры в ее художественном аспекте (даже тогда, когда вступает в противоречие с конкретными реалиями этой культуры, как это происходит в упоминавшихся только что романах Ю. Никитина).

Вот пример «приблизительно христианских» взглядов: в романе С. Лукьяненко «Чистовик» (2007) представитель власти в мире, где правит церковь, беседуя с героем-путешественником (посланцем Земли) о религии, спрашивает:

— Знаете, как я обычно объясняю простому невежественному человеку феномен Троицы?

Я пожал плечами.

— Я говорю так: глядя на небо, мы видим солнечный диск. Так же мы способны узреть и даже понять Христа, его человеческую составляющую. При этом нам кажется, что Солнце не очень-то большое и крутится вокруг нас. Но на самом-то деле Солнце — огромно, и это Земля вращается вокруг него. Так и мы, люди, на самом-то деле соотносимся с Христом… Идем дальше. Солнце видится нам диском, но это исполинский шар. Так и Бог для человеческого взора доступен лишь малой частью, которая ослепляет нас. Не в наших силах объять его во всей полноте… И еще — даже если мы закроем глаза, перестанем видеть Солнце — все равно мы почувствуем его лучи, его тепло — всей кожей. Так и Дух Святой пронизывает все мировоззрение.

— Э… толково, — осторожно сказал я. — Кажется, даже мне стало чуть понятнее!

Кардинал засмеялся:

— Спасибо. А вот один простой человек, выслушав мое объяснение, — я тогда был рядовым священником, — подошел и спросил: правильно ли он меня понял, что Господь — большой и круглый?[6].

Если убрать последнюю часть этой цитаты, связанную с вопросом «простого человека» и призванную, помимо всего прочего, снизить отвлеченно высокий пафос объяснения и вернуть его в рамки фантастического сюжета, то окажется, что слова иерарха, по сути дела, снимают этот конфликт между верой и знанием («знаю», но не «верю»), о котором мы уже говорили.

Имеет ли право писатель-фантаст обращаться с христианским преданием, как с любым другим материалом, фантастически перестраивая (или не перестраивая) его? Если иметь в виду субъективный аспект вопроса, то однозначного ответа на него, конечно, нет (ибо конфликт «веры» и «знания» / «неверия» и «незнания» решается всегда сугубо индивидуально и зависит от полноты / неполноты «веры» и «знания»). Что же касается объективной стороны вопроса, то утвердительный ответ на сформулированный вопрос давно уже дала история русской (и не только русской) литературы, активно использующей христианские представления. Как отмечает В. В. Сдобнов, уже «в литературе XVIII века процесс превращения библейской демонологии из предмета религиозной веры в объект художественного творчества стал очевидным и закономерным» [4, 110].

Думается, с течением исторического времени это будет касаться (и касается) не только библейской демонологии, но и всей христианской традиции в целом. Однако библейская демонология остается фундаментальной основой. Это особенно важно в мире фэнтези, где обращение к демонологии, как уже говорилось, обусловлено не столько индивидуальными авторскими намерениями, но и законами жанра, нарушить которые писатель-фантаст не может. Поэтому

бес (черт) — популярнейший персонаж произведений, созданных в жанре фэнтези, и его изображение вполне традиционно. В романе Ольги Санечкиной мы видим:

…в кресле сидел классический черт. Со всеми полагающимися атрибутами — рогами, хвостом и копытами. Морда была покрыта шерстью и чем-то смахивала на морду ризеншнауцера. При этом черт был одет в костюмчик в бело-черную полоску, который состоял из бриджей и жилетки. Черт довольно улыбался и помахивал хвостом[7].

Бес, вполне в соответствии с традицией, похож на собаку — шире — на домашнее животное («Неожиданно черт стал по кошачьи умывать морду. — Между прочим, от слез глаза опухают, а потом рано морщины вокруг глаз появляются»[8]). Однако в таком обычном изображении черта в фэнтези появляется любопытный нюанс — черт вызывает скорее положительные, нежели отрицательные чувства:

Черт «ел очень манерно, с вилкой и ножом, регулярно вытирал рот салфеточкой и отпивал чай мелкими глоточками, ставя при этом чашку на блюдце без единого звука. Ксения, сама не зная почему, относилась к нему без всяких отрицательных эмоций. Скорее он был для нее, как взрослая собачка, которую она была вынуждена взять к себе в дом. Вроде бы не щенок, вызывающий восторг и любовь. Но все же милое и забавное существо, которое будет жить с тобою рядом»[9].

Такое отношение, как можно полагать, связано с тем, что в романе О. Санечкиной черт, в отличие от своих многих литературных предшественников, не стремится причинить вред человеку, а сам, напротив, ищет у него помощи, защиты и утешения. Именно за это, а не за получение души, он жаждет служить (и не только служить, но и быть другом) человеку. Такое отношение к демонологическим персонажам (и этих персонажей к человеку) очень часто встречается в «приблизительном христианстве» фэнтези.

Влияние христианской традиции обнаруживается в фэнтези не только на содержательном, но и формально-поэтическом уровне. Вот пример, также связанный с образом черта и его антагониста. В романе известного писателя-фантаста Андрея Белянина «Моя жена — ведьма» молодой петербургский поэт Сергей Александрович Гнедин, главный герой произведения, чьи стихи в сопредельных и параллельных Земле мирах окажутся могущественными магическими формулами, в начале действия, после загадочного исчезновения своей жены, обнаруживает у себя в кухне двух странных незнакомцев. За столом.

…уже сидели двое. Белый и черный. Оба с крылышками, у одного на манер лебединых, у другого — типа нетопыря. На лицо совершенно одинаковые, как близ-

нецы, различались лишь цветом волос и прической. Белый — с роскошными льняными кудрями, художественно спадающими на плечи. Волосы черного гладко зачесаны назад, открывая большие залысины у висков, и перехваченные резинкой на затылке. Оба в длинных одеждах, у одного серебристо-белая парча, у другого «мокрый шелк» иссиня черного цвета. Мне было все равно, я уже во все верил[10].

А чуть позднее герой обнаруживает у одного визитера маленькие рожки на лбу, а у другого нимб. Но перед читателем не просто черт и ангел. Непрошенные гости объясняют:

— Позвольте представиться — Анцифер. Светлый дух, прообраз ангела-хранителя, некая чистая и возвышенная субстанция вашей собственной души. <…>

— Фармазон! — хлопнул меня по плечу второй. — все то же самое с точностью наоборот. Темный я… Все, что есть в вашей душе грязного, низменного и порочного, в моей высокой компетенции[11].

И далее на протяжении всего действия Фармазон будет втягивать Сергея во всевозможные авантюрные и просто сомнительные истории, а Анцифер эти истории будет возмущенно комментировать и пытаться помочь герою.

Такое изображение представителей небесной и демонологической сфер вполне традиционно и присутствует уже в древнерусской литературе. Как отмечает В. В. Сдобнов, «бесы расхаживали по Руси, как по своей вотчине, постоянно перевоплощаясь в разные образы, легко приспосабливаясь к переменам в общественном сознании и жизни человека. Создавалось впечатление, что земной мир отдан им на откуп» [4, 70]. Но для того, чтобы это происходило, необходимо было, чтобы в демонологическом образе присутствовало не только «бесовское», но и «человеческое». Собственно, это мы и видим уже в знаменитом «Сказании о путешествии Иоанна Новгородского на бесе в Иерусалим». В нем заклятый крестом бес просит Иоанна никому не рассказывать о путешествии, а святой, пообещав это, все-таки рассказывает. Образ беса и образ святого диаметрально противоположны, но в своем «человеческом» поведении они равны. Когда бес, не по-бесовски, а именно «по-человечески» просит святого никому не рассказывать о своем позоре, а святой нарушает данное слово, что тоже очень «по-человечески», то в этот момент противоположные христианские образы оказываются равны в своем, подчеркнем еще раз, «человеческом» содержании.

Это «человеческое» начало в своем развитии в древнерусской литературе, усложняясь и углубляясь, приводит к тому, что образ беса, оставаясь образом религиозным, оказывается в формально-поэтическом плане символическим (ибо «чистой» психологии литература еще не знает) изображением характера того или иного персонажа. Особенно ярко это представлено в «Повести о Савве Грудцыне». В

образе беса, сопровождающего героя, помимо собственно христианского, а также фольклорного имеется и «человеческий» аспект. Бес — это символически изображенный характер Саввы Грудцына. Как отмечает Д. С. Лихачев, в бытовых повестях XVII в. «представления о судьбе действующего лица неизменно шли рядом с выработкой представлений о его характере» [2, 117]. Так и в фантастическом романе Андрея Белянина бес и ангел есть символически изображенный характер Сергея, главного героя. Совпадают даже частности. В «Повести о Савве Грудцыне» бес, по замечанию Д. С. Лихачева,

> …возникает перед Саввой внезапно, как бы вырастает из-под земли тогда, когда Саввой полностью вопреки рассудку овладевает страсть и когда он перестает владеть собой… <…> Бес — порождение его собственного желания [1, 111].

Эти слова ученого можно полностью без натяжки отнести и к Сергею из белянинского романа.

Позднее русская литература найдет другие, собственно психологические способы изображения характера человека. А образы беса и ангела либо останутся сугубо религиозными, либо потеряют в культурных кодах XIX — начала XXI в. религиозное значение и станут полностью или почти светскими (как, например, в сказке Александра Сергеевича Пушкина о попе и балде). Символическое изображение характера в образах беса или ангела, постоянно сопровождающих персонаж, окажется ненужным, изжитым и сохраняется лишь как своеобразная инерция культурного кода (ср. в разговорной речи — «бес меня попутал», «черт меня дернул»).

Но этот архаический, давно уже преодоленный способ символического изображения человеческого характера в современной фантастической литературе вновь оказывается востребованным (причем и бес, и ангел в романе Андрея Белянина сохраняют, как и в древнерусской повести, и свой религиозный смысл, определяющий ряд моментов сюжета), более того, возвращает себе, на новом уровне, связанном с «приблизительным христианством», первоначальную свежесть и выразительность.

Таким образом, авторские вариации христианской традиции в современной фантастике оказываются плодотворным путем и, в известной мере, снимают конфликт «веры» и «вымысла».

Примечания

* Работа выполняется при финансовой поддержке Программы стратегического развития ПетрГУ на 2012—2016 гг. в рамках реализации комплекса мероприятий по развитию научно-исследовательской деятельности.

1 Олди Г. Л., Валентинов А. Тирмен. М., 2006. С. 255.

2 Коваль Я. Магия спецназначения. СПб., 2008. С. 69—70 (Курсив мой. — *Е. Н.*).

3 Санечкина О. Почему нет в жизни счастья. М., 2007. С. 361.

[4] Толстой. Л. Н. Анна Каренина. Л., 1987. С. 363.
[5] Дяченко М., Дяченко С. Пандем. М., 2008. С. 274.
[6] Лукьяненко С. Чистовик. М., 2007. С. 159.
[7] Санечкина О. Указ. соч. С. 248.
[8] Там же. С. 249.
[9] Там же. С. 265.
[10] Белянин А. Моя жена — ведьма. М., 2005. С. 25.
[11] Там же. С. 28.

Список литературы

1. *Лихачев Д. С.* Исследования по древнерусской литературе. Л.: Наука, 1986. 405 с.
2. *Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси. М.: Наука, 1970. 180 с.
3. *Неёлов Е. М.* Христианские традиции в русской фантастической литературе XX — начала XXI века // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск; СПб.: Алетейя, 2011. Вып. 9: Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 6. С. 379—388.
4. *Сдобнов В. В.* Русская литературная демонология: этапы развития и творческого осмысления. Тверь, 2004. 315 с.
5. *Чепур Е. А.* Герой русской фэнтези 1990-х гг.: модусы художественной реализации: Автореф. … канд. филол. наук. Магнитогорск, 2010. 22 с.

Evgeniy Mikhaylovich Neyolov

Doctor of Philology, Professor,
Department of Russian Literature and Journalism,
Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)
poetica@post.com

CHRISTIAN TRADITIONS IN 20TH—21ST CENTURY RUSSIAN FANTASY WRITING (ARTICLE 2)

Abstract: The article looks at the various aspects of appropriating the Christian traditions by Russian fantasy writing. We show that the Christian tradition has most significantly revealed itself in the genre of fantasy writing which is in high demand among early 21st century readers. Both the content and the formal poetics of this tradition have been taken into account here. One of the typical fantasy protagonists is a hero yearning for God, which is a familiar staple of Russian literature. By default fantasy deals with demonolog, thus becoming closely linked to Christian tradition of the struggle against evil. Demon (or devil) being a popular character in fantasy writing, the forgotten traditions of Old Russian literature get re-actualized in 20th and early 21st century and the demonological image includes both the demonic and the human. We conclude that contemporary fantasy authors develop their own versions of the Christian tradition, removing the conflict between the “faith” and “invention” typical for fantasy writing.

Keywords: Christianity, tradition, fantasy writing, demon

References

1. Likhachev D. S. *Issledovaniya po drevnerusskoy literature* [*The Study of Old Russian Literature*]. Leningrad, Nauka Publ., 1986. 405 p.
2. Likhachev D. S. *Chelovek v literature Drevney Rusi* [*Man in Old Russian Literature*]. Moscow, Nauka Publ., 1970. 180 p.
3. Neyolov E. M. Khristianskie traditsii v russkoy fantasticheskoy literature XX — nachala XXI veka [Christian tradition in Russian science fiction of 20th and early 21th century]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*]. Petrozavodsk, Saint-Petersburg, Aleteyya Publ., 2011. Vol. 9: *Evangel'skiy tekst v russkoy literature XVIII—XX vekov: tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzet, zhanr* [*The Gospel text in Russian literature of the 18th—20th centuries: Quotation, Reminiscence, Motif, Plot, Genre*]. Issue 6, pp. 379—388.
4. Sdobnov V. V. *Russkaya literaturnaya demonologiya: etapy razvitiya i tvorcheskogo osmysleniya* [*Russian Literary Demonology: the Phases of its Development and Creative Interpretation*]. Tver', Zolotaya bukva Publ., 2004. 315 p.
5. Chepur E. A. *Geroy russkoy fentezi 1990 godov: modusy khudozhestvennoy realizatsii. Avtoref. diss. … kand. filol. nauk* [*Russian Fantasy Hero of the 1990s: the Modus of Artistic Realization. PhD. Diss. Abstract*]. Magnitogorsk, 2010. 22 p.

© Неёлов Е. М., 2012

DOI: 10.15393/j9.art.2012.366

Иван Андреевич Есаулов
доктор филологических наук, профессор кафедры русской классической литературы и словесности, Литературный институт им. А. М. Горького (Москва, Российская Федерация)
jesaulov@yandex.ru

ФРЕЙДИСТСКИЕ КОМПЛЕКСЫ СОВЕТСКО-ПОСТСОВЕТСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ В ИЗУЧЕНИИ ЕВАНГЕЛЬСКОГО ТЕКСТА РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ*

Аннотация: В статье исследуются некоторые маргинальные положения концепции Фрейда и его статьи о Достоевском, в которых проявилось «культурное бессознательное» основателя психоанализа. Указывается на близость этого культурного бессознательного — с его негативизмом по отношению к «христианскому Богу», исторической России и русскому народу советскому типу культуры (особенно в ранний период советизма 20-х — начала 30-х гг.). Пафос «фрейдо-маркизма», присущий верхним эшелонам советской власти, а также лидерам советской гуманитарной науки, состоял в стремлении к полной «переделке» русской культуры, государства и самого человека. При этом русская литература интерпретируется исходя из абсолютно чуждых ей критериев, с антихристианскими установками. Автор статьи показывает, что эта ментальная установка вовсе не преодолена постсоветским литературоведением и призывает исследователей русской литературы освободиться от их фрейдистских комплексов по отношению к русской культуре.

Ключевые слова: Фрейдизм, культурное бессознательное, аксиология Закона и Благодати, история литературы и ее интерпретации, русское, советское, постсоветское

Внимательное чтение ряда научных работ, в которых так или иначе затрагивается христианское основание отечественной словесности и бытование евангельского текста в произведениях самых разных русских писателей наводит на мысль, что и у исследователей существует некая духовная матрица, далеко не всегда ими отчетливо формулируемая, но почти всегда подразумеваемая, какая-то ментальная основа для весьма специфического истолкования православного типа культуры. Для того чтобы понять хотя бы отчасти эти установки, обратимся вначале к известному труду основателя психоанализа.

Известно, что статья Зигмунда Фрейда «Достоевский и отце убийство»[1] базируется на скудном фактографическом материале, который устарел уже в момент публикации самой работы. Современное достоеведение располагает бесконечно большей совокупностью фактов о жизни Достоевского, нежели те скудные обрывки

биографии, на основании которых развертывал свою аргументацию Фрейд. Однако *факты* ли явились основанием для выводов Фрейда? Или его некоторые априорные установки?

Если предположить последнее, то, в таком случае, что это за установки? Осознавал ли — рационально — сам Фрейд эти установки, которым он следует, приступая к Достоевскому? И если не осознавал, или, сформулируем осторожнее, не рефлексировал — какую позицию занимает *он сам*, интерпретируя Достоевского, то вправе ли мы ставить перед собой такую задачу: выявить те модели бессознательного культурного поведения, которые лежали в основе его истолкования Достоевского?

Полагаю, что вправе. Не только потому, что эти установки, хотя и не имеют специально литературоведческого характера, легли в основу *советского* достоеведения, но и потому что подобные же установки имеют характерное постсоветское продолжение, причем некоторые *влиятельнейшие* деятели постсоветской Российской Федерации не стесняются их декларировать, как не стеснялись их декларировать деятели советские, рассуждая, подобно Ленину, об «архискверном Достоевском». Укажу лишь на слова всесильного топ-менеджера всея Руси Анатолия Чубайса, который поведал Financial Times в 2004 г., что он «перечитал всего Достоевского» и теперь к этому человеку не чувствует ничего, кроме «почти физической ненависти» и что ему хочется «разорвать Достоевского на куски»[2].

Однако же задолго до этого Виктор Шкловский в речи на Первом съезде Союза писателей в 1934 г. заявил, что, появись на этом съезде Достоевский, «мы могли бы его судить как наследники человечества, как люди, которые судят изменника…»[3] Так что Достоевскому повезло не дожить до эпохи Шкловского, иначе он бы вторично пошел по этапу, а учитывая известную всем «мягкость» советского правосудия, вряд ли отделался бы в этом случае лишь только сибирской каторгой.

В работе основоположника психоанализа уже вполне заявлена та культурная несовместимость ряда ментальных доминант, которая, например, затем разовьется в культурной несовместимости России и СССР, русского и советского. Сегодня уже нет смысла специально доказывать, что труды Фрейда оказали громадное воздействие не только на советскую науку раннего периода (особенно ее верхний эшелон), но мощно резонировали глубинным установкам вождей большевизма, которые надеялись синтезировать Маркса и Фрейда с целью полной «переделки» русской культуры, государства и самого человека[4].

Более всего интересна не логика линейного развертывания аргументации Фрейда — она слишком легко может быть оспорена, а

другое: некоторые «оговорки» Фрейда, как будто «необязательные» его комментарии и рассуждения, которые позволяет себе Фрейд, обосновывая свою гипотезу о желаемой Достоевским смерти его отца. Эти фигуры речи не столько способствуют пониманию психологии Достоевского, сколько характеризуют *бессознательное* самого Фрейда, согласно его же собственным методологическим установкам. Меня интересует не индивидуальное бессознательное Фрейда, а его культурное бессознательное, причем не в том ракурсе, в котором cultural Unconscious истолковывали в свое время французские постструктуралисты, например Жан Лакан, а существенно иначе. Необходимость концепта «культурное бессознательное» я постарался обосновать в своих работах последнего десятилетия (см., например: [3]), при этом одной из смысловых опор концепта в предложенном мною понимании явились высказывания самого Достоевского, например, следующее: «…инстинкт… Церкви и неустанная жажда ее, иной раз даже почти бессознательная, в сердце многомиллионного народа нашего несомненно присутствуют»[5]. Или вот это:

> Можно очень многое знать бессознательно… <…> Говорят, русский народ плохо знает Евангелие, не знает основных правил веры. Конечно так, но Христа он знает и носит в сердце своем искони… <…> Но сердечное знание Христа и истинное представление о Нем существует вполне. Оно передается из поколения в поколение и слилось с сердцами людей[6].

Это культурное бессознательное следует отличать и от индивидуального бессознательного, которое ввел сам Фрейд, и от коллективного бессознательного, разработанного Карлом Юнгом. Хотя юнгианский архетип, переосмыслив, я и использую в собственных интерпретациях в собственных целях. Речь идет о неких культурных матрицах, культурных силовых линиях, которым следует тот или иной автор, в художественных или нехудожественных текстах, зачастую этого совершенно не осознавая.

В нашем случае крайне интересно то, что «намерение» Достоевского убить отца и его «муки совести» из-за этого самим Фрейдом проецируются на другие сферы: на отношение Достоевского к государственной власти в России и его отношение к вере в Бога. Что же инкриминирует Фрейд Достоевскому? Бесславный «конечный итог его нравственных борений»[7]. Но в чем «бесславность»? Достоевский «возвращается к подчинению мирским и духовным авторитетам, к поклонению царю и христианскому Богу, к черствому русскому национализму, к позиции, к которой менее значительные умы приходили с меньшими затратами сил» (285).

Достоевский, согласно Фрейду, «*упустил* возможность стать учителем и освободителем человечества, он *присоединился* к его *тюремщи-*

кам» (285). Раз так, то «будущая культура человечества окажется ему немногим обязана» (285). Здесь Фрейд говорит прямо-таки словами нашего Шкловского, который почему-то считал именно себя представителем этой «культуры человечества», но не Достоевского. И, более того, как уже было отмечено, полагал, что, как *настоящий* представитель культуры человечества, он имеет право *судить* Достоевского как «изменника».

Итак, «неудача» Достоевского, по Фрейду, обусловлена именно его положительными коннотациями по отношению к трем параметрам культуры России: государственному устройству (царю), вере (христианскому Богу) и русскому народу. Поскольку у Достоевского *позитивное* отношение к царю, Богу и народу, то это и означает, по Фрейду, что Достоевский «присоединился к тюремщикам», это означает, что конечный пункт его пути «достаточно бесславный», что Достоевский — «неудачник» (285).

Согласно этой логике, если бы у Достоевского было *негативное* отношение к царю, христианскому Богу и русскому народу, то тогда ему бы был открыт «путь апостольский» (286), он бы мог стать «учителем и освободителем человечества» (285).

Советское литературоведение тоже очень любило «поговорить» об «*освобождении*», не уточняя при этом, *кто именно* «освобождается», от *кого* (или *чего*) «освобождается» и *зачем* «освобождается»; например, рассуждая о трех этапах «освободительного» движения в России, так же в своем *культурном бессознательном* понимая это «освобождение» как непременное «освобождение» от Бога и царя.

Что касается «народа», то нужно иметь в виду: большинством русского народа являлось *крестьянство*. Поэтому насильственный *загон* этого крестьянства в советские резервации — «колхозы и совхозы» — можно рассматривать и как своего рода «освобождение» от народа. Достаточно вспомнить книгу Максима Горького о русском крестьянстве, вышедшую в Берлине в 1922 г., а также апологетику советских концлагерей системы Беломорканал деятелями советской литературы и культуры: печально известную книгу о фабриках смерти редактировал все тот же «буревестник революции». Согласно логике книги Горького, это самое косное крестьянство следует — для его же пользы — *обязательно* загнать в резервации, иначе прогрессивная Революция обязательно захлебнется в этой косной русской народной стихии и потерпит поражение.

В этом смысле архискверный Достоевский был *против* «освобождения», как формулировал Фрейд — «*с тюремщиками*»… Можно констатировать, что Достоевский был явно болен, раз не захотел стать «освободителем» — в определенном смысле слова — или быть с «освободителями». Но болен был не только Достоевский.

В начале своей работы, рассуждая о «сделке с совестью», которую совершает морально сомнительный Достоевский, Фрейд внезапно заявляет, что, «скорее всего, такая сделка с совестью — *типично русская черта*» (285). Это обобщение совершенно неожиданное — и, вообще говоря, не продиктовано логикой развертывания работы. По-видимому, мы имеем дело с каким-то особым *психозом* Фрейда. Но не будем вникать в психические травмы основателя психоанализа, а попытаемся рассмотреть эту оговорку (или столь глобальное обобщение) в *другом* контексте понимания, именно как выражение его культурного бессознательного.

Что имеется в виду под «сделкой с совестью»? Последовательность греха и покаяния (раскаяния), т. е., нужно признать, основа основ повседневной жизни христианина. Для Фрейда эта основа повседневной жизни странна и непонятна: как он пишет, «кто… попеременно то грешит, то в раскаянии берет на себя высоконравственные обязательства… слишком удобно устроился» (285).

Такого рода человек напоминает Фрейду «варваров эпохи переселения народов, которые убивали и каялись в этом, так что покаяние становилось всего лишь приемом, содействующим убийству» (285), потом Фрейд вспоминает Ивана Грозного, который, с его точки зрения, «вел себя так же, не иначе» (285). А заканчивает именно тем, что не только варвары и душегуб Иван Грозный таковы, но таковы и вообще русские, раз это «типично русская черта».

Иными словами, для Фрейда грех и последующее покаяние, как уже подчеркивалось, основа повседневной жизни любого христианина, в том числе, разумеется, и русского человека, имеет резко негативные коннотации — и квалифицируется им как «сделка с совестью».

Однако последовать «рецепту» психоаналитика и «освободиться» от этой крайне странной для него «типично русской черты» означает ни больше и ни меньше освободиться от христианской повседневности как таковой, т. е. перестать жить христианской жизнью. Именно это «освобождение» осуществлялось всей карательной мощью советского государства на протяжении всего советского периода русской истории и сопровождалось пропагандистским (идеологическим) прикрытием различных ответвлений гуманитарной науки.

Теперь вернемся к той неявной идее Фрейда, согласно которой, по клонение «христианскому Богу» и отказ от бунтарства по отношению к царской власти свидетельствуют о «бесславном итоге» нравственных усилий Достоевского. Согласно Фрейду, Достоевский в итоге «пришел не к свободе, а стал реакционером» (291). Что, в таком случае, понимает Фрейд под «свободой»? Уж во всяком случае не свободу от греха. Это, прежде всего, бунт против русской вла-

сти, против «батюшки царя» (290), как иронически пишет Фрейд, и атеистическая установка (по Фрейду, Достоевский колеблется между религиозностью и атеизмом). Итак, свобода, по Фрейду, та самая свобода, от которой «отказался» Достоевский, — это восстание против власти и против веры. «Реакционность» же, с этой точки зрения, — позитивное отношение к существующей тогда власти в России и христианские убеждения писателя.

Излишне доказывать специально, что близкие Фрейду ментальные установки можно было заметить у абсолютного большинства советских литературоведов и историков. В сущности, они говорят на одном и том же языке, логика одна и та же; если это и не проговаривается, то лежит в основе их культурного бессознательного, предопределяя все прочие их «научные» умозаключения и выводы. Знакомясь как с современными постсоветскими программами и методическими пособиями по литературе [5], так и с большинством постсоветских научных трудов, решительно невозможно сказать, что эта ментальная установка преодолена.

В качестве одного из многих возможных иллюстраций назовем статью К. А. Баршта «Религиозная мысль и научное познание в художественной системе Ф. М. Достоевского» [1]. С методологической точки зрения статья абсолютно беспомощна. Достаточно заметить, что автор, например, инкриминирует именно мне «внедрение» категории соборности в достоеведение, не помня, по видимому, трудов Вяч. Иванова. Забавно, что Баршт пытается заново — самым самодельным способом, что стало какой-то болезнью постсоветского времени, открыть велосипед (растолковать читателям журнала «Вопросы философии», что такое «наука»), при этом абсолютно не ориентируясь даже в исходном разграничении гуманитарного *понимания* в «науках о духе» и *изучения* в «науках о природе», уже больше века являющегося «азбукой» для студента любого современного европейского университета.

Но и эта работа может быть по-своему интересной — из-за некоторых невольно проговариваемых формулировок. Вот Баршт докладывает об опасной «тенденции» описания Достоевского «как ортодоксального православного автора». Какое слово здесь является явно избыточным (синонимичным другому слову)? Вот, приводя работы В. Н. Захарова и мои, Баршт пугает читателей «православным литературоведением», отлично зная при этом о нашем негативном отношении к этому ярлыку. Этот жанр, представленный на страницах «Вопросов философии», имеет определенное название: интеллектуальное мошенничество. Баршт договаривается до неких «политических выгод», которые сулит изучение Достоевского как православного автора. Мне, например, подобные занятия стоили

места профессора в университете, которого я в итоге лишился. И это тоже отлично знает Баршт, а также редакция журнала, с удовольствием печатающая пасквиль.

Автор пасквиля пишет о неких злодеях, которые занимаются «обращением Достоевского в клирика, готового встать в один ряд с православными святыми». Кто из достоеведов таковы? Ни одного слова подтверждения. Кто-то из православных злодеев «трактует Достоевского как церковного учителя»? Почему не знаю? Потому что, мягко говоря, автор пишет заведомую неправду.

Далее Баршт переходит к самодельным открытиям уровня журнала «Безбожник» (и ментальных установок авторов времен погрома Православия в СССР). «Философ и писатель, по определению, это “Фома неверующий”, ведь как только он вполне окончательно уверует… творчеству наступает конец», с апломбом замечает изобретатель атеистического велосипеда. Неужели сам то Баршт подобные самоделки считает «научными»?

Ополчаясь на «богословие» (именно православное, которое он не то что знает плохо, а не знает абсолютно), уполномоченный по делам выявления православного уклона в изучении литературы комиссар Баршт от имени «нашей» науки заявляет, что «филологическая наука» в нем не нуждается. О культурном уровне самого Баршта может свидетельствовать одно его заветное убеждение. Как ему представляется, всех русских писателей («русскую литературу») неплохо было бы в свое время… отлучить от Церкви. Может быть, читатель подумает, что я его разыгрываю? Вовсе нет. Процитирую полностью этот изумительный пассаж:

Художник, до тех пор, пока он художник, не может совпадать в своем понимании истины и Бога ни с кем. Это доказывается на эмпирическом уровне, вспомним анафему, объявленную Л. Н. Толстому и не объявленную *тем, кто ее заслуживал не меньше Толстого* — А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский, Н. М. Гаршин, Ф. И. Тютчев, А. А. Блок, Л. Н. Андреев, Ф. И. Сологуб, В. Набоков, список может оказаться слишком длинным. Собственно — это *вся русская литература…*

Баршт учит русскую Церковь объявить анафему А. С. Пушкину, Н. В. Гоголю и Ф. М. Достоевскому… Чтобы ему было приятнее с ними «работать»? Какое-то крайне комическое все-таки нахальство. Он и в этой сфере уже «специалист»? Впрочем, именно подобное нахальство приводило в изумление русских людей в начальный период владычества большевиков в СССР.

Как прекрасно показали в свое время «классики» французского структурализма, столь воинствующее неприятие некой «идеологии» означает вовсе не ее отсутствие, а то, что ее яростный критик нападает на нее как на «чужую». Ведь в православии-то Баршт видит именно и только «идеологию», как его, впрочем, и учили в СССР.

Стоит, конечно, посочувствовать автору, что именно на столь неприятной для него христианской системе ценностей базируется не только Русская Церковь, но и русская литература, русская культура. Но вот извиняться ли перед ним за то, что этот тип культуры, как на грех, основывается именно на этой, а не иной аксиологии? Вот надо бы этой негодной Церкви отлучить предмет занятий Баршта от Православия, обеспечив ему свободу рук, а темные русские иерархи не удружили исследователю. Право, даже не знаешь, чем и помочь.

Забыв что в начале статьи он гневно упрекал некое «православное литературоведение» в том, что Достоевского «клирика» оно ставит «в один ряд с православными святыми», в конце Баршт инкриминирует православным злодеям уже что-то прямо противоположное:

> …каждое исследование «православного литературоведа» становится актом осуждения автора, который регулярно оказывается «плохим христианином», а его герои — антихристами.

Вот до чего неприязнь к православной грибнице русской культуры-то доводит…

Может ли подобные забавные сентенции публиковать сколько-нибудь квалифицированный западный исследователь? Конечно, нет. Потому что, как правило, он обладает общей филологической культурой. Но «у них» — Р. Барт, воспитанный на рафинированной европейской традиции, а «у нас» — К. Баршт, для которого православная культура России не вышла за пределы «Настольной книги атеиста». Почувствуйте, что называется, разницу…

Поэтому само по себе обращение к евангельскому тексту отнюдь не автоматически способствует преодолению подобных антихристианских и русофобских установок. Одно и то же событие, изложенное как в Евангелии, так и в русской классической литературе, один и тот же текст могут быть интерпретированы абсолютно по-разному, понимаем ли мы их созвучно христианской традиции, либо же мы их «изучаем», в сущности, следуя другой традиции — традиции законников и фарисеев. Наши итоговые выводы и оценки будут противоположны, и мы никогда не достигнем согласия, разве только если принесем Благодать в жертву Закону.

На одном полюсе — предельно деперсонифицированное, обезличенное и овеществленное поле знаков. На другом — отсылающее к Книге духовное целое, которое сопротивляется навязанным извне самовольным истолкованиям, таящее в своих смысловых глубинах Слово из Евангелия от Иоанна, известное каждому русскому православному человеку по пасхальному богослужению.

Впрочем, сам-то Фрейд, по-видимому, иногда чувствовал, что зашел уже слишком далеко, поэтому и заметил:

Здесь мы навлекаем на себя упрек, что отказались от беспартийности психоанализа и подвергаем Достоевского оценкам, правомерным только с пристрастной точки зрения определенного мировоззрения (291).

Однако действительно ли «психоанализ» настолько безоценочен, как его подает Фрейд? Он полагает, Достоевский «принял незаслуженное наказание от батюшки-царя как замену наказания, заслуженного за грех по отношению к настоящему отцу. Вместо самонаказания он позволил карать себя заместителю отца» (290) — и подобное поведение характерно для «большей части преступников» (290), которые, по Фрейду, *жаждут* наказания. Что это может означать в контексте не индивидуального, а культурного бессознательного?

С этой точки зрения, сама вера в Христа, претерпевающего добровольные страдания и смерть, может восприниматься как особая разновидность невроза, как своего рода скрытый мазохизм, от которого нужно «освободиться»; мазохизм, подлежащий разоблачению и обличению. Более того. Логика поведения самого Христа (Сына) — по отношению к Богу Отцу, с позиции основателя психоанализа, вполне может быть рассмотрена в той же самой парадигме невроза и мазохизма: как наказание (притом, с этой точки зрения, *справедливое* наказание) за нарушение Закона (конечно, с точки зрения законников и фарисеев), за *преступное* желание *стать* Богом *вместо* Отца, *на место* Отца. Внимательное чтение статьи Фрейда приводит именно к таким выводам.

Фрейд подчеркивает, что в сыне доминирует *отождествление* с отцом (которое, пользуясь иным культурным кодом, можно назвать *нераздельностью*); что сыну «хотелось бы занять место отца, потому что он вызывает восхищение, хотелось бы быть таким, как он, и поэтому желательно его устранить» (288). Затем — правда, не здесь, а через несколько страниц, самым прямым образом возникают отсылки к Христу (и именно там, где Фрейд рассуждает о желательной для Достоевского замене настоящего отца на «батюшку-царя»):

При индивидуальном повторении хода всемирной истории он (Достоевский. — *И. Е.*) надеялся в идеале Христа найти выход и освобождение от виновности, использовать собственные страдания для своих притязаний на роль Христа (290—291).

Если Достоевский-невротик, по Фрейду, старается стать на место Христа, пострадать как Христос, ибо чувствует *виновность* по отношению к отцу, то, по-видимому, в культурном бессознательном Фрейда и сам Христос как Сын «чувствует виновность» по отношению к Богу-Отцу. Во всяком случае, когда — еще спустя несколько страниц — Фрейд пишет о том, что «симпатия Достоевского к преступнику в самом деле *безмерна*, она *намного* превосходит состра-

дание, на которое несчастный имеет право… Для него (т. е. для Достоевского. — *И. Е.*) преступник — почти *спаситель, взявший на себя вину, которую иначе вынуждены бы нести другие*»[8] (292), аллюзии здесь, на мой взгляд, абсолютно прозрачны.

Если, согласно этой логике, *преступником* на самом деле является не только Достоевский, не только русский народ, но и *сам Христос*, тоже ведь не пожелавший быть в определенном смысле «освободителем», то эта логика замечательно точно вписывается в логику раннего советского космоса с его отчетливо выраженной антихристианской культурной доминантой[9]. Не случайно же советские литературоведы, эти поклонники Фрейда и Маркса, из многих возможных выбрали два художественных текста, провозгласив их началом новой советской литературы. Самое же поразительное — или, может быть, раскрывающее их культурное бессознательное то, что при провозглашаемом «материализме» советской культуры оба текста мистичны, но их мистика призвана заменить существующую христианскую православную мистику. В горьковской повести «Мать», как всегда подчеркивалось, «первом произведении соцреализма», герой-революционер утверждает, что «Христос был не твер духом… Кесаря признавал», а потому нужно *исправить* дело Христа. Это *исправление*, наряду с «освобождением» от христианского сознания, и составляет «воспитательную» основу горьковской повести. В блоковских «Двенадцати» традиционному историческому Христу русской веры и культуры противопоставлен иной — революционный — «мессия», окруженный революционными же «апостолами» (см. подробнее: [2]). Именно такими «апостолами», о которых и писал Фрейд, тоскуя о том, что Достоевский, мол, отказался от «пути апостольского». Мы, обогащенные исторической дистанцией, увы, можно сказать, знаем в лицо этих самых «апостолов», о которых грезил Фрейд, и хотя, по Фрейду, Достоевскому «был открыт… путь апостольский» (286), но он, к счастью для русской литературы и к досаде Фрейда, действительно пошел другим путем. Ну, а советское достоеведение пошло путем, указанным Зигмундом Фрейдом (см. статью В. Н. Захарова с анализом «синдрома Достоевского» в советском литературоведении: [4]). Так и произошло, что пути Достоевского и достоеведения несколько разминулись. Почти на сто лет. Точно так же разминулись пути русской литературы и ее советских и множества постсоветских истолкователей. Необходимо после блужданий и тупиков вернуться на столбовую дорогу русской культуры — с ее евангельскими ориентирами. Но это невозможно сделать, не освободившись от собственных фрейдистских комплексов — по отношению к этой культуре.

Примечания

* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект № 11-04-00496а.

1 Текст статьи цитируется далее по изданию: Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 285—294. Курсив всюду мой.

2 Цит по: [6].

3 Первый Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М., 1934. С. 154.

4 Богатый фактический материал см. в книге А. Эткинда «Эрос невозможного: История психоанализа в России» (СПб., 1993), который неопровержимо доказал, что по-настоящему популярным психоанализ стал в стране, которая ранее называлась Россией, 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» [7, 283].

5 Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 27. С. 19.

6 Он же. Полн. собр. соч. Л., 1980. Т. 21. С. 37—38.

7 Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 285. Текст цитируется далее по этому изданию. Страницы указываются в скобках.

8 В оригинале: «Der Verbrecher ist ihm fast wie ein Erlöser, der die Schuld auf sich genommen hat, die sonst die anderen hätten tragen müssen». Существительное Erlöser имеет в данном контексте безусловные евангельские коннотации. Словарь Дудена свидетельствует об этом же: «Erlöser — Substantiv, maskulin — a. jemand, der jemanden erlöst; b. Christus als Erretter der Menschen» (http://www.duden.de/suchen/dudenonline/erl%C3%B6ser).

9 См. раздел «Мракобесие» на портале «Трансформации русской классики» (http://transformations.russian-literature.com/mrakobesie).

Список литературы

1. *Баршт К. А.* Религиозная мысль и научное познание в художественной системе Ф. М. Достоевского [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=311&Itemid=52 (дата обращения: 15.02.2012).
2. *Есаулов И. А.* Мистика в русской литературе советского времени (Блок, Горький, Есенин, Пастернак). Тверь: Тверской университет, 2002. 67 с.
3. *Есаулов И. А.* Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004. 560 с.
4. *Захаров В. Н.* Синдром Достоевского // Север. 1991. № 11. С. 145—151.
5. *Золотухина О.* Изучение русской литературы в постсоветской школе // Русская литература: оригинальные исследования. Красноярск, 2011 2012 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://transformations.russian-literature.com/pdf/izuchenie-russkoj-literatury-v-postsovetskoj-shkole.pdf (дата обращения: 12.02.2012).
6. *Островский А.* Преступление и наказание Чубайса. За что «отец российских олигархов» ненавидит Достоевского // Русская газета. 2004. 19 ноября. № 3634 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.rg.ru/2004/11/19/chubajs.html (дата обращения: 01.12.2011).
7. *Эткинд А.* Эрос невозможного: История психоанализа в России. СПб.: Медуза, 1993. 463 с.

Ivan Andreevich Esaulov
Doctor of Philology,Professor,
Department of Russian Classical Literature and Philology,
Maxim Gorky Literature Institute
(Moscow, Russian Federation)
jesaulov@yandex.ru

FREUDIAN COMPLEXES OF SOVIET AND POST-SOVIET PHILOLOGY IN STUDYING THE GOSPEL TEXT IN RUSSIAN LITERATURE

Abstract: The article looks at a number of marginal concepts of Freudian theory and at his articles on Dostoevsky that revealed the 'cultural unconscious' of the founder of psychoanalysis. We point at the similarities between Freud's cultural unconscious — with its negativity against of the "Christian God", historical Russia and Russian people — and the Soviet type of culture, especially in its early period (1920s — early 1930s). The ardor of Freudo-Marxism typical for the highest levels of Soviet power and humanitarian studies lay in their striving towards a complete restructuring of Russian culture, state and man itself. Russian literature is interpreted on the basis of anti-Christian tenets and a set of criteria absolutely alien to Russian literature. We show that this mental attitude has not been overcome by post-Soviet literary criticism. Our article is a call on scholars of Russian literature to get rid of their Freudian complexes in the treatment of Russian culture.

Keywords: Freudism, cultural unconsciousness, axiology of Law and Grace, history of literature and its interpretations, Russian, Soviet, post-Soviet

References

1. Barsht K. A. Religioznaya mysl' i nauchnoe poznanie v khudozhestvennoy sisteme F. M. Dostoevskogo [Religious Thought and Scientific Knowledge in the Artistic System of Dostoyevsky]. *Voprosy literatury* [*The Questions of Literature*], 2011, no. 4. Available at: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=311&Itemid=52 (accesses 15 February 2012).
2. Esaulov I. A. *Mistika v russkoy literature sovetskogo vremeni (Blok, Gorkiy, Esenin, Pasternak)* [*Mysticism in Russian Literature of the Soviet Period (Block, Gorky, Yesenin, Pasternak)*]. Tver, Tver University Publ., 2002. 67 p.
3. Esaulov I. A. *Paskhalnost' russkoy slovesnosti* [*Paskhalnost' of Russian Literature*]. Moscow, Krug Publ., 2004. 560 p.
4. Zakharov V. N. Sindrom Dostoevskogo [The Dostoyevsky Syndrome]. *Sever* [*The North*], 1991, no. 11, pp. 145—151.
5. Zolotukhina O. Izuchenie russkoy literatury v postsovetskoy shkole [The Study of Russian Literature in the Post-Soviet School]. *Russkaya literatura: originalnye issledovaniya* [*Russian Literature: the Original Study*]. Krasnoyarsk, 2011—2012. Available at: http://transformations.russian-literature.com/pdf/izuchenie-russkoj-literatury-v-postsovetskoj-shkole.pdf (accessed 12 February 2012).
6. Ostrovskiy A. Prestuplenie i nakazanie Chubaysa. Za chto «otets rossiyskikh oligarkhov» nenavidit Dostoevskogo [The Crime and the Punishment of Anatoly Chubais. For What Reason Does "the Father of Russian Oligarchs" Hate Dostoyevsky]. *Russkaya gazeta* [*Russian Newspaper*], 2004, November 19, no. 3634. Available at: www.rg.ru/2004/11/19/chubajs.html.
7. Etkind A. *Eros nevozmozhnogo: Istoriya psikhoanaliza v Rossii* [*Eros of The Impossible: The History of Psychoanalysis in Russia*]. Saint-Petersburg, "Meduza" Publ., 1993. 463 p.

© Есаулов И. А., 2012

СОДЕРЖАНИЕ

Серопян А. С. Литургическое слово в русской литературе. Постановка проблемы 5

Захаров В. Н. Почвенничество в русской литературе: метафора как идеологема 14

Есаулов И. А. О сокровенном смысле «станционного смотрителя» А. С. Пушкина 25

Кошелев В. А. «День Бородина» и Четии Минеи 31

Богданова О. А. Любовь, долг, материнство: Татьяна Ларина в оценке Белинского, Достоевского и Розанова 41

Денисов В. Д. Евангельские мотивы в последних записях Н. В. Гоголя 49

Пращерук Н. В. Пастырь и художник: о духовной прозе Игнатия Брянчанинова 59

Мельникова С. В. Мемуары сибирского православного духовенства XIX века и областная сибирская литература 67

Сергеева О. А. Библейский параллелизм в поэме Ф. Н. Глинки «таинственная капля» (слово-образ свет) 77

Дудкин В. В. «Невыразимое» у Данте, Гёте и Достоевского 86

Кунильский Д. А. Духовное значение Достоевского в оценке И. С. Аксакова и архиепископа Никанора 114

Романова Н. Н. Евангельский текст в романе Ф. М. Достоевского «Неточка Незванова» 125

Габдуллина В. И. Архетипический мотив «договора с дьяволом» в романах Ф. М. Достоевского: «богоотметное писание» 133

Захарова О. В. Спор с Достоевским о «Бесах»: проблема непонимания романа в прижизненной критике 143

Тарасова Н. А. Исправления неверных прочтений рукописного текста Достоевского (на материале романов «Бесы» и «Братья Карамазовы») 163

Якубова Р. Х. Диалогическая конвергенция библейских и литературных фабул в романе Ф. М. Достоевского «Подросток» 173

Гаричева Е. А. Евангельское слово и традиции древнерусской словесности в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» 188

Осокина Е. А. Гимнографический «канон» в «форме плана» «Братьев Карамазовых» Достоевского 196

Кошемчук Т. А. Раскольников, Ставрогин, Верховенский, Иван Карамазов — старец Зосима: атеистическая идея в свете христианского сознания 203

Шаулов С. С. Религиозность Достоевского как методологическая проблема советского литературоведения 216

Андрианова И. С. Концепция жанра дневника А. Г. Достоевской 224

Видмарович Н. П. Дерзость и дерзновение в праведнических рассказах Н. С. Лескова: христианский аспект осмысления 241

Карсакова Я. В. «Строгановская», или «старообрядческая», иконописная традиция в творчестве Н. С. Лескова 252

Лукашевич М. Библия в художественном мире рассказа Н. С. Лескова «Однодум» 259

Кунильская Д. С. Ранневизантийская традиция в романе «Одиссей Полихрониадес» К. Н. Леонтьева 267

Черепанова Н. Б. Христианская символика цветов в лирике В. В. Гофмана 276

Абрамова О. Г. Богоборческие мотивы в поэме В. Маяковского «Облако в штанах» 287

Шарапенкова Н. Г. Крестный путь героя. Ветхозаветные и евангельские мотивы в романе «Москва» Андрея Белого 301

Бердникова О. А. Реминисценции, цитаты и мотивы Псалтири в творчестве И. А. Бунина 315

Соболев Н. И. Из творческой истории повести И. С. Шмелева «Неупиваемая чаша» 328

Спиридонова И. А. Икона в военных рассказах А. Платонова 343

Неёлов Е. М. Христианские традиции в русской фантастической литературе XX — начала XXI века (статья 2) 351

Есаулов И. А. Фрейдистские комплексы советско-постсоветского литературоведения в изучении евангельского текста русской словесности 360

CONTENTS

Seropyan A. S. Liturgical Text in Russian Literature. Problem Statement 5

Zakharov V. N. Pochvennichestvo in Russian Literature:
The Metaphor as Ideologeme 14

Esaulov I. A. On the Sacred Meaning of "The Station Master"
by Alexander Pushkin 25

Koshelev V. A. "The Day of Borodino" and the Menaion 31

Bogdanova O. A. Love, Duty, Motherhood: Tatyana Larina as Seen
by Belinsky, Dostoevsky and Rozanov 41

Denisov V. D. Gospel Motives in the Dying Notes of Nikolai Gogol 49

Prascheruk N. V. The Shepherd and the Artist:
Ignatius Bryanchaninov's Spiritual Prose 59

Mel'nikova S. V. Memoirs of the Siberian Orthodox Clergy
of the 19th Century and the Regional Siberian Literature 67

Sergeeva O. A. Biblical Parallelism in "The Mysterious Drop"
by F. N. Glinka (Light as Word and Image) 77

Dudkin V. V. The Inexpressible in the Works of Dante,
Goethe and Dostoevsky 86

Kunil'skiy D. A. The Spiritual Significance of Dostoevsky
as Evaluated by I. S. Aksakov and Archbishop Nikanor 114

Romanova N. N. The Gospel Text in Dostoevsky's Novel
"Netochka Nezvanova" 125

Gabdullina V. I. Archetypical Motif of a Pact with the Devil
in the Novels by Dostoevsky: "God-Forsaking Scripture" 133

Zakharova O. V. Polemic with Dostoevsky on "Demons":
The Problem of Misunderstanding of the Novel
in the Lifetime Criticism (1871—1873) 143

Tarasova N. A. Correcting the Misreadings of Dostoevsky's Manuscripts
(The Case of "Demons" and the "Brothers Karamazov") 163

Yakubova R. H. Dialogic Convergence of Biblical and Literary Fabulas
in "The Adolescent" by F. M. Dostoevsky 173

Garicheva E. A. The Gospel Text and the Traditions of Old Russian Literature in Dostoevsky's Novel "The Brothers Karamazov" 188

Osokina E. A. Hymnographic Canon as a "Form of the Plan" in "The Brothers Karamazov" by Dostoevsky 196

Koshemchuk T. A. Raskolnikov, Stavrogin, Verkhovensky, Ivan Karamazov — Elder Zosima: The Atheistic Idea in the Light of the Christian Consciousness 203

Shaulov S. S. Dostoevsky's Religiosity as a Methodological Problem of Soviet Literary Criticism 216

Andrianova I. S. The Concept of Genre Shorthand Diary A. G. Dostoevskaya 224

Vidmarovich N. P. Impudence and Boldness in N. S. Leskov's Stories of the Righteous: Christian Aspect of Apprehension 241

Karsakova Y. V. The Stroganov or Old Believers' Icon Painting Tradition in the Works of N. S. Leskov 252

Lukashevich M. The Bible in the Structure of N. S. Leskov's "The Singlethought" 259

Kunil'skaya D. S. Early Byzantine Traditions in the Novel "Odysseus Polihroniades" by K. N. Leontyev 267

Cherepanova N. B. The Christian Symbolism of Flowers in V. V. Gofman's Lyrics 276

Abramova O. G. Motifs of Struggling with God in V. Mayakovsky's Poem "A Cloud in Trousers" 287

Sharapenkova N. G. The Hero's Road to Calvary: Old Testament and New Testament Motifs in "Moscow" by Andrey Bely 301

Berdnikova O. A. Reminiscences, Quotations and Motifs of the Psalter in the Works of I. A. Bunin 315

Sobolev N. I. On the History of Creation of I. S. Shmelev's Novella "The Inexhaustible Cup" 328

Spiridonova I. A. The Icon in War Stories by A. Platonov 343

Neyolov E. M. Christian Traditions in 20th—21st Century Russian Fantasy Writing (Article 2) 351

Esaulov I. A. Freudian Complexes of Soviet and Post-Soviet Philology in Studying the Gospel Text in Russian Literature 360

Научное издание

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

Выпуск 10

ЕВАНГЕЛЬСКИЙ ТЕКСТ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII—XX веков

Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр

Выпуск 7

Редактор *Т. А. Каракан*

Художественный редактор,
компьютерная верстка *Н. Н. Осипов*

Подписано в печать 06.12.2012. Формат 60×90 1/16.
Бумага офсетная. Офсетная печать. Усл.-печ. л. 24.
Изд. № 362. Тираж 1000 экз.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
185910, г. Петрозаводск, пр. Ленина, 33

ISBN 978-5-8021-1473-5

9 785802 114735