

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. Н. А. ДОБРЮЛЮБОВА»
(НГЛУ)

ЭПИСТОЛА

Филологический журнал

2022
Том 2. Выпуск 4

Зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
(свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-79600 от 13 ноября 2020 г.)

Учредитель – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова»

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
ЖУРНАЛА
«Эпистола. Филологический журнал»

EDITORIAL BOARD
OF THE JOURNAL
“Epistola. Journal of Philology”

С. Б. Королева (Нижегород) –
главный редактор
М. А. Александрова (Нижегород) –
зам. главного редактора
Д. В. Мосова (Нижегород) –
отв. секретарь
С. Н. Аверкина (Нижегород)
Л. Ю. Большухин (Нижегород)
Г. Л. Гуменная (Нижегород)
С. Г. Павлов (Нижегород)
Т. Д. Маркова (Нижегород)
К. Ю. Кашлявик (Нижегород)
О. М. Валова (Киров)
И. А. Матвеевко (Томск)
Н. С. Шалимова (Красноярск)
Т. Г. Теличко (Донецк)
М. Г. Меркулова (Москва)
М. И. Никола (Москва)
М. Келсалл (Кардифф, Великобритания)
М. Схойна (Салоники, Греция)
С. Уилкерсон (Северная Каролина, США)

Svetlana B. Koroleva (Nizhny Novgorod) –
Chairperson
Maria A. Alexandrova (Nizhny Novgorod) –
Deputy Chairperson
Diana V. Mosova (Nizhny Novgorod) –
Executive Editor
Svetlana N. Averkina (Nizhny Novgorod)
Leonid Yu. Bolshukhin (Nizhny Novgorod)
Galina L. Gumennaya (Nizhny Novgorod)
Sergey G. Pavlov (Nizhny Novgorod)
Tatiana D. Markova (Nizhny Novgorod)
Kira Yu. Kashliavik (Nizhny Novgorod)
Olga M. Valova (Kirov)
Irina A. Matveenko (Tomsk)
Nadezhda S. Shalimova (Krasnoyarsk)
Tatiana G. Telichko (Donetsk)
Maya G. Merkulova (Moscow)
Marina I. Nikola (Moscow)
Malcolm Kelsall (Cardiff, UK)
Maria Schoina (Thessaloniki, Greece)
Stephen Wilkerson (North Carolina, USA)

Адрес издателя и редакции: 603155 г. Нижний Новгород, ул. Минина, д. 31 а.
Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова

СОДЕРЖАНИЕ

Содержание

Религиозные коды русской литературы и размышления о них в этом выпуске

«Эпистолы» (КОРОЛЕВА С. Б.) 5

Поэтика русской литературы

А.ЛЕКСЕЕВА А. А. Литургизация образа природы в лирических циклах Сергея Есенина
«Цветы» и Сергея Клычкова «Праздник сокровенья» 10

САКУЛИНА Е. А., КАЛИНКИНА В. И. Образ святого Георгия в одноимённом
поэтическом цикле Марины Цветаевой 18

КОРОЛЕВА С. Б., КУЗЬМИН С. М. Революция, Царь, Святая Русь: эволюция
магистрального сюжета в поэзии Сергея Бехтеева 28

КАСЬЯНОВА М. С., ЩЕРБАК С. В. Буддийский религиозный код в русской литературе
(на материале романа В. О. Пелевина «Тайные виды на гору Фудзи») 42

КИОСЕ О. А. Философия революции в творчестве Владимира Шарова 56

ФЕДОРОВА Е. Л., ДЕМИДЕНКО Т. Г. К вопросу о параболической структуре текстов
Я. Шипова (на примере рассказа «Маша») 66

Зарубежная литература и компаративистика

РОДИНА Г. И. Франция в жизни и в творчестве Г. Зудермана 74

ГЕРАСИМОВА С. В. Иван Карамзov и Гамлет как протестантская версия
преподобного и Христа 83

Исследования молодых учёных

ЛОБАНОВА М. Л. Лесковский образ «добрého владыки» и его рецепция в рассказе
Олеси Николаевой «Про любовь» 95

КИРПИЧЕНКОВА А. С. Библейские аллюзии в стихотворении И. Ф. Анненского
«Вербная неделя»: к вопросу о лирическом герое поэта 111

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ 119



Uox Redactoris



РЕЛИГИОЗНЫЕ КОДЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ О НИХ В ЭТОМ ВЫПУСКЕ «ЭПИСТОЛЫ»

Русская литература, как и любая другая, неотделима от целостной системы национальной, а во многих случаях и мировой культуры. Неотделима от музыки, живописи, кино и фотографии, публицистики и литературной критики, научных открытий, технических достижений и технологий, социально-политической, идеологической и бытовой жизни народа. И всё же наиболее сокровенным и наиболее прочным фундаментом национальной литературы на разных этапах её существования, равно как развития литературного процесса в определённые периоды формирования и существования национальной культуры, следует считать религию – точнее, фундаментальную религиозную традицию, включая религиозные убеждения, воззрения, искания, интуиции эпохи.

Для русской литературы справедливость этого утверждения особенно очевидна. Поэзия А. С. Пушкина и философия французского Просвещения, творчество П. Я. Чаадаева и католическая культура Европы, лирика Ф. И. Тютчева и философия Ф. Шеллинга, романы Ф. М. Достоевского и славянофильство, художественная проза М. Горького и марксизм, поэзия В. И. Иванова и античная философия, поэзия русского символизма и идеи В. С. Соловьёва и Ф. Ницше – всё это весьма традиционные (среди многих прочих подобных) вопросы. Более того, творчество некоторых из указанных выше писателей и поэтов (в первую очередь, конечно, Ф. М. Достоевского) само явилось источником и религиозно-философских идей, и целых философских традиций. Но при этом над всеми указанными и схожими с ними вопросами парит другой: об укоренённости творчества русских писателей и поэтов в православном вероучении, жизнепонимании, мироощущении. Из него рождается бесконечный ряд размышлений о позиции автора, культурной традиции и веяниях эпохи; о замкнутости и разомкнутости художественного текста; о читательской восприимчивости и её границах; о способах

«кодирования» религиозной догматики, религиозно-философских убеждений и верований (или некоторой их совокупности) в художественной ткани поэтического или прозаического произведения; о кажущемся и истинном, о скрытом и явном...

Представленный вниманию читателя четвёртый выпуск «Эпистолы» содержит размышления именно такого плана. И это неслучайно. Выпуск (за некоторым исключением) собран на основе материалов организованной сотрудниками журнала в ноябре 2022 года всероссийской конференции «Религиозные коды русской литературы (XIX–XXI вв.)». Конференция, проведённая на платформе совсем не столичного и отнюдь не большого российского вуза – Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова, – привлекла участников из самых разных регионов России: от Белгородской области до Архангельска и от Калининграда до Красноярска. Столь же внушительный размах характеризовал и предложенные темы выступлений: от традиционных для отечественного и мирового литературоведения поисков *истоков художественной прозы Ф. М. Достоевского в святоотеческой литературе* (доклад главного научного сотрудника ИМЛИ РАН (Москва) Т. А. Касаткиной) до наблюдений над *буддийским религиозным кодом в произведениях В. О. Пелевина* (доклад магистранта РХГА (Санкт-Петербург) М. С. Касьяновой и аналитика отдела обеспечения проектной деятельности МГИМО (Москва) С. В. Щербака), от исследования *пути взаимодействия религиозных и социально-философских мотивов в раннем творчестве одного из основателей русского народничества Я. В. Абрамова* (доклад доцента кафедры религиоведения Свято-Филаретовского института (Москва) Б. Б. Сажина) до определения *способов воплощения философии революции в творчестве современного российского писателя В. А. Шарова* (доклад аспиранта ПГГПУ (Пермь) О. А. Киосе) и до общей характеристики *религиозных мотивов и пафоса духовного возрождения в поэтическом сборнике о Донбассе «Поэзия русского лета»* (доклад лаборанта-исследователя МНИЛ НГЛУ «Фундаментальные и прикладные аспекты

исследований культурной идентификации», ассистента кафедры мировой литературы МГПУ (Нижний Новгород, Москва) Е. А. Митиной).

Разумеется, не все материалы, представленные в виде докладов на конференции, вошли в этот выпуск «Эпистолы». Значительная их часть была сформирована в коллективную монографию «Религиозные коды русской литературы XIX–XX веков», которую в настоящий момент редакция журнала готовит к печати. Несомненно, однако, что каждый из представленных в выпуске докладов-статей занимает свою особую нишу в изучении проблемы религиозных кодов русской культуры и путей их отражения, воплощения, бытования в русской литературе.

Выпуск в основном построен по хронологическому принципу, однако структурирование материала в разделы требовало нарушения строгого порядка. Восстанавливая его, отметим, что *изучению произведений русской классической литературы (на материале художественных образов Ф. М. Достоевского и Н. С. Лескова) в компаративном и рецептивном аспектах соответственно* посвящены статьи С. В. Герасимовой (Москва) и М. Л. Лобановой (Москва). *Религиозные мотивы в поэзии эпохи Серебряного века* (понимаемого широко, вместе с его пограничными рубежами и явлениями) рассмотрены в статьях А. А. Алексеевой (Кострома), А. С. Копиченковой (Калуга), а также Е. А. Сакулиной и В. И. Калининской (Нижний Новгород). *О религиозном пафосе в творчестве поэта – эмигранта первой волны С. С. Бехтеева* размышляют С. Б. Королева (Нижний Новгород) и С. М. Кузьмин (Калининград). Статьи М. С. Касьяновой и С. В. Щербача (Санкт-Петербург и Москва), О. А. Киосе (Пермь), а также Е. Л. Федоровой и Т. Г. Демиденко (Москва) освещают вопросы интерпретации *религиозных кодов, улавливаемых в современной русской литературе*.

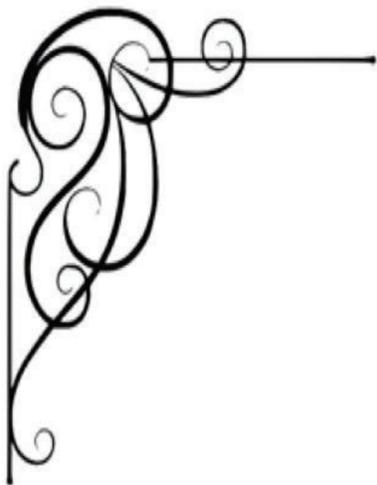
В приведённом выше кратком тематически-хронологическом описании содержания выпуска читательское внимание может остановиться на одном очевидном факте: абсолютной неосвещённости в публикуемых материалах (да, собственно, и во всём корпусе представленных на конференции докладов) проблемы (анти)религиозности советской литературы. А проблема эта, по большому счёту

исследованная фрагментарно и скудно, остро встаёт перед современной филологией, и не только потому, что антиправославный пафос раннесоветской литературы вырастает в том числе на почве религиозно-философских шатаний, столь характерных для культуры Серебряного века, но и потому, что православное в своих истоках мироощущение, христианский (а не только советский) миф исподволь или со всей очевидностью окрашивают собой художественный мир произведений таких классиков советской литературы, как А. П. Платонов и М. А. Шолохов, М. А. Булгаков и Б. Л. Пастернак, В. Г. Распутин и В. М. Шукшин.

Всё вышесказанное приводит к мысли о том, что серьёзный, глубокий разговор о религиозных кодах русской литературы XIX–XXI вв. может и должен быть продолжен – как в формате ежегодной научной конференции, так и в виде тематических выпусков «Эпистола». Твёрдо верю в то, что так и будет.

главный редактор журнала «Эпистола. Филологический журнал»

С. Б. Королева



Поэтика русской литературы



УДК 821.161.1

ЛИТУРГИЗАЦИЯ ОБРАЗА ПРИРОДЫ В ЛИРИЧЕСКИХ ЦИКЛАХ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА «ЦВЕТЫ» И СЕРГЕЯ КЛЫЧКОВА «ПРАЗДНИК СОКРОВЕНЬЯ»

А. А. Алексеева

кандидат филологических наук,
преподаватель кафедры русского языка
Военной академии радиационной, химической и биологической защиты
им. Маршала Советского Союза С. К. Тимошенко, Кострома,
alekseeva.a.anastasia@yandex.ru

Аннотация. Статья имеет целью выявление литургизации природных образов как типологического сходства поэтического творчества С. Есенина и С. Клычкова. Выдвигается гипотеза о том, что наделение природных образов божественными чертами, сопряжение флористических образов с христианскими мотивами является общей для рассматриваемых авторов (а также всех новокрестьян) тенденцией к литургизации русской природы. Развивается мысль о том, что наделённость природы качествами действующего лица с человеческими чертами свидетельствует об обращении поэтов к евангельским мотивам о божественном происхождении мира. Говорящей природе в лирических единствах «Цветы» и «Праздник сокровенья» противопоставлен безмолвный человек. Даром слова в его сакральном понимании обладают лишь поэты и представители старшего поколения, которые ощущают тесную связь с патриархальным миром предков.

Ключевые слова: образ природы, сакрализация природы, литургизация природных образов, лирический цикл, С. Есенин, С. Клычков, «Цветы», «Праздник сокровенья».

LITURGIZATION OF THE IMAGE OF NATURE IN THE LYRICAL CYCLES OF SERGEY ESENIN “FLOWERS” AND SERGEY KLYCHKOV “HOLIDAY OF TREASURE”

Anastasiya A. Alekseeva

PhD, Lecturer of the Chair of the Russian Language,
Military Academy of Radiation, Chemical and Biological Defense, Kostroma,
alekseeva.a.anastasia@yandex.ru

This article aims to identify liturgization of natural images as a typological similarity in poems of S. Esenin and S. Klychkov. The work hypothesizes that endowing natural images with divine

features, pairing floristic images with Christian motifs is a common trend for the authors in question, as well as for all new peasant poets, to liturgize Russian nature. The author of the article argues that endowment of nature with qualities of a person testifies to the appeal of the poets to gospel motifs concerning the divine origin of the world. In the lyrical units “Flowers” and “Holiday of Treasure” natural elements, capable to speak and communicate, are opposed to the silent man. The word in its sacred understanding is possessed only by the poets and representatives of the older generation, closely connected to the patriarchal world of their ancestors.

Key words: image of nature, sacralization of nature, liturgicalization of natural images, lyrical cycle, S. Esenin, S. Klychkov, “Flowers”, “Holiday of Treasure”.

Восприятие природы как чудесного явления, имеющего божественное начало, свойственно русской литературе. Однако именно в творчестве новокрестьянских поэтов как в ранний, так и в поздний период литургизация русской природы и её пейзажей, обожествление и воспевание красоты природного мира становится устойчивой доминантой¹. В рамках настоящего исследования будут рассмотрены произведения двух авторов – С. Есенина («Цветы») и С. Клычкова («Праздник сокровенья»). Мы квалифицируем обозначенные художественные единства как циклы, хотя «Цветы» сам автор отнёс к жанру поэмы², а «Праздник сокровенья» является частью поэтического сборника С. Клычкова «В гостях у журавлей». Однако названные единства обнаруживают цикличную структуру, стихотворения в них имеют проявляющиеся на различных уровнях художественные параллели, что позволяет характеризовать их в качестве «продуктов» процесса циклизации – понятия более широкого, чем собственно «лирический цикл»³.

Лирический герой С. Есенина в циклическом единстве «Цветы» с первых строк показывает, что цветы обладают божественным даром слова:

Цветы мне говорят «прощай»,
 Головками кивая низко.
 Ты больше не увидишь близко
 Родное поле, отчий край.
 («Цветы мне говорят прощай...»)⁴

В продолжение этого циклического единства многоголосие природного мира только усиливается, что поддерживается частотностью употребления олицетворений и множественностью аллегорий, например: «шуми, левкой и резеда», «колокольчик рассказал» и т. п. Интерес представляет тот факт, что к концу (а именно к десятому стихотворению) «цикла» лирический герой сознаётся, что «видел, как цветы ходили»⁵. Способность перемещаться в пространстве ещё больше сближает представителей флоры с человеческим миром, реализуется метафора «человек-цветок»⁶. Но растения оказываются мудрее человека, а потому духовно ближе лирическим героям новокрестьянских поэтов.

В своей любви к природному и животному миру признаётся лирический субъект С. Клычкова:

Я у людей не пользуюсь любовью,
И сам не так их горячо люблю...
(«Я у людей не пользуюсь любовью...»)⁷

Это признание не только сближает исследуемые «циклы», но и обеспечивает межцикловые связи в творчестве поэтов. Представляется возможным провести художественную и мировоззренческую параллель с есенинской «Москвой кабацкой», в которой лирический герой неоднократно говорит об ощущении большей близости по отношению к животным, нежели к человеку:

Средь людей я дружбы не имею,
Я иному покорился царству.
Каждому здесь кобелю на шею
Я готов отдать мой лучший галстук.
(«Я обманывать себя не стану...»)⁸

Если лирический субъект С. Есенина разговаривает только с цветами, то лирический герой С. Клычкова общается как с представителями растительного мира, так и с животными:

Сверчком сижу я за трубою,
Свернувшись в неживой комок... <...>
Сказать, что в продублённой шкуре,
Распертой ребрами с боков,
Живет и клекот грозной бури,
И мудрость тихая веков!
(«Под кровлей шаткою моей...»)⁹

Художественная антитеза «безмолвный человек – говорящая природа» развивается С. Есениным и С. Клычковым в логике внутреннего сходства и даже родства мудрой природы, которая питается соками земли, и поэтов, которые своими духовными корнями связаны с патриархальной Русью и памятью предков. И если цветам дана возможность говорить с человеком о настоящем и вечном, то поэты наделены даром говорить о глубокой «мудрости веков». В этом контексте в лирических «циклах» естественно возникает тема миссии поэта и поэзии. В разработке этой темы поэтическое мышление С. Есенина и С. Клычкова имеет несомненные общие черты. В данной связи обратимся к стихотворениям «Цветы, скажите мне прощай...» из «цикла» «Цветы» и «Знал мой дед такое слово...» из «Праздника сокровенья»:

Ну что ж! пускай не увидать!
Я поражён другим цветеньем
И потому словесным пенъем
Земную буду славить гладь.
(«Цветы, скажите мне
прощай...»)¹⁰

И пускай мне выйти не в чем,
Пусть темно в моём углу,
Всё ж пою я сердцем певчим
Жизни славу и хвалу!
(«Знал мой дед такое слово...»)¹¹

Здесь раскрывается один из главных принципов новокрестьянского направления в литературе: святое почитание памяти предков, преклонение перед мудростью прошлого, глубинное ощущение родства человеческого и природного мира. Всё это восходит к мотивам древнерусской литературы. В процитированном выше стихотворении С. Клычкова возникает образ деда, который представляется лирическому герою символом мудрости веков, поскольку люди прошлого были ближе к природному миру. Современный же человек потерял связь с природно-родовыми корнями и поэтому духовно ослабел, омертвел. Это ясно осознаёт лирический герой С. Клычкова:

Дед ушёл с волшебным словом,
Не простившись, на тот свет,
И со внуком непутёвым
Приключилось много бед...
Если б слово дед оставил,

Много промахов, грехов
Я избег бы и исправил,
Но... не трогал бы стихов!
(«Знал мой дед такое слово»)¹²

Прочитированное стихотворение обнаруживает смысловую связь с другим стихотворением «Праздника сокровенья» – «О, если бы вы знали слово...». Оно представляет собой лирическое размышление о том, что умение природы говорить дано ей с момента сотворения мира (как об этом сказано и в Библии), однако уход из жизни представителей патриархального прошлого, умевших постигать её язык, а также обрыв связи между поколениями приводят современного человека к ощущению безгласности природного мира:

И в безголосости суровой,
В бессловной сердца тишине
Так радостно подумать мне,
Что этот мир пошёл от слова...
(«О, если бы вы знали слово...»)¹³

Концептуально важным является именно то, что истинно «мудрые цветы» (как в цикле С. Есенина) здесь в прямом смысле слова вышли из земли и держатся за неё корнями. Эта мировоззренческая установка подобна клюевским древесным мотивам, в которых растение – это вертикаль, призванная воссоединить два мира: земной и небесный¹⁴.

Сходным образом в «цикле» С. Есенина звучит мотив вrastания цветов и других растений корнями в землю:

Я только тот люблю цветок,
Который врос корнями в землю,
Его люблю я и приемлю,
Как северный наш василёк.
(«Я не люблю цветы с кустов...»)¹⁵

Общение человека и природы в лирических циклах новокрестьян отнюдь не является односторонним. Не только поэты читают «знаки» животных и растений, но и сами представители природного мира способны поникать

во внутренний мир человека, чувствовать его состояние, настроение и даже исцелять «душевный холод»:

Цветы мои! не всякий мог
Узнать, что сердцем я продрог,
Не всякий этот холод в нём
Мог растопить своим огнём...
(«Цветы мои! не всякий мог...»)¹⁶

Растениям в сознании лирических героев присваиваются лучшие человеческие качества. Так, С. Есенин изображает события Великого Октября в десятом стихотворении цикла. В образе «сражающихся деревьев» он представляет воинов революции:

Цветы сражались друг с другом,
И красный цвет был всех бойчей.
Их больше падало под вьюгой,
Но всё же мощностью упругой
Они сразили палачей.
(«Я видел, как цветы ходили...»)¹⁷

В сознании лирического героя С. Клычкова природный мир (в частности, орнитологические образы) выступает в качестве «охранителя» человека, который, подобно доброму пастырю, способен «читать псалтырь» и «править раннюю». Так образ черныша в стихотворении «Черныш – чудная птица...» обрастает религиозной тематикой. Эта птица внешним видом походит на «дьячка», одетого в «траурную ризку», который своим появлением заставляет людей осенять себя крестным знаменем и вспоминать о царе Давиде, библейском пророке.

Следует отметить, что в общении с природой раскрывается в циклах и любовная тематика. Лирический субъект С. Есенина прощается с родным краем и любимой женщиной. В этот непростой момент в образе цветов он находит ту самую поддержку и сопереживание в ситуации «неразлучимой любви». Клычковская любовь, отображённая в цикле, выполняет несколько иную функцию. Образ любимой женщины вводится поэтом для того, чтобы более чётко провести грань между миром людей и им самим. Возлюбленная оказывается

на стороне «безмолвного» человечества, неспособного понять причину неприятия поэта окружающими:

Не потому ль, себя оберегая,
Ты с каждым днём становишься немей,
За вымысл принимая, дорогая,
Невероятие души моей.
(«У каждого есть маленькая тайна...»)¹⁸

В цикле С. Клычкова мотив отчуждения от мира людей звучит острее и трагичнее, чем у С. Есенина. Его лирический герой испытывает искренние душевные терзания из-за того, что всё глубже ощущает чуждость по отношению к современному человеку и окружающему его обществу. Теперь он убеждён, что «человек страшней и злей любого зверя»¹⁹, однако в его словах неоднократно звучит надежда на лучший финал, на воссоединение с людьми, поскольку, находясь в природном пространстве, он всё же ощущает себя «в гостях». Именно в цикле «Праздник сокровенья» звучит вывод, который относится ко всему сборнику в целом:

Дай Бог каждому жить дома
И поменьше быть в гостях!
(«Хорошо, когда у кровва...»)²⁰

Противопоставление «безмолвный человек – говорящая природа» обнаруживает тесную мировоззренческую взаимосвязь поэзии С. Есенина и С. Клычкова. У обоих поэтов «мудрость природы» и людей прошлого проявляется в даре слова, который позволяет общаться, то есть органически сосуществовать с окружающим миром. Современный же человек оказывается и у С. Есенина, и у С. Клычкова безмолвным в связи с трагической оторванностью от природы и предков. Возникая как неизбежное следствие индустриализации и технологизации культуры, она проявляется в неспособности понимать прошлое и природу, с одной стороны, и впускать их в свой внутренний мир для исцеления от «душевного холода» – с другой.

Природные образы в рассматриваемых художественных единствах обрастают христианскими мотивами, противопоставление же «безмолвный человек – говорящая природа» восходит к евангельским текстам. В целом литургизация природы в тесной связи с противопоставлением современного человека человеку патриархального прошлого оказывается константой творчества новокрестьянских поэтов, что принципиально отличает их от всей предшествующей им крестьянской линии в русской поэзии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Гордиенко Н.* Литургизация пейзажа в произведениях С. А. Есенина и иеромонаха Романа (Матюшина): к проблеме духовной преемственности русской поэтической традиции // Современное есениноведение. 2007. № 7. С. 110–115.

² *Борзых Л. А.* Цветовой селам лирики С. А. Есенина // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2010. № 4. С. 295

³ *Ляпина Л. Е.* Проблема целостности лирического цикла // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Донецк: [б. и.], 1977. С. 165.

⁴ *Есенин С. А.* Полное собрание сочинений: в 7 т. М.: Наука, Голос, 1995-. Т. 4: Стихотворения, не вошедшие в «Собрание стихотворений» / гл. ред. Ю. Л. Прокушев. С. 203.

⁵ *Есенин С. А.* Указ. соч. С. 207.

⁶ *Апалькова Е. С.* «Это философская вещь»: о поэме С. А. Есенина «Цветы» // Современное есениноведение. 2021. № 4 (59). С. 69.

⁷ *Клычков С. А.* Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1: Стихотворения. Сахарный немец: Роман / предисловие Н. М. Солнцевой; сост., подготовка текста и коммент. М. Нике, Н. М. Солнцевой, С. И. Субботина. М.: Эллис Лак, 2000. С. 218.

⁸ *Есенин С. А.* Указ. соч. Т. 1: Стихотворения. С. 125.

⁹ *Клычков С. А.* Указ. соч. С. 212–213.

¹⁰ *Есенин С. А.* Указ. соч. Т. 4. С. 206.

¹¹ *Клычков С. А.* Указ. соч. С. 219.

¹² Там же. С. 218.

¹³ *Клычков С. А.* Указ. соч. С. 201.

¹⁴ *Захаров А. Н.* Контуры поэтического мира Николая Клюева // Николай Клюев. Исследования и материалы: сборник статей. М.: Наследие, 1997. С. 102–118.

¹⁵ *Есенин С. А.* Указ. соч. Т. 4. С. 205.

¹⁶ Там же. С. 204.

¹⁷ Там же. С. 207.

¹⁸ *Клычков С. А.* Указ. соч. С. 201.

¹⁹ Там же. С. 204.

²⁰ Там же. С. 215.

УДК 821.161.1

ОБРАЗ СВЯТОГО ГЕОРГИЯ В ОДНОИМЁННОМ ПОЭТИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Е. А. Сакулина

кандидат филологических наук,
заведующая кафедрой литературы народов мира и межкультурной коммуникации
Нижегородского государственного лингвистического университета
им. Н. А. Добролюбова, Нижний Новгород,
sakoulinea@mail.ru

В. И. Калинин

студентка немецкого отделения
Высшей школы перевода
Нижегородского государственного лингвистического университета
им. Н. А. Добролюбова, Нижний Новгород,
kalinkinavaleriya@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматриваются интерпретация и функции образа святого Георгия в поэтическом цикле М. Цветаевой «Георгий» (1921). Цикл относится к переходному, значимому этапу в творчестве и кризисному периоду в жизни Цветаевой, связанному с общественными и политическими потрясениями в России первых десятилетий XX в. Анализируются семь стихотворений цикла. Образ Георгия у М. Цветаевой сопоставляется с образом Георгия Победоносца из канонических фольклорных текстов – отмечается противоречивость фигуры Георгия в рассматриваемом цикле. Особое внимание уделяется средствам, которые использует М. Цветаева при создании образа героя: художественным деталям, портрету Георгия, цветописи, взаимосвязи с другими образами произведения. Анализируются важные для понимания цветаевской фигуры святого образы всадника и коня, которые в поэтике М. Цветаевой то различаются, то предстают единым целым. Отмечается личный и исторический характер образа святого Георгия в цикле, посвященном мужу М. Цветаевой, белогвардейцу С. Эфрону. Делается вывод о переосмыслении канонического образа святого и тесной связи интерпретации с историческим фоном и личной судьбой М. Цветаевой, создающей образ человека, который, следуя святым, устоявшимся принципам, переживает внутренний кризис.

Ключевые слова: Марина Цветаева, начало XX в., образ святого Георгия, лирический цикл, семантика образа, цветовая символика, биография.

THE IMAGE OF ST. GEORGE IN THE EPONYMOUS CYCLE**BY MARINA TSVETAeva****Elena A. Sakulina**PhD, Head of Department,
Linguistics University of Nizhny Novgorod (LUNN),
Nizhny Novgorod, sakoulinea@mail.ru**Valeria I. Kalinkina**student,
Linguistics University of Nizhny Novgorod (LUNN),
Nizhny Novgorod, kalinkinavaleriya@yandex.ru

The article is devoted to the interpretation and function of the image of St. George in the poetic cycle of M. Tsvetaeva “George” (1921). The cycle refers to a transitional, significant stage in the creative work and crisis period in Tsvetaeva’s life connected with the social and political upheavals in Russia in the first decades of the 20th century. Seven poems of the cycle are analyzed. Tsvetaeva compares the image of George with the image of St. George in canonical folklore texts – the contradictory nature of the figure of George in the cycle in question is noted. The author pays a special attention to the means which are used by M. Tsvetaeva in creating the image of the character: artistic details, the portrait of Georgy, the coloring and the interrelation with other images in the work. The article analyzes the images of “The Horseman” and “The Horse” which are important for the understanding of the Saint figure in M. Tsvetaeva’s poetics and which have both differences and are one whole in M. Tsvetaeva’s poetics. The personal and historical character of the Saint George image in the cycle devoted to M. Tsvetaeva’s husband. The conclusion is made about the reinterpretation of the canonical image of Saint and the close connection of the interpretation with the historical background and personal destiny of the poetess who creates an image of a person who follows saintly and well-established principles so experiences an inner crisis.

Key words: Marina Tsvetaeva, the beginning of the 20th century, image of St. George, lyrical cycle, image semantics, colour symbolism, biography.

Первые десятилетия XX в. – время перелома в истории России. За короткий период произошли события, навсегда изменившие российское общество: Первая мировая война (1914–1917), революция 1917 года в России и последующая Гражданская война (1918–1920). В эту эпоху происходил развал сложившейся за многие века российской социальной структуры, стремительно

менялись традиционные ценности русской культуры, в особенности религиозной, претерпевшей крах после революции.

Масштабные общественные потрясения, разрушение прежних моральных ориентиров и догм затронули и литературу. Художественная литература первых десятилетий XX в. отражала пограничность и неопределённость эпохи, в которой оказалась интеллигенция того периода, не привыкшая к новым реалиям и зачастую не принимающая их.

В поисках нравственной и моральной опоры всё больше писателей и поэтов Серебряного века обращались к религиозным образам, которые противопоставлялись хаосу нового времени или обретали новое значение, меняясь вместе с эпохой. Так, религиозные, в том числе христианские, образы встречаются в произведениях Б. Пастернака, В. Брюсова, К. Бальмонта, А. Ахматовой и других крупных поэтов и писателей начала XX в.

Одним же из важных христианских образов в литературе Серебряного века стал образ святого Георгия, заимствованный из отечественного фольклора, являющийся «каноническим символом торжества светлых сил над тёмными, а также российской государственности»¹. Наиболее часто в своих произведениях поэты (М. Кузьмин, К. Бальмонт, М. Цветаева) использовали эпизод жития Георгия, описывающий одно из посмертных чудес Святого Великомученика – победу над змеем.

К образу Победоносца неоднократно обращается М. Цветаева в сборниках «Лебединый стан» (1917–1920) и «Ремесло» (1921–1922), принадлежащих к кризисному периоду в её жизни и новому этапу творческой биографии. Данные сборники можно назвать летописью российской революции и Гражданской войны, так как каждое стихотворение в них связано с судьбой России и судьбой самой М. Цветаевой в период событий 1917–1920 гг.

В стихотворении «Московский герб» (1918) из сборника «Лебединый стан», по мнению К. С. Коваленко, М. Цветаева изображает героя средневековых житий как «спасителя, бесстрашного воина, посланного избавить людей

от страха»². Однако в более поздних стихотворениях цикла «Георгий» (1921) из сборника «Ремесло» его образ становится как никогда противоречивым и личным. Так, например, американский исследователь творчества М. Цветаевой Майкл Мейкин пишет: «Из традиционного описания возникает отнюдь не канонический святой, а лишенный покоя победитель, не способный смириться с фактом своей победы над драконом»³.

Слова исследователя находят подтверждение уже в первом стихотворении цикла. В нём М. Цветаева посредством метафоры «стыдливость ресниц», повторов фразы «смущается Всадник», эпитетов «любезный Всадник», «нежный Всадник», синтаксических параллелизмов «Сколь грозен и сколь ясен!» – «Сколь скромн и сколь томен!» (восклицания, относящиеся к описанию героя) изображает Георгия как скромного, кроткого юношу, который не может пережить торжество над змеем («Вот-вот не снесёт Победы!») и умирает.

Стоит отметить, что события жития расположены в цикле в обратном порядке: Георгий умирает после победы над драконом, в то время как в каноническом тексте мученическая смерть происходит раньше торжества над змеем, считающегося одним из чудесных посмертных деяний и неотъемлемым признаком святости мученика⁴. Поэтому образ Георгия у М. Цветаевой обретает более приземлённый, близкий человеку характер: герой испытывает земные чувства – стыдливость, досаду и одиночество.

Во втором стихотворении цикла представленный вначале образ Георгия, страдающего от «тяжести удачи» и «обиды победы», развивается. Чтобы снова подчеркнуть юность, скромность героя, Цветаева сравнивает его с «красною девой», использует эпитет «детская стыдливость». Страдания же Георгия, его недовольство собственной победой подчеркиваются с помощью повтора глагола «брезговать» («Ты брезгуешь гласом // Победным...», «Ты брезгуешь даром // Царевым...»), метафоры «оплеуха славы», которая усиливает мотив отторжения героем славных почестей. В стихах «Ты брезгуешь даром //

Царевым, – ее подвенечным пожаром» – отречение цветаевского Георгия от всех благ, принесённых ему победой над злом.

В третьем стихотворении цикла Георгий восхваляется, что соответствует канонам жития святого:

Синие версты
И зарева горние!
Победоносного
Славьте – Георгия!⁵

Однако далее снова возникают противоречия. Хвалебная песнь переходит в печальную, на что указывает смена образов (возвышенные образы «жемчужные грозди», «синие вёрсты» сменяются на более низкие – «льстивые ивы», «травы поклонные») и отсутствие восклицательных предложений. Также сменяется призыв лирической героини «славить» Георгия: «Юношу – славьте, // Юношу – плачьте...» В новом призыве, выделенном многоточием, отражается сочувствие лирической героини к судьбе Святого. Также важной в третьей части является последняя строфа:

Розовый рот свой
На две половиночки –
Победоносец,
Победы не вынесший⁶.

В последних двух строках М. Цветаевой обыгрывается слово «Победоносец», «иронически подчёркивающее “ниспровержение” известного жития»⁷, а также самого образа святого Георгия Победоносца, олицетворяющего по канону силу, победу и славу.

В четвертом стихотворении Георгий – «ставленник небесных сил», отвечая на вознесённые ему хвалбы, восклицает: «– О, не благодарите! – По приказу». Таким образом, герой изображается теперь исполнителем не своей, а чужой воли. «Завершив “божественную ведомость”, герой, однако, раздавлен тяжким грузом персональной ответственности»⁸. Потому чужды ему слава и почести, следующие за победой, и в монологе (шестое стихотворение) Георгий отказывается от

благодарности и союза с «девой»: «А девы – не надо»; «Храни, Голубица <...> // Героя – от девы». Таким образом подчёркиваются одиночество, аскетизм и желание героя отречься от всего земного.

В пятом же стихотворении описание деяний святого сливается с образом белой армии, покровителем которой являлся Георгий Победоносец:

В заоблачье исчезать как снасть!
 Двуочие разевать как пасть!
 И не опомнившись – мёртвым пасть:
 О страсть! – Страсть! – Страсть!⁹

В седьмом, последнем стихотворении, повторяется фольклорный мотив восхваления, однако автор снова подчёркивает противоречивость образа восхваляемого Георгия, используя гиперболизированные прилагательные-эпитеты «высочайший», «кротчайший», «тишайший», «горчайший» и противопоставление:

Не тот – высочайший,
 С усмешкою гордой:
 Кротчайший Георгий,
 Тишайший Георгий,

Горчайший – свеча моих бдений – Георгий,
 Кротчайший – с глазами оленя – Георгий!¹⁰

Также в описании Георгия появляется образ оленя («Кротчайший – с глазами оленя – Георгий!», «Трепещущей своре // Простивший олень»), символизирующий в христианской культуре отшельничество, благочестие и чистоту. С помощью образа животного автор подчеркивает благородство героя и его одиночество в страдании от содеянного, а также неприятие им полученной славы. О том же, что свершившееся с Георгием приносит ему страдания, М. Цветаева говорит в следующих строках:

(Трепещущей своре
 Простивший олень.)
 – Которому пробил
 Георгиев день¹¹.

По утверждению М. Мейкина, Георгиев день – «вариация известного Юрьева дня, что обычно символизирует неожиданное и неприятное событие»¹².

В последних строфах цикла образ Георгия становится личным – М. Цветаева через лирическую героиню обращается к святому, неоднократно использует притяжательное местоимение «мой». Георгий отождествляется с адресатом стихотворения – мужем М. Цветаевой, участником Белого движения, С. Эфроном. Раскрывается тоска лирической героини-Цветаевой по возлюбленному (с 1917 по 1921 г., с уходом С. Эфрона в белую армию, связь между ним и М. Цветаевой оборвалась. Первое письмо с начала Гражданской войны Цветаева получила от мужа лишь в июле 1921 г.), следовательно, образ Георгия Победоносца тесно переплетается с личной судьбой автора цикла.

Образ Георгия торжественен, что достигается за счёт использования М. Цветаевой восклицаний и устаревшей возвышенной лексики: «персты», «очи», «куста», «смарagdовый». Однако внешняя торжественность образа противопоставляется внутреннему замешательству, страданиям героя, побеждённого собственной победой.

Важную роль в создании цветаевского образа Георгия играет портрет святого. Его лицо М. Цветаева сравнивает со «святой иконкой», а одной из главных деталей в портретном описании Георгия являются глаза. Так, в самом начале произведения внимание сосредоточено на ресницах, за которыми глаза – «солнца в венце стрел». Изображая ресницы героя, Цветаева сравнивает их со стрелами («Басенный взмах // Стрел...»), использует метафоры «Под прикрытием стрел // Ресничных», «Пронзающей прямизне ресниц». Ресницы в начале стихотворения ещё защищают героя от внешнего мира, который он не видит, стыдливо опустив глаза. Однако затем, как замечает К. С. Коваленко, глаза Георгия постепенно открываются. Используя эпитет «лазурное око», сравнивая глаза героя с глазами оленя («Кротчайший – с глазами оленя – Георгий!») и описывая взгляд Георгия как «суровую – детскую – смертную важность», автор подчеркивает чистоту, невинность святого и в то же время усиливает ощущение

страдания, связанное с осознанием Георгием совершённого не по его воле «подвига». Ещё одна важная деталь в портрете святого – его руки – «длинные персты», которые после убийства змея ослабевают, становятся «внезапно-чужими» – герой понимает, что убил «по приказу». Подобно Георгию, человеку начала XX в., слепо следующему устоявшимся традициям, в период разлома пришлось взять на себя «бремя ответственности» за каждый совершённый поступок.

Раскрыть образ Георгия помогает также цветовая символика произведения. Частыми цветами стихотворения являются голубой / лазурный («лазурное око») и розовый («розовые уста», «розан райский»). Так, используя голубой цвет, М. Цветаева соединяет в Георгии, согласно христианской иконописной традиции, земное и небесное, подчёркивая тем самым святость, духовность героя и в то же время его приближенность к земному миру, людским чувствам и сомнениям. Розовый же символизирует в цветописни М. Цветаевой юность и нежность, отражает любовь лирической героини к Георгию.

Однако главные цвета, с помощью которых раскрывается образ героя, – красный и белый. В цветовой семантике М. Цветаевой эти два цвета могут как контрастировать друг с другом, так и сливаться. В образах дракона и крови («красная пасть», «дрянная кровь янтарная») красный цвет символизирует враждебность змея и геройство, мужество Георгия. В образе ресниц («Ресницами жемчуг нижет...»), который ассоциируется со слезами, и в образе лебедя («<...> с высот // Лебединого поворота») появляется белый цвет, символизирующий одновременно чистоту и страдание, испытываемое героем. В предпоследней строфе первого стихотворения красный и белый противопоставляются друг другу:

Иль луч пурпуровый
Косит копьём?
Иль красная туча
Взмелась плащом?
За красною тучею –
Белый дом.
Там впустят
Вдвоём
С конём¹³.

Красный здесь в образе «красной тучи» символизирует враждебные Георгию силы. Белый же – символ чистоты, божественного начала, а образ «белого дома» является олицетворением родного для героя места, в котором его всегда ждут.

Во втором стихотворении цикла красный используется в устойчивом обороте, в сравнении Георгия с «красной девой», и символизирует молодость и стыдливость героя. Далее происходит переход к белому – используется глагол «бледнеть»:

Ты красною девой
Бледнеешь над делом
Своих двух
Внезапно-чужих
Рук¹⁴.

Два противоположных образа сталкиваются друг с другом – молодость, сила соединяются с чувством тоски и образом смерти. Те же мотивы жизни и смерти встречаются в строках «Зардевший под оплеухою славы // – Бледнеет <...>».

В последнем стихотворении красный исчезает. Доминирует белый в образах лебедя и лотоса, что символизирует принадлежность Георгия к божественному замыслу, раскрывает его как «ставленника божественных сил».

Думается, что красный и белый в цикле «Георгий» связаны с двумя центральными образами произведения: образом «красного плаща» – героя, смущённого кровопролитием, и «белого коня», который, как отмечает Л. В. Зубова, «воплощает в себе гордость победителя»¹⁵. «Конь» также считается защитником Георгия, посредником между земным и небесным. По мнению О. А. Скриповой, «конь» «является подножием для поднимающегося духом человека»¹⁶. Потому постепенно образы всадника и коня сливаются и первый обретает присущий ранее коню белый цвет. Посредством такого перехода развивается тема приближения к божественному, святому через страдания.

Таким образом, М. Цветаева по-своему интерпретирует фигуру святого Георгия, отходя от канонических фольклорных текстов и создавая образ героя, действующего по приказу и осознающего впоследствии ужас и тяжесть одержанной им победы. Герой побеждает не змея, а самого себя, что, однако, вызывает

у лирической героини сочувствие, так как, согласно воспоминаниям современников М. Цветаевой, «она всегда на стороне побеждённых, они окружены в её глазах романтическим ореолом»¹⁷. Сострадание к «победе не вынесшему» Георгию можно объяснить тесной связью его образа с судьбой белой армии и мужа М. Цветаевой – адресата цикла – во время Гражданской войны. Так, созданный поэтом новый образ Георгия Победоносца является собирательным и олицетворяет судьбы людей, которые, следуя своим идеалам и ценностям, выбрали, по словам С. Ж. Макашевой, «индивидуальный путь личностного развития, возможно ошибочный, но позволяющий в личном опыте скорректировать систему ценностных представлений»¹⁸ и, оставшись верными привычным им идеям, прошли через страдания и испытания переломной эпохи не только в истории России, но и в мировой истории.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Макашева С. Ж., Евсеев В. Н., Прудченко Е. А. Культурно-исторические факторы осмысления образа святого Георгия в русском искусстве первой четверти XX в. // Общество: философия, история, культура. 2018. № 12 (56). С. 174.

² Коваленко К. С. Образ Святого Георгия в цикле «Георгий» М. Цветаевой // Актуальные проблемы филологии. 2017. № 15. С. 90

³ Мейкин М. Марина Цветаева: поэтика усвоения. М.: Дом-музей Марины Цветаевой: Изд. дом «Грааль», 1997. С. 159.

⁴ Мейкин М. Указ. соч. С. 159.

⁵ Цветаева М. И. Сочинения: в 2 т. М.: Художественная литература, 1984. Т. 1. С. 158.

⁶ Цветаева М. И. Указ. соч. С. 159.

⁷ Мейкин М. Указ. соч. С. 161.

⁸ Макашева С. Ж., Евсеев В. Н., Прудченко Е. А. Указ. соч. С. 180.

⁹ Цветаева М. И. Указ. соч. С. 160.

¹⁰ Там же. С. 161–162.

¹¹ Там же. Указ. соч. С. 162.

¹² Мейкин М. Указ. соч. С. 162.

¹³ Цветаева М. И. Указ. соч. С. 156.

¹⁴ Там же. С. 157.

¹⁵ Зубова Л. В. Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1989. С. 127.

¹⁶ Скрипова О. А. Всадник-конь в книге стихов М. Цветаевой «Ремесло» // Филологический класс. 2016. № 4 (46). С. 87.

¹⁷ Лосская В. К. Марина Цветаева в жизни. Неизданные воспоминания современников. М.: Культура и традиции, 1992. С. 69.

¹⁸ Макашева С. Ж., Евсеев В. Н., Прудченко Е. А. Указ. соч. С. 180.

УДК 82-145

**РЕВОЛЮЦИЯ, ЦАРЬ, СВЯТАЯ РУСЬ:
ЭВОЛЮЦИЯ МАГИСТРАЛЬНОГО СЮЖЕТА
В ПОЭЗИИ СЕРГЕЯ БЕХТЕЕВА***

С. Б. Королева

доктор филологических наук, доцент, начальник МНИЛ «Фундаментальные
и прикладные аспекты исследований культурной идентификации»
Нижегородского государственного лингвистического университета
им. Н. А. Добролюбова, Нижний Новгород,
svetlakor0808@gmail.com

С. М. Кузьмин

студент филологического факультета
Балтийского федерального университета им. И. Канта, Калининград,
skuzmin7667@mail.ru

Аннотация. В статье проанализированы стихотворения С. С. Бехтеева послереволюционного и эмигрантского периодов творчества, объединённые религиозно-политической проблематикой и темой борьбы Святой Руси с силами тьмы. В статье уточнены научные представления об основных чертах ключевых образов его зрелого творчества и взаимосвязи между ними. Обнаружено, что образ мученика-Царя неотделим от образа мучителя-народа, что постепенно поэзия Бехтеева движется от изображения революционного мятежа как расщепления бесовских сил, направленных на разрушение православной русской империи и уничтожение русского самодержавия и русского Царя, к изображению борьбы дьявола и сил тьмы со Святой Русью – русским народом, точнее, той его частью, которая не обольстилась ложными идеалами свободы и справедливости, но осталась верной Царю, Христу и себе.

Ключевые слова: поэзия С. С. Бехтеева, образ Царя, образ русского народа, образ Святой Руси, метаисторическая перспектива, магистральный сюжет.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00310.

REVOLUTION, TSAR, HOLY RUSSIA: EVOLUTION OF THE MAJOR PLOTIN SERGEY BEKHTEEV'S POETRY

Svetlana B. Koroleva

Dr. Sci., Docent, Head of International Research Laboratory,
Linguistics University of Nizhny Novgorod (LUNN),
Nizhny Novgorod, svetlakor0808@gmail.com

Sergey M. Kuz'min

student of the Faculty of Philology,
Immanuel Kant Baltic Federal University,
Kaliningrad, skuzmin7667@mail.ru

The paper analyzes the poems by S. S. Bekhteev (of the post-revolutionary and emigrant periods), united by religious and political issues and the theme of struggle between Holy Russia and forces of darkness. The paper clarifies concepts concerning the main features of the key images of Bekhteev's mature work and the relationship between them. It is argued that the image of the martyr-Tsar in Bekhteev's post-revolutionary poems is inseparable from the image of the tormentor-people, and that gradually Bekhteev's poetry moves from the image of the revolutionary rebellion as the release of demonic forces aimed at the destruction of the Orthodox Russian Empire and the destruction of the Russian autocracy and the Russian Tsar, to the image of the struggle of the devil and the forces of darkness with Holy Russia - the Russian people, more precisely, the part of it that was not seduced by false ideals of freedom and justice and remained faithful to the Tsar, Christ and itself.

Key words: poetry of S. S. Bekhteev, image of the Tsar, image of the Russian people, image of Holy Russia, metahistorical perspective, the major plot.

Сергей Бехтеев обрёл относительную известность в России как талантливый поэт, автор религиозно-патриотических и военно-политических стихотворений в конце XX в., хотя в среде русских эмигрантов первой волны его творчество вызывало неизменный и пристальный интерес. Основной корпус его произведений приходится на период с 1917 г. – он связан с историософским и духовно-религиозным осмыслением событий и самого этого революционного года, и последующей трансформации Российской империи в СССР.

Научное осмысление творчества С. С. Бехтеева в отечественном литературоведении началось вместе с «открытием» его поэзии в современной России.

Исследованы его ценностные доминанты¹, царская и евангельская темы в нём², образ России-родины^{3, 4}, жанры молитвы и письма⁵, мотивы крестного пути⁶ и др. Вместе с тем заслуживает отдельного пристального исследовательского внимания магистральный сюжет эмигрантского периода поэзии С. С. Бехтеева – борьба Святой Руси с силами тьмы. Частью этой проблемы является вопрос о содержательном наполнении понятия «Святая Русь» в поэтических текстах Бехтеева. Для изучения этих вопросов предлагается применить, совокупно с биографическим методом и методом описательной поэтики, теоретические положения метаистории.

Понятие метаистории впервые появилось у С. Н. Булгакова. В работе, созданной между 1904-м и 1910-м годом, русский религиозный философ определил её как «ноуменальную сторону того универсального процесса, который одной из своих сторон открывается для нас как история»⁷. Позднее это представление об истории и метаистории получило особое развитие в книге Даниила Андреева «Роза Мира». В ней термин «метаистория» получил особое толкование: как «совокупность процессов, протекающих в тех слоях инобытия, которые, будучи погружены в другие потоки времени и в другие виды пространства, просвечивают иногда сквозь процесс, воспринимаемый нами как история. Эти потусторонние процессы теснейшим образом с историческим процессом связаны, его собою в значительной степени определяют, но отнюдь с ним не совпадают и с наибольшей полнотой раскрываются на путях именно того специфического метода познания, который следует назвать метаисторическим»⁸. Таким образом, если представлять себе земную историю как горизонталь, то метаистория представляет собой выход за пределы этой горизонтали в вертикальном направлении на другие уровни бытия⁸.

В поэзии Бехтеева, созданной после Октябрьской революции, сила тьмы восстаёт против силы света именно в метаисторическом (духовидческом и одновременно историософском) значении. В стихотворениях поэта их борьба разворачивается в границах России и сила света ассоциирована не только

с собственно церковными, христианскими образами, но и с понятием «Святой Руси», и с идеей «Москва – третий Рим». Россия для него – великая православная Империя, как бы укоренённая в Небесном Царстве; именно в силу этой укоренённости она имеет космическое значение: несёт крест охранения и распространения света Христова и света православного вероучения в дольном, погружённом во зло мире.

На уровне национально-историческом, на уровне народа и личности Россия как православная империя опирается на православное мировоззрение народа, на его искреннюю православную веру и те добродетели, которые эта вера и это мировоззрение порождают: смирение, сострадание ближнему своему, жертвенная любовь. Святость исконных идеалов, о которой так пронзительно писал Ф. М. Достоевский в «Дневниках писателя», позволяет русскому народу соработничать Господу – так возникают святые моменты синергии в недрах русской культуры. Носители этого мировоззрения, веры, добродетелей, культуры и есть «Святая Русь». В поэзии Бехтеева это имя появляется в эмигрантский период творчества, после 1922 г. Можно предположить, что некоторая дистанция (временная и пространственная) позволила ему разглядеть в бурно-трагическом историческом бытии послереволюционной России не только мятеж и безумие (как в период 1917–1921 гг.), но и борьбу тьмы со светом – светом Святой Руси.

Завершённость, стройность этой концепции обеспечивается особой ролью русского Царя – точнее, особенной природой его власти. В поэзии С. С. Бехтеева русский Царь одновременно являет собой центр православной империи и значимую составляющую «Святой Руси»; однако власть его, будучи небесной по своему происхождению, возвышает его (не как человека, но как носителя основного бремени власти и ответственности в православной империи) до мира горнего. Именно фигура Царя непосредственно собою соединяет все три плана метаисторического бытия.

Триединство этого бытия, крепкая спаянность его планов несёт в себе не только особую устойчивость, но и страшную опасность. Отпадение части народа

от православного мировоззрения и вероучения прямо влечёт за собой и отпадение от идеи «Москва – третий Рим», и отказ от Царя, и потерю прямой и крепкой связи с горним миром. Если же эта часть народа смещает Царя и оказывается у власти, разрушается не Российская империя – весь дольний мир, вся земля и всё человечество теряют ту устойчивую связь с миром Небесным, которая сохранялась Россией как истинной православной империей и которая обеспечивала проникновение Господнего света в толщу государственной, социальной, человеческой жизни. Святая Русь при этом может сохраняться, но, не поддерживаемая, а угнетаемая государством, она мучительно страдает и слабеет.

Гибель православного Царства – результат греха, отпадения «пассионарной» части народа от веры, Царя, Христа во имя «ложных свобод» и человеческого разума. Революционные силы в поэзии С. С. Бехтеева, несмотря на внешне атеистическую программу, по сути своей являются инфермальными. В гибели Российской империи Бехтеев видит катастрофу космического масштаба и глубоко и трагично переживает её, однако сохранение Святой Руси в недрах жизни народной даёт ему надежду на восстановление России как православной империи и на воссоединение народа с Царём и Господом в синергичном любовно-духовном общении.

В первые годы после свершения Октябрьской революции образ Царя как носителя Богом данной власти и Богом же определяемой ответственности за православный народ и православную империю становится ключевым в поэзии С. С. Бехтеева. Уже в стихотворном послании «Верноподанным» (октябрь 1917 г.), адресованном сёстрам поэта, структурно, композиционно и стилистически очерчена роль Царя как проводника Господней воли и света в глубину земной – государственной и народной – русской жизни. Послание содержательно представляет собой адресное пророчество о торжестве Божьего света над «царством тьмы» и, соответственно метаисторической логике в приложении к русской истории, о возвращении Царя на «прародительский Свой трон» и о «раскаянии» русских людей-сынов и дочери-страны. При этом жертва Царя, пришедшего

помочь своей стране, готового нести её крест, «оковы» и «скорбь тернового венца», уподобляется жертве Христовой не только в соответствии с русской православной традицией, осмысляющей помазание русского Царя на царство как путь сближения со Христом⁹, но и в связи с революционными событиями и началом мученического пути Николая II и его семьи.

В стихотворении «Николай II», написанном в том же 1917 г., проводится прямая аналогия между Николаем II и Иисусом Христом, при этом отправной точкой для уподобления является мотив предательства народа, совмещённый с мотивом святого мученичества (Царя и Христа):

Не так ли пал и Царь коварной Иудей,
Мессия истины, народная мечта,
И Бога своего преступные евреи
Распяли на доске позорного Креста.
И Царь был осужден на пытки рабской казни.
Над Божеством глумился весь народ
<...>

Он, ваш исконный Царь, смиреньем благородный,
В своей душе Он мог ли помышлять,
Что вы готовитесь изменой всенародной
России честь навеки запятнать!¹⁰

И в стихотворении «У Креста» (1921) предательство русским народом Царя прямо сближается с предательством иудеями Христа, царевубийство – с Его убиением, а муки и смирение Царя-страстотерпца – с муками Иисуса на кресте: «<...> Несутся яростные крики: // “Распни Его, Пилат, распни! // Распни за то, что Он смиренный, // За то, что кроток лик Его. // <...> // Пилат оправдан и омыт, // И на посмешище народу // Царь оклеветан... и... убит!»¹¹

В стихотворении же «Виденье Дивеевской старицы» (1922), отсылающем к факту видения блаженной Ксении, в котором образ Николая II предстал ей в слиянии с образом Иисуса Христа и в котором ей было открыто, что Христос сделает последнего российского государя первым в Царстве святых¹², образы Николая и Христа сливаются едва ли не в единое целое: «В Облик единый сливаются в бездне теней / Образ Господень и Образ Страдальца-Царя...»¹³ При этом

текст в переложении этого эпизода видения старицы избегает прямолинейности: для вводящих этот эпизод слов автора избрано слово «чудится» («Смотрит отшельница, смотрит, и чудится ей»).

Как видим, образ Царя в поэзии Бехтеева первых лет после революции (в период 1917–1922 гг.) практически неотделим от образа народа-предателя. При этом предательство народа, пошедшего против Царя и Христа, отвергнувшего свои религиозные, духовные, культурные истоки, влечёт за собой и предательство божественного и человеческого в себе: народ становится зверем. В стихотворениях Бехтеева разных лет встречаем следующие характеристики соблазнённого и предавшего Господа, Царя и свою империю народа: «слепой народ, обманутый лжецами»¹⁴; «народ, тупой и дикий»¹⁵; «мой народ; // <...> что ближним мстит, // громит, кошунствует, хулит, // сквернит святыни, нагло лжёт, // льёт кровь, насилует и жжёт»¹⁶; «зверь-народ»¹⁷; «пьяный народ <...> // совесть на веки хоронит»¹⁸; «челядь»¹⁹; «мятежный народ»²⁰; «лживые и рабские сердца»²¹; «звериная толпа // <...> Коварно-мстительна, злорадна и слепа»²².

Этот отрицательный народ (**антинарод**) предстаёт в неизменно **безобразном** виде. В нём человеческое и божественное замещается страстным и звериным, его поведение аморально, разнузданно, жестоко, стихийно. Деятельность его носит исключительно деструктивный характер. В стихотворении «Звонарь» этот **антинарод** назван «двуногим медведем»: «Громко скликает гудящая медь // Чернь на кровавое вече: // Рвётся на волю двуногий медведь»²³. Представители мятежного народа – лишь мнимо свободные (вырвавшиеся на свободу) люди; на самом деле они «рабы» и «челядь», подчинённые и собственным страстям, и божеским силам.

Призыв к «лживой свободе», который оборачивается насилием и приводит не к свободе, а ко всё большему рабству, оказывается в художественном мире Бехтеева главной уловкой сил тьмы. Человек не может быть свободен в абсолютном смысле этого слова. Он служит либо Богу, либо дьяволу и свободен лишь в выборе той или иной стороны. В то же время для Бехтеева именно служение Богу

является высшим проявлением свободы в том смысле, что, преодолевая ограничения своего «эго» и своей низшей природы, выходя за пределы своего «я», человек расширяет сферу своего бытия и приобщается к свободному творчеству, имеющему единый корень в Боге.

В стихотворении «Красный конь» русский **анти**народ сопоставлен с «диким красным конём», на котором «нет всадника былого, // с ним разделявшего ночлег»²⁴. Былой всадник здесь – это, конечно, Царь. В конце стихотворения автор с отчаянием вопрошает: «Кто, страх понятный прочь гоня, // Безумца воли обуздает, // Кто, для спасенья, оседлает // Осатаневшего коня?»²⁵ Ответ на этот вопрос можно найти в стихотворении «Великий Хам». В нём представлен образ нового псевдо- или анти-«царя». Этот «царь» – Великий Хам, который утверждает, что России он «ниспослан судьбой», и который сам характеризует себя как «стихийно-дикий», что перекликается с чертами народа.

Силы революционного мятежа в творчестве Бехтеева как послереволюционного, так и эмигрантского периода представлены как силы тьмы, ведомые Сатаной. Они соблазняют русский народ мечтами о социально-политической свободе, о царстве Божиим на земле, построенном руками человеческими. Название стихотворения «Конь красный» (1917), работая в поле символики кроваво-агрессивного красного цвета, отсылает не только к кровавой революции «красных» большевиков, но и к образу «коня бледа» из Апокалипсиса и к знаменитой картине Петрова-Водкина «Купание красного коня» (1912). В отличие от мощно-эпического, богатырски величественного образа коня у Петрова-Водкина, который тем самым предвосхитил и воспел Октябрьскую революцию, образ красного коня у Бехтеева становится образом «одичавшего» народа как символа конца русской православной империи.

В первом четверостишии страдательным залогом явлена идея ведомости русского народа некими силами: «Народ наш выпущен на волю // И, словно дикий конь по полю, // Летит, подхлѣстнутый молвой». Эта идея в стихотворении не развивается: дальнейшее развёртывание лирического сюжета связано в нём

с кумулятивным наращиванием деталей, указывающих на зверино-дикий, неистовый, страстно-бесовской скак обезумевшего, «осатаневшего» коня: «Пылает взор его огнём»; «Он скачет, яростно вздымая // Клубами вьющуюся пыль»; «Он мчит, как грозный ураган; гневный рот // Оделся пеной белоснежной»; «Не удержать уздой железной // Его неистовый полёт».

Идея ведомости русского народа бесовскими силами развивается в другом стихотворении, созданном в том же 1917 г. и имеющем символическое название «Земля и воля», которое отсылает как к названию тайного революционного общества 70-х гг. XIX в., так и к знаменитым лозунгам большевиков «Власть – Советам!», «Земля – крестьянам!» и пр. В этом стихотворении сила тьмы – бесовская сила, несущая человеку, его телу, духу и душе смерть от «пьяного неистовства», влекущая ко «всеобщей <...> разрухе», к «смертельному разладу», – предстаёт в образе кровавой старухи, которая, как видение, преследует лирического героя:

И образ ужасный кровавой старухи
Повсюду мерещится мне.

Костлявая тень, с сатанинской улыбкой,
По градам и весям ползёт
И, нагло глумясь над народной ошибкой,
К свободе проклятой зовёт:

«Вставай, поднимайся, рабочая сила!
Кинжалы и косы востри:
Я долго боролась, но я победила,
И пали в России Цари!»²⁶

В более позднем стихотворении «Венец Богоматери» (1922) описан следующий удавшийся шаг бесовских сил и самого дьявола по погружению русского мира в тьму духовного одичания. При этом за лирическим рассказом об осквернении сакрального пространства церквей, разрушении храмов и разграблении церковного имущества стоит не только современная Бехтееву страшная раннесоветская реальность, но и духовидческое, метаисторическое понимание падения

Российской империи и русского народа как ужасного, многомерного последствия первого грехопадения – последствия, к которому причастен весь человеческий мир. На это понимание прямо указывает возникающий в стихотворении образ «красного змея», соотносящийся, конечно, не только с красным цветом большевизма, но и с библейским образом змея-искусителя. Образ «красного змея» прирастает упоминаниями о «бесовских усилиях», «враге» и последовательно обнаруживаемых за событийной цепью лишения иконы драгоценного оклада – его продажи и покупки – его переплавки на кольца парижской «кокотки» движениях «дьявольской руки»:

Шли года. Бесовские усилия
 Вновь сулили лютый, смертный бой,
 <...>
 Но врагу, казалось, было мало
 Униженья Белого Царя:
 Красный змей, вздымая дерзко жало,
 Двинул чернь к Святыням Алтаря –
 И венец с иконы чудотворной
 Наглый тать с насмешкою позорной
 Снял, безчестье страшное творя.
 <...>
 Дар священный страждущего брата
 Брошен в жертву оргии разврата
 Дьявольской, безсовестной рукой.²⁷

В стихотворении 1920 г. «Русская Голгофа» Октябрьская революция и кровавое установление власти большевиков на обломках Российской империи прямо соотносится с властью Сатаны, с пришествием в мир дьявола-Антихриста:

Но дьявол не спит и не дремлет:
 Он полон коварство и зол;
 На Церкви он руку подымлет:
 И рушится Божий престол.
 Справляет свой праздник злодей,
 Сжигая культуру в огне <...>²⁸

«Красная» большевистская идея и тираническая власть большевиков, установившаяся в России, предстаёт в стихотворении малообъяснимой («вселенское

чудо») победой Сатаны над православной империей, страшным насилием над православным народом. На предательство (веры, Царя, Христа) как основную причину торжества Сатаны при этом в стихотворении намекает двойное наименование его *Антихристом-Иудой*. Красная звезда мыслится «роковой печатью» Антихриста, о которой сказано в откровении Иоанна Богослова. Те же, кто принял «печать» («воинство с “красной звездой”») и отрёкся от всего того, что представляла собой православная империя, распинают, как изображает бехтеевский текст, не государство, не самодержавие, но «Родину-Мать», то есть самую сердцевину своей культуры, дух и душу русского народа.

Однако постепенно в поэзии С. С. Бехтеева – уже в эмигрантский период его творчества – всё более проявляется второй образ русского народа: той его части, которая осталась верна православному мировоззрению и вероучению, Царю и свету Христа в себе. Отрицательному образу народа, поддавшегося обману и соблазнившегося иллюзорными «свободами» и мятежом, противопоставлен в ряде стихотворений Сергея Бехтеева «тот народ – святой народ, // что крест безропотно несет, // в душе печаль свою таит, // скорбит, страдает и молчит, // народ, которого уста // взывают к милости Христа // и шепчут с крестного пути: // “Помилуй, Господи, прости!..”» («Мой народ», 1937)²⁹.

В стихотворении «Святая Русь», написанном четырьмя годами ранее, этот народ в образе старенькой, согбенной странницы, совершающей ежечасный подвиг смиренной молитвы и неизменно стремящейся к чудесным святыням и постижению Господа, наделён не только даром бесконечного терпения физических страданий, но и «могучим» духом и вневременным бытием.

Образ Святой Руси ещё не создаётся, но уже очерчивается, нащупывается в поэзии Бехтеева 1920-х гг. Об этом свидетельствует в первую очередь стихотворение «Венец Богоматери» (1922), в котором образ «красного змея» соседствует с образом как бы замершего в непонимании «безмолвного народа». Стихотворение оканчивается пронзительным изображением скорбящего «распятого человека», плачущих «нищих, сирых, хворых и калек» – всей униженной

и страшно притесняемой, но живой Святой Руси – и обращённым на них благостным и скорбным взором Богоматери. Удивительно здесь это слияние в благостно исцеляющей скорби русского праведника, мучимого вырвавшимися на волю дьявольскими силами, и Богоматери.

Живой образ Святой Руси, признание непобедимой силы её молитвенной связи с Господом (в историко-политическом контексте окончательного утверждения власти большевиков в СССР) даёт импульс к формированию в поэзии С. С. Бехтеева мотива *самовоскрешения* русского народа – то есть воскрешения его в отказе от тьмы и в стремлении к Небесному свету не через возвращение Царя, но через самоочищение. В стихотворении 1931 г. «Моя вера» этот мотив становится основной темой, идеей, тезисом:

Не должен, не может
 Народ мой великий
 Бесовское рабство влачить,
 Он всё одолеет, он всё преодолеет,
 Сумеет себя воскресить.
 <...>
 С очищенной скорбью душой,
 <...>
 Ведомый ко благу Господней десницей,
 Сквозь дебри житейских невзгод,
 Он встанет как Лазарь
 Из смрадной гробницы
 И к Божьим стопам припадёт.³⁰

Таким образом, очевидна общая метаисторическая направленность зрелой поэзии Сергея Бехтеева (то есть всей его поэзии после 1917 г.). Основу этой направленности составляет представление автора о Небесных истоках бытия православной Российской империи и о ключевой роли православного Царя в поддержании живой, синергийной связи между русским народом, российским государством и горним миром (предвечным Царством Божиим). Именно это представление является основным контекстом и смысловым импульсом, предопределяющим необычайную эмоциональную напряжённость лирических

высказываний Бехтеева в первые годы после Октябрьской революции 1917 г. о мученичестве последнего русского Царя, разгуле бесовских сил, рассвободившихся в революционном мятеже, и предательстве русского народа. В эмигрантский период творчества поэта, в биографическом контексте временной и пространственной дистанции между ним и Россией, между ним и революцией, фокус его художественного внимания переносится с сюжета о распинании озверевшим, остатаневшим народом Царя-страстотерпца на сюжет о противоборстве смиренной, молитвенной, устремлённой ко Христу Святой Руси (в лице символически понятых «сырых, убогих и хромых» – русских «простых» людей, носителей «бытовой» святости) бесовским силам, поднявшимся в мутной волне революции и большевистской идеи построения справедливого социального государства.

Видимо, подталкиваемый и таинственной своей убеждёностью в непобедимости устремлённого к свету русского духа, и различными историко-политическими фактами, в том числе постепенной трансформацией большевистской идеологии при внедрении её в толщу русского народа, Бехтеев-поэт приходит к вере в то, что возрождение России грядёт не через прямое восстановление православной империи во главе с Царём, но через сохранение русским человеком Святой Руси в себе. Не случайно единственное прижизненное собрание его стихотворений, вышедшее в 1949–1952 гг., было опубликовано автором под общим названием «Святая Русь».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Углова Н. В. Ценностные доминанты в творческом наследии поэта-воина С. С. Бехтеева // Святые земли Липецкой: краеведческий компонент Орксэ. Сб. материалов научно-практической конференции. Липецк: Институт развития образования, 2016. С. 70–75.

² Урютин И. С. «Евангельский текст» в поэзии С. С. Бехтеева: образ «царского креста» // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2014. № 3. С. 71–74.

³ Жгулёва Ю. А. Лексико-семантический образ Родины в стихотворении С. С. Бехтеева «Россия» // Образ Родины: содержание, формирование, актуализация. Материалы III Международной научной конференции. М.: МХИ, 2019. С. 251–256.

⁴ Жгулёва Ю. А. Родина как Голгофа в поэзии С. С. Бехтеева: лексико-семантический аспект // Литературоведение, лингвистика и коммуникативистика: направления и тенденции современных исследований. Материалы II Всероссийской заоч. научной конференции. Уфа: БГУ, 2018. С. 125–126.

⁵ Артёмко Н. С. Жанр молитвы в поэзии С. С. Бехтеева // *Художественный текст глазами молодых. Материалы конференции. Ярославль: Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова, 2019. С. 98–102.*

⁶ Урюпин И. С. Мотив крестного пути в поэзии И. А. Бунина и С. С. Бехтеева // *Творческое наследие И. А. Бунина в контексте современных гуманитарных исследований. Сб. научных трудов. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2015. С. 139–44.*

⁷ Булгаков С. Н. Апокалиптика и социализм // *Булгаков С. Н. Сочинения: в 2 т. Т. 2. Избранные статьи. М.: Наука, 1993. С. 413.*

⁸ Андреев Д. Л. Роза Мира // *Андреев Д. Л. Собрание сочинений. М.: Московский рабочий; Приселье, 1995. Т. 2. С. 60.*

⁹ Успенский Б. А. Царь и император: Помазание на царство и семантика монарших титулов. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 27–31.

¹⁰ Бехтеев С. С. Николай II // *Бехтеев С. С. Песни русской скорби и слёз. М.: Новая книга, 1996 [Электронный ресурс]. URL: <https://nicola-arzamas.ru/ubieniyu-carstvennyx-muchenikov-posvyashhaetsya.html> (дата обращения: 16.11.2022).*

¹¹ Бехтеев С. С. У Креста // *Бехтеев С. С. Грядущее. Стихотворения. СПб.: Успенское подворье Оптиной пустыни, 2002 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.optina-pustin.ru/1336-sbehteev-sklonis-rossiya-na-koleni-k-podnozhyu-carского-kresta.html> (дата обращения: 14.11.2022).*

¹² Об этом факте Бехтеев свидетельствует в примечании к своему стихотворению как о доподлинно известном ему: «Описанное мною выше видение Дивеевской старицы было мне передано моим родственником Арцибушевым в г. Ельце в декабре 1917 г., куда он приехал прямо из Сарова, где он служил 6 декабря молебен о здравии Государя Императора, и где он лично виделся и говорил со старицей». См.: *Бехтеев С. С. Песни русской скорби и слез. Сборник стихотворений. Мюнхен: тип. Р. Ольденбург, 1923. Ч. 1. С. 36.*

¹³ Бехтеев С. С. Виденье Дивеевской старицы // *Молитвы русских поэтов XX–XXI: антология. М.: Вече, 2011 [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/otchnik/molitva/molitvy-russkih-poetov-20-21-antologija/85> (дата обращения: 14.11.2022).*

¹⁴ Бехтеев С. С. Николай II // *Бехтеев С. С. Песни русской скорби и слёз.*

¹⁵ Бехтеев С. С. У Креста // *Бехтеев С. С. Грядущее. Стихотворения.*

¹⁶ Бехтеев С. С. Мой народ [Электронный ресурс]. URL: <https://stihi.ru/2005/09/03-1171> (дата обращения: 16.11.2022).

¹⁷ Бехтеев С. С. Свобода // *Бехтеев С. С. Песни русской скорби и слёз.*

¹⁸ Бехтеев С. С. Звонарь // *Бехтеев С. С. Песни русской скорби и слёз.*

¹⁹ Там же.

²⁰ Бехтеев С. С. Боже, Царя сохрани // *Молитвы русских поэтов XX–XXI: антология.*

²¹ Бехтеев С. С. Святая ночь [Электронный ресурс]. URL: <https://rusk.ru/st.php?idar=111211> (дата обращения: 12.11.2022).

²² Бехтеев С. С. Евангелист // *Невярович В. К., Бехтеев С. С. Певец Святой Руси. Сергей Бехтеев: жизнь и творчество. СПб.: Царское дѣло, 2008. С. 407–413.*

²³ Бехтеев С. С. Звонарь // *Бехтеев С. С. Песни русской скорби и слёз.*

²⁴ Бехтеев С. С. Конь красный [Электронный ресурс]. URL: <https://rusk.ru/st.php?idar=111211> (дата обращения: 12.11.2022).

²⁵ Бехтеев С. С. Там же.

²⁶ Бехтеев С. С. Земля и воля // *Бехтеев С. С. Песни русской скорби и слёз.*

²⁷ Бехтеев С. С. Венец Богоматери // *Молитвы русских поэтов XX–XXI: антология.*

²⁸ Бехтеев С. С. Русская Голгофа // *Бехтеев С. С. Грядущее. Стихотворения.*

²⁹ Бехтеев С. С. Мой народ [Электронный ресурс]. URL: <https://stihi.ru/2005/09/03-1171> (дата обращения: 12.11.2022).

³⁰ Бехтеев С. С. Моя вера // *Молитвы русских поэтов XX–XXI: антология.*

УДК 291.1

БУДДИЙСКИЙ РЕЛИГИОЗНЫЙ КОД В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА В. О. ПЕЛЕВИНА «ТАЙНЫЕ ВИДЫ НА ГОРУ ФУДЗИ»)

М. С. Касьянова

магистрант

Русской христианской гуманитарной академии, Санкт-Петербург,
fly-km@yandex.ru

С. В. Щербак

аналитик отдела обеспечения проектной деятельности

Московского государственного института международных отношений (университета)
МИД Российской Федерации, Москва
pecivester@gmail.com

Аннотация. Важной составляющей характеристики культуры является её религиозный код (коды). Он верифицируется в том числе с помощью лингвистических методов, при применении которых воссоздаётся картина мира представителей конкретной этнической, этнорелигиозной, светской культур, субкультур, контркультур, из которых складывается круг представлений о религии в обществе. Буддизм, буддийская религия и философия не нова для носителей русского языка, общества в целом. Религиозный код буддизма, имеющий значение для российского общества, его сегментов и групп, неоднократно менялся на протяжении последних 170 лет. Литературное творчество в значительной мере влияет на формирование религиозного кода. В настоящее время в постсоветском культурном пространстве на представления о буддийской религии и философии оказывают влияние произведения писателя В. О. Пелевина. Ряд его сочинений стали литературным событием, их читают и цитируют, складываются речевые формулы, восходящие к тем или иным его текстам. Эволюция авторской позиции в отношении буддизма становится заметной при анализе романов, изданных в конце 1990-х, в 2000-х и 2010-х гг. Заметен переход автора от стилизации и упрощения идей буддизма, свойственных романам «Чапаев и Пустота», «Generation P», к более поздним текстам – «Священная книга оборотня», «Phuck 10», «Тайные виды на гору Фудзи», где уже не в метафорических формах, а в виде системы проступают концепты и модели, всё более точно отображающие основные положения буддийских доктринальных и философских идей. Герой произведений движется от спонтанного интереса к статусу последователя буддизма, а мысли и идеи автора, поначалу

воплощённые в отвлечённо-аналитических жанровых формах, изменяются по направлению к наставничеству, свойственному учителям буддизма традиции тхеравада.

Ключевые слова: буддизм, буддология, Пелевин, романное творчество.

**THE BUDDHIST RELIGIOUS CODE IN RUSSIAN LITERATURE
(ON THE MATERIAL OF THE NOVEL BY V. O. PELEVIN
“SECRET VIEWS ON MOUNT FUJI”)**

Maria S. Kasyanova

master's student

The Russian Christian Academy for humanities, Saint Petersburg

fly-km@yandex.ru

Sergey S. Scherbak

Project Support Department Analyst

Moscow State Institute of International Relations (MGIMO)

of the Russian Federation Ministry of Foreign Affairs, Moscow

pecivester@gmail.com

An important component of the characteristics of culture is its religious code (codes). It is verified, among other things, with the help of linguistic methods, the use of which recreates the picture of the world of representatives of a particular ethnic group, ethno-religious, secular cultures, subcultures, countercultures, which form the circle of ideas about religion in society. Buddhism, Buddhist religion and philosophy are not new to native speakers of the Russian language, Russian society as a whole. The religious code of Buddhism, which is important for society, its segments and groups, has changed repeatedly over the past 170 years. Literary creativity largely influences the formation of the religious code. Currently, in the post-Soviet cultural space, the ideas of Buddhist religion and philosophy are influenced by the works of the writer V. O. Pelevin. A number of his works have acquired sufficient authority: they are read, quoted and alluded to in certain colloquial forms. The evolution of the author's position concerning Buddhism becomes noticeable when analyzing novels published in the late 1990s, 2000s and 2010s. The author moves from stylization and simplification, characteristic of the images of the novels “Chapaev and Pustota” and “Generation P”, to later texts – “The Sacred Book of Shapeshifter”, “iPhuck 10”, “Secret Views of Mount Fuji”, where concepts and models appear not in metaphorical forms, but in the form of a system, more and more accurately reflecting the main tenets of Buddhist doctrinal and philosophical ideas. The path of the hero of the works moves from a spontaneously interested state to the path of an

adept, and the author's thoughts and ideas move from abstract-analytical genre forms to mentoring, characteristic of Theravada Buddhist teachers.

Key words: buddhism, buddhology, Pelevin, novels.

Религиозный код культуры обычно представлен в языковой картине мира, из его элементов складываются представления о религии, значимых смыслах, метафизических конструктах и многом другом. Религиозный код характеризуется сложностью структуры и многослойным ассоциативно-семантическим полем, который вербализуется большим количеством устойчивых языковых конструкций, словоформ, мемов и других средств языкового выражения.

Буддизм и буддийская традиция не является новой модой в российской культуре и литературе. Эта первая по времени возникновения мировая религия уже с середины XIX в. вызвала повышенный интерес, который возрастал в силу множества причин: 1) на территории России проживают народы, традиционно исповедующие буддизм; по мере строительства Российской империи усиливались связи с буддийскими народами, что обеспечило множество контактов и создало условия для формирования представлений о буддизме; 2) международные и иные контакты с представителями стран, где буддизм исповедуется большинством населения; 3) академическое изучение буддизма, начало которому положено в середине XIX в. в Санкт-Петербурге, где был основан Восточный факультет Императорского Санкт-Петербургского университета, готовивший кадры для Министерства иностранных дел Российской империи, его азиатского департамента.

Научное осмысление азиатской части мира в XIX в. не было в должной мере проведено востоковедным сообществом. Поэтому многое, что связано с буддизмом, его текстами, религиозным и культурным содержанием, было окрашено восторженными тонами; с восточной (в частности, буддийской) мудростью связывались «чудеса», что во многом определялось духовным климатом эпохи. Притягательность «тайн Востока», а также противодействие европоцентристскому подходу ко всем иным культурам мира достигли апофеоза во второй половине

XIX в. Эти тенденции в свою очередь не могли не вызвать отторжения и диалектического противодействия.

Созданное в последней трети XIX в. в США нашей соотечественницей Е. Блаватской «Теософское общество» имело большое число последователей во всём мире, Российская империя не была исключением. В теософских построениях буддизм фигурировал как религия, содержащая «ключи тайн», с помощью которых будет открыто пространство прогнозируемого теософами мира и общества будущего – альтернатива христианским ожиданиям «конца времён».

Идеи Теософского общества, поддержанные в начале XX в. Е. Шапошниковой и её супругом Н. Рерихом, позднее трансформировались в новое эзотерическое направление – движение последователей Елены и Николая Рерихов. Оно во многом формировало российский интерес к буддизму и другим религиям Азии.

Рерихианское движение имело прямое отношение к исследованию буддизма со стороны оккультно-эзотерического дискурса, который в России приобрёл уникальные черты. Знакомство с буддийской религиозной и философской традицией было наивным, не проработанным; от буддийских учителей и буддизма в целом ожидалось духовное руководство и мудрость, которая поможет становлению человека в условиях трудной российской действительности.

Описанные выше процессы стимулировали интерес к буддизму в разных общественных слоях. Увлечение буддизмом в конце XIX – начале XX в. проникло в лабораторию мыслителей Серебряного века. Похожие интенции, но уже со стороны творцов искусства и литературы были проявлены прежде всего в среде российских писателей-символистов. Литературные кружки и сообщества способствовали формированию представлений интеллектуальной элиты России. Особый интерес к буддизму проявляли князь Э. Ухтомский (главный редактор газеты «Санкт-Петербургские ведомости»), поэты М. Волошин, И. Анненский, К. Бальмонт, И. Бунин, упомянутый выше Н. Рерих и другие писатели, поэты, художники. Появилась склонность идеализировать всё связанное с буддизмом – от предметов культа и особенностей религии до азиатского быта.

Советский период ознаменовался сменой отношения к религии и религиозной философии. Буддизм, как и другие религии России, значительно пострадал от действий новой власти. Была фактически уничтожена буддийская монашеская сангха; практически всё ламское духовенство (Бурятия, Калмыкии) подверглось репрессиям, большинство лам, хуvaraков, монахов расстреляно в годы сталинского террора. На территории СССР были распущены и разрушены все дацаны (монастыри), дуганы (храмовые постройки) использовались как склады, общежития и другим нецелевым образом; субурганы (ступы, ритуальные сооружения) уничтожались.

Научное изучение буддизма в 1920-х гг. перестало поддерживаться, в 1930-х многие учёные были репрессированы, а институты, изучающие буддизм, закрыты. Со смертью Далай-ламы XIII в 1933 г. был утрачен интерес к Тибету. Тексты, в которых находили отражение буддийские идеи, на многие годы оставались в столах литераторов и исследователей. Некоторое время продолжалась деятельность, связанная с именем Н. Рериха, который, приняв условия сотрудничества с советской властью, в 1920-х гг. осуществил экспедицию на Алтай, Дальний Восток, а также к границам Тибета (в Лхасу экспедиция допущена не была, встреча с далай-ламой не состоялась).

Также представляет интерес деятельность буддийского деятеля и учёного Б. Д. Дандарона, который в лагерях и тюрьмах, где в совокупности провёл более 20 лет своей жизни, в 1940–1950-е гг. продолжал писать философские и религиозные тексты, размышлять и учить представителей интеллигенции, оказавшихся в неволе.

С 1960-х гг. буддология в СССР получила новое развитие, импульс которому дала научная деятельность приглашённого в СССР Ю. Н. Рериха, а также освобождённого из мест заключения Б. Д. Дандарона. Это время характеризовалось новым открытием древних текстов и традиций буддизма. Литературное творчество, в котором присутствовали буддийские мотивы, запаздывало, хотя и продвигалось через деятельность таких исследователей, как философ

А. М. Пятигорский, академик Б. Л. Смирнов, через переводы О. Ф. Волковой, творческую деятельность других представителей небольшого среза общества, воспринявшего буддийские идеи. В основном это были академические учёные, но буддизм как философия и этика влиял на их мировоззренческие установки. В частности, О. Ф. Волковой (переводившей с санскрита буддийские тексты религиозно-дидактического и художественного характера) принадлежит фраза: «Каждый буддолог – немного буддист»¹.

Понемногу возобновлялась деятельность этнических буддийских общин (бурят, калмыков, тувинцев), музеев, а также работа институтов изучения буддийской традиции (в частности, в Улан-Удэ), но большого влияния на советское общество 1960–1980-х гг. (кроме этнических сообществ) это не имело.

Ещё одна среда, где формировалось представление о буддизме, состояла из контркультурных поэтов, музыкантов, писателей, представителей молодёжных субкультур 1970–1980-х гг. Наиболее весомый вклад в формирование представлений о буддизме внёс Б. Б. Гребенщиков; в его поэтических текстах и музыкальном творчестве создавался уже не столь восторженный и наивный, как у Бальмонта или Анненского, но эстетизированный, романтический в своей основе образ буддийской традиции, сопутствующих философских идей.

Буддийские образы и персонажи присутствуют в музыкальных альбомах Б. Б. Гребенщикова «Радио Африка» (1983) и «День серебра» (1984). Произведения музыканта не носили характера открытой структуры, смысловая нерасчлённость текстов обуславливалась символической направленностью поэтики. Звучали мотивы успокоения, безмятежности, что, с одной стороны, знаменовало отход от трагизма советского времени, его жёсткости и идеологии; с другой стороны, источником не напряжённого отношения к действительности нередко становились восточные религии, не в последнюю очередь буддизм. Использовались узнаваемые имена из буддийской традиции, например, в песне «Иван Бодхидхарма». Позднее аллюзий к буддизму стало больше, появилась стилизация элементов той или иной буддийской традиции. «Надо мной держит чёрный плащ //

Тот, кто сторожит баржу»² из альбома «Навигатор» прямо отсылает к тибетской традиции: чёрный плащ носит Махакала, мифический защитник Дхармы, имеющий свирепый внешний вид и характер.

Обновлённая система религиозных символических структур российской культуры значительно изменилась с начала 1990-х гг. Появилось множество источников – религиозных, публицистических, художественных, научных, повлиявших на знание и понимание буддизма в целом, философии, доктрины, культовой практики, этики и многих других элементов традиции. Знания накапливались и систематизировались, хотя и не линейным образом. Популяризация высшего образования и науки сыграла значительную роль в закреплении научного стиля и методологии. Помимо возрождённой буддологии развивались новые направления в философии (например, философия сознания) и в естественных науках.

Значимым автором, повлиявшим на формирование буддийского религиозного кода в российской постсоветской культуре, выступает В. О. Пелевин. В художественной литературе периода после перестройки Пелевин постепенно занял место знатока восточных религий, особенно буддизма. Свой интерес к старейшей мировой религии писатель определил так: «Буддизм казался мне единственной религией, которая не похожа на проекцию советской власти в духовной сфере. И только намного позже я осознал, что все было наоборот – советская власть была попыткой проекции божественного порядка на земле. Буддизм был абсолютно вне этого порочного круга, и в нем было что-то настолько странно захватывающее и одновременно успокаивающее»³.

Взгляд на Восток и буддизм как «иное», свойственный позднесоветскому и постсоветскому обществу, во многом сформирован тем культурным кодом, который мы рассмотрели выше, с той лишь разницей, что высокие достижения в области буддологии имели место в начале XX в., но изданные книги пылились в спецхранах библиотек, а многое оставалось в рукописном виде (например, работы Ф. И. Щербатского, его учеников Е. Е. Обермиллера,

О. О. Розенберга, их предшественников – Б. Я. Владимирцова и других). Читатели первых произведений Пелевина, с одной стороны, эмоционально откликались на гротескное изображение постсоветской России, с другой – испытывали восторг и томление перед возможностью открыть для себя иную территорию развития, отправиться в странствие за обновлением. Буддизм выглядел как прекрасная альтернатива наличной реальности. Код буддизма, формировавшийся в первое десятилетие творческой деятельности Пелевина, как нельзя лучше соответствовал этим ожиданиям.

На писателя оказало влияние эзотерическое подполье 1980-х гг. Непроботанность знания о буддизме тематизирована в реплике Петьки из романа «Чапаев и Пустота»: «– Для тебя карма, – сказал он, – для меня дхарма, а на самом деле один хрен»⁴. Представления о буддизме формировались бывшими советскими людьми и новым поколением, чья юность пришлась на 1990-е гг. Они не различали источники по степени релевантности: равнозначными оказывались наследие Блаватской, Рерихов, публицистика Южинского кружка и пр. Научная литература, а также не вызывающие сомнений переводы буддийских авторов стали появляться ближе к концу столетия.

Для объяснения положений буддийской метафизики Пелевин использовал приём, который в дальнейшем займёт важное место в его авторской литературной лаборатории. Он создаёт образ тех социальных групп, которые, по представлению бывших советских людей, незаконно обогатились. Чаще всего это криминальные авторитеты и их более простые подельники, ставшие бизнесменами, банкирами, олигархами, которые могли диктовать свою волю даже действующей власти. На их языке и объясняются положения буддийского учения, причём непознанное ассоциируется с известными персонажам удовольствиями. Например, переживание нирваны уподобляется наркотическому «кайфу»: «в наркотике-то кайфа нет, это же просто порошок», но он является своеобразным «ключиком от сейфа»; «кайфа» и без употребления веществ «бесконечно и невообразимо много, и даже такой есть, какого ты никогда здесь не попробуешь»⁵. Буддийские

монахи, как утверждает пелевинский антигерой Володин, «прутся по-страшному, причем так, как ты здесь себе за тысячу грин не вмажешь»⁶. «Снижение», ставшее устойчивым авторским приёмом, работало безотказно не только потому, что бандиты и олигархи были нелюбимы публикой. Сам читатель не был в достаточной мере готов к пониманию восточных религиозных идей, и хотя со временем происходило некоторое углубление представлений о буддизме, статус читателя Пелевина можно в целом определить как пассивный.

«Снижение образа» предполагало ироничную позицию самого автора и знающего читателя, но этого мало. Литературный ключ не пользовался бы таким успехом у публики, если бы не соответствовал некоторой устойчивой системе представлений о буддизме. Это «первичный слой» представлений о буддизме, каким он сложился почти за 30 лет творческой эволюции автора. Как считается код буддийской религии довольно обширной группой читателей? Для ответа на вопрос представим себе портрет пассивной аудитории, составляющей небольшую часть читателей.

Сведения о буддизме и буддийской религии у этого сегмента поступают из повседневного опыта коммуникации, устойчивых понятий, мемов, рекламы, популярных песен, развлекательных источников. Широкой публике известны слова «нирвана», «карма», «сансара», «просветление», «медитация», «реинкарнация», «дзен», «далай-лама», «поза лотоса» и т. д., устойчивые выражения вроде следующих: «такая карма», «словить дзен» и др. Это читатель со светским, хотя и не всегда атеистическим мировоззрением; религия в его жизни не играет никакой роли. Тем не менее сохраняется уважение к аутентичным представителям религии – монахам, ламам, буддийским учителям. Через иронию, ёмкие метафоры и сравнения, неожиданные сюжетные повороты Пелевин помогает читателю уловить суть буддийских концепций.

На рубеже XX–XXI вв. интерес к буддизму обуславливается также его созвучием с тенденциями в философии и новейшими открытиями в естественных науках – в квантовой физике с одной стороны, в нейронауках с другой.

Исследования мозговой активности человека вплотную подвели к вопросу о природе сознания уже не на умозрительном, а на экспериментальном уровне. Появившиеся в результате концепции сознания во многом созвучны буддийской философии, что дало новый толчок для междисциплинарных исследований и диалога с буддизмом. Так, например, в 2017 г. состоялась встреча российских учёных с далай-ламой⁷. Неизбежным следствием развития теории становится запрос на прикладное применение таких знаний, то есть на модификацию состояний сознания, внедрение технологий медитации в бизнес.

Так появляется феномен светских духовных практик на Западе со своей специфической, англоязычной терминологией – ретриты, инсайты, медитаторы и др. Их отличительная черта – заявленная опора не на религию, а на научные методы. Випассана в современном мире перешагнула конфессиональные границы, как это ранее произошло с йогой. Люди, занятые в сфере «практик самопознания», иногда делают из випассаны коммерческий проект, хотя, согласно заветам Будды, передача учения должна быть безвозмездной, взимание денег прямо запрещено. Впрочем, добровольные пожертвования поощряются. Каждый, кто получает пользу, может, проявляя щедрость, предлагать посильную дану (жертвовать часть своих сбережений) монашествующим учителям. Курсы випассаны по методу С. Н. Гоенки распространены во всем мире и наиболее известны благодаря продуманной структуре и организации. Випассана по методу Гоенки анонсируется как светский проект, имеющий своим основанием буддийскую науку самопознания.

Именно на Гоенку ссылается буддолог, герой романа Пелевина «Тайные виды на гору Фудзи»: «Так называемая “бханга-ньяна”, или растворение формаций. Только не путайте, пожалуйста, с “бхангой” в традиции У Ба Кина и Гоенки – здесь идёт речь не о превращении физического тела в совокупность вибраций, а об акценте восприятия на распаде фено…»⁸

Персонажи романа «Тайные виды на гору Фудзи», влиятельные бизнесмены родом из девяностых, пресытившись всеми доступными благами, соглашаются на бизнес-предложение о «покупке духовного счастья»:

– То, что вы описываете, называется, если совсем коротко, духовной радостью. Это высшее человеческое счастье. Принято считать, что такие вещи не продаются и не покупаются – это божья награда праведникам. А вы хотите это счастье купить.

– Правильно, – ответил Фёдор Семёнович. – Хочу. Потому что всё, кроме такого счастья, у меня есть. Вопрос в том, можешь ли ты мне его продать?»⁹

Бизнесменам-олигархам без какой-либо духовной подготовки предлагается заплатить за то, чтобы им «хакнули» научным методом буддийские духовные достижения, а именно состояние «неземного счастья». Методика автора стартапа «Fuji Дамиана»¹⁰ отсылает читателя к популярному сегодня направлению в нейробиологии, трактующему счастье как «особый электрохимический процесс, сопровождающийся выделением нейротрансмиттеров и возникновением нейронных цепей»¹¹. По сюжету романа, эти импульсы фиксируются на электроэнцефалограмме бирманского буддийского монаха, а затем с помощью устройства копируются в мозг другого человека, который таким образом испытывает те же ментальные состояния, что и монах. Олигархи получают счастье, но, будучи «туристами на экскурсии» по духовным состояниям – джанам, они не в состоянии испытать это счастье сами, а все привычные способы получать удовольствие от жизни они теперь видят как грубые и бессмысленные, отчего впадают в депрессию.

С другой стороны, в джанах персонажи-олигархи исследовали три характеристики существования в сансаре: дукха, аничча, анатта, то есть неудовлетворительность, непостоянство и бессамость. У них произошли «инсайты» випассаны. Весь мир (каждый предмет, чувство и т. д.) теперь рассыпается на множество постоянно появляющихся и исчезающих характеристик, исчезает понятие «я». Однако для олигархов это не достижение, а катастрофа, они

не понимают, как распорядиться новыми знаниями. Их проблема в том, что они изначально не ставили себе духовных целей, не изучили многоступенчатую религиозную систему духовного в буддизме, называющуюся «Благородный восьмеричный путь». Напротив, они решили действовать, нарушая все принципы дхаммы (учения буддизма), чтобы «откатить» сознание до обычного человеческого состояния.

Если в более ранних произведениях Пелевина буддийский религиозный код подвергался деконструкции, мог быть прочитан поверхностно, то в романе «Тайные виды на гору Фудзи» буддизм занимает центральное место, представлен как целостная философская система, лежащая в основе всего произведения и не подвергающаяся художественной обработке. Сохраняется даже оригинальный язык священных текстов буддизма тхеравады – пали, все термины даны в оригинале, герою-профану излагаются принципы учения (дхаммы) со ссылкой на священный текст, считающийся словами Будды, – палийский канон. Даётся также история развития комментаторской традиции тхеравады, в частности, Висудхимагга, в которой как раз и систематизирована информация по джанам.

С другой стороны, затронута и тема академической буддологии: олигархи консультируются у учёного и даже спонсируют конференцию для инициирования раскола в общине – сангхе. Заявлены следующие доклады: «Природа Будды в Тераваде и Махаяне...», «Проблема подлинности сутр Праджняпарамиты», «Злые духи в ламаизме», «Позднеиндусский половой тантризм как источник тибетской эзотерики», «Бон и чужебесие»¹². Кроме этого, выходит проплаченная рецензия «на книгу буддийского философа А. М. Пятигорского» (А. М. Пятигорский – известнейший востоковед, один из основателей Тартуско-московской семиотической школы): «О сборнике А. М. Пятигорского “Наблюдение за наблюдающим”. Пора уже сказать наконец несколько слов об этой книге (правильнее было бы назвать её “Избранные папанчи” – но кто поймёт? Ведь Александр Моисеевич уже умер...)»¹³.

Буддологическая проблематика прорабатывается писателем детально: выбранные темы касаются разногласий между разными школами буддизма по поводу ключевых текстов и фигуры Будды: в тхераваде принц Гаутама проходит весь путь к просветлению, а в махаяне Будда уже находится в нирване к моменту рождения. Праджняпарамита-сутры – это ключевой текст махаяны, который хотя и не отвергает предыдущую традицию (палийский канон тхеравады), но фактически представляет принципиально иную доктринальную систему, созданную с критической точки зрения уже в начале нашей эры. Махаянисты же утверждают эти тексты словом Будды¹⁴, что в свою очередь создаёт почву для жарких дискуссий.

Здесь особенно остро встаёт вопрос об адресате такого текста. Кто тот читатель, который воспримет буддийский код? Это человек образованный, уже знакомый с буддизмом, либо тот, для кого этот роман может стать первой ступенью в изучении буддизма?

В любом случае в современной русской литературе (романном творчестве В. О. Пелевина) наблюдается эволюция в отношениях с буддийским религиозным кодом: от стилизации с помощью эстетических элементов и эзотерических мотивов автор движется к репрезентации полноценной религиозной, мировоззренческой концепции в художественном произведении.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Торчинов Е. А.* Введение в буддологию. Курс лекций. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С. 223.

² *Гребенищikov Б. Б.* Стерегиущий баржу [Электронный ресурс]. URL: <http://www.planetaquarium.com/discography/songs/steregusch795.html> (дата обращения: 05.11.2022).

³ Из интервью Пелевина журналу «BOMB Magazine» [Электронный ресурс]. URL: <https://pelevinlive.ru/28> (дата обращения: 05.11.2022).

⁴ *Пелевин В. О.* Чапаев и Пустота: Роман. М.: Эксмо, 2012. С. 155.

⁵ *Пелевин В. О.* Указ. соч. С. 157.

⁶ *Пелевин В. О.* Указ. соч. С. 260.

⁷ Конференция «Фундаментальное знание: диалог российских и буддийских ученых», секция «Природа сознания», положившая начало большому российско-индийскому исследовательскому проекту исследования медитации и измененных состояний сознания под

руководством академика РАН, основателя Института мозга человека им. Н. П. Бехтеревой (Санкт-Петербург) С. В. Медведева.

⁸ Пелевин В. О. Тайные виды на гору Фудзи. М.: Эксмо, 2019. С. 216.

⁹ Пелевин В. О. Указ. соч. С. 31.

¹⁰ Заметим отсылку к роману Г. Гессе «Дамиан».

¹¹ Пелевин В. О. Указ. соч. С. 28.

¹² Пелевин В. О. Указ. соч. С. 383.

¹³ Пелевин В. О. Указ. соч. С. 401.

¹⁴ Андросов В. П. Индо-тибетский буддизм. Энциклопедический словарь / Рос. акад. наук, Ин-т востоковедения. М.: Ориенталия, 2011. С. 311–312.

УДК 821.161.1

ФИЛОСОФИЯ РЕВОЛЮЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРА ШАРОВА

О. А. Киосе

аспирант Пермского государственного
гуманитарно-педагогического университета, Пермь,
oks_kiose@mail.ru

Аннотация. В работе рассматривается философия истории Владимира Шарова, в частности философия революции, на примере романа «Возвращение в Египет» (2013). Обозначается понимание революции автором и его выражение в публицистике и романном тексте. Рассматриваются философско-религиозные источники (работы Н. Федорова, Н. Бердяева, А. Платонова) историософской концепции революции Шарова, которая содержит в основе своей понимание и интерпретацию эсхатологической и мессианской идей, сформировавших менталитет русского народа, «русской идеи». В романах Шарова «русская идея» получает развитие, представляется главная проблема всей истории России – идеологический раскол, лежащий в основе всего характера русской истории, русского народа.

Ключевые слова: философия, русская революция, историософия, «русская идея», мессианская идея, романы Владимира Шарова, публицистика Владимира Шарова.

THE PHILOSOPHY OF REVOLUTION IN THE WORKS OF VLADIMIR SHAROV

Oksana A. Kiose

postgraduate student of the Faculty of Philology,
Perm State Humanitarian Pedagogical University, Perm,
oks_kiose@mail.ru

The work examines the philosophy of history of Vladimir Sharov – in particular, the philosophy of the revolution on the example of the novel “Return to Egypt” (2013). The author’s understanding of the revolution and its expression in V. Sharov’s journalism and novel texts are indicated. The philosophical and religious sources of the historiosophical concept of the Sharov revolution (the works of N. Fedorov, N. Berdyaev, A. Platonov) are considered. Russian Revolution’s historiosophical concept contains at its core the understanding of the Russian people and the interpretation of the

eschatological and Messianic ideas that formed the mentality of the Russian people, the “Russian idea”. The “Russian idea” in the author’s concept is developed in the novel text of Balls and the main problem of the entire history of Russia is presented – the ideological split underlying the entire character of Russian history, the Russian people.

Key words: philosophy, Russian revolution, historiosophy, “Russian idea”, messianic idea, novels by Vladimir Sharov, journalism by Vladimir Sharov.

Настоящая работа посвящена пониманию революции 1917 года в творчестве одного из самых значительных современных российских прозаиков – Владимира Шарова. Историк по образованию, кандидат исторических наук, он в художественных текстах и публицистике осмысляет Октябрьскую революцию в тесной связи с проблемами религии в России. Религиозная природа русской революции составляет основу историософской концепции Владимира Шарова.

Изучению историософской концепции В. Шарова посвящены работы И. В. Ащеуловой¹, В. Ю. Баль², И. С. Скоропановой³. Исследуется философия истории Шарова и в сборнике, посвященном творчеству автора, «Владимир Шаров: по ту сторону истории» (2020)⁴. В сборнике статей о творчестве Владимира Шарова Марк Липовецкий и Анастасия де Ля Фортель сделали одно из самых важных для понимания Шарова замечаний: «Шаров писал свои тексты, задаваясь прежде всего вопросом об истоках и причинах русской революции и советского террора. Те преемственные связи, которые были всегда важны для него на уровне семьи, он выявлял и восстанавливал в перспективе философско-религиозных корней русского террора. И в этом смысле Шаров, не причисляя себя ни к христианам, ни к иудеям, но прекрасно зная Ветхий и Новый Завет, явно наследовал традиции религиозного осмысления русской истории. Библия для Шарова – главная книга человечества, и каждый его роман представляет собой так или иначе (один из любимых шаровских фразеологизмов) комментарий к Священному Писанию»⁵.

Публицистические и художественные тексты Шарова посвящены в основе своей пониманию одной, самой важной темы в истории России – русской

революции: «Собирая “Искушение революцией”, я в очередной раз убедился, что число тем в русской истории, которые меня занимали, достаточно ограничено»⁶. Революция стала центральной темой для Шарова как в научном плане, так и в личном: «Я родился в семье, которая была тесно связана с революцией, которая с немалым рвением ее делала и, поскольку революция всегда и везде пожирает своих детей, от нее же погибла»⁷.

Основной целью нашей работы является определение понятия «революция» в историософии В. Шарова, а также обозначение её основных характеристик в России.

Шаров в своём творчестве часто обращается к работе Н. Федорова «Философия общего дела»⁸, к романам А. Платонова «Чевенгур» и «Котлован», а также к Н. Бердяеву и его «Русской идее»⁹. Эти работы русских философов, а также многие другие, с которыми Шаров был знаком ещё со студенческих времен, заложили фундамент авторской историософии. Шаров осмысляет историю России, что позволяет ему создать свой миф истории России, для того чтобы реконструировать ментальные основы русского народа.

В основе русской революции лежат две идеи: эсхатологическая и мессианская. Эти идеи закрепились в русском миропонимании в связи с концепцией преемственности Руси и Израиля, которая была впервые сформулирована монахом Филофеем, а эсхатологизм был заложен в религии русского народа – христианстве. В основе эсхатологической идеи – ожидание конца света, уничтожение земной жизни: «Известно, что христианство, каким оно появилось на свет Божий, было религией “конца”. Первые поколения христиан, видя, что чаша человеческих грехов давно переполнена, верили, что второй раз Христос ступит на землю уже при их жизни, уже при них придет время Страшного суда и торжества праведных»¹⁰.

В основе идеи мессианской, по Шарову, лежит спасение русского народа (хранителя истинной православной веры) и всех в Царстве Божьем, кто будет проживать на русской земле: «Христос не придёт на землю и не спасет погрязший

в грехах человеческий род раньше, чем весь мир не сделается Святой землей, то есть не подпадёт под высокую руку Московских князей»¹¹. Истоки революционной идеологии, по мнению Шарова, берут начало в теории о Москве как третьем Риме или втором Иерусалиме, высказанной еще в начале XVI в. и немедленно подхваченной русской правящей элитой. Тогда и рождается идея об избранности русского народа.

Вероятно, в этих убеждениях Шаров следует Н. А. Бердяеву, который стал одним из первых русских философов, назвавших две базовых составляющих «русской идеи»: «Русская мысль, русские искания начала XIX в. и начала XX в. свидетельствуют о существовании русской идеи <...> Русский народ – религиозный по своему типу и по своей душевной структуре. Русская идея – эсхатологическая, обращённая к концу. Отсюда русский максимализм. Но в русском сознании эсхатологическая идея принимает форму стремления ко всеобщему спасению»¹².

В работе «Русская идея» Бердяев обозначил причины существования этих идей в характере русского народа, доказав, что они в действительности детерминируют в истории России: «Марксизм был приспособлен к русским условиям и русифицирован. Мессианская идея марксизма, связанная с миссией пролетариата, соединилась и отождествилась с русской мессианской идеей. В русской коммунистической революции господствовал не эмпирический пролетариат, а идея пролетариата, миф о пролетариате»¹³.

Шаров видел подтверждение эсхатологической и мессианской основ русского менталитета не только в работах русских философов, но и в судьбах людей. Причины русской революции Шаров связывает с судьбой старообрядчества и сектанства в России. Понимание основных идей, лежащих в русском менталитете и влияющих на весь ход русской истории, позволяет Владимиру Шарову пойти дальше в изучении революции.

Важной характеристикой историческое взгляда на революцию у Шарова является понимание революции как постоянно повторяющегося события

в истории России начиная с XVI в. Шаров определял как революцию следующие события в истории страны: опричнина Ивана Грозного (1565–1572); церковный раскол (1650–1660); реформы Петра I (1696–1725); революция 1917–1918 гг.; события 1930-х гг.; распад СССР в 1991 г. Революция, как и вся история России, религиозна, и в её основе – построение Царства Божьего на земле.

Целью русской революции в историософии В. Шарова является построение рая на земле. Но в процессе построения рая / земли обетованной Россия каждый раз сталкивается с противоречивостью своего менталитета: «Корень и той, и той русских революций – в разных, друг другу бесконечно враждебных толкованиях учения Филофея. Впоследствии они на века разделили русский народ. Власть и те, кто за ней пошёл, а таких безусловно было большинство, легко добавили к этой доктрине комментариев, сводящийся к мысли, что, по-видимому, Христос не придёт на землю и не спасёт погрязший в грехах человеческий род раньше, чем весь мир не сделается Святой землей, то есть не подпадет под высокую руку Московских князей (позже – царей, еще позже – императоров). Их противники прочитали другое. В посланиях монахов они поняли главное – мы живём при конце последних времен, и ждать осталось недолго. Они не сомневались: чтобы достойно подготовиться к приходу Спасителя, надо уже сейчас немедленно уничтожить то царство зла, которое их окружает, и на его месте, взявшись “миром”, выстроить царство добра и справедливости»¹⁴.

Историософская концепция революции Владимира Шарова выражена в художественных текстах, в которых автор создает различные фантазмагоричные образы истории России, и в частности русской революции. Рассмотрим её на примере романа «Возвращение в Египет» (2013).

Роман «Возвращение в Египет» построен в форме переписки семьи Гоголей – потомков Н. В. Гоголя. Главный герой – Коля Гоголь (Второй), тезка Н. В. Гоголя, целью его жизни, как и его рождения, является необходимость в создании им второго и третьего тома поэмы «Мёртвые души», которые не дописал его знаменитый предок. Но и Коля Гоголь не смог написать второй

и третий тома, однако в романе мы видим «Синописис» продолжения поэмы «Мёртвые души» с Павлом Чичиковым в роли главного героя. Вся семья, разбросанная событиями XX в. по территории Советского Союза, ведёт переписку об идеях Н. В. Гоголя, о возможности дописать «Мёртвые души», о судьбе России, которая ей суждена. По мнению Гоголей, Россия погрязла в грехах, так как Н. В. Гоголь не смог написать трилогию «Мёртвых душ», он должен был написать трилогию Ад, Чистилище и Рай, тем самым найти для России дорогу в Рай: «Гоголь не только не довёл дело до Рая, но сжёг и Чистилище. Увы, в пламени апокалипсиса погибли и мы, наше нравственное совершенствование»¹⁵.

Семья Гоголей, как и вся Россия, стремится к Божьему Царству и принимает на себя роль ответственных за его воздвижение. В «Синописисе» Коли Гоголя (Второго) Павел Чичиков предпринимает попытку в конце XIX в. объединить всех старообрядцев и создать паству. Паства должна стать тем самым «избранным народом», который создаст полог Девы Марии и укроет российскую землю от греха, а под этим пологом и будет та самая земля обетованная, рай земной, в центре же этого рая должна стать старообрядческая церковь в Белой Кринице с иноком Павлом во главе. Однако чем дольше Чичиков собирает паству, тем больше из тех, кто был в её рядах вначале, от неё отпадают и поддаются грехам типичных советских людей. В итоге Чичиков не может построить рай земной, а Коля Гоголь (Второй) отказывается от идеи дописать третий том «Мёртвых душ» из-за невозможности реализовать предполагаемый замысел Н. В. Гоголя.

История создания земли обетованной Павлом Чичиковым отражает два главных противоречия, которые заложены в историософской концепции революции В. Шарова: цель революции – построить Царство Божье, но, разочаровавшись в Боге (так как уверены, что страной правит Антихрист, а люди имеют неслетное количество грехов, что Бог больше не готов простить), русский народ принимает решение строить рай самостоятельно, то есть пойти против Бога и его творения, доказать, что человек сам может создать рай.

Одним из первых о возможности построения рая на земле «руками» самого человека заговорил Николай Фёдоров в «Философии общего дела» (1906). Фёдоров создал «проект» избежания Страшного суда, это проект богочеловеческой революции: сыны должны воскресить отцов, отцы – воскресить своих отцов и т. д. Все горы и моря необходимо сровнять, сделать землю и жизнь всех людей равной. Лишь воскрешение отцов молитвами и верой самих людей позволит создать жизнь единую и равную. В «проекте» Н. Федорова гениальное прозрение в толковании апокалиптических пророчеств, необыкновенная высота нравственного сознания, всеобщей ответственности всех за всех соединяются с утопическим фантазёрством. Автор «проекта» говорит, что наука и техника могут способствовать воскрешению умерших, что человек может окончательно овладеть стихийными силами природы, урегулировать природу и подчинить её себе¹⁶.

Революция у Владимира Шарова – это дело души человека: «Революция – попытка исторгнуть из себя Бога, который вывел нас из Египта»¹⁷. «Она бунт человека против Бога, к которому он не сумел прийти»¹⁸: «Революция есть испытание водой. Она Красное море. Кто его перейдет будто посуху – чистые, о прочих нечего жалеть»¹⁹.

Герои всех романов Шарова ищут ответ на вопрос: «Как достичь земли обетованной?». Разочаровавшись в Боге (или в Его недостижимости), они предпринимают попытки самостоятельно создать землю обетованную, но и это им не удаётся. В романе «Возвращение в Египет» главный герой Коля Гоголь (Второй) знакомится с бегунами (это секта, образовавшаяся после церковного раскола XVII в., избравшая путь спасения избранного народа и земли избранной – «бежать» от грехов, не обрастать грехами, находясь в постоянном движении). Бегуны, передвигаясь по земле, ткут своими дорогами покров Девы Марии, который сможет укрыть избранную землю от грехов, но чем дольше бегуны ткут покров, тем больше в нем появляется дыр, а так как у власти Антихрист, он и изнутри делает дыры в покрове, которые бегуны не успевают латать. Таким образом, ближе к концу жизни кормчий (в быту – Капралов), хранитель корабля

бегунов (дом-пристань для всех, кто постоянно в пути), с которым Коля Гоголь и познаёт философию бегунов, понимает, что не спасти бегунам землю избранную: «Вместо того чтобы, гребя, отталкиваясь багром, попробовать развернуть корабль [бегунов], мы, словно со стороны, смотрели на погружающуюся в пучину степь. Божий мир утопал во зле. Поверхность греха, закрутившись в воронку, на глазах делалась вогнутой, и корабль, вращаясь внутри этой чаши, неумолимо соскальзывал вниз»²⁰.

Так же произошло и с самим Колей Гоголем (Вторым). Вся семья потомков Гоголей захвачена идеей о необходимости дописать третий том «Мёртвых душ»: это цель жизни всего рода Гоголей. Коля был рождён с единственной целью – закончить поэму: «Комментарии на Гоголя жили, накапливались в роду десятилетиями. Они, как и убеждение, что семья не исполнила своего предназначения, никуда не девались. Твоя мама не первая, кто стал думать, что корень прежних неудач в криви: с каждым поколением она только разжижается»²¹.

Гоголи верили, что все проблемы, которые были у России до Гоголя и которые произошли после его смерти, связаны с тем, что не очистил Н. В. Гоголь Россию от греха, не привел в рай. Теперь Коле нужно собственными руками привести Россию в рай. Коле была подобрана работа, где он смог познакомиться с разными колхозами и землями, чтобы выбрать ту самую, на которой он будет строить земной рай. Вся семья копила и передавала Коле идеи, записи и работы, посвященные изучению произведений и биографии Н. В. Гоголя, но и этот рукотворный рай не удалось построить, грехов оказалось больше: «Вера наша покоится на чудесах, без них мы о Боге и не вспомним. Сорока дней не вытерпим, станем плясать на костях. Сам я до этого не доживу, а ты увидишь, как переменчивы настроения. Не пройдет двух поколений, мы снова решим, что нас вели не так и не туда, в одночасье всё порушим. А дальше будем вспоминать, как хорошо было идти, верить, что Бог с нами, а теперь безнадёга, потому что сегодня – как вчера, и завтра тоже ничего не изменится»²².

Согласно историософской концепции революции Шарова, понимание революции в России выстроено в первую очередь на эсхатологической и мессианской идее. Русский народ всегда стремится к достижению Божьего Царства, рая, земли обетованной, но для этого он выбирает путь революции, творимой самим человеком. В романе «Возвращение в Египет» Шаров показывает, что всякая русская революция является восстанием против самого Бога: «Вместе с Дантовым адом Вавилонская башня образует палиндром, и как ты бунтуешь против Бога: взбираешься наверх или спускаешься в преисподнюю – разница невелика»²³. Последствия каждой из русских революций отражены в романе Шарова: старообрядцы, желающие построить землю обетованную своими руками, но получившие только наказание, – предали собственную веру; революционеры, попавшие в итоге в лагеря и ссылки; бегуны (секта), потерявшие и корабли, и полог, который ткали (он истончается, и его уже не восстановить). В своих романах Шаров на разных уровнях (в том числе сюжетном и фабульном) воплощает мысль о глубинной внутренней противоречивости русской революционной идеи: основанная на пафосе восстания против Бога и православной веры и одновременно стремящаяся к построению Царства Божьего на земле, революция не может привести русский народ к положительному экзистенциальному результату.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Ащеулова И. В.* Авторская историософия в эссеистике В. Шарова // Вестник Томского государственного университета. Серия: Филология. 2015. № 4 (36). С. 71–86.

² *Баль В. Ю.* Идея национального возрождения в романе В. Шарова «Возвращение в Египет»: диалог с Гоголем // Библиотека журнала «Русин». 2015. № 3 (3). С. 41–54.

³ *Скоропанова И. С.* Деконструкция исторического нарратива в романе В. Шарова «До и во время» // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. 2005. № 7. С. 184–198.

⁴ Владимир Шаров: По ту сторону истории: Сборник статей и материалов / Под ред. М. Липовецкого, А. де Ля Фортель М.: Новое литературное обозрение (Научная библиотека), 2020.

⁵ *Липовецкий М. и Фортель А.* Предисловие // Владимир Шаров: По ту сторону истории. Сборник статей и материалов. С. 6.

⁶ *Шаров В. А.* Искушение революцией (русская верховная власть): сб. эссе. Москва: ArsisBooks, 2009. С. 3.

⁷ *Шаров В. А.* Перекрестное опыление. М.: ArsisBooks, 2018. С. 77.

⁸ Федоров Н. Ф. *Философия общего дела* (сборник) [Электронная книга]. М.: Эксмо, 1906–1913.

⁹ Бердяев Н. А. *Русская идея*. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015.

¹⁰ Шаров В. А. *Меж двух революций. Андрей Платонов и русская революция* // Знамя. 2005. № 9. С. 180.

¹¹ Шаров В. А. Указ. соч. С. 262.

¹² Бердяев Н. А. Указ. соч. С. 290.

¹³ Бердяев Н. А. Указ. соч. С. 286.

¹⁴ Шаров В. А. Указ. соч. С. 254.

¹⁵ Шаров В. *Возвращение в Египет*. М.: АСТ, 2013. С. 329.

¹⁶ Бердяев Н. А. Указ. соч. С. 245.

¹⁷ Шаров В. *Возвращение в Египет*. С. 601.

¹⁸ Там же. С. 600.

¹⁹ Там же. С. 607.

²⁰ Там же. С. 749.

²¹ Там же. С. 77.

²² Там же. С. 330.

²³ Там же. С. 70.

УДК 821.161.1

К ВОПРОСУ О ПАРАБОЛИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ ТЕКСТОВ Я. ШИПОВА (НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА «МАША»)

Е. Л. Федорова

кандидат филологических наук,
доцент кафедры отечественной и зарубежной литературы
Московского финансово-промышленного университета «Синергия», Москва
FedorE12016@yandex.ru

Т. Г. Демиденко

старший преподаватель
кафедры отечественной и зарубежной литературы
Московского финансово-промышленного университета «Синергия», Москва
67demidenko@mail.ru

Аннотация. В современном литературоведении можно увидеть тенденцию к соединению терминов «парабола» и «притча», что может привести к затруднению в определении жанровой природы текста. Разграничение параболической и притчевой структур способствует более точному и глубокому литературному анализу. В анализе рассказа Я. Шипова использована аналогия с математической параболой, что позволило выявить художественные особенности его прозы. Параболический подход допускает не только оценивать предметную ткань рассказа, но и видеть символический подтекст. Неоднозначность трактовки событий, отсутствие однозначного прочтения – основные особенности параболы.

Ключевые слова: парабола, притча, жанровая структура, аллегория, символический план текста.

ON THE QUESTION OF THE PARABOLIC STRUCTURE OF Y. SHIPOV'S TEXTS (ON THE EXAMPLE OF THE STORY "MASHA")

Elena L. Fedorova

PhD, Assistant Professor,
Moscow University of Industry and Finance "Synergy", Moscow
FedorE12016@yandex.ru

Tatiana G. Demidenko

Senior Lecturer,
Moscow University of Industry and Finance "Synergy", Moscow
67demidenko@mail.ru

In modern literary criticism, one can see a tendency to combine the terms parabola and parable, which can lead to difficulties in determining the genre nature of the text. The differentiation of

parabolic and parable structures contributes to a more accurate and in-depth literary analysis. In the analysis of the story by Y. Shipov, an analogy with a mathematical parabola was used, which made it possible to highlight the artistic features of the prose. The parabolic approach allows us to evaluate not only the subject matter of the story, but also to see the symbolic subtext. Ambiguity of interpretation of events, absence of imposed unambiguous reading are the main features of the parabola.

Key words: parabola, parable, genre structure, allegory, symbolic outline of the text.

Термин «парабола» в отечественном литературоведении используется (по аналогии с немецким *Parabel*) с 1960-х гг., причём в сопряжении с притчей. Эта тенденция характерна для исследований И. М. Фрадкина¹, В. М. Жирмунского², Д. Дюришина³, М. П. Алексева⁴, С. С. Аверинцева⁵, А. Г. Бочарова⁶, И. О. Шайтанова⁷ и др. (ср. с работами G. Schneider⁸, W. Brettschneider⁹, M. Glowinski¹⁰).

В немецком языке допустимы различия терминов на уровне словоформ – *die Parabel* и *das Gleichnis*, однако в общих словарях между этими понятиями не проводится чётких границ, фиксируются они только в научных исследованиях или специализированных словарях. Например, в книге Silke Lahn und Jan Christoph Meister «Einführung in die Erzähltextanalyse» («Введение в нарративный анализ текста») термины «парабола» и «притча» различаются: «Парабола [ср. парабола: сопоставление; парабола: притча] – это более короткое повествование, в котором предмет изложен отрывочно и в основном преследует дидактические цели. Жанр практически не имеет ограничений по содержанию; в притче же только животные или растения, действующие как люди. Парабола требует от читателей прочтения с помощью явных или неявных смысловых сигналов: она побуждает их понимать изложенное не только в буквальном, но и в переносном значении. Это изменение значения может быть эксплицитным или имплицитным для понимания. При этом параболу часто называют притчей; в то время как притча сама объясняет аллегорию, а парабола требует толкования»¹¹. Ещё в одном исследовании высказывается мнение, что *Parabel*, в отличие от *Gleichnis*, «рассказывает» не о всеобщем, а о «случившемся однажды», причём

случившемся «непредвиденно»¹². Во французском и английском языках этой дифференциации нет.

Выделяют как «старую», «закрытую» параболу, так и «новую», «открытую»¹³, при этом «новая» параболла тяготеет к «дискуссиям, вопросам и догадкам», меняет «знание на агностицизм, проповедь на искание»¹⁴.

Возникает необходимость разграничивать в художественном тексте параболическую и притчевую структуры. Произведения, имеющие в основе идею Бога, зачастую рассматриваются как притчи, иносказания, тогда как параболический подход позволяет выявить другую авторскую установку, без дидактического «задания». Протоиерей Я. Шипов в одном из интервью отмечал, что «человеку сразу постичь Евангелие тяжело, а хорошее искусство приоткрывает окошки в душе для его восприятия, подготавливает. Поэтому Бог и благословляет настоящее искусство. Этот путь называется: через душевное к духовному»¹⁵. Перед профессиональным писателем и священником стоит трудная задача: не говоря о Боге напрямую, показать человеку иное бытие. Отсюда и выбор автором параболического повествования, которое характеризуется определенными особенностями, структурой и отличается от аллегоричности притчи.

В рассказе Я. Шипова «Маша» повествование начинается с обилия предметных деталей; подробно описаны дни баржевых шкиперов на Волге: «Из Ярославля вниз по реке везли автомобильные шины, из Астрахани вверх – арбузы. В Астрахани – хорошо: только станет баржа под погрузку, появляются люди с чёрной икрой <...>. Ну, понятное дело, помидоры ещё, арбузы, фруктов всяких полно... А уж рыбы сколько! Хоть на рейде, хоть у причала – Колька прямо с борта лавливал и сазанов, и сомов, и жерехов, и окуней, и судаков, и щук... Проблуду говорить нечего – её вялили сотнями. До чего же хорошо в Астрахани!»¹⁶ Рассказ движется «по кривой параболы». Нить повествования не теряется – вне зависимости от того, вникает читатель в скрытый смысл повествования или нет. Параболы устроены таким образом, чтобы прочтение было двояким, прямой и переносный смысл крайне важен. В притче главным становится символический

план, все повествование подчинено ему, зачастую отсутствует описание места и героев, а события представляют собой лишь фон. Притча имеет сугубо жанровую природу, тогда как парабола имеет метажанровый характер.

С точки зрения внутренней структуры параболу можно описать как математическую кривую, включающую в себя разные слои в тексте: слой видимого текста – предмета (зачастую связан с бытовой, повседневной реальностью героев, с тем, что легко «считывается» и понятно); слой изображения – то, что на самом деле происходит с героями (духовно-душевный уровень). Перед читателем возникает задача – найти *tertium comparationis*, это общая «точка» для плоскости предмета и плоскости изображения, связывающая их вместе. В рассказе Я. Шипова такой связью становится музыка, выступающая лейтмотивом.



Ещё одной различительной чертой между параболой и притчей становится фиксированный план притчи, содержащий морально-этический комментарий, требующий сюжетной и образной конкретизации, в то время как парабола представляет собой целое художественного произведения. Такое произведение можно представить в виде наложения друг на друга двух реальностей: конкретно-бытовой и невидимой; иными словами, приближаясь к иносказательному, символическому плану, параболическая структура текста не подавляет событийного предметного мира, а остаётся взаимосотнесённой с ним.

В рассказе Я. Шипова музыка, выступающая и как музыкальный мотив повествования, может рассматриваться как *tertium comparationis*, поскольку позволяет соотнести материальный слой жизни с душевно-духовным миром героев.

Николай, Николушка – главный герой рассказа, обязанный своим увлечением музыкой отцу, волжскому шкиперу: «Кроме обычной школы, Николушка посещал и музыкальную – уж очень отец любил музыку: сначала возил с собой патефон и меж фронтowymi песнями слушал романсы в исполнении Надежды Андреевны Обуховой, потом приобрел радиолу и множество самых разных пластинок. Чаще других крутили Чайковского: по мнению отца, сочинения выдающегося композитора особенно гармонировали с волжскими берегами. Такой же чести удостоились некоторые произведения Глинки, Рахманинова, Бородина и Калинникова. Бывало, отец заведёт пластинку, выйдет на палубу, смотрит на проплывающие берега и слушает, слушает... Потом говорит: “Годится!”. Или: “Не годится!”. Это уж кому как повезёт. К его прискорбию, в музыкальной школе были только духовые инструменты – их Николушка и осваивал»¹⁷.

Встреча двух ещё совсем юных героев, Николая и Маши, происходит на Волге. Затем Николай переезжает в Москву, поступает в музыкальное училище. Встречается с Машей кратко, урывками, на улице. Больше всего его тревожит мысль о том, что он не может дать Маше обеспеченную и спокойную жизнь, которую считает необходимой для счастья. Он страдает от собственного провинциализма и необразованности: «Он понимал, что там, в Астрахани, на Волге, он был в своей стихии и, вероятно, произвел на девушку какое-то впечатление, а здесь он превратился в экзотику – деревенский трубач. Машина мама так и называла его – Трубачом»¹⁸. Между Машей и Николаем нарастает отчуждение:

– Ты, кажется, меня совсем разлюбила.

– Нет, – отвечала Маша словно в раздумье, – я люблю тебя, – но в голосе её слышалась недоговоренность. Лишь спустя годы он понял, что это было предчувствие несбыточности¹⁹.

Николай уезжает на гастроли, чтобы «заработать денег, придется и выглядеть посOLIDнее» перед мамой возлюбленной, возвращается в Москву, а в Машиной квартире уже никого нет: «потерялась Маша»²⁰, уехала. Николай оканчивает консерваторию, играет в хороших оркестрах, даже становится лауреатом конкурса. Дважды женится, но разводится и остаётся в одиночестве.

Оборачиваясь на прожитую жизнь, он «ощущал себя раздёрванным, расстроенным инструментом: одна струна настраивалась под одного человека, другая – под другого, третья – под третьего... А тут, глядишь, осталось бы только то, что связано с Машей, все прочие струны можно было бы выкинуть. Пусть не арфа, пусть балалайка, зато – с чистым голосом. И вместо омерзительного дребезжания он, быть может, услышал бы мелодию хоть и простую, но ласковую, красивую»²¹. Взаимодействие двух планов повествования – внешнесобытийного и символического (музыкального) – реализует авторскую идею.

Таким образом, притча фиксирует повествовательный план с помощью морально-этического комментария, сопровождает его сюжетно-образной конкретизацией, в то время как парабола охватывает целое художественного произведения. Притча отличается дидактичностью, в параболе же это свойство может отсутствовать. Притчевый текст тяготеет к однозначности – парабола, напротив, многозначна. Структура параболы подразумевает равнозначность материального и невидимого мира, сходящегося в *tertium comparationis*. В рассказе «Маша» это – музыка.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Фрадкин И. М. Бертольд Брехт: путь и метод. М.: Наука, 1965.

² Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Избр. труды. Л.: Наука, 1979.

³ Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М.: Прогресс, 1979.

⁴ Алексеев М. П. Сравнительное литературоведение. Л.: Наука, 1983.

⁵ Аверинцев С. С. Историческая подвижность жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика: итоги и перспективы: Сб. статей / Под ред. М. Б. Храпченко. М.: Наука, 1986. С. 104–116.

⁶ Бочаров А. Г. Притча – миф – парабола // Бочаров А. Г. Литература и время. Из творческого опыта прозы 60–80-х гг. М.: Художественная литература, 1988. С. 139–189.

⁷ *Шайтанов И. О.* Компаративистика и/или поэтика. М.: РГГУ, 2010.

⁸ *Schneider G.* Die Wiederkehr der Parabel. Sein und Sagen. 3. Frankfurt a. M.: Hirschgraben-Verl, 1975.

⁹ *Brettschneider W.* Die moderne deutsche Parabel. Entwicklung und Bedeutung. Berlin: Schmidt, 1980.

¹⁰ *Głowiński M.* Norwida wiersze-przypowieści // Głowiński M. Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice Ogólne I Interpretacje. Kraków, 2000. S. 244–278.

¹¹ *Lahn S., Meister J. Ch.* Einführung in die Erzähltextanalyse, 2, aktual. Aufl., Stuttgart / Weimar: Springer-Verlag 2013 (ursprgl. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, 2013). S. 55. Здесь и далее перевод наш. – *Е.Ф., Т.Д.*

¹² *Schneider G.* Die Wiederkehr der Parabel. Sein und Sagen. 3. Frankfurt a. M.: Hirschgraben-Verl, 1975. S. 55.

¹³ *Brettschneider W.* Указ. соч. S. 56.

¹⁴ Там же. S. 71.

¹⁵ *Самохин А.* Протоиерей Ярослав Шипов: «В духовном смысле – вокруг нас руины»: Беседа с лауреатом Патриаршей премии по литературе // Столетие. Интернет-газета. 20.06.2017 [Электронный ресурс]. URL: https://www.stoletie.ru/obschestvo/jaroslav_shipov_v_duhovnom_smysle__vokrug_nas_ruiny_668.htm?ysclid=lbw9bhi59c204758933 (дата обращения: 11.09.22).

¹⁶ *Шипов Я.* Весенний сон. Рассказы. М.: Никая, 2016. С. 12–13.

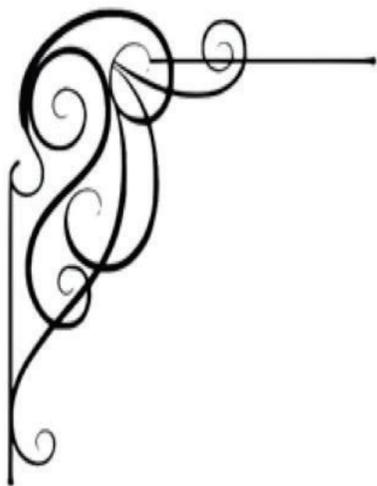
¹⁷ Там же. С. 12.

¹⁸ Там же. С. 14.

¹⁹ Там же. С. 15.

²⁰ Там же. С.15.

²¹ Там же. С. 16.



*Зарубежная литература
и компаративистика*



УДК 821.112.2

ФРАНЦИЯ В ЖИЗНИ И В ТВОРЧЕСТВЕ Г. ЗУДЕРМАНА

Г. И. Родина

доктор филологических наук,
профессор кафедры истории, обществознания и права
Арзамасского филиала Нижегородского государственного университета
им. Н. И. Лобачевского, Арзамас,
grodina@yandex.ru

Аннотация. Рассматривается значение Парижа и французской культуры в жизни и творчестве немецкого драматурга и писателя Германа Зудермана (1857–1928), приезжавшего в столицу Франции в 1891, 1894, 1895, 1900 и 1901 гг. для работы над пьесами и романами, для репетиций спектаклей по своим пьесам и для путешествий по стране, впечатлениями от которых он делится в письмах к своей жене Кларе Лаукнер. Используются историко-литературный и биографический методы, на основании которых предложены выводы о погруженности драматурга в литературную и театральную жизнь Парижа, где ставятся спектакли по его пьесам, Сара Бернар репетирует при участии автора роль Магды в его драме «Родина». В Париже Зудерман чувствует «духовную свободу», столь необходимую для вдохновения и творчества и отсутствующую в Берлине.

Ключевые слова: Г. Зудерман, Париж, театр, спектакль, С. Бернар, Б. Шоу, Первая мировая война.

FRANCE IN THE LIFE AND WORKS OF HERMANN SUDERMANN

Galina I. Rodina

Dr. Sci., Professor at the Chair of History, Social Studies and Law
Arzamas Branch of the National Research Lobachevsky State University
of Nizhny Novgorod, Arzamas
grodina@yandex.ru

The article discusses the importance of Paris and French culture in the life and works of Herman Sudermann, a German dramatist and novelist (1857–1928) who arrived in the capital of France in 1891, 1895, 1900 and 1901 to work on his plays and novels, to take part in the rehearsals of theatrical performances based on his plays, and for travelling in France. He shared the impressions of his travels with his wife, Klara Laukner. Methods of history of literature and biographical method are

applied; and the author concludes that the dramatist was deeply plunged in the literary and theatrical life of Paris where his plays were adapted for stage; he guided Sarah Bernhardt who rehearsed the role of Magda in his play *Heimat* (“Homeland”). In Paris, Sudermann felt the “spiritual freedom” which was so necessary for his inspiration and artwork and which Berlin lacked.

Key words: Hermann Sudermann, Paris, theater, theatrical performance, Sarah Bernhardt, Bernard Shaw, World War I.

Герман Зудерман (Hermann Sudermann, 1857–1928), немецкий писатель, драматург, публицист, общественный деятель, яркий представитель эпохи *fin de siècle*, на протяжении более сорока лет активно участвовал в литературно-театральной и общественно-политической жизни Германии, оставив обширное творческое наследие, значимое для истории немецкой литературы. Он был широко известен в театральном мире Европы, России, США и Японии. Пространство культуры, интересовавшей Зудермана, было обширным и не ограничивалось Германией.

С познавательной целью, а также по театральным делам он многократно бывал в Италии, Вене, Будапеште, Швейцарии, Франции. С ноября 1903 г. по март 1904 г. совершил туристическую поездку по маршруту Египет – Цейлон, посетив и Индию¹ (этим же маршрутом – по Красному морю, через Суэцкий канал в Индию – писатель отправит Конрада, персонажа романа «Песня Песней», 1908). Впечатления от путешествий фиксировались в «Дневниках», в письмах жене, отражались в художественных текстах. Но для творческой работы Зудерман всегда предпочитал Францию и высоко ценил художественное мастерство французских писателей.

В своем литературном дебюте – сборнике новелл «В сумерки» (1886) – он видит себя «последователем Мопассана» и говорит об этом в докладе на проходившем в Дрездене 17-м конгрессе Международной ассоциации литераторов и артистов² (это общество было основано в 1878 г. по инициативе В. Гюго и имело задачей охрану прав интеллектуальной собственности; выработанная в 1886 г. Бернская конвенция обязана своим появлением этой ассоциации).

Произведения Мопассана читают персонажи новелл Зудермана (например, в новелле «Женщина непостоянна» рассказчик сообщает: «<...> я был так погружен в свой роман – это было самое великолепнейшее из произведений Гюи де Мопассана, по словам книжного торговца на франкфуртском вокзале», «я углубился уже не на шутку в моего Мопассана». Имя французского писателя упоминается в новелле «Римские бани» и др.)³.

В автобиографическом романе «Моя юность» (1922) 65-летний писатель признает себя «учеником» В. Гюго, «хотя никогда не пытался подражать ему»⁴. Он восхищался творчеством Г. Флобера, впервые упоминая его имя 8 июля 1892 г. в письме из Кёнигсберга жене – восточнопрусской писательнице Кларе Лаукнер («вчера в купе я начал читать “Мадам Бовари”»⁵); в письме из Берлина 30 сентября того же года он благодарит жену за подаренный ему ко дню рождения этот роман, называя его своей «библией»⁶; о чтении «Саламбо» он сообщает из Киссингена 26 и 28 августа 1905 г.⁷

Столица Франции была для Зудермана тем городом, атмосфера которого стимулировала работоспособность и воображение, предоставляя необходимое для драматурга уединение и любимое им «состояние одиночества». «Париж мне необходим», – признавался Зудерман жене в письме от 14 декабря 1891 г. (впервые приехав в этот город⁸), через два месяца после их бракосочетания. Здесь он провёл несколько недель, встретив Новый – 1892-й – год (первое письмо Кларе из Парижа написано 4 декабря; в письме от 7 декабря он сообщает ей свой адрес: *Hotel Alexandre, Rue de la Wienfaisance 16*⁹. Последнее письмо датировано 10 января 1892 г.).

Газета «Фигаро» сообщила своим читателям о прибытии известного драматурга, первые пьесы которого – «Честь» (1889), «Гибель Содома» (1890) – имели шумный успех в Берлине и сразу прославили автора, к тому времени уже опубликовавшего сборник новелл («В сумерки», 1886), два романа («Забота», 1887; «Кошачья тропа», 1889), рассказы (сборник «Родственники», 1888).

Журналист З. Фельдман, немецкий корреспондент в Париже, «представитель германской службы информации и газет», «старый знакомый» Зудермана (письмо от 4 декабря)¹⁰, вводит его в литературно-театральную среду столицы. Зудерман «изучает» театры (письмо от 30 декабря)¹¹, посещая «серьёзные пьесы и водевили» (письмо от 10 декабря)¹²; «несколько прекрасных часов» он провёл на спектаклях по пьесам Сарду «Nos intimes» (письмо от 10 декабря)¹³ и Порто-Риша «L'Amougeuse» (письмо от 7 декабря)¹⁴, побывал в маленьком театре миниатюр «Ша нуар» («Chat noir») (письмо от 14 декабря)¹⁵, в опере, в Лувре, в цирке, на концерте певицы И. Гильберт; он любит канканом, который исполняли в «Мулен Руж» «танцовщицы с мировым именем (!)» (письмо от 10 декабря)¹⁶, читает парижские газеты. Ему нравится французская кухня.

Но «самым важным и радостным событием» Зудерман называет появление в его комнате «большого четырёхугольного рабочего стола» (письмо от 10 декабря)¹⁷, за которым удобно писать, так как основной целью его пребывания в Париже была работа над рассказом «Свадьба Иоланты» и драмой «Родина» (оба произведения опубликованы в 1892 г.). Столица Франции воспринимается им как «благодатное место, где воздух пронизан потоками духовной свободы» (письмо от 17 декабря)¹⁸, способствующей творчеству. Горечью наполнены его парижские размышления о своей родине: «Ах, наше бедное, бедное отечество! Каким узким, жалким, раблепным кажется всё, что находится под небом Германии. А то, что приносит свобода, или объявляется безумием, или втоптывается в грязь» (письмо от 17 декабря)¹⁹.

Однако Зудерман не идеализирует Париж, так как знает и другие стороны его жизни – «скандалы, которые обсуждаются за столиками кафе и в салонах», «цинизм, господствующий в любви, в зарабатывании денег – во всём» (письмо от 17 декабря)²⁰. Эти наблюдения впоследствии будут художественно воплощены в повествовательных и драматических произведениях.

Писатель вновь приезжает в Париж в феврале 1894 г. для работы над пьесой «Бой бабочек»²¹ (сообщая жене адрес, он радуется тому, что в снятой им квартире

«настоящий письменный стол»²²). В этот свой приезд он путешествует по Франции (Ницца, Марсель, Генуя, Лион, Прованс, Альпы) и пишет жене восторженное письмо о красоте природы и городов (письмо от 28 февраля)²³.

Находясь в Париже в 1891 г., Зудерман намеревался предложить «великой Саре» (письмо от 10 декабря)²⁴ роль Магды в драме «Родина», но актриса была на гастролях в Южной Америке. Встреча их состоялась позднее, когда пьеса уже с триумфом шла на сценах всех европейских театров, и роль Магды стала «экзаменом на первоклассную артистку»²⁵. С 19 января 1895 г. драматург вновь в Париже и в течение трёх недель репетирует свою пьесу с Сарой Бернар в роли Магды²⁶. Сара «сама любезность», «достойна восхищения» (письмо от 19 января)²⁷, «блестяще играет в первых трёх актах», четвёртый же, по мнению автора, «получается слабее» из-за сцены с пастором, которую она «играет плаксиво» (письмо от 12 февраля)²⁸, и финальной сцены, непонятой, впрочем, всеми актёрами. Драматург недоволен тем, что в финальной сцене «все кричат, вместо того чтобы говорить шёпотом, и завывают, вместо того чтобы тихо всхлипывать» (письмо от 12 февраля)²⁹, то есть актёры переводят эту сцену в мелодраматический регистр. Зудерман добивается соответствия актёрской игры идее пьесы, и премьеры проходит с «огромным успехом» (письмо от 15 февраля)³⁰.

С мнением Зудермана совпала и оценка Б. Шоу игры С. Бернар в этой пьесе – «прекрасно исполняя роль Магды», она не коснулась «основной мысли зудермановской драмы», не подозревая «о существовании такой тенденции автора: возмущение современной женщины против идеалов её родины, идеалов, требующих принесения в жертву всей её жизни, не в смысле свободного дара, но как естественную обязанность, вытекающую из рабского её положения». Как «актёр-виртуоз», она «не проникает в изображаемый характер, она заменяет его собою, становится на его место. Могут меняться костюм, название пьесы, слова – женщина всегда остаётся та же»³¹. (Как известно, Шоу выделяет два типа актёрского искусства: актёр-виртуоз – играет «эффектно», используя заученные сценические приёмы, и актёр-творец – «проникает в разум роли», играя

её «хорошо». Шоу и Зудерман отдают предпочтение этому типу. К первому типу они относят С. Бернар, ко второму – Э. Дузе.³²⁾

В дни репетиций С. Бернар принимает новое предложение Зудермана, о чём он извещает жену в письме от 3 февраля: «Сара гарантировала своё участие в моей следующей пьесе... Это “Кошачья тропа”, содержание которой ей очень понравилось и которую я хочу поставить на сцене одновременно в Вене и Париже»³³⁾. (Намерение драматурга осталось нереализованным. О завершении работы над пьесой по одноимённому своему роману он сообщает спустя много лет – 15 мая 1916 г. (из Берлина).³⁴⁾

С 3 по 13 сентября 1900 г. Зудерман находится в Париже, где проходила европейская выставка, посвящённая окончанию столетия. Он восхищается французской живописью XIX в. – пейзажной, исторической (П. Деларош, Э. Делакруа), барбизонцами; игрой японской трагической актрисы, «единственной женщины на японской сцене» Sada Yakko, которую он ставит выше С. Бернар и Э. Дузе (письмо от 5 сентября)³⁵⁾; фонтанами и фейерверками. В парижском театре он посмотрел (8 сентября) спектакль по драме Э. Ростана «Орлёнок» («L’Aiglon») с участием С. Бернар (письмо от 8 сентября)³⁶⁾.

В ноябре 1901 г. пребывание Зудермана в Париже было недолгим, но очень насыщенным. В день приезда (21 ноября, четверг) он вместе со своими друзьями и соотечественниками З. Фельдманом и О. Нойман-Хофером (редактор «Berliner Tageblatt») проводит вечер на спектакле по пьесе «Честь». «Всё, что я видел, сделано чудесно, – делится он с женой впечатлением. – Четвёртый акт просто прелесть. Зал был полон. Публика ликовала» (письмо от 25 ноября, понедельник)³⁷⁾. По мнению автора, пьеса инсценирована лучше, чем в Германии, при этом «финал третьего акта слишком сильный, слишком эмоциональный», что может спровоцировать восприятие его как мелодраматического, что не соответствует замыслу (письмо от 25 ноября)³⁸⁾.

Вечер следующего после приезда дня (22 ноября, пятница) также был посвящён театру. Зудерман восхищён игрой Л. Гитри³⁹⁾ в пьесе «Удача»

(«La veine») – «эпической картине нравов из жизни Парижа», «движение человеческой души» раскрывается здесь через историю любви молодого адвоката и владелицы цветочного магазина (письмо от 25 ноября)⁴⁰.

В субботу вечером (23 ноября) с успехом прошло чтение новой драмы Зудермана «Да здравствует жизнь», премьера которой состоится в Дрездене 13 марта 1902 г. (письмо от 25 ноября)⁴¹. В воскресенье (24 ноября) драматург присутствовал на «историко-литературном» событии – на открытии памятника Гейне, где М. Нордау выступил с «резкой» речью, так как «австрийское посольство отказалось прийти, немцы не были приглашены, а немецкий певческий кружок отказался петь. Скандал!» (письмо от 25 ноября)⁴².

На протяжении всех лет переписки с женой (с 1891 по 1924 г.) Зудерман включал в письма французские слова и фразы (например, *interessanter war es mir, die femmes du monde zu beobachten*⁴³ и др.), как и в тексты художественных произведений (некоторые из них были озаглавлены по-французски, например, новеллы «La donna e' mobile», «Où est l' homme», «Noli me tangere» из сборника «В сумерки» и др.).

В годы Первой мировой войны Зудерман разделял убеждения той части отечественной интеллигенции, которая оправдывала действия немецких войск во Франции. За такую позицию Общество французских драматических писателей и композиторов в Париже исключило из своих рядов некоторых германских и австрийских подданных, в том числе Зудермана⁴⁴, Гауптмана⁴⁵, Шницлера⁴⁶, Вагнера⁴⁷.

Французская культура органично вплеталась в жизнь и в творчество немецкого писателя и драматурга, атмосферой «духовной свободы» создавая необходимые для вдохновения и раскрытия таланта условия. Письма Зудермана из Парижа всегда будут значимы как ценный источник культурологической информации о столице Франции на рубеже XIX–XX вв., самого же автора они репрезентируют как человека, умевшего ценить художественные достижения «чужого» искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Briefe H. Sudermanns an seine Frau (1891–1924)* / Hrsg. von Dr. Irmgard Leux. Stuttgart u. Berlin, 1932. S. 186, 187, 195. Все письма, цитируемые в статье, даны в переводе Г. И. Родиной.
- ² [А. К.]. Из Германии // Русское богатство. 1895. № 10 (октябрь). С. 180–183.
- ³ *Зудерман Г.* В сумерки. Рассказы / [Переводчик не указан]. СПб.: Изд. А. А. Каспари, 1906. С. 44, 45, 48.
- ⁴ *Зудерман Г.* Моя юность / Пер. Г. И. Гордона. Пг., М., 1924. С. 120.
- ⁵ *Briefe H. Sudermanns an seine Frau (1891–1924)*. S. 46.
- ⁶ *Ibid.* S. 60.
- ⁷ *Ibid.* S. 215, 216.
- ⁸ *Ibid.* S. 26.
- ⁹ *Ibid.* S. 16, 20.
- ¹⁰ *Ibid.* S. 17.
- ¹¹ *Ibid.* S. 33.
- ¹² *Ibid.* S. 23.
- ¹³ *Ibid.* S. 22.
- ¹⁴ *Ibid.* S. 21.
- ¹⁵ *Ibid.* S. 26.
- ¹⁶ *Ibid.* S. 22.
- ¹⁷ *Ibid.* S. 24.
- ¹⁸ *Ibid.* S. 27.
- ¹⁹ *Ibid.* S. 27.
- ²⁰ *Ibid.* S. 27.
- ²¹ *Ibid.* S. 86.
- ²² *Ibid.* S. 88.
- ²³ *Ibid.* S. 87.
- ²⁴ *Ibid.* S. 22.
- ²⁵ *Амфитеатров А. В.* Маски Мельпомены. М.: А. Д. Друтман, 1911. С. 230.
- ²⁶ *Briefe H. Sudermanns an seine Frau (1891–1924)*. S. 96–102.
- ²⁷ *Ibid.* S. 96.
- ²⁸ *Ibid.* S. 99.
- ²⁹ *Ibid.* S. 100.
- ³⁰ *Ibid.* S. 100.
- ³¹ *Шоу Б.* Сара Бернар и Дузе. Пер. З. Б. // Театр и искусство. 1908. № 50. 14 декабря. С. 887–889.
- ³² *Родина Г. И. Г. Зудерман и Б. Шоу // Компаративистика: современная теория и практика.* Т. 2. Самара: СГПУ, 2004. С. 119–121.
- ³³ *Briefe H. Sudermanns an seine Frau*. S. 99.
- ³⁴ *Ibid.* S. 289.
- ³⁵ *Ibid.* S. 144.
- ³⁶ *Ibid.* S. 145.
- ³⁷ *Ibid.* S. 165.
- ³⁸ *Ibid.* S. 165.
- ³⁹ Люсьен Гитри (1860–1926) – знаменитый французский актёр и драматург. Был партнёром С. Бернар по театру.
- ⁴⁰ *Briefe H. Sudermanns an seine Frau*. S. 165.
- ⁴¹ *Ibid.* S. 166.
- ⁴² *Ibid.* S. 166.
- ⁴³ *Ibid.* S. 22.

⁴⁴ Хроника // *Театр и искусство*. 1914. № 41. С. 805.

⁴⁵ Около театра (хроникальные заметки) // *Театральная неделя*. 1914. № 4. С. 6.

⁴⁶ Исключение Зудермана, Гауптмана и Вагнера // *Русское слово (бюллетень)*. 1915. 1 мая. С. 2.

⁴⁷ *Первухин М.* Гауптман и Зудерман // *Русское слово*. 1914. 4 ноября. № 254. С. 4–5 (об отношении этих писателей к России и союзникам во время Первой мировой войны).

УДК 801.732

ИВАН КАРАМАЗОВ И ГАМЛЕТ КАК ПРОТЕСТАНТСКАЯ ВЕРСИЯ ПРЕПОДОБНОГО И ХРИСТА

С. В. Герасимова

кандидат филологических наук,
доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации
Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина;
доцент кафедры русского языка и литературы
Московского политехнического университета, Москва,
metanoik@gmail.com

Аннотация. В романе «Братья Карамазовы» Достоевский развивает шекспировские мотивы: Иван Карамазов может быть осмыслен как русский аналог Гамлета, а Гамлет – как протестантский вариант преподобного. Ивана также сближает с протестантизмом лютеровский мотив чернильницы-стакана. Героев объединяет протестантское отношение к человеческой деятельности, готовность творить свою судьбу и преобразовать мир, которые складываются в протестантизме в результате отказа от бытия внутри Церкви и переосмысления категории труда. Господь в понимании протестантов скорее сковывает свободу воли человека, а не становится гарантом её реализации. Внутренний мир героев формируют не готовые культурные модели, а потребности / потенциалы / функции, способные реализоваться на уровне сакральных логосов или в форме архетипов.

Ключевые слова: православие, Евангелие, протестантизм, Достоевский, Шекспир, Гамлет, гештальт.

IVAN KARAMAZOV AND HAMLET AS A PROTESTANT VERSION OF THE REPRESENTATIVE AND CHRIST

Svetlana V. Gerasimova

PhD in Philology,
Associate Professor, Department of Linguistics
and Intercultural Communication,
The Kosygin State University of Russia;
Associate Professor of the Department of Russian Language and Literature,
Moscow Polytechnic University, Moscow,
metanoik@gmail.com

In “Brothers Karamazov”, Dostoevsky develops Shakespearean motifs: Ivan Karamazov can be understood as the Russian analogue of Hamlet, and Hamlet as the Protestant version of the

reverend. Ivan is also brought closer to Protestantism by the motif of an inkwell-glass. The heroes are united by the Protestant attitude to human activity, the willingness to create their own destiny and transform the world, which are formed in Protestantism as a result of the rejection of being within the Church and the rethinking of the category of labor. The Lord, in the understanding of the Protestants, rather fetters the free will of a person, and does not become a guarantor of its implementation. The inner world of heroes is formed not by ready-made cultural models, but by needs / potentials / functions that can be realized at the level of sacred logoi and embodied in the form of archetypes.

Key words: Orthodoxy, the Gospel, Protestantism, Dostoevsky, Shakespeare, Hamlet, gestalt.

Уильям Шекспир – любимый писатель Ф. М. Достоевского. Диалог, который через века вел Достоевский с Шекспиром, анализировали многие исследователи. К сожалению, остается непереведённой на русский язык книга Роджера Кокса¹. Среди наиболее ярких отечественных исследователей этой проблемы – Г. М. Фридендер² и И. И. Гарин³, шекспиризм Достоевского отмечает Н. В. Захаров⁴. Интересные выводы делает К. А. Степанян: «Именно здесь, в духовном единении людей через всепрощение, видится то, что сближает идеалы двух гениев мировой литературы. Но Достоевский подчёркивает необходимость преобразования человека на пути к идеалу, в то время как Шекспир уповал более на добрые начала, уже заложенные в человеческой природе»⁵.

В основу нашего исследования положено представление о культурной модели, восходящее к трудам В. фон Гумбольдта. В терминологическом арсенале современной науки оно сродни понятию «гештальт». Именно в этом аспекте можно рассматривать развязку рождественского рассказа Ф. М. Достоевского «Мальчик у Христа на ёлке». С одной стороны, рассказ проникнут социальной проблематикой: автор свидетельствует о великой ценности сострадания и милосердия по отношению к бедным, умирающим от голода и холода в канун Рождества. С другой стороны, в рассказе реализована центральная культурная модель и гештальт христианской культуры – смерть как встреча с Христом, как смысл жизни человека и потому счастливая развязка. Читатель, имеющий духовный опыт, скажет: «А была ли готова мать к смерти ребенка, мог ли оказаться мальчик

в раю, если он ушел в иной мир без исповеди и причастия?» Между тем перед нами не реальная житейская ситуация, а идеальная культурная модель, превращающаяся в личный гештальт автора: человек призван к святой жизни и смерть должна обернуться для него встречей с Христом.

Однако своеобразие художественного мира Достоевского состоит в том, что его герои обычно мыслят не сложившимися культурными моделями, дающими человеку представления о должном, об иерархии ценностей, а функциями или потенциалами, которые могут реализоваться в различных моделях. Двоение идеалов и общих мест, мышление культурными функциями, которые могут реализоваться в форме идеала или его двойника – это русская болезнь в целом. Для реализации функции в форме идеала нужны духовные усилия, а для воплощения его двойника – только разгульная широта натуры, как у Мити Карамазова например. Мармеладов осознает себя и несчастным пьяницей, и мучеником, ждущим сострадания и соотнесенным с самим Христом. Архетипу чаши с вином соответствует логос «потира». В основе феномена пьяницы – культурная функция духовной жажды, которая может при условии духовного подвига выразиться в логосе, а может деградировать до архетипов пьянства. Важнейшая функция культуры – нести евангельские идеалы – может быть реализована в форме стремления героя к Христу или к Антихристу.

Исповедь Ивана – «евангелие наоборот». Один из важнейших смыслов Евангелия – утверждение Церкви на жертве Христа. Иван отрицает всеобщую гармонию, купленную ценой слезинки ребёнка. Грядущая мировая гармония действительно невозможна на таких условиях, но Иван под видом всемирной гармонии отрицает Церковь, а в форме детской слезинки – необходимость жертвы Христовой. Эта замена Христа невинным ребёнком оказывается возможной благодаря мышлению функциями, которое характерно для Ивана. Функция строительной жертвы может быть реализована в виде сакрального логоса – жертвы Христа, но она же может воплотиться в варианте бытового страдания. Под страдающим ребёнком Иван имеет в виду прежде всего себя.

Он говорит от лица всех замученных детей, потому что первым из них считает именно себя. Он действительно недополучил отеческой любви. А его отец, завидев его брата, Дмитрия, действительно кричит: «Ату!» – как генерал, затравивший восьмилетнего ребеночка собаками, кричал: «Ату его!». Функция сыновства может реализоваться на сакральном уровне, а может – на семейном. Иван затаил обиду на своего земного отца, а переносит её на Отца небесного.

Духовные состояния героев Достоевского – это колеблющийся потенциал. Каждая из духовных сил героев, прежде чем вылиться в поступке, трепещет, она одновременно направлена на земное и на небесное, она амбивалентна и непредсказуема, в ней культурные модели, земные и небесные, вступают в резонанс, спорят друг с другом, поддерживают друг друга, взаимодействуют.

Если в духовном пространстве Евангелия Христос освобождает человечество от рабства греху, высвобождает души праведников из ада как победитель над всяким пленом и муками, то в «перевернутом Евангелии» Ивана Христос сам оказывается в тюрьме и нуждается в освобождении.

В Евангелии Бог освобождает человека; в исповеди Ивана – человек, то есть Великий инквизитор, освобождает Бога. По мнению Ивана, если Богу предоставить возможность действовать, то «мать обнимется с мучителем, растерзавшим псами сына её, и все трое возгласят со слезами: “Прав ты, Господи!”»⁶. Но Иван не хочет ни посмертного наказания, то есть ада, ни всеобщего примирения и гармонии, то есть рая, герою нужно именно пресечь страдание на земле в будущем и отомстить за всё страдание в прошлом. Ивану нужно, чтобы Господь реализовал функцию возмездия, чтобы Он обладал потенциалом исправления мира, наполненного страданиями, но герой не видит, как Господь может реализовать эти функцию и потенциал, поэтому передаёт право реализовать их человеку – Великому инквизитору.

Идея возмездия и исправления мира – центральная в жизни Гамлета и Ивана Карамазова. Им нужна не месть, а исцеление мира от мирового зла. Гамлет, воспитанный в христианской культуре, решается нарушить заповедь

«не убий» именно потому, что выбирает из двух зол меньшее: мириться с мировым злом – большой грех, чем покарать человека, ставшего проводником этого мирового зла. Гамлет, влюблённый в Офелию, потому и отрекается от невесты, что вынужден выбрать ради всеобщего блага хоть и меньшее, но зло, он должен «вправить миру суставы» (*to set it right*).

Будущее зло во имя блага лишает душу Гамлета благодати, лишает духовной цельности, наполняет противоречиями, поэтому его душа утрачивает способность любить. Гамлет – решительный человек, он начинает колебаться именно потому, что утратил благодать и дарованную ею цельность. В результате он не знает не только, любит ли он Офелию или нет, но и быть или не быть, мстить или не мстить. Однако эти колебания присущи натуре Гамлета не исконо, как бы не по самой природе – это именно следствие утраты благодати и цельности. Адам пал и разбился. Душа человека насыщается противоречиями без благодати, а Гамлету, чтобы исцелить мир, нужно выбрать путь хоть наименьшего, но зла.

В душе Ивана, полной противоречий, тоже живет одновременно жажда Христа и утверждение Антихриста-инквизитора, потребность в утопии, во всеобщем примирении – и поэтизация антиутопии. В его душе живет потребность / потенциал / функция обретения идеальной личности и идеального социума, но эта потребность готова выразиться в массе противоречивых форм. Как писал Достоевский, за душу человека Бог с дьяволом борются, и в душе нет ничего окончательно решённого и безусловного.

В целом модели утопии и антиутопии близки. От утопии к антиутопии не концепт общества меняется, а оценка этого концепта. Со времен Возрождения, когда Т. Мор создавал свою «Утопию», изменился тип человека, и Возрождение активно способствовало этому изменению. Новый человек увидел, как ужасно утопическое «прекрасное», неспособное пройти проверку любовью. Абсолютно новое, что появляется в антиутопии, – мотив любви. Мир, который не вмещает любви, недостоин существовать: «В едином Государстве раздута социальная

функция человека, здесь нет семьи, нет и индивидуальных домов. Большинству “нумеров” не знакомы любовь, ненависть, ревность. Вместо любви они знают её суррогат – “счастье” по розовым талонам. <...> Истинную любовь к революционерке I строитель “Интеграла” узнал лишь тогда, когда “заболел душой”⁷. Невозможность любить становится важнейшим проявлением антиутопии.

В жизни Ивана реализуется модель «благими намерениями выстлана дорога в ад». Он становится противоположностью трикстера. Если трикстер хитрит и замышляет обман, но из его зла проистекает благо, то Иван замышляет благо, а служит злу: становится теоретиком убийства отца и сам проходит по грани умопомрачения из-за того, что принимает демонические помыслы и внушения, выразившиеся в его поэме и в исповеди. Самым ярким примером трикстера в литературе Нового времени может быть признан Мефистофель. Он заявляет о себе как о силе, которая, всему желая зла, невольно делает добро. Лукавство Мефистофеля состоит в том, что он лишь приписывает себе благие дела, но всемогущий Господь Бог по благодати своей устроил мир так, что он содержит в себе противоядие от демонических внушений. Господь парализует демоническое зло, и оно начинает служить добру. Так, один старец на вопрос, кто научил его молиться, ответил: искуситель – он так настойчиво мешал молитве, что старец научился сосредоточенности и стал искусным молитвенником.

Человек имеет иную природу, нежели трикстер или Мефистофель, поэтому в его душе действуют иные законы. Иван Карамзов мог бы сказать вслед за апостолом Павлом: «Доброго, которого хочу, не делаю, а злое, которого не хочу, делаю. Если же делаю то, чего не хочу, уже не я делаю то, но живущий во мне грех. Итак, я нахожу закон, что, когда хочу делать доброе, прилежит мне злое» (Рим., 7: 19–21). Господь даёт человеку свободу. Он волен в своих замыслах, но они преломляются через грех, живущий в природе человека. Грех примешивается к творческому потенциалу личности. Благие замыслы Ивана – это те потребности / потенциалы / функции героя, которые двоятся и, устремляясь воплотиться в логосах, травестируются до архетипов.

Комплекс идей Ивана Карамазова перекликается с личным опытом шекспировского Гамлета. Этот герой тоже живёт потребностью / потенциалом / функцией лично исправить мир к лучшему, отомстив за отца. Ивана, Великого инквизитора и Гамлета объединяет общая идея исправить мир к лучшему в одиночку. Иван сочиняет поэму о «Великом инквизиторе», чтобы показать, насколько ужасен мир и как одинок человек, стремящийся его исправить. Те же представления выражены в гамлетовском монологе «Быть или не быть».

По статусу Великий инквизитор – квинтэссенция католицизма, но реализуемые им модели ближе к протестантизму, который в корне меняет отношение к деятельности человека: «Протестантский рационализм требовал власти над миром»⁸. Ивана Карамазова наглядно сближает с протестантизмом заимствованная Достоевским из жизнеописания Лютера чернильница, брошенная им в искусителя; в романе чернильница заменена стаканом чая.

Гамлет также действует в духе протестантизма, хотя обычно его рассматривают как героя, выражающего идеи ренессансного гуманизма, но сам гуманизм Северного Возрождения – производная от протестантизма. Наиболее полно концепция Гамлета-протестанта и картина протестантской Англии времён Шекспира представлены в трудах В. К. Кантора, а также Э. Ф. Володарской и др.

Э. Ф. Володарская указывает, что новые религиозные идеи начали развиваться в Англии в XIV в., до Лютера, благодаря работам Джона Виклифа, а в XVI в. началась реформация сверху под руководством короля Генриха VIII, который с 1534 г. благодаря «Акту о супрематии» становится главой английской Церкви. После правления католички королевы Марии Тюдор протестантизм возвращается в Англию во времена Елизаветы I. Королева отказалась от титула верховного правителя Церкви. В статье приведены доказательства католического вероисповедания отца Гамлета. Проанализировав веские доводы в пользу того, что сам Шекспир был католиком, а затем еще более убедительные свидетельства того, что он был протестантом, исследовательница приходит к выводу о том, что если

королева Елизавета I восстанавливала мир между протестантами и католиками силой своей короны, то Шекспир это делал силой своего пера⁹.

В контексте идей, высказанных Э. В. Володарской, можно предположить, что Гамлет действует, словно он сам себе Генрих VIII, словно он глава Церкви и высший авторитет, поэтому ему незачем обращаться к авторитету священника и исповедника. Гамлет – принц, и он действительно стремится преодолеть Христовы слова, что Царство Его не от мира сего. Гамлет стремится к царству справедливости в этом мире. Это сближает его с Иваном Карамазовым.

В. К. Кантор же отмечает, что Гамлет, позиционирующий себя как христианин с момента первого появления на сцене, является протестантом, поскольку священник рядом с ним так и не появляется, и герой не может переложить на него свои проблемы¹⁰. Действительно, отметим, что Гамлет не ищет причастия даже в самые трудные моменты жизни, хотя призрак отца его сокрушается, что умер без причастия, – на этом основании Э. Ф. Володарская как раз и делает вывод о том, что отец Гамлета – католик. Речь Гамлета насыщена реминисценциями из произведений Эразма Роттердамского, ибо учился герой в Виттенбергском университете, городе Лютера и Меланхтона, здесь же разворачивается действие драмы Кристофера Марло «Доктор Фауст» (1588).

Отметим, что христианство и трагедия – вещи несовместимые. Христианской трагедии не может существовать. Если Христос Воскрес и мученичество Христа ради – путь в Царство Небесное, то трагедии нет места ни на земле, ни в христианской системе ценностей. Однако «Гамлет» – христианская трагедия, что возможно только с такой существенной оговоркой: «Гамлет» – это трагедия протестантского понимания христианства; поскольку полнота благодати, пребывающей в Церкви, оставила протестантизм, постольку она оставила и героя, который не способен победить зло мира благодатью Христа, пребывающей в Церкви, но бросает злу личный вызов и умирает под его натиском. Зло мира ассоциируется со змеем-искусителем, а рана, нанесённая Гамлету, становится смертельной именно из-за его яда. Гамлет умирает, побеждённый змеиным лукавством

лукавого мира, но нанеся ему существенный урон, поразив в нём один из источников лукавства – Клавдия.

Сумароков вводит в свой перевод «Гамлета» счастливую развязку, так как герой перенесён в контекст церковного типа культуры, и не Гамлет мстит, а Сам Господь рукой Гамлета исправляет мир, поэтому Гамлет в развязке жив, продолжает любить Офелию, молитвенно благодарить за все Бога и, видимо, за пределами пьесы поведёт ее под венец.

Гамлета и Ивана объединяет дерзновенная вера, что замысел, вышедший из отдельной головы, может облагодетельствовать мир. Этот замысел чисто рационалистический, поэтому создаваемый под его воздействием мир не может пройти проверку любовью. Строительство нового мира и любовь – вещи несовместимые, как мы видим на примере Гамлета, ему приходится отвергнуть Офелию, чтобы полностью сосредоточиться на преобразении мира к лучшему.

Задача, которую возлагает на себя Гамлет, по силам только Христу, поэтому на образ Гамлета спроецирован образ Спасителя. Гамлет – это преподобный на языке протестантизма. В протестантизме святые не почитаются, но Христос остается идеалом и для протестантов, учение которых, развиваясь и опираясь на лютеранскую традицию, ныне получило такие формы: «С точки зрения леворадикальных теологов, греховность отдельного человека вытекает из греховности существующего социального порядка. Поэтому они считают, что подлинный христианин должен по примеру Иисуса Христа, который и есть воплощенный образ и подобие Бога, не бежать от общества, а бороться за утверждение христианских принципов социальной справедливости, равенства и братства»¹¹.

По мнению протестантского богослова П. Тиллиха (1886–1965), миссия преобразования мира возложена Богом на человека¹². И Гамлет совершенно по-протестантски стремится заменить собою Христа в деле исправления мира. Но задача исправить мир – нечто совершенно непосильное для человека, поэтому Гамлет медлит. Его медлительность также не изначальное свойство его природы, а реакция на непосильность поставленной задачи. Э. Мунье видит сущность

греха в пассивности самого человека. Импульсивный по природе, Гамлет обезволен непосильностью задачи и недостатком благодати. Принц датский подобен Христу в том, что (отмечает Р. Кокс и другие исследователи) он умирает в результате послушания Отцу. Монолог «Быть или не быть» можно осмыслить как протестантскую версию евангельского Моления о Чаше. В отличие от евангельского Христа Гамлет словно плывет по течению.

В основе ключевого монолога Гамлета чисто евангельская ситуация внутренней борьбы, вызванная вопросом, последовать ли воле Отца. Для Христа согласие с волей Отца Небесного выразилось в решимости принять Чашу крестных страданий. Гамлет тоже исполняет волю отца и совершает очистительное возмездие, хотя решимость Гамлета созревает под воздействием обстоятельств – прежде всего коварства узурпатора трона. Монолог Гамлета занимает центральное место в трагедии не только благодаря важности принятого в результате решения, но и благодаря структурному сходству с ситуацией Моления о Чаше.

Приняв волю Отца о себе, Христос изменяет мир к лучшему: разрушает смерть и открывает путь в райские обители.

Гамлет также принимает волю отца, стремится изменить мир к лучшему и обретает благодать покоя: *Now cracks a noble heart. Good night sweet prince: And flights of angels sing thee to thy rest!*¹³

Шекспировский Гамлет – это не только вечно сомневающийся, рефлектирующий и парализованный мыслью герой. В нем есть решимость и готовность к великим делам, но он парализован несопоставимостью человеческих сил и миссии, к которой призван, – исправить мир. Протестантизм ценит человека действия, и именно таким протестантским преподобным будет Гамлет, в течение всей пьесы вынашивающий замысел, как действовать.

Шекспир создал тип героя, который тонко чувствует все безумие мира и вынашивает план, как его исправить. Именно к этому типу восходит Иван Карамазов. Они действуют вне Церкви, вне божественной помощи, оба героя принимают вызов мирового зла лично. Эти герои не мыслят себя орудием в руках Бога,

который Один может победить зло мира, но они в духе протестантизма верят в свои силы, верят в то, что их разуму откроется истина, и стремятся к самостоятельному действию. Божественная воля, с точки зрения этих героев, скорее скрывает их свободу, чем служит гарантом её реализации.

Они стремятся обрести логосы божественного преображения мира, но Господь им не помогает, они действуют, доверяя только своим силам. Однако между героями есть и важное отличие. Гамлет действует, чтобы отомстить за отца, а Иван Карамазов сам становится идеологом мести отцу. Этот парадокс может стать предметом анализа в следующей статье.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Cox R. L.* Between earth and heaven: Shakespeare, Dostoevsky, and the meaning of Christian tragedy. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1969.

² *Фридендер Г. М.* Достоевский и мировая литература. Л.: Советский писатель: Ленингр. отделение, 1985.

³ *Гарин И. И.* Шекспир // Гарин И. И. Пророки и поэты: в 7 т. М.: ТЕРРА, 1994. Т. 6.

⁴ *Захаров Н. В.* «Шекспиризм» Достоевского: введение в проблему. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskie-chteniya-2006-28.html> (дата обращения: 30.10.2022).

⁵ *Степанян К. А.* Идеал у Достоевского и Шекспира // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 4. С. 262–270. С. 269.

⁶ *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы // *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений: в 15 т. Т. 9. С. 275.

⁷ *Давыдова Т. Т.* Замятинская энциклопедия. М.: Флинта, 2018. С. 334.

⁸ *Клименко О. И.* Религиозный аспект глобального экологического кризиса // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. № 5 (716). 2015. С. 70–78. С. 76.

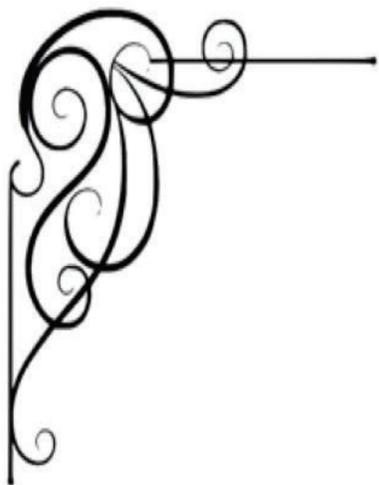
⁹ *Володарская Э. Ф.* Религия, мораль и нравственность в произведениях Шекспира: лингвокультурологический анализ // Вопросы филологии. 2011. № 1 (38). С. 40–52.

¹⁰ *Кантор В. К.* Гамлет как «христианский воин» // Вопросы философии. 2008. № 5. С. 32–46.

¹¹ *Кузнецов В. В.* Антропологическая концепция леворадикального направления католицизма и протестантизма // Весці БДПУ. Серія 2. Гісторыя. Філасофія. Паліталогія. Сацыялогія. Эканоміка. Культуралогія. 2021. № 4 (110). С. 78–86.

¹² *Тиллих П.* Любовь, сила и справедливость. Онтологический анализ и применение к этике / пер. с англ. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. С. 103, 106.

¹³ *Shakespeare W.* Hamlet. [Электронный ресурс]. URL: http://www.shakespeare-online.com/plays/hamlet_5_2.html (дата обращения: 08.12.2022).



Исследования молодых учёных



УДК 821.161.1

**ЛЕСКОВСКИЙ ОБРАЗ «ДОБРОГО ВЛАДЫКИ»
И ЕГО РЕЦЕПЦИЯ В РАССКАЗЕ ОЛЕСИ НИКОЛАЕВОЙ
«ПРО ЛЮБОВЬ»**

М. Л. Лобанова

аспирант кафедры русской литературы
Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, Москва,
mlobanova2@gmail.com

Аннотация. В статье рассматривается образ «доброе владыки» в произведениях Н. С. Лескова, а также рецепция данного образа в рассказе Олеси Николаевой «Про любовь». Выявлены основные художественные принципы и приемы, а также языковые средства создания образа «доброе владыки» в творчестве Лескова, доказано влияние лесковских традиций на образ «доброе владыки» в рассказе современного автора.

Ключевые слова: творчество Н. С. Лескова, рассказ О. Николаевой, образ «доброе владыки», рецепция образа, литературные традиции, образ священника в русской литературе.

**LESKOV'S IMAGE OF "GENTLE ARCHBISHOP" AND ITS
RECEPTION IN OLESYA NIKOLAEVA'S SHORT STORY "ABOUT LOVE"**

Maria L. Lobanova

postgraduate student of departments of Russian literature,
St. Tikhon's Orthodox University Moscow,
mlobanova2@gmail.com

The article discusses the character of the "gentle archbishop" in works by N.S. Leskov, and the reception of this image in Olesya Nikolaeva's story "About Love". The article reveals basic principles, techniques and language means of creating the image of the "gentle archbishop" by Leskov and proves the influence of this image on the similar image in a short story by Olesya Nikolaeva, a contemporary author.

Key words: works by N. S. Leskov, works by Olesya Nikolaeva, image of a gentle archbishop, reception of image, literary traditions, image of a priest in Russian literature.

Н. С. Лесков создал целую галерею образов русского духовенства. Не всегда эти образы идеальны, иногда духовные лица изображены с иронией, а порой и с сарказмом. Среди разных типов русских православных священников в произведениях Лескова можно выделить образ «доброго владыки» – такого архиепископа, который полностью отвечает своему предназначению нести в мир свет Христов, милость и нелицемерную любовь. Такой пастырь оказывает самое благотворное воздействие на души вверенных ему людей. Это понимание образа связано с мирозерцанием автора, его убежденностью в силе деятельного и самоотверженного добра: «Христианское миропонимание для него составляет прежде всего урок сугубо практической нравственности: проповедь простых и обыденных добрых дел»¹. Герои-праведники, которых воспевает Лесков, отыскивая их во всех сферах русской жизни, во всех социальных группах и сословиях, – это герои, всегда готовые прийти на помощь другому человеку. Таких праведников автор находил среди крестьян, купцов и дворян. И, конечно же, в духовном сословии: и среди белого духовенства, и среди архиереев. Праведный архиерей у Лескова и есть «добрый владыка».

Слово «владыка» в русском языке означает «господин, обладатель, верховный правитель, государь»². Владыка Небесный – Господь. В Русской православной церкви – почетный титул духовных особ. На богослужебном языке владыкой именуется каждый священнодействующий иерей, но в общежитии титул этот дается исключительно архиереям.

Исследованию образов владыки в прозе Лескова в литературоведении уделено недостаточное внимание. Как правило, анализируются образы разных владык, отдельно же тип «доброго владыки» не изучается. Есть упоминания о лесковских образах архиереев в работах, посвященных лесковской концепции праведничества (в частности, в книге В. Е. Хализева)³. И. П. Видуэцкая затрагивает тему противоречий между приходским духовенством и верхушкой монашества, «генералами в рясах»: «Лесков не без иронии пишет о всеильном митрополите Филарете Дроздове, о его аскетическом образе жизни: в день съедал одну

просфору и одним попом закусывал»⁴. Е. В. Рапацевич сравнивает приемы изображения святых на примере образов Филарета Московского (Дроздова) и Филарета Киевского (Амфитеатрова), ставит вопрос о соответствии литературного образа и реального исторического лица⁵. Можно констатировать, что образ «доброго владыки» малоизучен. Кроме того, вопрос о рецепции этой лесковской традиции в произведениях современных авторов поднимается впервые.

Обратимся к текстам. В очерках «Мелочи архиерейской жизни» (1879) и в рассказе «Владычный суд» (1877) рассматриваемые персонажи – это образы подлинных исторических лиц, введенные в вымышленный контекст. Такие персонажи отличаются тем, что читатель знает о них независимо от писателя: структура образа заведомо двойная⁶. Владыки, ставшие литературными прототипами персонажей Лескова, – это прославленные Православной церковью в лике святых Филарет Московский (Дроздов), Филарет Киевский (Амфитеатров), Иннокентий Херсонский (Борисов).

В очерках есть разные типы владык. Подробно изображаются «владыки-крокодилы», такие как Смарагд Крижановский и Никодим: «О жестокостях Никодима я слышал и ужасные рассказы, и песню, которая начиналась словами: “Архиерей наш Никодим архилютый крокодил”»⁷. Детально рассказывается о таких поступках архиереев, которые не имеют ничего общего не только с христианским смирением и милосердием, но даже и по понятиям светского человека присущи людям крайне горделивым, тщеславным и жестококим.

Образ «доброго владыки» является авторским идеалом Лескова и, как многие другие его образы-идеалы, конструируется от противного. Например, образ святителя Иннокентия Таврического создан с опорой на прием иронии: сначала описываются многочисленные заслуги архиепископа, он награждается эпитетами «умный», «даровитый», «русский златоуст» – а затем и «высокопросвященный либерал», что является в устах автора-рассказчика уже комплиментом сомнительным. Ирония, сквозящая в этой характеристике, намекает на деспотизм и импульсивную жестокость в характере преподобного Иннокентия, которые

вскрываются в сцене избияния келейника: «Владыка вскипел и <...> сию же минуту *избил* его не только руками, но и *ногами*. Раздраженный епископ бил взяточника до изнеможения сил <...>»⁸.

Противоположным идеалу Лескова можно назвать образ митрополита Филарета Московского (Дроздова). Следует обратить внимание на то, что образ митрополита не тождествен реальному историческому лицу, хотя и соотносился с ним в сознании современников, за что автора подвергали резкой критике. В противоположность Филарету Киевскому, который руководствуется в своих поступках высшей милостью и любовью, Филарет Дроздов у Лескова следует прежде всего букве закона и, опираясь на эту букву, резко отказывает просителям. В «Очарованном страннике» для того, чтобы митрополит принял милостивое решение, к нему вынужден явиться сам преподобный Сергей Радонежский. Поразительно, но владыка не слушает и великого святого, и только следующее видение открывает ему глаза на страшную правду о самом себе – он понимает, что помогает демонам терзать души людей⁹: «Слабый, грешный попик дерзает докучать своему Создателю, и оказывается, что истинным праведником, угодным Богу, является именно он, а внешне справедливый поступок мудрого и благочестивого митрополита Филарета оборачивается пособничеством демонам»¹⁰.

В очерках «Мелочи архиерейской жизни», рассказах «Владычный суд», «На краю света» явлен противоположный этим образам тип владыки. Это владыка любвеобильный, добрый, всегда готовый прийти на помощь, вершить суд на принципах милосердия, простить провинившегося, равнодушный к почестям и знатности, пышности – словом, настоящий пастырь Христова стада. О пышности автор говорит особо: «Мертвящая пышность наших архиереев, с тех пор как они стали считать ее принадлежностью своего сана, не создала им народного почтения. Народная память хранит имена святителей «простых и препростых», а не пышных и важных. Вообще «непростых» наш народ никогда не считает ни праведными, ни богоугодными. Русский народ любит глядеть на пышность, но уважает простоту»¹¹.

Автор приводит в качестве примера такого архиерея святителя Тихона Задонского, которого народ ещё при жизни назвал святым: «Этот самый народ жаждал слова Тихона и слушался этого слова более, чем всяких иных словес владык пышных <...> Стало быть, не пышность и не велелепие, а ещё более не важность и не неприступность служат лучшим средством доброго влияния архиереев на их паству, а, напротив, – качества совсем иные – качества, не только не утверждающиеся на пышности, но даже совсем с нею не сродные: уважается *простота*». Это слово выделено Лесковым курсивом, как особенно важное. Мысль, близкая русскому народному миропониманию и отражённая в русском фольклоре, появилась ещё в истоках русской литературы – в древнерусских летописях и житиях.

В Житии преподобного Сергия Радонежского говорится о том, что преподобный носил очень простую одежду, более того, одевался беднее самого бедного из монахов обители: «Здесь старцы рассказывали о Преподобном Сергии, что новая одежда никогда не покрывала его тела, он не носил ни одежды из немецкого сукна, нарядного и разноцветного: голубого, багряного, коричневого или других ярких цветов, ни одежды белой, мягкой или пышной, ибо сказано: *носящие мягкие одежды находятся в чертогах царских* [Мф. 11, 8]. Одежда его была из простого сукна – сермяги, спряденной и вытканной из овечьей шерсти, простой, некрашеной, небеленой, совсем ненарядной и грубой; эта сермяжная риза преподобного была ветхой, не раз перешитой, неотстиранной, испачканной, пропитанной многими его потами, иногда с заплатами»¹².

Всё сказанное можно отнести к образу «добротного владыки» у Лескова. Главы восьмую и девятую «Мелочей архиерейской жизни» автор посвящает описанию одного из непорочных «младенцев в митрах», киевского митрополита Филарета Амфитеатрова. Повествователь сразу отсылает нас к «книжечке» «Владычный суд», давая понять, что архиерей из данного рассказа и есть владыка Филарет. Но, обратившись к рассказу «Владычный суд», имеющему подзаголовок «Быль», мы видим следующую отсылку – на этот раз к рассказу

«На краю света». Архиепископ – «престарелый <...>, больной и немощный» – высказывает сокровенные мысли автора о том, что Иисус Христос гораздо ближе тем, кто хранит и в душе, и в жизни младенческую смиренную простоту: «Мужиковат он, правда, но при всём том ему подобает поклонение, и как кому угодно, а по-моему, наш простодушный мастер лучше всех *понял* – кого ему надо было написать <...> к нам зашёл он в рабьем зраке и так и ходит, не имея где главы приклонить от Петербурга до Камчатки»¹³.

Далее повествуется о том, как рассказчик обрёл это понимание и мудрость, будучи ещё «молодым и горячим». Сам писатель называет прототипом главного героя архиепископа Нила (Исаковича). И считает нужным несколько раз обратить внимание читателя на то, что всё описанное – «настоящее происшествие, весьма немного развитое только в некоторых деталях, и то по готовой канве»¹⁴. Почему так настойчиво указывает повествователь на истинность происшествия и на то, что герои его существовали на самом деле? Мало того, образ милостивого, мудрого и – главное – «препростого» владыки повторяется и становится если не типичным, то сквозным образом в творчестве Лескова. Автор подчёркивает, что это явление для русского духовенства если не частое, то и не единичное. В очерках «Мелочи архиерейской жизни» в главах, следующих за посвященными Филарету Киевскому, описаны подобные ему персонажи: епископ Неофит («тоже очень добрый старец»¹⁵) и владыка Поликарп, который был «не богаче церковной мыши»¹⁶.

В главах восьмой и девятой очерков «Мелочи архиерейской жизни» предлагается ещё несколько заметок о «тёплой и чисто-детской душе» митрополита Филарета Амфитеатрова. Образ владыки дополняется «детскостью» в евангельском смысле. В очерках несколько рассказчиков, каждый из них добавляет что-то новое к литературному образу «доброго владыки». Первый рассказчик – художник Иван Васильевич Гудовский, который в детстве учился иконописи в Киево-Печерской лавре. Этот художник вспоминает, как шаловливые ученики воровали в саду митрополита груши. И в этой истории мы так же, как и во «Владычном

суде», сначала не видим, а слышим митрополита. Дети шумят, бегут, боятся быть уличенными, а в это время «где-то сверху <...> кто-то весело смеялся спокойным и добрым старческим смехом»¹⁷. В сцене узнавания невидимого старичка подчеркивается доброта и ласковость этого человека: «Они увидели самого его, владыку киевского и галицкого, стоявшего для них на страже у косяка своего окошечка и весело любовавшегося, как они обворовывают его сад <...>»¹⁸.

В описании появляется уменьшительно-ласкательный суффикс («окошечка»), а сам владыка называет детей «дурачки», что является признаком любовного к ним отношения. Что и подтверждает «наказание», которому подверг маленьких воришек Филарет: «Сошлите живописцам-мальчишкам медку и всяких яблочек <...> Дурачки ведь они, им хочется <...> Пусть поточат»¹⁹.

Следующий рассказчик – генерал-губернатор Дмитрий Гаврилович Бибииков, и его воспоминание о владыке связано с тем, каким смиренным был митрополит Филарет и как задевало его деликатность, когда его пытались хвалить в лицо. Жесты очень точно передают душевные переживания героя, его усиливающееся волнение и смущение: сначала митрополит «смутился и поник на грудь головой, через секунду оправился», найдя нужные слова. Рассказчик продолжает настаивать на заслугах – Филарет «наморщил брови», потом «замахал своей слабою ручкою. И при этом он, говорят, так весь покраснел и до того сконфузился, что всем стало жалко “милого старика” за потрясение, произведенное в нем неосторожным прикосновением к его деликатности»²⁰.

Две эти основополагающие для лесковского образа «добротного владыки» характеристики – соотнесённость с реальными людьми (архиереями, современниками автора), а также их духовно-душевная и житейская «детская» простота – являются опорными и для образов священнослужителей, архиепископов в творчестве современного российского автора, писателя и поэта, профессора Литературного института им. Горького Ольги (Олеси) Николаевой. В одном из интервью на вопрос, кто был её учителем в прозе, писательница ответила: «Пожалуй, тут моими учителями были Достоевский, Лесков, Фазиль Искандер, Тэффи»²¹.

Священники конца XX столетия, описанные в рассказах Николаевой, конечно, отличаются от иереев предыдущего века, реалии их быта – записи проповедей на электронных носителях, перелёты из Англии в Россию и обратно – совершенно иные, чем у прежних церковных иерархов. Но понимание, каким должен быть настоящий владыка, сходно. Приоткрыто оно в эпизоде рассказа «Про любовь» перед самой встречей с владыкой Филаретом: здесь рассказчица рассуждает о том, что церковные иерархи нашему обществу неизвестны с их самых лучших сторон. Их знают как официальных, служебных лиц, а между тем очень важно знать об этих лицах то, что может показать их ум, характер, взгляд и образ мыслей, что может показать человека с его внутренней, духовной стороны.

Именно в этом ключе и с опорой на ключевые характеристики лесковского образа «добротного владыки» в художественной прозе Олеси Николаевой воссозданы образы близких к нам по времени митрополита Антония Сурожского (Блума) и митрополита Санкт-Петербургского и Ладожского Иоанна (Снычева). Предваряя встречу героев рассказа с владыкой Антонием, повествователь представляет его как человека святой простоты. Более того, в предельно искреннем, совмещающем документальность с художественностью автобиографическом рассказе Николаевой «Про любовь» перед читателем предстаёт сначала очень личный, как бы приватный образ митрополита Антония Сурожского: он является не во время торжественной литургии или официальной встречи, а монахом в скафье, в номере обычной гостиницы, при встрече со старым другом.

Первые впечатления читателя от образа митрополита складываются из таких деталей: это человек просто одетый, ничем особым не примечательный, кроме доброты, ласковости, ассоциации с добрым сказочным дедушкой, что и подчеркивают уменьшительно-ласкательные суффиксы: «старичок», «маленький», «седенький». В одном эпизоде рассказа присутствуют благоговейные бабульки, подходящие под благословение – параллель с паломницами Лескова. Читателю передается ощущение любви, близости и родственности. О владыке Антонии у Николаевой: «Я поразила точности метафоры, когда говорят: “Этот

человек мне по душе»²². У Лескова о Филарете: «Так детски чист и прост был этот добрейший человек, что всякая мелочь из воспоминаний о нем наполняет душу приятнейшей теплотой...»²³ У Лескова – «старый дидуся Филарет»²⁴, у Николаевой – «владычка, владыченька»²⁵. У Олеси Николаевой героини (так же, как герои Лескова по отношению к Филарету) обращают внимание на деликатность владыки Антония.

У Олеси Николаевой детскость, простота персонажей, облеченных высоким церковным саном, подчёркивается в эпизоде, когда владыки бегают друг за другом вокруг журнального столика, пытаясь в шутку отнять друг у друга журнал со стихами рассказчицы: «Владыки смеялись, запыхавшись, а мы с мужем хохотали почти до слез – это было так весело, так чудесно, исполнено такой радости и такой любви...»²⁶

Кроме образа Антония Сурожского в рассказе появляется ещё один образ архиерея – архиепископа Иоанна (Снычева). Интересно, что портрета как такового у этого второго персонажа нет. Мы можем судить о нём только по приватной, неофициальной реакции митрополита Антония: «Владыка берёт трубку, лицо его превращается в улыбку, и он произносит радостно и даже как-то ласково <...>»²⁷. И даже когда архиепископ Иоанн входит в комнату, его характеристика даётся не через портрет, а через речь и поведение персонажей.

Отсутствие словесного описания владыки Иоанна создаёт ощущение, что он очень похож на владыку Антония, похож духовно – ощущением доброты, теплоты, любви. Образ владыки двоятся. В конце рассказчица представляет нам фотографию молодого Антония Сурожского, будущего митрополита, где он снят вместе с епископом Алексием – будущим патриархом²⁸. Архиереи на фото очень похожи. В результате у читателя создаётся впечатление, что таких иерархов в церкви много и что сам патриарх – именно такой «добрый владыка».

Указанными характеристиками не исчерпываются особенности той традиции, которую Лесков закладывает своими образами «доброго владыки». С ними часто, хотя и необязательно связано проявление чудесного в жизни персонажей.

В рассказе «Владычный суд» первое упоминание о владыке Филарете оказывается связано с чудом, поразившим рассказчика. Оно совершается Небесным Владыкой, однако через владыку земного: «Спасти его сына могло уже разве только одно чудо. И что же? Чудо для него совершилось, и притом совершилось свободно, просто и легко, наперекор всем видимым невозможностям, благодаря лишь одному тому кроткому «земному ангелу», за какового многие в Киеве почитали митрополита Филарета»²⁹. Впечатление о чудотворной силе святости «доброго владыки» усиливается антитезой: «жидовская кривда и неподвижная буквенность закона» противопоставляется «живому и милостивому *владычному суду*»³⁰, как в «Слове о Законе и благодати» митрополита Илариона Ветхий Завет противопоставляется Новому, как мертвое живому³¹. Дело, которое страшно «осложнилось», вдруг «совершилось свободно, просто и легко»³².

В этом же рассказе повествователь вспоминает случай, произошедший с ним, когда он служил в Киеве под началом жестокого чиновника, поставившего его к производству принудительного набора в рекруты юношей из еврейских семейств. Еврей, работавший переплетчиком, для спасения от службы единственного сына продавший все имущество, оказался обманут своим соплеменником. Обман состоял в том, что обещавший пойти вместо сына переплетчика в рекруты и забравший все его деньги решил принять святое крещение. Крещеных евреев в то время от службы освобождали. Рассказчику так жаль бедного отца, что он решает как-нибудь оказать ему помощь. Но так как в дело замешаны сильные мира сего – княгиня, возомнившая себя великим миссионером и спасителем душ, под чье покровительство и прибегнул обманщик, – то ситуация представляется почти безнадежной. И тем не менее юноша, по службе причастный к судьбе рекрута, пытается помочь. Это решение он принимает, когда вдруг из уст иноверца слышит имя Иисуса Христа: «Солдат зажал ему рукою рот, но он высвободил лицо и снова завопил с жидовскою школьною вибрацією:

– Ой, Иешу! Иешу Ганоцри!

Услыхав, что этот жидок зовет уже Иисуса Христа, я раздвинул толпу»³³. Вникнув в дело несчастного переплетчика, рассказчик понимает, что помочь ему практически невозможно. Невозможно по меркам земным. Но тут же делается отступление, предвосхищающее счастливую развязку. И опять упоминается «милосердый Филарет», который может изречь решение «не от мира сего»³⁴.

В рассказе Олеси Николаевой «Про любовь» описывается чудесная встреча мужа рассказчицы с митрополитом Антонием Суражским. Тот не мог и мечтать, что в восьмидесятые годы встретит в СССР иерарха зарубежной церкви. О фотографии, на которой изображены митрополит Антоний (Блум) и тогда ещё митрополит Алексей (Ридигер), говорится, что на ней запечатлены не просто люди: «каждый во плоти ангел, небесный человек»³⁵. Кроме того, общение с митрополитом Антонием необходимо героям, чтобы услышать его совет как чудесное указание прозорливого старца: рассказчица хочет узнать, откуда к ней приходит дар творчества, её муж на вопрос, как писать житие Димитрия Донского, получает ответ: «А вы с ним объяснитесь молитвенно. Он же святой!»³⁶

Олеся Николаева воспринимает из традиции, связанной с творчеством Лескова, и некоторые приёмы создания образа «доброго владыки». Среди них важнейшие – приём ретроспекции³⁷ и приём развития образа (человека необычайно ласкового и в то же время грозного) через описание личного опыта общения персонажей. Так, с помощью приёма ретроспекции в рассказ «Владычный суд» вводится образ «доброго владыки» митрополита Филарета. Описывается детство рассказчика в Орловской губернии: о митрополите сначала только слышат как о человеке скромном, терпеливом, кротком и миролюбивом. Но, как замечено выше, в художественном мире Лескова важна доброта активная, деятельная, поэтому предварительно рассказчик формирует для себя несколько сниженный, отнюдь не идеальный образ митрополита. Всё изменяют несколько личных встреч рассказчика с ним.

Читатель в первый раз «видит» митрополита Филарета в эпизоде «Владычного суда» с благочестивыми, но немного бестолковыми паломницами,

ищущими «прозорливого старца». Впечатление о нём – добрый старичок («тихо из-за кусточка показался другой старец – небольшой, но ласковый»³⁸). Первое же впечатление рассказчика от личной встречи с митрополитом Филаретом таково: «Мне он показался очень странным»³⁹. В чём же «странность» епископа? С одной стороны, в доме, где находится множество высокопоставленных гостей, он почему-то обратил внимание на гувернантку, которая не подошла под его благословение. Девушка была протестанткой, и внимание, которое оказал ей владыка, умилило её. С другой стороны, он достаточно невежливо обошёлся с другой девицей, желавшей вовлечь его в пустой светский разговор. В этом эпизоде важную роль играет речь персонажа. Епископ говорит с двумя разными интонациями: сначала укоряет за неудачный вопрос «немного надтреснутым, слабым старческим голосом, как бы с неудовольствием», а потом смягчает впечатление «добрым стариковским баском». Рассказчик отмечает, что митрополит «одновременно добрый и грубоватый»⁴⁰.

В кульминации рассказа «Владычный суд» перед героями произведения появляется уже совсем старенький и тяжелобольной митрополит Филарет. Образ владыки создаётся в соответствии с уже существующим у читателя представлением о нём: одет он без «пышности» и даже без знаков отличия своего высокого сана: «по-домашнему, в тёплой шубке и мягеньком колпачке»⁴¹, особо подчеркивается его старость, слабость, болезненность («прозрачные, потемневшие веки, слабые веки престарелого владыки»⁴²). И опять проявляется характерная для него «странность»: митрополит слушает, не обнаруживая никакого внимания, произносит пословицу о двух ворах, да и в самом деле, какое отношение церковный православный владыка может иметь к произволу властей и тем более к распрям между собою граждан иудейского вероисповедания? Но тут владыка замечает отчаявшегося отца, который умоляет его именем Иисуса Христа, и произносит: «Что ты, глупый, кричишь?»⁴³

Нет сомнений, что это говорит он с любовью, и мы уже заранее уверены, что переплётчику отдадут его сына, а в солдаты пойдёт тот самый обманщик,

недостойный святого крещения. Своё распоряжение владыка даёт, подняв глаза вверх, этот жест подчёркивает его молитвенность, в голосе его при это слышится «задушевность»: «– Любы николи же ослабевае, – опять поднял глаза к птичкам и вдруг как бы им сказал: – Не достоин он крещения <...> отослать его в приём»⁴⁴. «Владычный суд» вершится как бы не волей архиерея – ведь он слаб, стар, болен, немощен физически, – а высшей волей Владыки мира, проявляющейся через «милостивого Филарета». Доминанта образа владыки – его «странность» по сравнению с другими людьми. Эта странность – нелицемерная любовь к ближним, постоянная готовность помочь страждущему в соответствии с волей Божией.

У Олеси Николаевой в рассказе «Про любовь» сначала мы только слышим голос владыки. Это голос с кассеты с записью лекций митрополита Антония, которые он читал семинаристам. Голосу этому благоговейно внимают рассказчица, её муж, друзья, знакомые. Слова о вере, о Боге, о пастырстве для русских неопитов несут «неизъяснимы наслажденья», утоляют «лютый духовный голод»⁴⁵. Рассказчица отмечает, что сначала они все полюбили голос и речь лектора, а позже увидели его фотографию. Образ владыки, возникающий у рассказчицы, таков: мягкость, сочетающаяся с властью, высокий рост, пронизательные глаза, чёрная борода. Первую встречу – узнавание героя – предваряет так же, как у Лескова, некое представление о нём. Сама же встреча происходит в храме Святой Троицы в Троице-Сергиевой лавре и даётся через восприятие мужа рассказчицы Владимира.

В сцене первой встречи с владыкой Антонием (тот благословляет «бабулек», которые поют в храме «надтреснутыми голосами»⁴⁶) Владимир внутренне протестует: «Мой муж, наблюдавший это из своего угла, подумал, что всё-таки такое испрашивание благословения неизвестно у кого напоминает ему некий магический обряд»⁴⁷. Так же как и митрополит Филарет, владыка Антоний замечает «инакового» молодого человека, только обращается к нему сам Владимир, и, несмотря на дерзость этого обращения («Подождите!.. Как вас зовут?»), митрополит относится к нему с такой любовью, которая трогает того до слёз. «И тут мой

муж – надо сказать, что он человек совсем не сентиментальный <...> ощутил такое радостное волнение, что у него на глаза навернулись слезы»⁴⁸ (ср. у Лескова: «Девушка так растрогалась от этой, вероятно, совсем неожиданной ею ласки, что заплакала и убежала во внутренние покои»⁴⁹).

Но не только ласку ощущают герои со стороны митрополита. При встрече с героиней рассказа «добрый владыка» Олеси Николаевой (как и Лескова) проявляет себя как строгий наставник, требовательный слуга Божий, обращается к ней «со властью»: «И тут владыка остановил меня и сказал строго, почти грозно»⁵⁰.

Образ «добротного владыки» в противоположность владыкам «недобротным» у Лескова имеет следующие черты: это обязательно умудрённый жизнью старичок, производящий на окружающих впечатление необыкновенной доброты и теплоты, он ласково улыбается, смеётся, отличается детской искренностью и непосредственностью, относится к людям с деликатностью, смиренен, но в случаях, когда нужно принять важное решение, проявляет властность. Он настолько соответствует евангельским ценностям, что через него проявляется высшая Воля и высший Суд.

Созданный Лесковым образ «добротного владыки», сочетающий доброту и властность, смирение и деятельную любовь к людям, несёт в себе не только идею заботы о спасении души, но и пафос сильнейшего воздействия на других людей. Под воздействием такого владыки девушка-протестантка переходит в православие, святое крещение принимает иудей («Владычный суд»), для художника православное духовенство становится лучшим в мире; после же ухода добротного пастыря в епархии остаётся «сплошное одноверное население» и уважаемый и достойный архиепископ («Мелочи архиерейской жизни»).

Подобный тип пастыря, вбирающий в себя традиции лесковского образа «добротного владыки», изображает в своих рассказах современная российская писательница Олеся Николаева. Те трансформации лесковского образа, которые обнаруживаются в её рассказе «Про любовь», можно отнести насчёт авторской картины мира и её личного опыта общения с владыками.

В рассказе Николаевой (в отличие от мира лесковских рассказов о «добрых владыках») существует только «добрый владыка» – других просто не может быть в атмосфере всеобщей любви, радости и неопитского пыла главных героев. Если где-то за рамками основной фабулы рассказа последователей владык могут записать в «масоны» и «черносотенцы», то и сюжет, и фабула, и образный строй текста доказывает обратное: что всё это клевета, а добрый владыка – норма для Церкви, более того: сам Патриарх является именно таким владыкой. Образ владыки Антония – человека столь же старого, сколь стар владыка Филарет в рассказе Лескова, – не содержит у Николаевой (в отличие от Лескова) и намёка на старческую слабость и немощность: его «пронзительные глаза» и «особенный блеск в глазах»⁵¹ говорят о жизни, полной внутреннего движения, силы и света. И хотя в конце говорится о том, что владыка Антоний умер, рассказ заканчивается на радостной ноте: «добрый владыка» уходит физически, но духовно остаётся в Церкви навсегда.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Хализев В. Е. Ценностные ориентации русской классики. М.: Гнозис, 2005. С. 222–223.

² Цытин Вл., протоиерей. Владыка // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Кирилла. М.: Православная энциклопедия, 2000-. Т. 9 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.pravenc.ru/text/155005.html?ysclid=lbnr6o5z0276029034> (дата обращения: 20.10.2022).

³ Хализев В. Е. Указ. соч. С. 222–223.

⁴ Видуэцкая И. П. Николай Семенович Лесков. М.: Знание, 1979. С. 36.

⁵ Рапацевич Е. В. Два Филарета: о специфике изображения святых в произведениях Н. С. Лескова // Известия Саратовского университета. Нов. сер.: Филология. Журналистика. 2020. Т. 20. Вып. 1. С. 49.

⁶ Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. С. 8.

⁷ Лесков Н. С. Собрание сочинений: в 11 т. М.: Гослитиздат, 1956–1958. Т. 6. С. 408.

⁸ Лесков Н. С. Указ. соч. Т. 6. С. 436.

⁹ Лесков Н. С. Указ соч. Т. 4. С. 286.

¹⁰ Дыханова Б. С. «Запечатленный ангел» и «Очарованный странник» Н. С. Лескова. М.: Художественная литература, 1980. С. 105.

¹¹ Лесков Н. С. Указ. соч. Т. 6. С. 448–449.

¹² Епифаний Премудрый, преп. Житие преподобного и богоносного отца нашего игумена Сергия чудотворца. М.: Православная энциклопедия, 1997. Гл. 11 [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Epifanij_Premudryj/zhitie-i-chudesa-prepodobnogo-sergija-igumena-radonezhskogo/#0_13 (дата обращения: 20.10.2022).

¹³ Лесков Н. С. Указ. соч. Т. 5. С. 455.

¹⁴ Лесков Н. С. Указ. соч. Т. 6. С. 89.

¹⁵ Там же. С. 465.

¹⁶ Там же. С. 473.

¹⁷ Там же. С. 453.

¹⁸ Там же. С. 455.

¹⁹ Там же. С. 453–455.

²⁰ Там же. С. 457

²¹ *Николаева О. А.* «Сейчас студенты какие-то растерянные...» [Электронный ресурс].

URL: <https://litinstitut.ru/content/olesya-nikolaeva-seychas-studenty-kakie-rasteryannye> (дата обращения: 25.10.2022).

²² *Николаева О. А.* «Господи, что с нами будет?» и другие рассказы. М.: Сретенский ставропигиальный мужской монастырь, 2017. С. 330.

²³ *Лесков Н. С.* Указ. соч. Т. 6. С. 457.

²⁴ Там же. С. 456.

²⁵ *Николаева О. А.* Указ. соч. С. 333.

²⁶ Там же. С. 334.

²⁷ Там же. С. 332.

²⁸ Там же. С. 336.

²⁹ *Лесков Н. С.* Указ. соч. Т. 6. С. 103.

³⁰ Там же. С. 97.

³¹ *Иларион*, митрополит. Слово о Законе и Благодати / Подготовка текста и комментарии А. М. Молдована, перевод диакона Андрея Юрченко [Электронный ресурс].

URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4868> (дата обращения: 29.10.2022).

³² *Лесков Н. С.* Указ. соч. Т. 6. С. 97.

³³ Там же. С. 100.

³⁴ Там же. С. 103.

³⁵ *Николаева О. А.* Указ. соч. С. 114.

³⁶ Там же.

³⁷ *Гинзбург Л. Я.* Указ. соч. С. 16–17.

³⁸ *Лесков Н. С.* Указ. соч. Т. 6. С. 135.

³⁹ Там же. С. 131.

⁴⁰ Там же. С. 132–133.

⁴¹ Там же. С. 139.

⁴² Там же. С. 140.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же. С. 141.

⁴⁵ *Николаева О. А.* Указ. соч. С. 102.

⁴⁶ Там же. С. 105.

⁴⁷ Там же. С. 106

⁴⁸ Там же. С. 108.

⁴⁹ *Лесков Н. С.* Указ. соч. Т. 6. С. 132.

⁵⁰ *Николаева О. А.* Указ. соч. С. 112.

⁵¹ Там же. С. 107.

УДК 821.161.1

**БИБЛЕЙСКИЕ АЛЛЮЗИИ В СТИХОТВОРЕНИИ
И. Ф. АННЕНСКОГО «ВЕРБНАЯ НЕДЕЛЯ»:
К ВОПРОСУ О ЛИРИЧЕСКОМ ГЕРОЕ ПОЭТА**

А. С. Кирпиченкова

аспирант Калужского государственного университета
им. К. Э. Циолковского, Калуга,
anya.25091996@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматривается уникальная природа лирического героя И. Ф. Анненского, которая вырастает из противоречия внутреннего и внешнего миров. Особое внимание уделяется психологическому портрету лирического героя, его мироощущению и восприятию малейших жизненных изменений. Выявляются изменения библейского сюжета о воскресении Лазаря в контексте стихотворения «Вербная неделя» (сборник «Кипарисовый ларец», цикл «Трилистник сентиментальный»); показана трансформация традиционных христианских мотивов, обусловленная сознанием лирического героя. «Вербная неделя» сопоставляется с другими стихотворениями цикла «Трилистник сентиментальный» («Одуванчики» и «Старая шарманка»), что позволяет всесторонне осветить внутренний мир лирического героя И. Ф. Анненского.

Ключевые слова: И. Ф. Анненский, лирический герой, библейские аллюзии, христианские мотивы, воскрешение Лазаря.

**BIBLICAL ALLUSIONS IN I. F. ANNENSKY'S POEM "PALM WEEK":
TO THE QUESTION OF THE LYRICAL HERO OF THE POET**

Anna S. Kirpichenkova

postgraduate student
Kaluga State University named after K. E. Tsiolkovsky, Kaluga,
anya.25091996@yandex.ru

This article discusses the unique nature of the lyrical hero of the poetry of I. F. Annensky, which grows out of the contradiction of the inner and outer worlds. Particular attention is paid to the psychological portrait of the lyrical hero, his attitude and perception of the slightest life changes. On the example of the poem "Palm Week" it is revealed how the well-known biblical story about the resurrection of Lazarus is undergoing serious changes, how the transformation of traditional Christian

motifs through the prism of perception of the lyrical hero is shown. The poem “Palm Week” is included in the second poetic collection of I. F. Annensky “Cypress Casket” and is considered in the corpus of other poems of the cycle “Sentimental Shamrock”, which also includes “Dandelions” and “Old Street Organ”. These poetic texts complement the picture of the analysis of the poem “Palm Week”, help to better understand the lyrical hero, reveal his inner world.

Key words: I. F. Annensky, lyrical hero, biblical allusions, Christian motifs, resurrection of Lazarus.

Общепризнано, что лирический герой – субъект сознания, свойственный далеко не всякому автору лирических стихотворений. Субъект сознания, определяемый как лирический герой, явен, выражен и, в отличие от текстов с лирическим я, оказывается «художественным двойником» самого поэта, по известной формуле И. Б. Роднянской¹.

Иннокентий Федорович Анненский справедливо считается поэтом с отчетливо выраженным лирическим героем, который обладает устойчивыми психологическими чертами. Это меланхоличный, тоскующий, болезненный человек. Его душевное состояние выражается в мотивах смерти, пустоты, одиночества – как в стихотворениях «Умирание», «Опять в дороге», «Утро», «Бессонницы» («Бессонница ребенка», «Парки – бабье лепетанье», «Далеко... Далеко...»), «Молот и искры», «Свечку внесли», «То было на Валлен-Коски», «Трилистник лунный» («Зимнее небо», «Лунная ночь в исходе зимы», «Träumerei»), «Трилистник обреченности» («Будильник», «Стальная цикада», «Чёрный силуэт»), «Когда б не смерть, а забытьё» и др. В некоторых стихотворениях мотивы, репрезентирующие внутренний мир лирического героя, вынесены в заглавие: «Тоска кануна», «Тоска синевы», «Тоска сада» (мотив одиночества, тоски), «Умирание», «У гроба» (мотив смерти). В статье «Символы красоты у русских писателей» Анненский пишет: «Поэты говорят обыкновенно об одном из трёх: или о страдании, или о смерти, или о красоте»². Многие литературоведы связывают с миропониманием поэта его любовь к трагическим началам в искусстве, острую реакцию на любые проявления дисгармонии в жизни, созвучные его собственной душе.

Л. Я. Гинзбург следующим образом определяет позицию лирического героя Анненского: «Его страдающий человек страдает в прекрасном мире, овладеть которым он не в силах»³. Другой исследователь констатирует: «Анненский выстраивает стихотворения, отражая чувства, мысли и волевые импульсы в произвольном порядке, его цель – передача мгновенных впечатлений, раскрытие динамики внутренних состояний лирического героя»⁴.

Рассмотрим эту творческую установку на примере стихотворения «Вербная неделя» (1907), посвященного В. П. Хмара-Барщевскому:

В жёлтый сумрак мёртвого апреля,
 Попрощавшись с звёздной пустыней,
 Уплывала Вербная неделя
 На последней, на погиблой снежной льдине;

Уплывала в дымах благовонных,
 В замираньи звонов похоронных,
 От икон с глубокими глазами
 И от Лазарей, забытых в чёрной яме.

Стал высоко белый месяц на ущербе,
 И за всех, чья жизнь невозвратима,
 Плыли жаркие слезы по вербе
 На румяные щеки херувима⁵.

Стихотворение входит во второй поэтический сборник Иннокентия Анненского «Кипарисовый ларец» как часть цикла «Трилистник сентиментальный» (который включает также «Одуванчики» и «Старую шарманку»). Заглавие отсылает к христианской культуре. Вербная неделя – это шестая неделя Великого поста, которая заканчивается празднованием Вербного воскресенья, после чего наступает Страстная неделя. Вербным воскресеньем в народе называют церковный двенадцатый праздник Вход Господень в Иерусалим. Точной даты торжества нет, она привязана ко дню Пасхи. В этот день Иисус Христос торжественно въехал в город Иерусалим на осле в сопровождении своих учеников – апостолов. Народ был наслышан о Христе и его проповедях, также незадолго до этого

произошло чудо воскрешения Лазаря из Вифании, поэтому Спасителя встречали радостно, со всевозможными почестями. Его путь в город был усыпан цветами, а в знак особого уважения жители размахивали пальмовыми ветвями. В русской традиции пальмовые ветви были заменены вербой – деревом, которое распускается весной самым первым.

Лазареву субботу и Вербное воскресенье в русских деревнях отмечали весело и многолюдно, кое-где к этим праздникам приурочивали встречу весны. Однако, несмотря на столь светлую и одухотворенную историю праздника, стихотворение окрашено в характерные для Анненского печальные тона.

В первой строчке мы видим выразительный, очень «анненский» эпитет, делающий явным присутствие лирического героя: «мёртвый апрель». Для противоречивой природы лирического героя характерно переживание тонкой грани между жизнью и смертью. Это мировосприятие контрастирует с привычной символизацией весны как начала новой жизни, например, у А. С. Пушкина («Гонимы вешними лучами...»), Ф. И. Тютчева («Весна»), А. Н. Плещеева («Уж тает снег, бегут ручьи...») и других поэтов. Усиливает значение эпитета «мертвый апрель» и соседствующая с ним цветопись: «жёлтый сумрак». Желтый цвет может напоминать о солнечном свете, означая счастье и жизнь, однако в сочетании с «сумраком» он приобретает негативную окраску. Тревожные настроения нагнетаются с последующими эпитетами: «погиблая льдина», «звон похоронный».

Первые две строфы представляют собой одно предложение, поэтому нарастание напряжения происходит за счет сложных синтаксических конструкций: однородные члены и обособленные определения растягивают предложение, делают его тягучим и монотонным, похожим на литургический речитатив. Своеобразный слом происходит после второй строфы.

Первые два четверостишия повествуют об окончании Вербной недели, это подчёркивается различными изобразительными средствами: олицетворением

(«уплывала Вербная неделя»), эпитетами («погиблая льдина», «звёздная пустыня»), метафорой («чёрная яма»).

Упоминание Лазаря в конце второй строфы отсылает нас к библейскому источнику. В Евангелии от Иоанна повествуется о болезни и последующей кончине Лазаря. Сестры Лазаря Марфа и Мария посылают весть Иисусу, который уже по дороге в Вифанию знал о смерти Лазаря. Спаситель прибыл в город лишь на четвёртый день после похорон Лазаря. Возле пещеры, в которой тот был погребен, Иисус стал молиться, а потом воззвал: «Лазарь! Иди вон». И после этих слов из пещеры вышел воскресший Лазарь. Многие, увидевшие чудо, по словам Иоанна Богослова, уверовали в Иисуса как в Мессию (Евангелие от Иоанна, гл. 11). Между тем у Анненского чуда воскрешения не происходит: «Лазари» оказались забыты в чёрной яме – могиле.

Два четверостишия закольцованы мотивом смерти. Библейское имя превращается из собственного в нарицательное, определяющее всех людей. В мире лирического героя не остается святого, прославленного своим воскрешением, именно поэтому Лазари оказываются забыты. Но забыты кем? Если не произошло чудо воскрешения, значит ли это, что Лазари забыты Иисусом? Такой вопрос позволяет нам предположить, что мир лирического героя остался без Спасителя, поэтому с первых строк так сильны мотивы смерти и гнетущее настроение.

«Вербная неделя» написана размеренным пятистопным хореем. Рассмотрим особенности его звучания на фоне других стихотворений «Трилистника сентиментального». В стихотворении «Одуванчики» (1909) мы обнаруживаем пеон II. Применение четырехсложных стоп с ударением на втором слоге нарушает привычный для силлаботоники ритм, что создаёт образ детской хлопотливой игры:

Захлопоталась девочка 〰〰—〰—〰〰
 В зелёном кушаке, 〰—〰〰—
 Два жёлтые обсевочка 〰—〰〰—〰〰
 Сажая на песке. 〰—〰〰—
 <...>

Отпрыгаются ноженьки,
 Весь высыплется смех,
 А ночь придёт – у Боженьки
 Постельки есть для всех...⁶

В «Старой шарманке» пятистопный хорей имитирует ритмичное кружение старого вала – сердца шарманки:

Небо нас совсем свело с ума: –UUU-U-U-
 То огнём, то снегом нас слепило, UU-U-U-U-U
 И, ощерясь, зверем отступила UU-U-U-U-U
 За апрель упрямая зима. UU-U-UUU-⁷

«Вербная неделя», как и «Старая шарманка», сохраняет размеренный ритм пятистопного хорей, однако третья строфа выбивается из общей картины, в ней наблюдается и смена метра, и ритмический сбой. Такой слом указывает на сильную позицию не только в тексте, но и во всем цикле:

Стал высоко белый месяц на ущербе, UU-UUU-UUU-U
 И за всех, чья жизнь невозвратима UU-U-UUU-U
 Плыли жаркие слёзы по вербе UU-UU-UUU-U
 На румяные щёки херувима. UU-UU-UUU-U⁸

В третьей строфе хорей сменяется анапестом (3Ан), а в последней строке вовсе исчезает силлаботоника. Мелодия стихотворения нарушается, будто у музыкального инструмента лопнула струна или же лирический герой после долгой монотонной речи вдруг переводит дух, не завершив предыдущую мысль. Отсюда и смена настроения, выраженная посредством сбоя ритма.

Не случайно этот сбой происходит именно в третьей строфе. Своеобразный кризис веры лирического героя нарастал с каждым стихом («мертвый апрель», «уплывала Вербная неделя», «звоны похоронные», «Лазари, забытые в черной яме»), и в последнем четверостишии мы видим ключевые слова: «на ущербе» и «жизнь невозвратима», которые предшествуют слову как ритмическому, так и психологическому. Обратимся ещё раз ко второй строке третьей строфы: «И за всех, чья жизнь невозвратима...» Здесь очевидна отсылка

к Лазарям из второй строфы. Если они забыты, то есть мертвы, значит, именно их жизнь невозвратима. Они не могут воскреснуть подобно святому Лазарю. Однако Анненский в этой строке подчеркивает: «за всех»; тем самым расширяется круг людей, достойных «жарких слёз». Не только святые, но и вообще все, так или иначе переступившие эту черту невозврата, заслуживают, чтобы о них помнили, чтобы по ним «плыли слёзы».

Ритмические и метрические изменения подчеркиваются также синтаксически: третья строфа – новое отдельное предложение. Если в первых двух четверостишьях нарастало напряжение и чувствовалась некая необратимость, то в последней строфе появляется робкая надежда. Эпитет «жаркие слёзы» дарует не только физическое, но и душевное тепло. Что такое эти слёзы? Растаявший воск церковных свечей или неистовая молитва за всех живых и забытых? Такая образность характерна для лирического сознания Иннокентия Анненского: границы предметности стираются, и герою очень важно подчеркнуть своё пограничное состояние. Жаркие слёзы – это совокупность физического и духовного начал, которая противопоставляется и религиозным метаниям лирического героя, и переживаемому им холоду весны («мёртвый апрель», «снежная льдина»).

Интересно, что с «жаркими слезами» сочетается глагол «плыли», в то время как Вербная неделя «уплывала». Оба глагола используются в прошедшем времени и показывают незавершённость действия. Однако в слове «уплывала» приставка указывает на плавное удаление, перемещение, то есть Вербная неделя постепенно подходит к своему завершению. Напротив, слезы не имеют никакого временного или пространственного ограничения. Они беспрерывно «плывут» в знак скорби по всем, чья жизнь подошла к концу.

Помимо тепла в третьей строфе появляется живой, здоровый, молодой цвет («румяные щёки херувима»), противопоставленный «жёлтому сумраку». Да и сам образ херувима является символом божественного присутствия. Лирический герой, с первых строк признающийся в утрате веры («мёртвый апрель»)

и убедившийся в своём неверии во второй строфе («И от Лазарей, забытых в чёрной яме»), обретает если не веру в полном смысле этого слова, то некую надежду.

Таким образом, библейский сюжет о Лазаре подчиняется меланхоличному, страдальческому восприятию мира, характерному для лирического героя Анненского: чуда воскрешения не происходит, мир остаётся без Спасителя. В стихотворении сильны мотивы смерти и утраты, общее гнетущее настроение передаёт мироощущение героя, которое всё же не лишено робкой надежды на обретение веры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Роднянская И. Б. Лирический герой // Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 185.

² Анненский И. Ф. Избранное. М.: Правда, 1987. С. 335–343.

³ Гинзбург Л. Я. О лирике. М.; Л.: Советский писатель, 1964. С. 321.

⁴ Туткова Н. Е., Харитонова Д. М. Тема страдания в лирике И. Ф. Анненского (на примере посмертного стихотворного сборника «Кипарисовый ларец») // Молодой ученый. 2014. № 21–1 (80). С. 29.

⁵ Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л.: Советский писатель, 1990. С. 91 (Б-ка поэта. Большая серия).

⁶ Там же. С. 88.

⁷ Там же. С. 90.

⁸ Там же.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

АЛЕКСЕЕВА Анастасия Андреевна, кандидат филологических наук, преподаватель кафедры русского языка Военной академии радиационной, химической и биологической защиты им. Маршала Советского Союза С. К. Тимошенко. E-mail: alekseeva.a.anastasia@yandex.ru.

ГЕРАСИМОВА Светлана Валентиновна, кандидат филологических наук, доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина, доцент кафедры русского языка и литературы Московского политехнического университета. E-mail: metanoik@gmail.com.

ДЕМИДЕНКО Татьяна Геннадиевна, старший преподаватель кафедры отечественной и зарубежной литературы Московского финансово-промышленного университета «Синергия». E-mail: 67demidenko@mail.ru.

КАЛИНКИНА Валерия Игоревна, студентка Высшей школы перевода Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. E-mail: kalinkinavaleriya@yandex.ru.

КАСЬЯНОВА Мария Сергеевна, магистрант Русской христианской гуманитарной академии. E-mail: fly-km@yandex.ru.

КИОСЕ Оксана Афанасьевна, аспирант Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. E-mail: pecivester@gmail.com.

КИРПИЧЕНКОВА Анна Сергеевна, аспирант Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: anya.25091996@yandex.ru.

КОРОЛЕВА Светлана Борисовна, доктор филологических наук, доцент, руководитель международной научно-исследовательской лаборатории «Фундаментальные и прикладные исследования аспектов культурной идентификации» Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. E-mail: svetlakor0808@gmail.com.

КУЗЬМИН Сергей Михайлович, студент филологического факультета Балтийского федерального университета им. Иммануила Канта. E-mail: skuzmin7667@mail.ru.

ЛОБАНОВА Мария Леонидовна, аспирант кафедры русской литературы Свято-Тихоновского университета. E-mail: mlobanova2@gmail.com.

РОДИНА Галина Ивановна, доктор филологических наук, профессор кафедры истории, обществознания и права Арзамасского филиала Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского. E-mail: grodina@yandex.ru.

САКУЛИНА Елена Александровна, кандидат филологических наук, заведующая кафедрой литературы народов мира и межкультурной коммуникации Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. E-mail: sakoulinae@mail.ru.

ФЕДОРОВА Елена Леонидовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры отечественной и зарубежной литературы Московского финансово-промышленного университета «Синергия». E-mail: FedorEI2016@yandex.ru.

ЩЕРБАК Сергей Викторович, аналитик отдела обеспечения проектной деятельности Московского государственного института международных отношений. E-mail: pecivester@gmail.com.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н. А. Добролюбова»

Эпистола

Филологический журнал

2022. Том 2. Выпуск 4

Редакторы:

Н. С. Чистякова

В. М. Цымбалова

Дата выхода в свет 29.12.2022. Формат 60x90 1/16

Печ. л. 7,56. Тираж 100 экз.

Свободная цена. Заказ № 10472

Адрес издателя, редакции и типографии:

603155 г. Нижний Новгород, ул. Минина, д. 31а.

Отпечатано в издательском центре НГЛУ