

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО  
ОБРАЗОВАНИЯ «БАЛТИЙСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ ИММАНУИЛА КАНТА»**

*На правах рукописи*



**ХАРИТОНОВА Анна Владимировна**

**ОБРАЗ СМИРЕННОЙ ГЕРОИНИ В СОВРЕМЕННОЙ  
РУССКОЙ ПРОЗЕ: ТРАДИЦИОННОЕ И НОВОЕ**

5.9.1. – Русская литература и литературы народов Российской Федерации

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель –  
доктор филологических наук,  
доцент Л.Г. Дорофеева

Калининград

2023

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА I. ТИП СМИРЕННОЙ ГЕРОИНИ КАК ИДЕАЛЬНЫЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ .....	15
1.1. <i>Тип смиренного героя</i> : к проблеме теории и истории изучения .....	15
1.2. Идеал смирения в древнерусской агиографии: образцы женского благочестия .....	26
1.2.1. Концепт <i>помощницы</i> в «Повести о Петре и Февронии Муромских» ....	29
1.2.2. Идея смиренного служения в «Житии Ульянии Лазаревской» .....	33
1.3. Идеал смирения в классической литературе XIX века: пути формирования .....	40
1.3.1. Женские образы А.С. Пушкина в контексте христианской традиции («Метель», «Капитанская дочка»).....	46
1.3.2. Поэтика образа Сони Мармеладовой в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» .....	66
Выводы .....	81
ГЛАВА II. ПОИСК ИДЕАЛЬНОЙ ГЕРОИНИ В РУССКОЙ ПРОЗЕ 1990 – 2000-х ГОДОВ .....	83
2.1. Традиция и новые художественные тенденции в современной русской прозе.....	83
2.2. Смиренная героиня как идеал: воссоздание традиции в творчестве современных писателей.....	89
2.3. Трансформация традиции в современной прозе: женские образы Л. Улицкой .....	103
Выводы .....	120
ГЛАВА III. ТИП СМИРЕННОЙ ГЕРОИНИ В ПРОЗЕ Е. ВОДОЛАЗКИНА И А. ВАРЛАМОВА.....	122
3.1. Агиографическая традиция в прозе Е. Водолазкина.....	122

3.1.1. Женские образы в романах Е. Водолазкина («Лавр», «Авиатор», «Чагин») .....	122
3.1.2. Образ праведницы в романе Е. Водолазкина «Оправдание Острова»: агиографическая традиция и новые формы.....	127
3.2. Типология женских образов и идея смирения в малой прозе А. Варламова.....	142
3.2.1. Тип женщины-подвижницы в малой прозе А. Варламова .....	142
3.2.2. Агиографическая традиция в образе смиренной героини рассказа «Звездочка».....	152
Выводы .....	172
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	173
БИБЛИОГРАФИЯ.....	182

## ВВЕДЕНИЕ

Вопросы преемственности национальной культурной традиции, ее ценностно-смысловой сферы, специфики ее воплощения в русской литературе являются фундаментальными для отечественной филологической науки. Это подтверждается высказыванием М.М. Бахтина, указавшего на значимость культурного контекста для понимания глубинных смыслов художественного произведения. «Литература, – по словам выдающегося русского философа и литературоведа, – составляет неотрывную часть целостности культуры, ее нельзя изучать вне целостного контекста культуры» [Бахтин, 1979а: 329], полнота произведения «раскрывается только в большом времени культуры» [Там же: 333], а значит, обращение к традиции как источнику ценностного единства способствует этому раскрытию.

Традиция заключает в себе неисчерпаемый потенциал воздействия на культуру, поскольку, сохраняя ценностные доминанты, сопрягается с процессами обновления, творческого развития и прогресса. «Традиция не есть застой и инерция, традиция – динамична, она зовет к творчеству» [Бердяев, 2007: 441]. Стремление к обновлению «прошлого опыта, продиктованное необходимостью постичь и выразить своеобразие современности в свете нетленных человеческих ценностей» [Литературный энциклопедический словарь, 1987: 444], присуще творчеству многих современных авторов и находит свое непосредственное отражение в образах создаваемых ими героев.

Сложность поиска положительного литературного героя осознавалась Ф.М. Достоевским, писавшим о замысле романа «Идиот»: «Главная мысль романа – изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете <...>. Потому что это задача безмерная <...>. На свете есть одно только положительно прекрасное лицо – Христос» [Достоевский, 1985, Т. 28: 251]. Эта сверхзадача является ключом к пониманию проблемы, к которой мы обращаемся в своей диссертационной работе: попытке

современных авторов найти и воплотить идеальный художественный образ, ориентируясь на евангельский идеал и библейскую традицию.

Для современной литературы данная задача осложняется тем, что в новейшей прозе 1990 – 2000-х годов господствует тип героя с мятущимся сознанием, отличающийся раздробленностью характера в противоположность идеальной цельности. Причину этой раздробленности мы, вслед за М.А. Черняк, охарактеризовавшей современного героя как «инфантильного» и «слабого», выделившей «безверие» в качестве основной из присущих ему черт [Черняк, 2006: 68], видим в отсутствии нравственных и духовных ориентиров. Мироощущение героя, «ставшего свидетелем крушения прежних представлений о мире, распада привычных связей, ломки традиционных устоев», определяется бытийной пустотой [Воробьева, 2016: 3].

Выстраивая новые идеалы свободы и независимости, авторы современной отечественной прозы часто выводят на первый план героинь, находящихся «вне традиции и ритуала, вне обязательств и общины, кто не боится рисковать, потерять всё» [Ковтун, 2022а: 115]. Вариативность женских типажей, ориентированных на так называемые «современные образцы для подражания», сводится к образам «женщины-воительницы», «бизнес-леди», «афродиты площади», в то время как образ «патриархальной» женщины получает «ироническое, остраненное прочтение», воплощаясь, к примеру, в образе старухи, чей «опыт новому поколению не интересен» [Ковтун, 2022б: 16].

Преобладание в современной прозе нового, *идеального для своей эпохи* типа женской героини порождает стремление найти и воплотить на страницах литературных произведений *вневременной идеал*, составляющий ценностное ядро национального культурного сознания. Для решения этой непростой задачи современные авторы в лице Е.Г. Водолазкина, А.Н. Варламова, В. Костерина, протоиерея Н. Агафонова и др. обращаются к тому, от чего массовая литература последних десятилетий старалась дистанцироваться, ценности чего переосмысливала и обыгрывала, используя постмодернистский

дискурс, – к христианской традиции. В литературе возникает очевидная потребность «в возрождении типа "праведника"», способного «в новой исторической реальности художественно воплотить идеи сострадания и жертвенности, нестяжательства и служения ближнему» [Солдаткина, 2015: 60, 66]. Чрезвычайно значимым в этой связи представляется высказывание историка литературы, А.Н. Ранчина, подчеркивающего, что «преемственность между древнерусской словесностью и литературой Нового времени не задана естественным образом, а (вос)создается на определенных этапах литературной эволюции, когда обращение к своей древности становится *актуальным*»<sup>1</sup> [Ранчин, 2013: 68].

Примеры вневременного человеческого идеала в сознании русского человека неразрывно связаны с понятием святости, ставшей для него «высшим идеалом, высшей духовной ценностью» [Топоров, 1995: 11]. Не случайно в поисках «современного» воплощения идеального образа современные российские писатели обращаются к Книгам Ветхого и Нового Завета и древнерусским агиографическим текстам, в чем можно усмотреть необходимость возвращения к «утраченному эстетическому и этическому опыту» [Бычков Д.М., 2015: 5].

Изучению христианской традиции в русской литературе XVIII – XIX веков, а также первой трети XX века, посвящены работы многих ученых [Захаров 1994, 2001, 2012, 2013; Есаулов 2012, 2018, 2020; Дарьялова, 2001; Растягаев, 2007; Жилина, 2009; Дорофеева, 2019; Мосалева, 2009, 2013, 2018, 2019, 2023 и др.]. В то же время специфика использования христианских житийных основ в русской литературе рубежа XX – XXI веков чрезвычайно редко становится предметом исследования. Значительный вклад в изучение данной проблематики внес Д.М. Бычков [Бычков Д.М., 2015, 2018, 2021, 2022 и др.], в фокусе внимания которого находятся концептуальные проблемы, связанные с типологизацией способов деканонизации агиографической традиции в

---

<sup>1</sup> Здесь и далее *курсив* в цитатах наш. – А.Х. *Полужирный курсив* – авторов.

современных художественных практиках, что приводит автора к выводу о формировании литературного жанра «клерикальной прозы» и «агиогромана» [Бычков Д.М., 2015: 24 – 25].

Говоря об образе человека в контексте древнерусской агиографии, необходимо указать на его нетождественность художественному образу, созданному писателем. Цель древнерусского книжника – увидеть в образе человека Первообраз, источником которого для него является Бог, поэтому в житии перед нами предстает лик святого, икона в слове. Древнерусский житийный образ *иконичен* (термин В. Лепахина), это «не просто изображение <...> это образ, насыщенный Божественными энергиями своего небесного первообраза, это *явленное* благодатное двуединство видимого образа и невидимого Первообраза» [Лепахин, 2002: 31]. Этим определяется «суть антропологических воззрений древнерусского агиографа», заключенная «в библейской идее *сотворенности человека* по образу и подобию Бога, затем *грехопадении*, в результате которого произошла трансформация, искажение человеческой природы, утрата человеком полноты богоподобия, <...> и *призванности человека к совершенству* через преобразование путем покаяния для восстановления в полноте образа Божия (спасение души)» [Дорофеева, 2014: 16]. Отсюда проистекает внимание книжника к «внутреннему человеку», который должен освящать внешнее мироустройство, «"просвечивать" сквозь телесную оболочку, сквозь плоть», оттого и «внешний облик, в свою очередь, должен <...> отражать внутреннее благочестие» [Черная, 2008: 138]. Следовательно, объективный анализ идейного содержания женских образов, воссозданных в агиографических произведениях, предполагает необходимость принимать во внимание их «внехудожественную» или, скажем, условно художественную природу.

Иная ситуация возникает в процессе анализа образов художественной литературы, под которыми понимается «жизнеподобный эстетический организм, все компоненты которого ощутимо взаимосвязаны, сопоставлены друг с другом» [Поэтика: словарь, 2008: 150]. Совокупность данных

компонентов образует трехчастную структуру, в рамках которой предлагается выделять три составляющие: идейно-нравственную, психологическую и физиологическую [см. подробнее: Козлов, 2013: 94–95].

В поисках идеального, вневременного типа героя современные русские писатели (Е.Г. Водолазкин, А.Н. Варламов, В. Костерин, протоиерей Н. Агафонов и др.) обращаются к христианской традиции, явленной в библейских книгах и житиях. В непосредственном отнесении к женским литературным образам эта потребность находит свое выражение в апелляции авторов к образу Божьей Матери, в личности которой человеческий род достиг высочайшего идеала. Ее слова, приведенные в Евангельском сюжете Благовещения, – «Се Раба Господня; да будет Мне по слову твоему» (Лк. 1, 38), – стали, по мнению богослова П. Флоренского, образцом *высочайшего смирения* и послужили спасению всего человеческого рода [Флоренский, 1907].

Идеал Богоматери оказал существенное влияние на культурную и, в частности, литературную традицию, соотносящуюся с представлением о женском идеальном образе: «Для русского народа Богородица <...> – Мать. <...> материнская и милосердная женская святость в миру являлась темой очень ярких и необычных текстов житийной литературы, занимающих весьма почетные места в истории древнерусской словесности» [Аверинцев, 2000]. На особую роль женских образов в русской литературе, а также присущее им качество смирения, как доминантную характеристику женских героинь, обращал внимание Ф.И. Буслаев в своем фундаментальном труде «Идеальные женские характеры Древней Руси» [Буслаев, 1861]. Сходные воззрения характерны и для работ современных ученых-литературоведов [Ужанков, 2007; Жилина, 2009; Дорофеева, 2019 и др.].

При этом мы с полным основанием можем утверждать, что поэтика героини смиренного типа до сих пор не получила системного осмысления в содержательном и аксиологическом, ценностно-духовном плане. Вне поля



зрения ученых остается типологическая природа сходства смиренных героинь, кроющаяся в *генезисе* данного типа.

Вышесказанным определяется **актуальность** нашего исследования, обусловленная отсутствием системных научных исследований образа смиренной героини в современной прозе и одновременно возрастающим интересом научной филологической мысли к культурному и духовному контексту современной русской литературы. Обращение в рамках выполненной работы к христианской традиции как к объединяющему началу национальной литературы отвечает не только собственно литературным, но и социокультурным вызовам современности.

**Научная новизна** исследования заключается в описании героини смиренного типа как идеальной, в выявлении ее генетической связи с древнерусской агиографией, Священным Писанием и Преданием. В работе впервые проводится системный анализ путей формирования идеального женского образа, начиная от древнерусских текстов до образов, воплощенных в современной литературе; определяются типологические черты, свидетельствующие об этически центральном положении смиренной героини среди иных типов героинь русской литературы.

**Объектом** исследования в диссертационной работе выступает творчество писателей современной русской реалистической прозы 1990 — 2000-х годов, **предметом** анализа является образ смиренной героини в ее традиционном и новационном воплощении.

**Целью** работы является изучение и научное описание традиционных и новых черт образа смиренной героини в литературном контексте современной прозы 1990 – 2000-х годов, выявление генетической преемственности и ценностно-смысловой природы образа героинь смиренного типа и средств его поэтики в отношении к библейской и агиографической традиции.

Для достижения поставленной цели определены следующие **задачи**:

1) описать черты смиренной героини, явленной в древнерусских житийных текстах, обращаясь как к формальной, каноничной стороне построения образа, так и идейной, аксиологической его составляющей;

2) проследить пути формирования образа смиренной героини в произведениях художественной литературы на примере творчества отечественных писателей «золотого века»;

3) определить влияние героинь смиренного типа на сюжетно-композиционную архитектуру художественного текста;

4) определить и описать черты смиренной героини в текстах современных писателей в их связи с древнерусской традицией, посредством авторского обращения как к внешней форме — житийной топике (мотивам, образам, сюжетам, идеям), так и духовному содержанию через аксиологическую направленность;

5) выявить и описать своеобразие поэтики образа смиренной героини в произведениях современных авторов;

6) определить и описать приемы и художественные средства, трансформирующие поэтику образа смиренной героини, выводящие ее из контекста традиции.

Для решения поставленных задач в исследовании использованы следующие **методы**: герменевтический (как основной) с сопряженными с ним антропологическим подходом и аксиологическим анализом; метод сопоставительного анализа в его историко-генетической и сравнительно-типологической разновидностях, а также структурно-семантический метод.

**Теоретико-методологической базой** исследования послужили труды А.Н. Веселовского, А.Ф. Лосева, В.Н. Топорова, Д.С. Лихачева, В.В. Кускова, Л.Я. Гинзбург; концепция М.М. Бахтина, предложившего теорию «большого времени», в котором раскрывается «полнота смыслового содержания» произведения; современные концепции изучения образа человека Древней Руси, его смысловой и содержательной составляющей в работах А.Н. Ужанкова, О.В. Бахтиной, Л.А. Черной, Л.Г. Дорофеевой; идеи

В.Е. Хализева, В.Н. Захарова, И.А. Есаулова, Г.В. Мосалевой, определяющих принципы изучения русской литературы в аспекте христианской традиции на разных этапах ее бытования. Особую значимость для работы имеют исследования Т.Р. Руди, подробно описавшей топику женских древнерусских житий.

Для понимания специфики воплощения идеальных женских образов в русской словесности мы обращаемся к классическим работам Ф.И. Буслаева, В.О. Ключевского, а также к современным исследованиям О.Н. Гладковой, А.Н. Ужанкова. В процессе анализа современной прозы основываемся на концептуальных положениях, изложенных в трудах М. Липовецкого, Г.Л. Нефагиной, Н.Л. Федченко, И.А. Казанцевой, описавших доминантные литературные направления в современной русской прозе, а также М.А. Черняк, Я.В. Солдаткиной, характеризующих поиски положительного героя в современной русской литературе как знаковую форму диалога с традицией.

**Материалы**, составившие основу исследования, представлены малой прозой А. Варламова («Вальдес», «Ангел», «Таинство») и его повестями («Ева и Мясоедов», «Звездочка»); романами Е. Водолазкина («Лавр», «Авиатор», «Оправдание Острова», «Чагин»), произведениями протоиерея Н. Агафонова (рассказ «Вика с Безымянки», роман «Жены-Мироносицы»), Т. Шипошиной (повесть «Дыханье ровного огня»), В. Костерина (повесть «Снайп»); Л. Улицкой (повесть «Сонечка», роман «Медея и ее дети»).

С целью выявления генетической преемственности образа «смиренной героини», с одной стороны, и новационных черт, с другой, в качестве материала привлекаются Книги Ветхого Завета («Руфь»), древнерусские жития («Повесть о Петре и Февронии Муромских», «Житие Ульянии Лазаревской»), а также произведения писателей «золотого века» русской литературы: А.С. Пушкина (повести «Метель», «Капитанская дочка»), Ф.М. Достоевского (роман «Преступление и наказание»).

**Теоретическая значимость работы** заключается в том, что в ней разработаны основы системного анализа образа смиренной героини в произведениях современной русской прозы в соотношении традиции и новаторства; выявлена его архетипическая основа, восходящая к библейскому тексту как на аксиологическом, так и на формальном уровнях; описаны типологические черты, определяющие принадлежность женских образов современной прозы к смиренному типу. Сделанные в диссертации выводы способствуют формированию представлений о своеобразии идейно-ценностного пространства современной национальной литературы и расширяют представление об идеальных типах женских героинь.

**Практическая значимость работы** заключается в возможности использования материалов диссертации для обращения к историко-литературному процессу трех культурных периодов. Материалы исследования могут быть использованы в рамках вузовских курсов по древнерусской литературе, литературе первой и второй трети XIX века, современной литературе, а также в спецкурсах, посвященных изучению русской литературной традиции.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. В произведениях авторов современной русской прозы в качестве идеальной представлена героиня смиренного типа, сохраняющая духовно-нравственную доминанту, воплощенную в женских образах, принадлежащих текстам Священного Писания и древнерусской агиографии.

2. Ценностно-смысловое пространство героини смиренного типа расположено в универсальных для смиренного героя категориях теоцентричности, синергичности, провиденциальности. Их синергетика отражает специфику женского предназначения в его библейском смысле и определяет доминанту образа праведной жены в древнерусской агиографии, как *помощницы* в деле духовного становления, преображения и спасения ближнего.

3. Ориентированность героини смиренного типа на духовное преображение и спасение является концептуальной основой для корреляции смиренного женского образа с сюжетом трехчастного типа, реализуемого в нескольких вариациях: через линии «сотворения – грехопадения – воскресения», если героиня или ее суженый показаны в *пути* к обретению смирения, или «сотворения – искушения/испытания – воскресения», если смирение изначально присуще героине.

4. В прозе Л. Улицкой обращение к традиции изображения смиренного героя сопряжено с его трансформацией. Житийные элементы в произведениях писательницы используются в качестве формальной основы для конструирования художественного образа, а аксиологическое наполнение редуцируется или искажается посредством использования приемов иронии и пародии, характерных для постмодернистского нарратива.

5. Создаваемые А. Варламовым в произведениях малой прозы образы идеальной героини объединены идеей спасения, актуализируемой вариативным спектром: от спасения физического до душевного и духовного преображения. Инвариантным средством создания образа смиренной героини является обращение автора к агиографической традиции мученического жития, наделяющее героиню чертами святости.

6. Специфика обращения к традиции в прозе Е. Водолазкина состоит в соединении в женском образе черт, присущих житийным праведницам и одновременно романским героиням. Житийная топика, используемая автором для создания образа праведницы, усложняется использованием современных художественных приемов и форм. При всей сложности образ не теряет аксиологической цельности и духовно-нравственной принадлежности традиции.

**Апробация исследования.** Основные результаты работы были представлены в виде докладов на XX Международной научной конференции «Икона в русской словесности и культуре» (Москва, Дом Русского Зарубежья им. А. И. Солженицына, Музей Русской иконы, 2021), XXIII Международной

научной конференции «Духовные начала русского искусства и просвещения» («Никитские чтения») (В. Новгород, Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, 2023), XI Всероссийской научной конференции с международным участием «Евангельский текст в русской словесности» (Петрозаводск, Петрозаводский государственный университет, 2023), ежегодной Международной научно-практической конференции «Кирилло-Мефодиевские чтения» (Калининград, БФУ им. И. Канта, 2015, 2016, 2019 — 2021, 2023), ежегодном Международном научном семинаре «Агиография в русском культурном пространстве» (Калининград, БФУ им. И. Канта, 2014 — 2019, 2022), а также ежегодных Областных педагогических Кирилло-Мефодиевских чтениях (Калининград, Калининградский областной институт развития образования, 2015 — 2016).

Результаты диссертационного исследования представлены в семи статьях, шесть из которых опубликованы в изданиях, входящих в список рецензируемых журналов ВАК Министерства науки и высшего образования РФ, в том числе 2 – в журналах, индексируемых в системе Scopus и WoS.

**Структура диссертации.** Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии.

# ГЛАВА I. ТИП СМЕРЕННОЙ ГЕРОИНИ КАК ИДЕАЛЬНЫЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

## 1.1. *Тип смиренного героя:* к проблеме теории и истории изучения

Проблема типологии героев русской словесности является актуальной для отечественного литературоведения, что находит свое отражение в трудах многих ученых. Таковы фундаментальные работы Д.С. Лихачева, осмысливающего типы человека в литературе Древней Руси [Лихачев, 1971], Л.Я. Гинзбург, отмечающей важность «*типологической* и психологической идентификации персонажа» [Гинзбург, 1979: 16], а также исследования современных теоретиков и историков литературы: Л.В. Чернец, Н.В. Володиной, Е.А. Даниловой и других [Чернец, 2011, 2016; Володина, 2016; Данилова, 2016]. Ученые разрабатывают дифференциацию понятий *тип*, *герой*, *персонаж*, *характер*, принципы номинации литературных типов, прослеживают их эволюцию и преемственность. Отметим наиболее важные для нас выводы, сделанные исследователями.

Под типом обыкновено понимается, по определению В.Е. Хализева, «один из способов художественного воссоздания человека. Это – воплощение в персонаже какой-то одной черты, одного повторяющегося человеческого свойства» [Хализев, 2004: 41].

Л.В. Чернец обосновывает подход к типу героя как *инварианту*, представленному множеством индивидуальных вариантов, воплощающихся в характерах разных героев одного типа [Чернец, 2011, 2016]. Литературные герои, относящиеся к одному типу, обладают общностью черт, под которой исследователь понимает «*доминанты* индивидуализированных характеров персонажей, обычно отраженной в номинации типа» [Чернец, 2016: 86]. При этой общности каждый герой, каждый персонаж имеет неповторимый характер.

Н.В. Володина расширяет представления о литературных типах, связывая их с понятием концепта. Концепт исследователь определяет как смысловую структуру, воплощенную «в устойчивых образах, повторяющихся в границах определенного литературного ряда», обладающую «культурно значимым содержанием, семиотичностью и ментальной природой» [Володина, 2016: 19]. При этом, отмечая взаимовлияние типа и концепта, исследователь разграничивает эти понятия: «Для типа, – уточняет Н.В. Володина, – важна именно *доминанта образа* героя, которая определяет его родо-видовую принадлежность. Для концепта – не только ядро, но и то поле значений, которое его окружает, многочисленные *периферийные смыслы*» [Володина, 2016: 20]. Н.В. Володина предлагает различные варианты литературных концептов, к которым, например, относит «свойственный данной национальной культуре тип личности: "маленький человек", "лишний человек", "деловой человек", "новый человек", "русский европеец", разночинец и т.д.» [Там же: 20], и, что представляет для нас особый интерес – «тип национального характера: в русской литературе – "*смирный тип*", "гордый тип" (Ап. Григорьев)» [Там же].

Движение в изучении героя «смирного типа» началось в середине 2000-х годов и связано с именем В.Е. Хализева. В своей монографии «Ценностные ориентации русской классики» [Хализев, 2005] ученый указал на необходимость обоснования *генезиса* данного типа и его номинации, и, обращаясь к пушкинским героям «Капитанской дочки», отнес героев этого типа к *житийно-идиллическому сверхтипу*, основанному на христианской духовной традиции и *житиях святых*. Житийно-идиллический сверхтип, по мнению ученого, отличается способностью «любить и быть доброжелательными к *каждому* другому» [Хализев, 2005: 153], таким героям присущи «твердые установки сознания и поведения: то, что принято называть нравственными устоями и верностью им» [Там же: 154]. При этом В.Е. Хализев, ссылаясь на более ранние авторитетные источники, подтверждающие его теорию, указывает на знаменитую статью Ап. Григорьева 1859 года «Взгляд на



русскую литературу со смерти Пушкина», где Ап. Григорьев называет таких героев «*смиранными*» [Там же: 156].

Продолжение пушкинской темы в связи с категорией смирения находит свое отражение в кандидатской диссертации Е.В. Семеновой «Своеволие и смирение как мотивы творческих интуиций А.С. Пушкина» [Семенова, 2006]. Исследователь на материале творчества Пушкина обращается к проблеме выражения религиозного сознания русского человека, указывая на своеволие и смирение как концептуальные категории последнего. Е.В. Семенова убедительно доказывает, что «тематический размах нравственных проблем творчества Пушкина <...> позволяет их разместить между двумя этическими полюсами православия — своеволием и смирением» [Там же: 11].

Ряд современных исследований, обращенных к проблеме смирения, связан с именем Ф.М. Достоевского. Так И.Н. Невшупа, анализируя роман «Подросток», определяет смиренный тип как инвариантный для всей поэтики Достоевского, «неоднократно воспроизводящийся в произведениях писателя», воплощающийся «во множестве мотивов, которые также имеют тенденцию к постоянству» [Невшупа, 2007: 14]. Смиренный тип, по наблюдению литературоведа, определяется диалогическим сознанием, духовным здоровьем. Принадлежность к нему «сближает образы Мышкина, Тихона, Макара Долгорукого, Алеши Карамазова с архетипом Христа, через мотивы детскости, благообразия, праведности, прощения, идеала морали, красоты, любви, глубинный идеал свободы» [Там же: 15]. Из цитаты очевидно, что образ смиренной героини остается вне поля зрения исследовательницы, которая говорит исключительно о мужских образах, указывая на генезис типа смиренного героя, восходящий к евангельскому идеалу Христа.

М.В. Михайлова рассматривает добродетель смирения в образе Макара Девушкина из романа Ф.М. Достоевского «Бедные люди» в связи с древнерусскими текстами [Михайлова, 2021].

Присутствие смиренной героини в творчестве Ф.М. Достоевского констатирует Т.Ф. Двойнишникова в кандидатской диссертации «Женские

образы Ф.М. Достоевского: итоги и перспективы изучения: на материале русского и англоязычного литературоведения 1970 – 2000-х гг.» [Двойнишникова, 2006]. По мнению исследователя, образ Сонечки Мармеладовой можно расценить как «воплощение доктрины любви, веры, жертвы и духовного здоровья» [Там же: 110], берущих свое начало в евангельских ценностях.

Попытку описания смиренного героя русской литературы предпринимает В.И. Дружинина в диссертации «"Смятенный" человек в прозе Л. Бородина (к проблеме национального характера)» [Дружинина, 2009]. Обращает на себя внимание стремление автора обосновать тип смиренного героя в его связи с ранее выделявшимися *разными* литературными типами, при этом обладающими сходством в сфере ценностей (что, в принципе, уже было замечено В.Е. Хализевым). Обращаясь к трудам философов Г. Федотова, И. Ильина, литературоведов А. Панарина, И. Снегиревой и др., автор заключает, что терминологически различные определения «московский и петербургский тип» (А. Панарин), «тип праведника и нигилиста» (И. Снегирева), «традиционный и вольный человек» (А. Большакова), очевидно близки друг другу. Поэтому, пользуясь определением традиционного типа героя, данного А. Большаковой, В.И. Дружинина переносит его на героев смиренного типа: им присущи безропотность, мудрость, «их отличает доброта, жизнелюбие, незлобивость, трудолюбие и бессребреничество» [Там же: 9]. Однако, на наш взгляд, не прояснёнными остаются моменты, объясняющие генезис героя и героини смиренного типа, что не позволяет делать выводы о его исключительном положении, фактически, нивелируя его знаковость.

Ключевой в изучении смиренного героя является монография Л.Г. Дорофеевой «Человек смиренный в агиографии Древней Руси» (XI – первая треть XVII века)» [Дорофеева, 2014]. Литературовед исследует образ смиренного человека, представленного в его идеальном воплощении, – образе святого. Фундаментальный характер работе придает подход исследователя,

выявляющего «принцип, лежащий в основе изображения смиренного человека, смысловое наполнение этого образа» [Дорофеева, 2014: 31]. Для наибольшей объективности Л.Г. Дорофеева привлекает объемный материал, включающий в себя как переводные, так и собственно русские жития.

Продолжение исследовательской мысли, обращенной к смиренному герою уже художественной литературы последующих эпох, мы находим в ее же монографии «Русская словесность в контексте национальной духовной традиции» [Дорофеева, 2019], где образы смиренных героев анализируются на примере прозы И. Шмелева и писателей-деревенщиков.

Итак, как представляется, будет справедливым отметить, что, хотя проблема смиренной героини не получила должного освещения в исследованиях, обращенных к литературе Нового и новейшего времени, в последние десятилетия преобладает тенденция к осмыслению понятия «смиренный» в отношении типа *героя* художественного произведения. По малочисленности литературоведческих работ, обращенных к теме смиренного героя в художественной литературе, мы так же можем констатировать, что термин, предложенный Ап. Григорьевым, не закрепился в литературоведческом тезаурусе. Важно обратить внимание на обстоятельства, на наш взгляд, этому способствовавшие. Во-первых, необходимо признать, что герои смиренного типа в художественных произведениях встречаются реже, чем герои противоположного типа (в терминологии В.Е. Хализева «авантюрно-героического»). Вторым, и, наверное, определяющим обстоятельством, можно назвать отсутствие *адекватных коннотаций* при понимании сути типа смиренного героя, связанных, очевидно, с отсутствием понимания *природы* смирения. Это косвенно подтверждается наблюдениями В.Е. Хализева, отметившего тождественность в использовании определения «смиренный тип» и «"обыкновенные люди", "люди простого сознания", "чудаки" или (по Бахтину) "социально-бытовые герои"» [Хализев, 2005: 156]. Согласимся с В.Е. Хализевым, заметившим, что «в подобной лексике <...> видится нечто неоправданно сужающее и, больше того, снижающее» [Там же].

Поэтому, прежде чем характеризовать героя смиренного типа (без различия его женской и мужской ипостаси), его ценностно-смысловое пространство, выявляя особенности художественной антропологии писателя как в современной литературе, так и в литературе иных периодов, нам необходимо определить содержание понятия *смирение*. Мы согласны с выводом Л.Г. Дорофеевой, проанализировавшей значение слова смирение на материале более чем восьми авторитетных словарей, «что разные значения этого слова, фиксируемые словарями, все же не раскрывают *понятия*, которое этим словом выражается» [Дорофеева, 2014: 62]. При этом заметим, что в большинстве словарей выделяется доминантное значение этого слова, зафиксированное в «Толковом словаре русского языка» под редакцией Д.Н. Ушакова: «Смирение – сознание своих недостатков, слабостей, сочетающееся с отсутствием гордости, высокомерия» [Сл. Ушакова, 2007: 303]. Исключением можно считать словарь Ожегова, в котором основной характеристикой смиренного человека является его готовность «подчиняться чужой воле» [Ожегов, 2003: 735], что не соответствует смыслу этого понятия, закрепленному в культурной традиции. Авторитетный этимологический словарь М. Фасмера связывает слово *смирение* с понятием «меры» [Фасмер, Т.3, 1987: 688–689]. К чему обращена эта мера? (или к Кому?) И как соотносится с корнем *мир*? На эти вопросы отвечает языковед А.Д. Шмелев, связывая идею меры с умерением своей гордости и своих претензий, однако, как отмечает ученый, «под влиянием созвучия со словами *примириться* и *примирение* и общей установки на "примирение с действительностью" они стали ассоциироваться с принятием окружающего мира таким, каков он есть, и писаться с буквой "и"», то есть «слово стало включать в себя идею примиренности» [Шмелев, 2017] со всем миром.

Возможно, этой глубиной смысла и его неоднозначностью объясняется и возросшее количество лингвистических и социокультурных исследований, обращенных к проблеме смирения. Решение проблемы семантического плюрализма находит свое отражение в работах А.Д. Шмелева [Шмелев, 2009,

2017], Ю.В. Кореневой [Коренева, 2010], В.Л. Курабцева [Курабцев, 2015], Н.В. Кузнецовой [Кузнецова, 2022], Н.М. Дмитриевой и Е.М. Линтовской [Дмитриева, Линтовская, 2015] и др., обращая нас к вопросу разграничения религиозного и бытового дискурса категории смирения. В названных работах смирение осмысливается как основополагающая аксиологическая категория, указывающая на одну из ключевых черт русского народа. Её наличие позволяет идентифицировать отечественный духовный код, определяющий своеобразие русского национального характера, в котором смирение является особой нравственной силой, в противоположность сниженному мнению об этом качестве человека как проявлению рабской покорности. В этой связи небезынттересный подход к ценностному содержанию понятия смирения предложила Ю.В. Коренева, анализируя его историко-лексикографический аспект: «Смирение как понятие (номинативная единица) – это приведение себя в меру, соединение (префикс) в процессе движения к Богу (суффикс отглагольного существительного) меры физической и духовной жизни» [Коренева, 2010: 562]. В то же время исследователи отмечают, что именно в народно-бытовом аспекте можно наблюдать сохранение этически «противоположных» значений, относящихся к смирению, где последнее понимается как унижение, порабощение, покорность.

Эта противоположность может быть объяснена как идеологической позицией советской эпохи, долгое время определявшей мировоззренческие ориентиры общества, так и следствием языковых и культурных влияний. Например, рассматривая семантическое ядро слова *смирение* в русском и европейских языках, Н.В. Кузнецова приходит к выводу, что «с аксиологической точки зрения <...> в европейской картине мира смирение понимается как душевное состояние человека, который <...> склонен принижать собственные достоинства» [Кузнецова, 2022: 454].

Для того чтобы внести определенность в вопрос понимания смирения и связанного с ним типа героя, вновь обратимся к монографии Л.Г. Дорофеевой «Человек смиренный в агиографии Древней Руси» (XI – первая треть XVII

века)» [Дорофеева, 2014]. По справедливому замечанию автора, искать ответ на вопрос о сути смирения нужно «прежде всего, в родном ему контексте, значит – в Священном Писании и святоотеческой литературе» [Дорофеева, 2014: 63]. Опираясь на святоотеческие толкования, исследователь говорит о смирении как о явлении до конца невыразимом, «т. к. принадлежит оно духовной сфере, прикровенной, таинственной жизни духа, и соединяет Человека с Богом, включая его в Царство Благодати» [Там же]. Такое понимание смирения дано в «Слове 25-м» преподобного Иоанна Лествичника, размышлявшего «об искоренителе страстей, высочайшем смиренномудрии» [Преп. Иоанн Лествичник, 2016: 299]: «Смиренномудрие есть безымянная (не имеющая имени) благодать души, имя которой только известно, кои познали ее собственным опытом; оно есть несказанное богатство; Божие именование» [Там же: 301]. «Если это Божие именование, т.е. одно из имен Бога, то, – делает вывод Л.Г. Дорофеева, – и не может ему быть дано определения» [Дорофеева, 2014: 63]. Следовательно, смирение мы можем узнать по его признакам, и, основываясь на святоотеческих изречениях, исследователь указывает их: это простота, отсутствие гнева и раздражительности, видение недостатков своих и не видение чужих, память смертная. Почитая смирение матерью всех добродетелей в противоположность гордости, как родительнице всех прегрешений, святые отцы видели *в нем прямой путь к спасению*: «Самое главное для спасения — смирение», — учил схиархимандрит Илиодор (Голованицкий) [Иоанн (Маслов), 1997: 53]. Преподобный Антоний Великий наставлял, что «если в человеке не будет крайнего смирения – смирения всем сердцем, всем умом, всем духом, всею душою и телом – то он Царствия Божия не наследит» [Добротолубие, 2008: 245]. Главная ценность, заключенная в смирении, — *возможность уподобиться Богу*, к чему призывает людей Сам Спаситель: «Христос Сын Божий, хотя и всех добродетелей есть образ нам и зеркало, однако же смирения и кротости у Себе учиться нам повелевает: научитесь от Мене, яко кроток есмь и смирен сердцем (Мф. 11: 29)» [Иоанн (Маслов), 1995: 45].

Таким образом, как указывает Л.Г. Дорофеева, «*принцип уподобления* и есть тот единственно возможный метод достижения главной цели христианской жизни – *спасения*, которое невозможно без главной добродетели – *смирения*» [Дорофеева, 2014: 65]. Это объясняет и цель человека, явленного в древнерусской агиографии – уподобиться Христу, что предполагает смирение. Анализируя принцип уподобления в агиографии, исследователь так описывает доминанту смиренного святого: он «ищет воли Божией и стремится её исполнить. В этом выражается *теоцентричность* сознания <...> и реализуется *принцип синергии* <...>, что направляет жизнь человека к спасению души и определяет все стороны и *все уровни его жизни* – от бытовой (житейской) до духовной (молитвенной, подвижнической)» [Там же: 66].

Образы святых, «*лучших людей, просветленных верою*» [Топоров, 1995: 12], запечатленные древнерусским книжником, воплощают пример реализованного пути к спасению. Эту мысль глубоко выразил Г.П. Федотов, указывая на связующее значение святости, явленной в Древней Руси, с *последующими культурными эпохами*: «Здесь путь для всех, отмеченный веками героического подвижничества немногих. Их идеал веками питал народную жизнь; у их огня вся Русь зажигала свои лампадки. Если мы не обманываемся в убеждении, что вся культура народа, в последнем счете, определяется его религией, то в русской святости найдем ключ, *объясняющий многое в явлениях и современной, секуляризированной русской культуры*» [Федотов, 2000: 5].

Эти слова Г.П. Федотова, на наш взгляд, задают вектор изучения современной литературы в контексте культурной традиции. В том числе обращают внимание исследователя к проблеме изображения смиренного женского образа в современной русской прозе, а, следовательно, к необходимости обозначить принципы изображения человека, основанные на соотношении *содержания*, включающего аксиологию, антропологию произведений разных веков, и *форм выражения* этого содержания, рожденных

в разных культурных контекстах. В этой связи нам представляется справедливым при анализе художественного образа смиренной героини, сохранившей свою доминанту, наследованную от древнерусских образов, учитывать две сопряженные между собой составляющие: 1. Ценностное пространство героини такого типа, содержание ее образа должно быть выражено в системе православных координат. 2. Внешние модели этого выражения могут быть проявлены в различных формах евангельской и агиографической *топики* (см. об этом [Творогов, 1964; Ранчин, 2012]).

Под топосом мы, вслед за Т.Р. Руди, понимаем «любой повторяющийся элемент текста – от отдельной устойчивой литературной формулы до мотива, сюжета, или идеи» [Руди, 2005: 61]. Топос является внешней формой агиографического канона, выступающего, по мысли В.В. Бычкова «главным хранителем предания (традиции)» [Бычков В.В., 1995: 232]. Нам кажется удивительно точным (при его несомненной поэтичности) взгляд на топику как *на способ эволюции словесности и культуры*, предложенный Н. Панченко. Панченко уподобляет принцип действия топики принципу «эха», когда «слова <...> — как бы раскаты эха, воспроизводящего некогда изреченное Слово» [Панченко, 1986: 238]. Этими словами, этими «раскатами эха» формируется «бесконечная ткань» словесности, культуры «наращиваемой каждым новым поколением мастеров» [Там же]. Важно уточнить, — и это особо акцентирует сам автор, — что «единство культуры, воплощенное актуальным запасом устойчивых форм (топики) – мотивов, функций и т.д., должно быть обязательно рассмотрено через *ценностный подход*», который «помогает приблизиться к исторической адекватности» [Там же: 242].

М.М. Бахтин считал ценностный подход к художественному произведению важнейшим для исследователя. Ученый указывал, что при анализе текста необходимо «<...> прежде всего, определить художественное здание и его действительный контекст, то есть *тот ценностный мир*, где оно ставится и осуществляется» [Бахтин, 1979а: 169], поскольку «художественный стиль работает не словами, а моментами мира, ценностями мира и жизни <...> и этот



стиль определяет собою отношение и к материалу, слову, природе которого, конечно, нужно знать, чтобы понять это отношение» [Там же]. Поэтому аксиологический подход является необходимым при анализе типа смиренного героя.

Необходимость ценностного подхода при анализе произведения ставит перед ученым проблему выбора адекватной предмету исследования методологии. Одним из таких методов оказывается литературная *герменевтика*. Этот метод, связанный с именем и идеями Х.-Г. Гадамера, настаивавшего на необходимости «принципиальнейшим образом восстановить в герменевтике момент традиции» [Гадамер, 1988: 335], получил свое развитие в фундаментальных трудах целого ряда отечественных и зарубежных ученых и особенно повлиял на развитие идей исторической поэтики и этнопоэтики, что отражено в работах М.М. Бахтина, С.С. Аверинцева, Д.С. Лихачева, Р. Пиккио, И.А. Есаулова, В.Н. Захарова, В.Е. Хализева, А.Н. Ужанкова, Г.В. Мосалевой, Л.Г. Дорофеевой и др., а также в коллективных монографиях, посвященных традиции в русской литературе [Теория традиции, 2009; Духовная традиция, 2013 и др.]. Именно в области литературной герменевтики происходит «актуализация "предания" в качестве необходимого контекста понимания» художественного текста [Есаулов, Тарасов, Сытина, 2021: 20]. Актуализация предания<sup>2</sup>, по мнению И.А.

---

<sup>2</sup> Обращаясь к категориям традиции и предания, считаем необходимым отметить, что в работе мы используем понятие «предание» «в широком его значении – как категории мировоззренческой, ценностной, обусловленной той религией, к которой оно принадлежит» [Дорофеева, 2019: 10]. Л.Г. Дорофеева указывает, что «в *широком* понимании *предание* как философская категория в словарях не рассматривается и представлена в самом переводе с латинского слова *традиция*, смысл и функция которой заключаются в передаче исторического опыта, духовных ценностей, закрепившихся в социуме, того, что составляет культурные *константы*, характеризующие «лицо» народа, нации» [Там же: 9]. Автор разграничивает понятия *предание* в широком его смысле и Священное предание. Последнее используется как богословский термин, означающий «учение Христа и апостолов, преподанное им церкви устно, позже записанное. <...> православная церковь считает (Священное предание – А.Х.) «Словом Божиимъ» и признает в нем источникъ вѣры наряду съ письменнымъ «Словомъ Божиимъ» - Св. Писаниемъ» [Полный православный богословский энциклопедический словарь, 1913. Т. 2: 1888]. Именно Священное предание – в разных его формах – оказалось определяющим для отечественной культуры.

Есаулова, «в гуманитарных науках невозможна без исследовательской рефлексии по поводу *типа* культурной традиции — с авторитетной для этой традиции архетипической системой ценностей» [Там же]. Эту же мысль развивает в своих работах Г.В. Мосалева, отмечая, что «в русской классической литературе глубинный Смысл художественного произведения связан с его корневой системой – Православием, поэтому любой текст русской классики несет в себе память о Священном Писании и святоотеческом Предании» [Мосалева, 2009: 5].

В этой связи типологические черты смиренной героини, принадлежащей современным авторам, мы будем рассматривать в контексте *ключевых образцовых* текстов и образов классической литературы XIX века и древнерусской книжности, к которым мы обратимся далее<sup>3</sup>.

## **1.2. Идеал смирения в древнерусской агиографии: образцы женского благочестия**

Начало изучению женских образов древнерусской литературы как идеальных было положено еще в середине XIX века Ф.И. Буслаевым в известной работе «Идеальные характеры Древней Руси». В ней он обращается к примеру святых жен как «къ высокому идеалу нравственного совершенства» [Буслаев, 1861: 239]. Особое внимание историка литературы привлекают

---

<sup>3</sup> Обращаясь к рецепции образов древнерусских праведниц в художественной литературе, мы сознательно исключаем период литературы XVIII века, где, по замечанию А. Ранчина, ей «предписывалась пророческая функция, что естественно вытекало из средневеково-религиозного представления о природе Слова» [Ранчин, 2013: 81], а жития воспринимались авторами не как объекты для литературного вдохновения, но как примеры нравственного и религиозно-дидактического характера: «Библия в литературе Нового времени, начиная с од и переложений псалмов, трактовалась как образцовое литературное произведение и вместе с тем как текст именно религиозного содержания. При этом, поскольку библейская образность была, по выражению Р. Пиккио, для древнерусской словесности «литературным кодом», сами древнерусские произведения не оказались для литературы Нового времени одним из главных источников художественных образов и приемов» [Там же: 73].

героини трех произведений: «Повести о Петре и Февронии Муромских», «Повести о Марфе и Марии» и «Жития Ульянии Лазаревской», в которых явлены образцы женского благочестия, деятельной супружеской и материнской любви<sup>4</sup>. Для описания идеала смирения, воплощенного в женских образах древнерусской агиографии XVI – XVII вв., обратимся к главным героиням-праведницам<sup>5</sup> двух произведений – «Повести о Петре и Февронии Муромских» и «Житии Ульянии Лазаревской», помятуя о том, что, конечно же, все святые жены, прославленные Церковью, являются такими же образцами<sup>6</sup>. За рамками исследования оставим также и образы Марфы и Марии из «Сказания о явлении Чудотворного Креста Господня», при этом отметим, что и они, несомненно, несут в себе идею смирения и, хотя «не снискали святости, но за свою чистую веру и выполнение Божественной воли

---

<sup>4</sup> Эти произведения наряду с «Житием Князя Константина Муромского» и «Повести о чудесах Виленского креста» представляют собой Муромский цикл, о чем подробно пишет Руди Т.Р. (см. об этом: [Руди, 1994]).

<sup>5</sup> Обращаясь к феномену праведничества, вспомним, что по определению Богословского энциклопедического словаря, праведниками почитают ветхозаветных отцов, а также святых, пребывавших «въ мирѣ, не въ отшельничествѣ или монашествѣ, а въ обычныхъ условіяхъ семейной и общественной жизни» (Полный православный богословский энциклопедический словарь, Т. 2, 1913: 1871). Таким образом, в широком смысле к «мирянскому чину» можно отнести и благоверных князей, и юродивых, являющихся «полюсами праведности», как говорит об их подвиге в главе «Святые миряне и их жены» Г.П. Федотов [Федотов, 2000: 173]. При канонизации святого фиксируется тип его святости в соответствии с главным подвигом. Отсюда и возникает чин святого праведного (в узком понимании), т. е. достигшего святости своей праведной жизнью в миру. К этому обращается Е.М. Никулина в курсе лекций по агиологии: «Христиан, благочестиво живших в миру, но не принадлежащих к числу благоверных или юродивых, канонизируют как *праведных* (праведный Иов Многострадальный, праведные Симеон Богоприимец, Иоаким и Анна, праведная Иулиания Лазаревская, праведный Феодор Ушаков, праведный Иоанн Русский, праведный Иоанн Кронштадтский)» [Никулина, 2017: 137]

<sup>6</sup> Современный медиевист Т. Руди говорит о 17 канонизированных до репрессий XX века святых женах, отмечая, что «подавляющее большинство из них либо относятся к княжескому роду и чтятся соответственно как *благоверные княгини*, либо являются монахинями, т. е. чтятся как *преподобные*, а зачастую соединяют в себе два этих чина святости» [Руди, 2001: 86].

В этой связи следует отметить диссертационное исследование О.А. Ложкиной «Образы святых жен в житийной литературе XII – XVII веков: агиология и поэтика» [Ложкина, 2012]. Автор уделяет особое внимание образам святых жен Древней Руси, объединенным идеей спасения, убедительно описывая специфику их изображения, особенности поэтики и агиологии, уникальность типа подвига каждой святой.

удостоены человеческой благодарности – памяти о них» [Ужанков, 2007: 252], отразившейся, в том числе, на страницах художественных произведений литературы послепетровской эпохи, о чем мы еще скажем ниже.

Идеалы, увиденные Ф.И. Буслаевым в образах Февронии Муромской и Ульянии Лазаревской, через некоторое время становятся предметом пристального внимания В.О. Ключевского. Выступая с публичной лекцией «Добрые люди Древней Руси», прочитанной в 1989 году, Ключевский как историк проводит параллель между событиями этого голодного времени и событиями голода XVII века, описанными в «Житии Ульянии Лазаревской», восхищаясь жертвенным подвигом последней. «Сострадательная любовь к ближнему» [Ключевский, 1991: 82], присущая Ульянии, проявляющаяся в делах милосердия, доброго обращения к низшим по статусу людям, произвела на Ключевского неизгладимое впечатление: «Предания нашего прошлого не сохранили нам более возвышенного и более трогательного образа благотворительной любви к ближнему» [Там же: 84–85], – заключает историк. Вдохновленный подвигом Ульянии, Ключевский, фактически, наделяет ее образ особым символическим значением, видя в ней собирательный лик русской женщины и сокрушаясь, что «никто не сосчитал, ни один исторический памятник не записал, сколько было тогда Ульян в Русской земле и какое количество голодных слез утерли они своими добрыми руками» [Там же: 85]. Так русская женщина в лице Ульянии получает необычайно высокую оценку, и ее образ наряду с Февронией Муромской становится архетипичным, константным для русской культуры в целом вплоть до настоящего времени.

Заметим, что, обращаясь к идеальным женским образам Древней Руси, ни Ф.И. Буслаев, ни В.О. Ключевский не ставили перед собой цели детального литературоведческого исследования, их внимание было сосредоточено в большей степени на нравственных качествах и моральном облике женщин. Работы, представляющие серьезный литературоведческий анализ Повести и Жития, появятся только в середине XX века у целого ряда ученых, начиная с фундаментальных трудов советских медиевистов М.О. Скрипаля,

Д.С. Лихачева, Р.П. Дмитриевой, заканчивая современными исследователями древнерусской книжности: М.Б. Плюхановой, Н.С. Демковой, О.В. Гладковой, Т.Р. Руди, Л.Г. Дорофеевой, А.Н. Ужанкова, диссертациями О.А. Ложкиной, М.А. Дроздовой и множества других, перечислить которые, наверное, не представляется возможным. Эти средневековые тексты подробнейшим образом разносторонне исследованы: рассмотрены вопросы жанровой специфики, соотношения канона и новых форм, детально проанализированы топика житий, христианская символика, особенности мотивной структуры, принципы изображения персонажей. Иными словами, исследователями представлен богатейший научный материал, касающийся как внешних, формальных сторон произведений, так и их ценностно-смыслового содержания. Нам же важно, учитывая имеющиеся результаты исследований, особо обозначить идею смирения, организующую образы святых праведниц.

### **1.2.1 Концепт *помощницы* в «Повести о Петре и Февронии Муромских»**

Общеизвестно, что «Повесть о Петре и Февронии» (далее в этом параграфе «Повесть»), датированная серединой XVI века, является показательным примером изменения мировоззренческих основ древнерусского человека, характер которых подробно изложен в работах Д.С. Лихачева, А.С. Демина и других. Мы будем придерживаться точки зрения А.Н. Ужанкова, определившего суть происходящих изменений как переход сознания человека от теоцентризма к антропоцентризму: «Человек оказывается в центре мироздания, соответственно смещается и внимание с объекта познания – Бога на субъекта познания – человека» [Ужанков, 2007: 203]. Действительно, изменения в способе изображения личности отчетливо прослеживаются в «Повести», отличавшейся, по мнению А.С. Демина, необычайной поэтичностью на фоне иных произведений XVI века: начинает формироваться *характер* (в противоположность господствующим до этого схеме и аллегории

как способам изображения женщины), со свойственными ему проявлениями индивидуальности. Однако эти мировоззренческие изменения не касаются агиографии, там, уточняет А.Н. Ужанков, «сохраняется прежний подход, ибо говорит он (агиограф – А. Х.) о следовании путем Христовым, то есть об Истине» [Ужанков, 2009: 207]. И все же фольклорные мотивы, составляющие значительную часть Повести, внешнее, казалось бы, несоответствие житийному канону и отсутствие агиографических топосов в привычных для древнерусской агиографии устоявшихся формах, долгое время не позволяли медиэвистам относить ее к агиографии. В связи с этим внимание исследователей было сосредоточено на этнографической самобытности произведения, которая, по словам Г.П. Федотова, «для русской агиологии <...> не дает ничего» [Федотов, 2000: 112]. Однако в исследованиях последних лет наметилась обратная тенденция к рассмотрению «Повести» именно в качестве произведения житийного жанра [Гладкова 1998, 2008; Дорофеева 2009, 2013; Ужанков 2007, 2019], соответствующего цели древнерусского книжника – изобразить лик святого. Над этой проблемой, в частности, изучая повесть, рассуждает Л.Г. Дорофеева. Исследователь приходит к важному выводу: если «жанровую доминанту составляет идея святости, определяемая целью спасения души, то в противоречие с ней не могут входить избираемые автором средства создания текста» [Дорофеева, 2014: 342], почему фольклорные образы и мотивы и начинают выполнять агиографическую функцию.

Необычность повести выражается не только в отсутствии привычных жанровых дефиниций, но и в типе подвига изображенных святых, Петра и Февронии. Как верно отметила О.В. Гладкова, «повесть – первое и единственное в своем роде житие, посвященное подвижничеству именно супружеской чете, а в русской церковной практике – первая канонизация супругов» [Гладкова, 2008: 543]. Известно, что брачный союз в Евангелии удостоен величайшей высоты и в посланиях Апостола Павла возведен до сравнения с союзом Христа и Церкви. Эта высота определяет и глубинный

смысл брака – обрести утраченный образ Божий, спасаясь *совместно*. Отобразить путь совместного спасения и есть задача книжника в этом житии.

В этой связи наибольший интерес представляет взгляд на «Повесть» А.Н. Ужанкова, в котором он, развивая и уточняя мысль О.В. Гладковой о теме ума и разума в «Повести», рассматривает произведение Ермолая-Еразма как иллюстрацию к Книге Бытия, раскрывающую тайну сотворения человека: «И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему по подобию Нашему» (Быт. 1:26). По мнению ученого, книжник желает показать путь человека к спасению и обретению утраченной в процессе грехопадения целостности, ориентируясь в своих представлениях на святоотеческие толкования, где «Образ Божий в человеке есть его бессмертная душа, а подобие — свобода воли. Ум и слово (логос) есть часть души» [Ужанков, 2022: 76]. Для этого, по мнению ученого, в самом начале повествования Ермолай-Еразм вводит понятие истинного разума: «Бог же, не имеющий начала, создав человека, оказал почет ему — над всем, что существует на земле, поставил царем и, любя в человеческом роде всех праведников, грешников же прощая, захотел всех спасти и привести в истинный разум» [Повесть, 2001: 508]. Из текста «Повести» нам известно, что князь Петр, после победы над змием, поражается грехом гордости, т.е. теряет *разум истинный*, а с ним и способность следовать воле Бога, то есть теряет возможность спасения. Эту проблему А.Н. Ужанков выделяет как центральную, обращающую читателя к необходимости смирения. Приведем цитату А.Н. Ужанкова полностью: «под *истинным разумом* следует понимать божественный разум, т. е. разум, управляемый Богом, а не волею человека. Обладая самовластием (свободой воли, выбора), человек и *сам* может управлять *своим* разумом. Но это уже не будет истинный разум, а склонный к ошибкам (после грехопадения — отпадения от Бога). Прийти в *истинный разум* человек может только тогда, когда явит *смирение*. А для этого нужно отсечь собственную волю» [Ужанков, 2022: 77].

Так в повествование вводится две важнейшие категории: смирения (следование воле высшей) и своеволия (следование воле своей, то есть

гордости), что объясняет характеристику Февронии и смысл, который в ее образе открывает древнерусский книжник: стать супругой князю, чтобы в полноте супружеского общения и единстве устремления ко спасению, *стать помощницей* Петру на этом пути. Это отмечает Л.Г. Дорофеева, указывая на смысл слов Февронии об исцелении ею Петра «если я не стану супругой ему, то не подобает мне и лечить его» [Повесть, 2001: 513]: «здесь проявляется прозорливость Февронии и *ее смирение перед волей Божьей*, которую она и выполняет, ведя князя к спасению его души, для чего ему необходимо на ней жениться» [Дорофеева, 2014: 345]. Поэтому-то Феврония и принимает князя Петра после его обмана «нимало не гневаясь» [Повесть, 2001: 514].

*Концепт помощницы*, воплощенный в образе Февронии, определяет все ее действия, изначально направленные на князя Петра именно как на супруга. Эти действия проявляются с помощью *мотивов чуда*, которые книжник вводит в повествование с целью укрепления Петра и избавления его от сомнений. Богословский энциклопедический словарь поясняет, что чудо в агиографии производится «непосредственно силою Божіею для достиженія важныхъ религіозныхъ цѣлей на пути спасенія» [Полный православный богословский энциклопедический словарь, Т. 2, 1913: 2370]. Так с образом Февронии оказывается связано *провиденциальное* начало, ведь чудо мы можем понять как благословение Бога на угодные Ему действия Февронии, направленные на помощь супругу в деле его спасения. Отметим, что чудо явлено в исцелении князя от язвенной болезни при условии, «если будет он (князь Петр – А.Х.) чистосердечным и смиренным в словах своих» [Повесть, 2001: 512]. Дважды совершает чудеса Феврония для укрепления Петра в сделанном выборе, превращая крошки хлеба в фимиам, а колья – в деревья с листвою. При этом внутренний императив Февронии направлен на Бога и веру в Его промысел: «Не скорби, княже, милостивый Бог, творец и заступник всех, не оставит нас в беде!» [Повесть, 2001: 515], – говорит Феврония во время изгнания. Смирение Февронии перед волей Бога определяет суть ее образа, ее предназначение в союзе с Петром, – быть *помощницей* в деле совместного



спасения, что антропологически объяснимо, так как задано в Книге Бытия: «сотворим ему помощника по нему» (Быт. 2:18).

Конечно, в характере Февронии проявляются черты индивидуальности: Феврония мудра, решительна, целеустремленна, в ней ум и разум гармонично сочетаются, что позволяет ей видеть волю Божию и, сопрягая ее со своей волей, то есть, воплощая *принцип синергии*, претворять ее в жизнь. Однако при всей внешней динамике характера, внутренний человек Февронии находится в состоянии *покоя*, понимаемого как бесстрастие. Неслучайно еще Д.С. Лихачев, говоря об особой умиротворенности образа Февронии, уподобил ее «тихим ангелам А. Рублева» [Лихачев, 1970: 93]. Тихину образа Февронии, основанную на внутреннем покое, отмечал и А.С. Демин как образец тихости, плавной «красоты людей и событий» [Демин: 307, 309], присущих агиографии.

Итак, внешнее несоответствие «Повести» канону, видимое отсутствие в нем формально необходимой житийной топики не изменили главной агиографической цели этой житийной «Повести», в которой, по словам Л.Г. Дорофеевой, «соединяются идея святости с мотивом любви и семьи и раскрывается их смысл в спасении души как главной цели» [Дорофеева, 2014: 347].

По наблюдению В.В. Кускова, «Повесть о Петре и Февронии» «предвосхищает появление «Повести о Юлиании Лазаревской» [Кусков, 2003: 229], центральным изображением которой стала «не аскетическая монашеская жизнь, а идеальная супружеская жизнь в миру» [Там же]. Но только ли это связывает жития?

### **1.2.2. Идея смиренного служения в «Житии Ульянии Лазаревской»**

«Житие Ульянии Лазаревской» – единственное житие праведницы, прославившейся в миру. Записанное в начале XVII века сыном Ульянии Дружиной, это житие традиционно рассматривают как пример обмирщения

житийного жанра, кризиса идеализации святого (в терминологии Д.С. Лихачева). Происходящие в литературе процессы А.Н. Ужанков объясняет секуляризацией мировоззрения, проявляющейся в литературе признаками художественного начала. В этот период, отмечает медиевист, «литературный труд стал восприниматься как личное дело писателя» [Ужанков, 2007: 225], в связи с чем жанровая принадлежность текста, созданного Дружиной Осорьиним, запечатлевшим необычный тип подвига мирянки, неоднократно становилась предметом научных дискуссий. Принцип изображения праведницы в этот период говорит о зарождении художественного образа, открывается интерес к подробностям бытовой жизни мирянина. Несмотря на новшества, отмеченные в повествовании об Ульянии, мы, как и Т. Руди, считаем этот средневековый текст житием, отмечая вслед за ней, что новые текстовые формы сделали его одним «из самых *поэтических* памятников русской агиографии» [Руди, 2001: 88], наряду с «Повестью о Петре и Февронии Муромских».

Еще одной причиной, послужившей особому взгляду на это житие, является присутствие в тексте житийной топики, подчеркивающей подвиг святой, в отличие от текстов, прославляющих других жен. Неудивительно, что дающее столь богатый материал для исследования «Житие о Ульянии Лазаревской» стало объектом многочисленных обращений Т.Р. Руди, посвятившей монографию и ряд статей в выпусках журнала ТОДРЛ именно этой праведнице, на примере ее жития рассматривавшей топосы, характерные для женских древнерусских житий.

Отмечая сердцевину подвига Ульянии, Г.П. Федотов говорит о нем как о подвиге любви. Действительно, смирение невозможно без любви как внеположного человеку нравственного императива, и именно любовь к Богу становится движущей силой в образе Ульянии. Нам хотелось бы обратить внимание на особенности форм выражения этой любви, проявленных через житийную топику, выраженных стремлением с детских лет к богоугодной жизни, особым отношением святой к таинству брака, в горячем желании

сподобиться ангельского образа, мотивах послушания и почитания родителей (свекров), аскезы, проявляющейся в молитвах, посте, беспрестанном труде и кротком самоумалении, несмотря на имеющуюся власть. Мы не будем описывать здесь все проявления добродетелей Ульянии, о которых сказано уже немало, остановимся на некоторых, ключевых, выраженных, в том числе, посредством топики.

Обращаясь к детским годам жизни своей матери, Дружина отмечает ее инаковость миру, проявляющуюся в желании убежать от земной пустоты: «Бе бо измлада кротка и молчалива, небуява, невеличава и от смеха и всякия игры отгребашеся. Аще и многажды на игры и на песни пустошные от сверьстниц нудима бе, она же не приставаше к совету их, недоумение на ся возлагаше, и тем потаити хотя своя добродетели» [Руди, 2001: 88]<sup>7</sup>. Отметим, что для житий преподобных, монашествующих, характерен этот топос о стремлении святого к богоугодной жизни с детских лет. Однако для жития праведницы, спасавшейся в миру, использование этого топоса уникально. Исследователями замечено, что «подвиг спасения, воплощенный в ее жизнеописании, не знает прямых аналогов и образцов в предшествующей оригинальной житийной литературе» [Васильев, 2009: 183]. Топос отречения от мирского в детские годы объясняется стремлением Ульянии к монашеской жизни с юных лет и служением «в миру так, как она служила бы Христу в монастыре» [Там же], то есть Ульяния своей *свободной волей* избрала путь практически монашеского служения в мирской жизни.

Как мы знаем, желанию Ульянии принять монашество не суждено было воплотиться, юной она была отдана замуж за состоятельного человека, и вскоре свекры отдали ей управление всем богатым домохозяйством, а она, как

---

<sup>7</sup> В основании указанной цитаты лежит краткая редакция жития по основному списку середины XVII в. (РНБ. Q. I. № 355. Л. 59–75. В примечаниях к этому тексту Т.Р. Руди оговаривает, что цитирует его по своей же монографии «Житие Юлиании Лазаревской (Повесть об Ульянии Осорьиной)» (СПб., 1996) [Руди, 2001: 88]. Отметим, что Т.Р. Руди называет повествование об Ульянии и житием, и повестью, по причине неустоявшейся жанровой дефиниции, что объясняет в работе «О композиции и топике Жития Ульянии Лазаревской» (см. об этом: [Руди, 1996]).

говорит агиограф, «*со смиреніемъ* послушаніе и повиновеніе имѣла къ нимъ, ни въ чемъ не ослушивалась, не перечила, но много почитала ихъ»<sup>8</sup> [Житие, 1861: 254]. Любовь к Богу Ульянии находит свое проявление в жертвенной любви к людям, которым она служит со смирением, буквально исполняя евангельскую заповедь Христа «Кто хочет быть первым, будь из всех последним и всем слугою» (Мк. 9:35). Это проявлялось не только в ее отношении к родным, но и ко всем людям: «о вдовахъ и сиротахъ, какъ настоящая мать, заботилась; своими руками кормила и поила, омывала и обшивала» [Житие, 1861: 255]. Дружина подчеркивает и особое любовное отношение Ульянии к слугам: «Простымъ именемъ никого не называла и не требовала, чтобъ ей кто на руки воды подаль, или отъ ногъ ея сапоги отрѣшилъ, но все сама собою творила» [Там же]. А когда слуги вели себя неподобающе, Ульяния «со смиреніемъ терпѣла, и все собою исправляла и на себя вину возлагала» [Там же].

Заповедь служения реализуется в тексте через *мотив труженичества*, которому В.Н. Топоров посвятил целый раздел в своем фундаментальном труде «Святость и святые в культуре Древней Руси», наделяя труженичество «логоносными смыслами» [Топоров, 1995: 606]: «творческое собираніе души, духовное трезвение, забота о мире, чтобы он не оставался без света Христова, христианизация жизни, быта и самого мирского человека» [Там же: 609].

---

<sup>8</sup> В примечаниях к тексту Ф.И. Буслаев указывает, что приводит житие по «рукописному Житейнику Муромскому, XVII, принадлежащему автору, и по другому Графа Уварова, XVII в.; въ 4-ку. № 425 (Царск. № 129). Листъ 101 и слѣд.» [Буслаев, 1861: 251]. Известно, что текст «Жития Ульянии Лазаревской» существует в 6-ти кратких редакциях, одной из которых является список в собрании А.С. Уварова, упоминаемый, очевидно, Ф.И. Буслаевым. Особенности каждого варианта текста описаны Т.Р. Руди (см. об этом: [Руди, 1992]). Она отмечает: «В целом текст Повести во всех 6 списках очень стабилен: отличия представляют собой чаще всего результат лексических, фразеологических, иногда — орфографических замен; реже — последствий писцовых ошибок или неверных прочтений, поэтому *к каким-либо изменениям в содержании Повести или ее стилистике они не привели*» [Руди, 1992: 288]. Для нас важно обозначить этот факт, так как в работе мы обращаемся к двум спискам жития ввиду несущественных для общего контекста понимания, однако важных для нашего исследования лексических и фразеологических различий.

В.Н. Топоров не упоминает Ульянию Лазаревскую как одну из тружениц ради Христа (ученый здесь говорит о подвижничестве Феодосия Печерского, Сергия Радонежского), однако, на наш взгляд, подвиг Ульянии воплощает собой именно такое подлинное каждодневное *тихое* труженичество, самоотречение длиною в жизнь, основанное на жертвенной любви ко всем людям: «Бѣднымъ во всемъ помогала, и всякой добродѣтели образъ проходила, и, просто сказать, по Юву, была она око слѣпымъ, и нога хромымъ, безкровнымъ покровъ, и нагимъ одежда» [Житие, 1861: 259], – говорит о ней автор жития. С этим подвигом жертвенной любви сопрягается и концепт *помощницы*, как на внешнем уровне, так и внутреннем, ведь своим кротким поведением Ульяния являлась примером для духовного возрастания ближних. Так, А.С. Дёмин неоднократно указывает на способность подвижницы к гармонизации мира вокруг себя: «абсолютно все упоминаемые несчастья смягчались» [Дёмин, 1998: 399 – 400] Ульянией, отмечает ученый, будь то голод, распри, даже убийство родного сына одним из рабов.

Тишина, явленная в образе Февронии, нашла свое воплощение и в образе Ульянии. Вспомним описание ее ранних лет, свидетельствующее о внутренней тишине, которую святая пронесла через всю жизнь, распространяя ее на окружающий мир. Принимая во внимание *мотив тишины*, связанный с образом Ульянии, обратим внимание на реалистичную деталь, усложняющую ее характер, делающую его многогранным, живым, индивидуальным: святая настолько стремится уйти в монастырь, горя верой, что, при всей кротости, ставит своему супругу настоящий ультиматум: «если не отпустишь, то бѣгомъ изъ дому своего утаюсь» [Житие, 1861: 258], то есть уйду без твоего на то согласия. Муж же в ответ просил ее остаться и читал ей изречения святых отцов: «Кто <...> отходить въ монастырь, не думая пещись о дѣтяхъ, тотъ не труда ищетъ, и не любви Божіей, но хочетъ только отдыхать. А дѣти

осиротѣвши плачутся и клянуть, говоря: зачѣм же родители наши, родивъ<sup>9</sup> насъ, оставили въ такой бѣдности и нуждѣ?» [Там же].

Этот эпизод, с одной стороны добавляющий красок облику Ульянии, в то же время направлен на возвеличивание ее смирения, ведь, внимая просьбе супруга, Ульяния буквально исполняет евангельскую заповедь о повиновении жены мужу: «Жены, повинуйтесь своим мужьям, как Господу, потому что муж есть глава жены, как и Христос глава Церкви» (Еф. 5:22) и исполняет *волю* Высшую, а не свою, воплощая тем самым *принцип синергии*. Отметим так же, что родительское попечение о детях, к которому апеллировал супруг Ульянии, может здесь пониматься как забота обо всех людях, и слугах, и домочадцах, живущих в домовладении праведницы, ведь к тому времени дети Ульянии выросли. Этот сюжетный элемент интересен внутренней переключкой со схожим мотивом в «Повести о Петре и Февронии», что сближает образы праведных жен: уступая мольбам бояр, зовущих их вернуться на княжение, Петр и Феврония видят в этом возвращении Божию волю, то есть смиряются, понимая княжение, как родительскую обязанность по отношению к подданным-детям: «И правили они в городе том, соблюдая все заповеди и наставления Господние безупречно, молясь беспрестанно и милостыню творя всем людям, находившимся под их властью, как чадолюбивые отец и мать» [Повесть, 2001: 518], – говорит Ермолай-Еразм.

В заключение обратим внимание на еще одну деталь, объединяющую и рассматриваемые тексты, и образы героинь. Указывая на композиционную связь двух житий, Т.Р. Руди обращает внимание на «последний жест Ульянии: перекрестившись трижды, она обвила четки вокруг своей руки. Эта трогательная деталь, – говорит Руди, – конечно же, вызывает в памяти еще один «женский» жест другой муромской святой, Февронии Муромской» [Руди, 1996: 139]. В жесте Февронии (святая перед смертью обвивает иглу нитью), названном Д.С. Лихачевым «драгоценным» [Лихачев, 1970: 95],

---

<sup>9</sup> Исправлено. В тексте было: родвь.

О.В. Гладкова усматривает круг, символизирующий «Христа, Троицу и бессмертие» [Гладкова, 2008: 559], олицетворяющий окончание земного круга жизни и грядущую встречу с Господом, к которой всю жизнь готовились святые праведные Феврония и Ульяния.

\* \* \*

Итак, святость, запечатленная в ликах Февронии и Ульянии, ориентирующихся в своей жизни на высшие идеалы – образы Богоматери и Самого Христа – сделала их образцами смирения и прославила их как праведниц. Образы Февронии и Ульянии, принадлежащие разным эпохам и разным сословиям, запечатленные разными авторами, имеют единую внутреннюю *доминанту*, единые внутренние устремления – *любовь к Богу*, желание быть с Богом и *уподобиться Ему*, что возможно только при отказе от своеволия и принятии воли Божией и что является главным признаком смирения героинь<sup>10</sup>. Константными характеристиками смиренного типа героинь-праведниц можно назвать следующие: 1. Концепт помощницы, проявляющийся как во внутренней структуре образа, на уровне идеи спасения, так и во внешней, поведенческой доминанте; 2. Категория синергии (репрезентованная через мотивы свободы воли и своеволия, выраженные в отречении от воли своей и взаимонаправленности к воле Божественной) и 3. Связанный с синергией провиденциальный сюжет. 4. Четвертым признаком, объединяющим образы, можно назвать поведенческие характеристики героини, выраженные через мотивы душевной тишины, кротости, беззлобия, жертвенной любви и др., что приводит 5. К гармонизации окружающего мира.

В работе «Святость и святые» Г.П. Федотов, увидев в образе Ульянии Лазаревской воплощенный подвиг любви, указывает на распространение «ее жития, популяризированного многими русскими писателями» [Федотов, 2000:

---

<sup>10</sup> Термин «героиня» в отношении житийной праведницы мы употребляем с известной долей условности, памятуя о том, что древнерусский образ обладает художественностью лишь опосредованно, и само художественное начало, проявившееся в этом образе, не есть цель древнерусского книжника.

182], в современных ему текстах. К сожалению, ученый не конкретизирует, в каких именно произведениях литературы он усматривает генетическую (на уровне идеи, мотива, сюжета) или непосредственную текстуальную связь с житием Ульянии, не ставилась учеными задача поиска таких сведений и о святой Февронии<sup>11</sup>. Установить текстуальную преемственность такого рода кажется нам отдельной и весьма сложной задачей. Не ставя перед собой цели определить особенности преемственности и воплощения идеи смирения во всех женских образах литературно богатого XIX века, обозначим тенденции, свидетельствующие о внимании авторов к евангельскому и агиографическому идеалу женщины.

### **1.3. Идеал смирения в классической литературе XIX века: пути формирования**

Обращаясь к проблеме традиции, Г.В. Мосалева в статье «Храмовая Россия А.Н. Островского: принципы "иной" поэтики» отмечает специфический характер светской отечественной литературы XIX века: по словам ученой, секуляризация, произошедшая в культуре и литературе в XVII веке, быстро преодолевается и «светская словесность <...> включается в процесс восстановления теоцентричности авторского сознания, отражающего народные (национальные) идеалы» [Мосалева, 2013: 274]. Как мы уже говорили ранее, такими идеалами и образцами для русского человека стали святые, просиявшие в Древней Руси. В.Н. Топоров отметил их определяющую роль в развитии культурных и духовных процессов последующих лет: «Это святое наследие духовной культуры, хранимое и развиваемое народом, этим же наследием живущим и вскармливаемым, слишком многое объясняет и в высших достижениях *секуляризованных форм русской культуры, отмеченных*

---

<sup>11</sup> Можно выделить обращение А.М. Ремизова к «Повести о Петре и Февронии» (см. об этом [Дмитриева, 1971]).



*исключительной напряженностью духовных исканий и устремленностью к нравственному идеалу человека* [Топоров, 1995: 11]. В этом смысле Евангелие и житийная литература, в которой лик святых был воплощен в слове, продолжительное время оказывали существенное влияние на социокультурные и литературные процессы, определяя ценностные ориентиры, отразившиеся, в том числе, в изображаемых женских образах.

Говоря об идеальных женских характерах в литературе *первой трети XIX* века, Н.П. Жилина указывает на образы Февронии и Ульянии как на знаковые для этого периода и в главе «Женский идеал: вечные ценности в изменяющемся мире» обращается к героиням, являющим «собой образец высокой жертвенности и настоящей христианской любви» [Жилина, 2009: 208]. В повести Н.А. Полевого «Эмма» (1834), поэмах И.И. Козлова «Княгиня Наталья Борисовна Долгорукая» (1828), Г. Розена «Дева семи ангелов» (1829), исследователь рассматривает женские образы, в структуре характера которых определяет доминанту смирения. Смирение, присущее героине Г. Розена, выражается через мотивы невинности, ангельской чистоты, молитвы. Н.П. Жилина акцентирует направленность авторской воли на демонстрацию связи смирения и идеи спасения: «в событиях поэмы находит свое подтверждение главная мысль, постоянно внушаемая автором читателю: спасение в любых обстоятельствах может принести человеку только истинное смирение, проявляющееся в предании себя и своей судьбы высшей воле» [Там же: 214].

*Вторая треть XIX* века ознаменована произведениями сложного идейно-эстетического уровня, становлением жанра романа, расцветом и утверждением господства реализма. Женские образы, принадлежащие этой литературной эпохе, в полной мере являются отражением идейно-философских воззрений и религиозно-нравственных исканий своих творцов.

Черты смиренной героини попытался воплотить в образе Лизы Калитиной из романа «Дворянское гнездо» (1859) И.С. Тургенев. Не обладавший религиозностью, писатель, в течение жизни колебавшийся между атеизмом и поисками веры, сумел, по мнению самого Ф.М. Достоевского, создать в образе

Лизы «положительный тип русской женщины» [Достоевский, Т.26, 1984: 140], равный пушкинской Татьяне Лариной. Тургенев наградил Лизу чертами, дышащими смиренным приятием мира: «Вся проникнутая чувством долга, боязнию оскорбить кого бы то ни было, с сердцем добрым и кротким, она любила всех и никого в особенности; она любила одного Бога восторженно, робко, нежно» [Тургенев, 1981, Т. 6: 113]. В статье «"Дворянское гнездо" И.С. Тургенева: поэтика храмовых сюжетов» Г.В. Мосалева соотносит сюжет Лизы с сюжетом иконы «Введения во Храм Пресвятой Богородицы», отмечает наполненность ее образа агиографическими топосами тишины, молчания (см.: [Мосалева, 2018]). Однако исследователи отмечают и интуитивность, которой следовал Тургенев, воплощая этот образ: «Тургенев, следуя своему дару, схватывает в Лизе смиренность, тихость, невозможность жить в этом мире, указывает на то, что уход в монастырь — не вынужденная мера, а её, Лизы, особый путь, но далее он останавливается. В сцене встречи с Лаврецким не чувствуется, что её коснулась благодать, что любовь её к Лаврецкому — свет, а не страдание. Лиза не смогла в этом эпизоде укрепить Лаврецкого в его пути, на который сама же когда-то ему указала» [Шашкина, 2019: 139], — указывает А.С. Шашкина. Вслед за авторитетным исследователем В.М. Марковичем, А.А. Бельская утверждает, что «религиозное чувство Лизы получает тончайший оттенок "своекорыстия"»: «когда она (Лиза – А.Х.) мечтает привести Лаврецкого к Богу, это уже не только забота христианки о спасении души, потерянной для веры, она хочет спасти Лаврецкого для себя, потому что это необходимо для её любви и счастья» [Бельская, 2014: 228].

Еще одно обращение И.С. Тургенева к смирению отмечается в цикле рассказов «Записки охотника». Исследователи обращают внимание, что писатель выстраивал образ главной героини рассказа «Живые мощи» Лукерьи «как святой и актуализировал в рассказе ряд традиционных житийных топосов» [Антонова, 2004: 53]. Это проявляется, среди прочего, в провиденциальном сюжете, связанном с образом героини через мотивы предопределенности ее болезни, мотивы «невесты Христовой», чуда,

выраженного в посмертном колокольном звоне, идущем из неба и др. (см. об этом: [Буданова 1995, Кренжолек 2009]). Черты характера Лукерьи обращают читателя к чертам древнерусских праведниц, ей присуще терпение, отсутствие гордости, неосуждение, способность радоваться чужому счастью, несмотря на свою беду. М.В. Антонова обращает внимание на агиографический контекст образа Лукерьи, отмечая, что она «наделена одним из наиболее похвальных качеств православного верующего человека – смирением» [Антонова, 2004: 214]. Хотелось бы обратить внимание на одну художественную деталь, связывающую Лукерью и праведную Февронию через символику образа животного: к Лукерье в ее плетеный сарайчик забежал заяц: «Сел близехонько и долго таки сидел, всё носом водил и усами дергал <...> И на меня смотрел. Понял, значит, что я ему не страшна» [Тургенев, 1979, Т. 3: 331]. Этот эпизод можно рассматривать как параллель к эпизоду с зайцем в «Повести о Петре и Февронии Муромских», который скачет перед Февронией в ее горнице. Подобное совпадение деталей, по мысли Н. Панченко «всегда красноречиво, особенно если исключить прямое заимствование» [Панченко, 1986: 248]. И все же исследователи сходятся во мнении, что И. Тургенев и здесь «житийные топосы <...> использует скорее интуитивно, чем осознанно. Это лишает рассказ в ряде мотивов точности и даёт простор для иногда противоположных толкований» [Антонова, 2004: 56].

Обращаясь к литературе XIX века, конечно, нельзя обойти стороной творчество Л.Н. Толстого, несмотря на то что идеальные образы его героинь являются отражением мировоззренческих установок самого писателя, о чем подробно писал исследователь творчества Л.Н. Толстого А.Б. Тарасов в своей монографии «Что есть истина? Праведники Льва Толстого» [Тарасов А.Б., 2001]. Так, говоря о самой кроткой героине романа «Война и мир» (1863–1869) княжне Марье Болконской, ученый утверждает: «несмотря на то, что княжна выведена Толстым с явной симпатией, проявление ее христианских добродетелей обставлено в романе рядом сниженных, бытовых, иногда почти комических ситуаций, странными и не всегда нравственно безупречными

"Божьими людьми", и это как раз свидетельствует о художественной "дискредитации" православия Болконской» [Тарасов А.Б., 2001: 33] и дискредитации идеи смирения, заложенной в ее образе, добавим мы. Схожие тенденции касаются и Наташи Ростовской, чей образ, «не являясь носителем высшей, духовной, жизненной правды (очевидные симпатии писателя к ее душевной чистоте, непосредственности, взглядам на семейную жизнь, еще не означают признания за ней духовной высоты и глубинного понимания смысла человеческой жизни), тем не менее становится проводником принципиально значимых для Толстого идей (см., например, переосмысление Наташей православного восприятия Божественной литургии в полемическом, антицерковном духе его поздних религиозно-философских трактатов)» [Там же].

В этой связи, пожалуй, отдельного разговора заслуживает проблема женских образов в творчестве Н. Лескова, природа смирения которых еще нуждается в уточнении, несмотря на очевидное текстуальное влияние библейских и агиографических книг на писателя. Например, А.В. Моторин утверждает религиозную близость Лескова толстовству, поэтому и праведники писателя, говорит исследователь, – «это люди, больше всех проникнутые любовью безликого вездесущего божества и ближе всех подошедшие к краю своего отдельного существования, за которым — уничтожение. Эти праведники, как и сам Лесков, не понимают и не принимают возможности вечного личного существования человека и вечного общения с Богом-Творцом» [Моторин, 2023: 205], что не позволяет нам однозначно говорить о них как о героях смиренного типа именно в контексте агиографическом и, соответственно, Священного предания. Однако нельзя игнорировать факт непрерывного обращения Н. Лескова к библейским текстам, определяющим специфику его женских типов, которые можно рассматривать в их соотнесенности с евангельскими образами Марфы и Марии. Анализируя женские образы Лескова, И. Муллер де Морогуес отмечал, что «Лесков, прилежный читатель Библии, не мог не обратить

внимание на женские образы в этой Книге. Особенно часто он упоминает Руфь, хотя и не совсем одобряет ее поведение; вспоминает Юдифь и Сару» [Муллер де Моргус, 1998: 443]. Ведущим качеством лесковских идеальных героинь является мудрость, домоведение, связанная с ним практичность, и, конечно же, помощь мужу. Идеал лесковской женщины выражен в образе Натальи Туберозовой в романе «Соборяне» (1867–1878). В ней выражаются типичные черты жертвенности, «предупредительной любви» [Там же: 451]. Такие разные интерпретации женских образов в творчестве Лескова говорят об открытости этой темы, нуждающейся в специальном изучении, что мы оставляем за пределами диссертации. Одно несомненно – само обращение Лескова к национальной культурной и духовной традиции при создании образов героинь.

Заслуживает особого внимания и творчество И.А. Гончарова, в чьих женских образах также нашел свое отражение евангельский идеал, носящий «не реминисцентный», а «концептуальный характер» [Мельник, 2019: 87]. Обращаясь к роману «Обрыв» (1869), В.И. Мельник находит, что образы Веры и Марфы «указывают на два различных пути к святости: путь Марфы и путь Марии, описанные в Евангелии» [Там же: 78]. Глубинный сюжетно-композиционный строй романа может быть охарактеризован как роман воскресения и духовного преображения, где связанный с образом Веры концепт *женщины-помощницы* сохраняется, усложняясь проблематикой грехопадения и покаяния. По мнению В.И. Мельника, Гончаров, пытаясь понять возможные причины грехопадения Веры, находит их «в духовной неопытности, в том, что Святые Отцы называют "самостью": в гордой, хотя и благородной, исполненной любви, попытке исправления чужой души в духе христианского идеала» [Там же]. «В то же время, – уточняет исследователь, – выстраивая свое "художественное богословие", Гончаров открывает собственное понимание слов Христа: "...прощаются грехи её многие за то, что она возлюбила много..." (Лк. 7:47)» [Там же: 84].

На фоне знаковых писателей XIX века, обращающихся к древнерусской и евангельской традиции, особо выделяется творчество А.С. Пушкина и Ф.М. Достоевского. В середине XX века Иван Ильин называл А. С. Пушкина «великим духовным *argiori*», а Достоевского «*a posteriori*», указывающими «своему народу путь к духовности и Богу» [Ильин, 1997: 383–384]. Для определения генезиса типа смиренной героини произведений этих авторов мы рассмотрим героинь Пушкина и Достоевского в контексте библейских и агиографических образов.

### **1.3.1. Женские образы А.С. Пушкина в контексте христианской традиции («Метель», «Капитанская дочка»)**

Христианские мотивы и, в частности, рецепция библейских текстов в творчестве А.С. Пушкина являются предметом пристального внимания ученых начиная с 90-х годов XX века. Неоценимый вклад в исследование пушкинских произведений через призму религиозных и нравственных доминант содержат работы В.С. Непомнящего, И.З. Сураг, И.Ю. Юрьевой, М.А. Новиковой, И.А. Есаулова и других ученых, предлагающих целостный подход к изучению и мировоззрения Пушкина и его творчества, дабы «видеть Пушкина как целостное явление» [Дорофеева, Жилина, Павляк, 2005: 8].

Вряд ли удастся перечислить все знаковые и значимые обращения к пушкинским темам. Литературоведами уже много сделано в области изучения цитат и образов из Священного Писания – Евангелия и Ветхого Завета, присутствующих в творчестве А.С. Пушкина, рассмотрены переложения молитв, обращения к Псалтири, выявлено даже, что у славянизмов, используемых в текстах Пушкиным, «практически везде» есть «библейский источник» [Юрьева, 1998: 13]. Ф.З. Кичатов в статье «Христианские мотивы в творчестве А. С. Пушкина», основываясь на увлечении поэта ветхозаветными книгами Иова, Екклесиаста, оказавшими сильное влияние на лирику 1820 – 1830 годов, утверждает, что библейские образы «доминировали в сознании»

Пушкина, «становились лейтмотивом философских рассуждений» [Кичатов, 2005: 4], преследуя поэта<sup>12</sup>.

Эти искания не могли не повлиять на творческий метод Пушкина и отразились на его авторской позиции как писателя-реалиста. Рассуждая о специфике реализма, Д.С. Лихачев высказал любопытное наблюдение: «Писатель-реалист как бы примеривает разные точки зрения, выбирает ту, с которой «лучше видно», а чаще всего имеет две точки зрения, позволяющие ему видеть перспективу, придающие его повествованию необходимую "стереоскопичность"» [Лихачев, 1971: 163]. Нам кажется важным это утверждение, и особо в связи со следующими размышлениями В.С. Непомнящего, известного пушкиниста. Рассуждая над уникальностью художественного метода А.С. Пушкина, литературовед определил его как «реализм особого рода», «онтологический», «который сквозь всю "растрепанность" человеческой жизни прозревает красоту и совершенство заложенных Богом основ бытия, величие Божественного замысла о мире и человеке» [Непомнящий, 2001]. Таким образом, точка зрения, с которой «лучше видно», в мире Пушкина принадлежит Божественному, а не человеческому, что нашло свое отражение и в антропологии его героев и героинь.

Исследовательница творчества Пушкина В.Н. Аношкина-Касаткина выделяет их в особую категорию солнечных, глубоких личностей. Эта личность «радостно человеколюбивая, открытая людям, жизни, Богу» [Аношкина-Касаткина, 2011: 8]. При всем многообразии героев, по словам В.Н. Аношкиной-Касаткиной, «пушкинский *идеал* человеческих отношений <...> – христианский по своей сути». Он «осветил его *любимые* образы: Татьяны Лариной, доверчиво открывшей сердце в письме к Онегину, образы

---

<sup>12</sup> Слово «преследование» употребляет сам Пушкин: «Я как-то ездил в монастырь Святые Горы, чтобы отслужить панихиду по Петре Великом... На столе лежала открытая Библия, и я взглянул на страницу – это был Иезекииль. Я прочел отрывок, который перефразировал в «Пророке». Он меня внезапно поразил, он меня *преследовал* несколько дней, и раз ночью я встал и написал стихотворение» [Цит. по Юрьева, 1998: 145]

преданных в любви и дружбе Маши Мироновой и Петруши Гринева <...>» [Там же].

Мы неслучайно обратились к этому высказыванию исследовательницы, поскольку В.Н. Аношкина-Касаткина, по сути, указывает на внутреннее единство пушкинских женских идеальных образов, воплощенное в разных героинях. В контексте идеи смирения эта мысль приобретает особое звучание, так как формирует представление о женском идеале Пушкина как способном к жизнестроению, раскрывающемся, по мнению С. Франка, в присущем Пушкину слое «примирающей, по существу уже религиозной духовности», области «религиозного примирения и просветления» [Франк, 1990: 448, 449].

Не обращаясь к образам всех героинь Пушкина, в идейном содержании которых он последовательно реализовывал свое понимание природы женского благочестия, выражающегося в хранении супружеского союза, освященного высшими силами, приведем следующие наблюдения. Например, Маша Троекурова практически словами Татьяны Лариной отказывает Дубровскому бежать с ним: «Я согласилась, я дала клятву, – возразила она с твердостью, – князь мой муж, прикажите освободить его и оставьте меня с ним» [Пушкин, 1978, Т. 6: 207]. Этот поступок важен Пушкину-писателю не просто как дань традиции, но как особого рода указание на ценностное «ядро» образа героини. Эту же особенность отметил и Вацлав Ледницкий, считая поступок героини добродетельным и сравнивая её с Татьяной, отвергнувшей Онегина, поскольку образы этих двух героинь, как и образ Марьи Гавриловны из «Метели», которая хранила верность Бурмину и ждала его возвращения, «свидетельствуют о глубоком отношении Пушкина к священному таинству брака» [Дебрецене, 1996: 171]. Действительно, ни одна из пушкинских героинь, ни Татьяна Ларина, ни Мария Троекурова, ни Марья Гавриловна, не нарушили евангельскую заповедь о таинстве брака: «Что Бог сочетал, того человек да не разлучает» (Мф. 19:2), и мы можем предположить, что такое творческое воплощение евангельской заповеди было продиктовано пониманием супружеского союза именно в его христианском смысле как пути



совместного спасения, которое возможно лишь при условии жертвенной любви, произрастающей из смирения.

Все же, при очевидном сходстве поэтика образа каждой героини остается уникальной, и эта уникальность определяется, прежде всего, характером героини, способом ее жизни, ценностным отношением к миру, обуславливающим путь к духовному росту, и, конечно, авторским мировоззрением и особенностями художественной манеры, к чему мы и обратимся.

«Метель». Как мы уже говорили, интерес научной мысли к библейскому контексту творчества писателя реализован в достаточной мере скрупулезно и основательно, хотя гений Пушкина не перестает предлагать исследователю новые пути открытий. Так в трудах последнего десятилетия задан и более широкий вектор, не сводящийся только к тематическим парадигмам, но определяющий творчество Пушкина через его макровключенность в мир христианской онтологии. Данный подход реализован в работах И.А. Есаулова, выявившего пасхальное начало в произведениях Пушкина и определившего творчество последнего с позиции христианских архетипов в работе «Пасхальность русской словесности» [Есаулов, 2020]. Внимание к проблеме библейского метасюжета о блудном сыне в прозе Пушкина проявлено и Ф.Б. Тарасовым в работе «Евангельское слово в творчестве Пушкина и Достоевского» [Тарасов Ф.Б., 2011], Н.П. Жилиной в статье «Притча о блудном сыне в повести А.С. Пушкина «Метель» [Жилина, 2011].

Продолжая данные размышления о макроструктурах и макротемах, обратим внимание на особую специфику архитектоники пушкинской прозы, коррелирующую с архитектурой ветхозаветных книг. В контексте нашего исследования, посвященного образу смиренной героини, это позволит определить особенности модели поведения героини, находящейся *на пути* к смирению.

Научные подходы к проблеме специфической художественной организации книг Библии как литературного текста, а также «ее влияния на

позднейшие литературные произведения» [Янг, 2001: 348] рассматривает С. Янг в статье «Библейские архетипы в романе Ф.М. Достоевского «Идиот». В частности, Янг обращает внимание на характерную структуру Библии, представляющую собой цикл «сотворения, грехопадения и воскресения как макроструктуру всей Библии» [Там же], особенности которой выявил и описал в книге «К христианской поэтике» Майкл Эдвардс. По мнению исследователей, цикл этот повторяется многократно и реализует себя не только в понимании Библии как «макротекста», но и в отдельно взятых сюжетах (здесь Янг апеллирует к преданию о потопе в Книге Бытия). Добавим, что подобную архитеконику библейских историй представляют и повествования о Ное, Аврааме, Иосифе, Моисее, Иове, Руфи и др. Здесь принципиально важно обратить внимание на следующий тезис Янга: «движение от сотворения к воскресению проявляется наиболее ясно и наделено наибольшим значением именно в Новом Завете» [Там же]. То есть жизнь, крестные страдания и воскресение Христа являются сердцем, главным смыслом всех уровней понимания Библии, в том числе и художественного.

Приводя в качестве аргументов исследования Вальтера Рида и Нортропа Фрая о связи Ветхого и Нового Заветов, Янг указывает на «диалогические отношения» и явные типологические связи последних, что является «способом предвещания, где образы Ветхого Завета и предсказывают, и объясняют параллельные образы хронологически более позднего Нового Завета» [Там же: 386]. Отметим, что при справедливости данного утверждения, С. Янг не указал на важнейшую мысль об обратном влиянии, о прочтении, а, следовательно, и понимании ветхозаветных книг через призму евангельского слова, что является ключом к пониманию как Библии, так и произрастающих из нее культурных плодов.

Возвращаясь к вопросу о сюжетных архетипах, отметим, что тезис о трехчастности сюжетных макроструктур библейского текста позволяет исследователю выявлять помимо конкретных заимствований и отсылок на Библию и «непрямые крупномасштабные аллюзии» (С. Янг) в

художественных текстах, в том числе, уже признанных литературоведами состоятельными в плане их христианской детерминации.

Развивая мысль о воплощении сюжетного библейского архетипа в прозе Пушкина, можно предположить, что в его произведениях мы найдем ту же трехчастную структуру, переработанную и осмысленную художественно, но стремящуюся к своему первоисточнику: благоденствие героя (сотворение, или, иначе, пребывание в раю) – искушения и испытания (грехопадение) – награда за пройденные испытания (воскресение). Подобная архитектоника особенно четко прослеживается в тех типах сюжетов, где переход из состояния несчастья к благу вызван внутренним ростом, духовной переменой героя (например, в «Метели», «Капитанской дочке»). Именно о таком изменении говорит С. Янг, развивая мысль Эдвардса: «...Человек, низвергнутый от величия к несчастью, несет в себе память и отпечаток своего прошлого состояния, которые задают его движение к состоянию будущему, отчетливо названному апостолом Павлом «новым человеком» (Еф. 4:24)» [Там же: 384]. Фактически, эти проявления известны в художественной мировой литературе как сюжет о блудном сыне, где герой претерпевает серьезные мировоззренческие изменения. И здесь следует обратить особое внимание на то, что решающим фактором развития данного типа сюжета о блудном сыне, реализуемого в сюжетной линии главного действующего лица в период его «движения к будущему», становится воплощающаяся в нем добродетельность, в частности, добродетель смирения. Закономерность таких выводов очевидна, если рассматривать и ветхозаветные, и пушкинские образы через призму евангельских «критериев» – ведь и идеал, и образец для подражания в смирении воплощен именно во Христе («Научитесь от Мене, яко кроток есмь и смирен сердцем (Мф. 11:29)»).

Рассмотрим более детально взаимосвязь библейских сюжетов с произведениями Пушкина, чтобы обозначить сюжетное движение пушкинских героев *на пути* от гордости к смирению. Для этого проанализируем тексты ветхозаветной библейской книги, которую

исследователь И.Ю. Юрьева справедливо не указала ввиду ее генетической, а не текстуальной принадлежности в списке обращений Пушкина к Священному Писанию, – Книги Руфь и повести «Метель».

Следует обратить внимание, что Пушкин, очевидно, был знаком с Книгой Руфь, ведь, как последовательно доказывает И. Юрьева в своем значительном труде «Пушкин и христианство», писатель усердно изучал Библию в церковнославянском переводе. Внешние, то есть сюжетные особенности книги Руфь, представляются читателю *«идиллической семейной картиной, полной самой искренней простоты и наивности»* [Лопухин, 2009]. Удивительно, но именно о таком мире идиллических пушкинских героев, утвержденном в «гармонической простоте», говорит и М. Пришвин, обращая внимание на «доброту и мудрость человеческую» [Хализев, 2005: 158], запечатленную в повестях Пушкина.

Сюжет о Руфи динамичный, разворачивающийся с «большой драматической силой» [Новая Женевская учебная Библия: 365]. В «Толковой Библии» профессора А. Лопухина читаем: «Книга Руфь переносит читателя в тесный круг древнееврейской семьи, необычайно живо и привлекательно изображая судьбу, испытания и нужду, а равно добродетели и конечное прославление главного действующего лица — моавитянки Руфи, через брак с вифлеемлянином Воозом, вошедшей в народ Божий и удостоившейся быть прабабкой царя Давида» [Лопухин, 2009]. Уже из этого фрагмента толкования мы явственно можем сделать вывод и об особенной микроструктуре текста книги Руфь, коррелирующей с макроструктурой всей Библии, и о том, что «конечное прославление» её рода, из которого произошел Иисус Христос, связано именно с добродетелями героини. Остановимся подробнее на сюжетных особенностях и выделим три доминирующие линии:

1. Сотворение (благоденствие). Повествование о данном периоде автором не развернуто, говорится, что моавитянка Руфь стала женой ефрафянина из Вифлеема Иудейского, чьи родители Елемех и Ноеминь, спасаясь от голода, пришли «на поля моавитанские». Прот. Олег Стеняев в своей лекции «Руфь-

моавитянка» уточняет, что Елемех был богатым, состоятельным человеком – судьёй, побоявшимся растерять свое имение в годы бедствий, поэтому ушел в языческие земли, где голод еще не наступил. Руфь же и Орфа были царскими дочерьми. Поэтому мы можем предположить линию благоденствия здесь в смысле материальной обеспеченности и земной славы.

2. Грехопадение (испытание/искушение). В книге подробно перечисляются тяготы, выпавшие на долю Руфи и ее свекрови Ноемини. Говорится о смерти Елемеха, его сыновей – мужей Руфи и Орфы, о разорении этой некогда богатой и знатной семьи, последовавшем страшном голоде. Орфа возвращается в языческие земли. Ноеминь отправляется в Израиль, с ней же идет Руфь. Повествование этой части ярко изображает всю тяжесть, легшую на плечи Руфи – чужестранка, не имеющая гроша и пристанища, взявшая попечение о старой свекрови, Руфь упорно и тяжело трудится на поле землевладельца Вооза, где подбирает выпавшие из снопов колоски.

3. Воскрешение (благоденствие). Третья линия охватывает две последние небольшие по объему главы книги: «Вооз женится на Руфи» и «Вооз и его потомки», из которых и следует конечное прославление моавитянки и ее рода.

Таково краткое и довольно схематичное содержание книги Руфь. Чтобы понять аксиологическую ценность, скрытую во внешних перипетиях сюжета, отметим, что и эта ветхозаветная история удивительно раскрывается в свете евангельского слова. Показывая переход главной героини от язычества, то есть жизни во грехе, к «милосердию и благословию» Божию, автор открывает читателю смиренное сердце Руфи, которая *«отдавшись на попечение Господа, оставила страну и родных и пошла в чужую землю, где, приняв веру Авраама, присоединилась к Израилю. Этот момент тесно связан со вселенским размахом Евангелия, проявляющимся в том, что язычница обретает беспредельное милосердие Господа и Его благословение, обещанное в семени Авраама всем народам»* [Новая Женевская учебная Библия, 1998: 366]. Отметим, что своего рода литературным «триггером» для развития сюжета по данному типу стал прием с использованием топоса послушания родителям

(как раскрывающий заповедь «Почитай отца твоего и мать твою, чтобы продлились дни твои на земле» (Исх. 20:12)). Вот как реализован он в тексте: «Не принуждай меня оставить тебя и возвратиться от тебя; но куда ты пойдешь, туда и я пойду, и где ты жить будешь, там и я буду жить; народ твой будет моим народом, и твой Бог – моим Богом» (Руф. 1:16), говорит Руфь своей свекрови Ноемини. Этот момент замечательно объясняет прот. Олег Стеняев: «И надо понять, что не только потому, что Ноеминь была приятная женщина (добрая свекровь), дух покаяния, дух святости коснулся ее, и она стяжала красоту Небесную, и эта красота коснулась сердец Руфи и Орфы. Обычно взаимоотношения между свекровьями и снохами достаточно напряженны, но Ноеминь своей открытостью, духовностью, приятностью и святостью завладела сердцами своих снох. И ее снохи хотят идти с ней – туда, куда пойдет она» [Стеняев, 2011]. Мы видим последовательное исполнение этих слов: Руфь не только слушается Ноеминь во всем, но и полностью берет на себя заботу о свекрови. В тексте не раз подчеркивается трудолюбие, милосердие и кротость Руфи: нам открывается, что Руфь ухаживает за больным мужем до его кончины («Да сотворит Господь с вами милость, как вы поступали с умершими и со мною!») (Руф.1:8), говорит невесткам Ноеминь), много и тяжело работает («...и находится здесь с самого утра доселе. Мало бывает она дома» (Руф.2:7), – рассказывает слуга, приставленный к жнецам на поле, Воозу), в общении с Воозом проявляет свою женскую чистоту («Руфь спокойно лежала у ног Вооза до тех пор, пока он не проснулся <...>; между ними за всю ночь не произошло ничего противозаконного» [Новая Женевская учебная Библия, 1998: 366]. Итак, перед нами предстает облик прекрасной не только внешне, но главное, внутренне, молодой женщины, сотканной из черт, которые впоследствии воплотятся в идеальных женских образах, созданных русской литературой. Сейчас же нам важно отметить, что именно при таком наборе типологических характеристик героя и возможно развитие сюжета по трехчастному типу «сотворение – грехопадение (испытание/искушение) – воскресение».

Посмотрим, как работает данный принцип в пушкинских текстах. Обратимся к повести «Метель», события в которой развиваются так же стремительно, как и в книге Руфь. Главная героиня Марья Гавриловна в своей любви забывает родительскую волю и вопреки отеческим наставлениям собирается венчаться с возлюбленным, бежав из дому. Но ввиду сильной метели, её мужем становится другой человек, исчезнувший сразу после таинства, а Владимир, настоящий жених, на венчание не попадает и вскоре оставляет девушку. После этого героиня переживает множество трудностей и испытаний – она находится при смерти, позже умирает её отец. И вот, невероятное стечение обстоятельств! Рядом с помещьем Марьи Гавриловны селится отставной полковник Бурмин, молодые люди влюбляются друг в друга, и выясняется, что именно он и есть тот самый венчанный муж. Краткий пересказ «Метели», казалось бы, не обнаруживает воплощения сюжетного архетипа, никакого видимого сходства между двумя текстами нет. Однако внимательный читатель увидит этот уже упоминаемый нами «триггер» – активное развитие повествования начинается именно с реализации топоса о почитании родителей, в пушкинском тексте предстающим через мотив родительского благословения, или, точнее, нарушения его главной героиней. Так реализуется сюжетный архетип грехопадения (искушения) и связанный с ним мотив испытания героя. Определив эту линию, читатель открывает и всю трехчастную макроструктуру, явленную в повести:

1. Сотворение (благоденствие): Марья Гавриловна единственная дочь «доброего» помещика Гаврилы Гавриловича, славившегося «во всей округе гостеприимством и радушием», отец и мать проявляют к дочери «нежную заботливость» – перед нами прекрасная картина гармонии и любви, подразумевающая безоблачную и безмятежную жизнь главной героини.

2. Грехопадение (испытание/искушение): нарушив заповедь почитания родителей, поступив своевольно, то есть самостоятельно выбрав путь, Марья Гавриловна отказывается и от воли Бога в устройении ее судьбы. Однако важно отметить, что до совершения побега, родители «по обыкновению»

благословляют Марью Гавриловну перед сном. Это принципиальный для повествования момент, далее мы еще вернемся к нему в связи с провиденциальным началом повести и мотивами «своеволия» – «смирения», доминирующими в провиденциальных сюжетах.

3. Воскресение (благоденствие): окончание повести невероятно жизнеутверждающе, герои, а с ними и читатель, возвращаются в гармонию мира и жизни (в прямом и переносном смысле – мир на русской земле, мир в душах Марьи Гавриловны и Бурмина). Влюбленные оказываются супругами, композиция замыкается, ошибки их юношеской самонадеянности прощены.

Трехчастная макроструктура сотворения – грехопадения – воскресения сохранена. А что же с внутренним изменением, есть ли здесь «новый человек»? Если горе молодых людей рождено их своеволием и самонадеянностью, происходящими от внутренней гордости, пришли ли они к противоположному, к добродетели смирения? «Преступной» проказой, «непростительной ветреностью» [Пушкин, 1978, Т. 6: 80] характеризует свой поступок впоследствии Бурмин. Произшедшие события сильно повлияли на его личность – из повесы и балагура он сделался «нрава тихого и скромного» [Там же: 78]. Что же до Марьи Гавриловны, то и в ней произошли перемены, её не радовало богатство, доставшееся от отца, участь богатой невесты была для нее не мила, не вызывали никакого интереса многочисленные ухажёры, «она разделяла искренно горесть бедной Прасковьи Петровны, *клялась никогда с нею не расставаться*» [Там же: 76]. Обратим внимание на то, как схож данный мотив почитания родителей в пушкинской «Метели» и в книге «Руфь»: «Не принуждай меня оставить тебя и возвратиться от тебя; но куда ты пойдешь, туда и я пойду, и где ты жить будешь, там и я буду жить» (Рф. 1:16). Послушание родительской воле, рассматриваемое в обоих текстах через евангельское слово, является одним из центральных элементов как для внешней, сюжетной линии, так и для внутренней – изменения духовного образа героя. Ноemiнь, фактически, благословляет союз Руфи и Вооза («И сказала ей свекровь ее: где ты собирала сегодня и где работала? да будет



благословен принявший тебя!» (Рф.2:19)), отправляя её «поискать пристанища» у Вооза. Перед читателем раскрывается сакральность благословения, являющаяся признаком отеческого упования на Бога в заботе о своих детях, то есть смиренного принятия Его воли о судьбе детей. Так своеволие Марьи Гавриловны через благословение родителями оборачивается для неё не полным разрушением, но чудесным изволением, конечно, при условии внутреннего изменения самой героини.

Вот как говорит о переменах в образах Бурмина и Марьи Гавриловны Н.П. Жилина: «само их понимание счастья имеет в своей основе христианские ценностные установки, важнейшей из которых является *смирненное* приятие Божьего мира и своего места в нем» [Жилина, 2009: 201]. И если Руфь выступает как смиренная героиня сразу, то образ Марьи Гавриловны, Бурмина дан в развитии и изменении. В этом контексте угадывается еще одна параллель, раскрывающая типологическую взаимосвязь двух текстов: мы можем рассматривать образ Марьи Гавриловны *до метели* как связанный с образом и внутренними устремлениями покинувшей свекровь Орфы. Действительно, обе они сознательно отказываются от Божественного попечения: Орфа – вернувшись в родные земли, и возвращение здесь понимается как оборачивание к прошлой греховной языческой – в контексте Библии – жизни, Марья Гавриловна – в нарушении заповеди почитания родителей, то есть отказе от жизни под отеческим и Божьим благословением. Иными словами, обе героини выбирают путь без Творца, а в конечном итоге, без спасения, то есть выбирают временное в пользу вечного. О подобном пушкинском методе «обратной перспективы» «от итога как целевой причины, к которой было направлено действие» [Бочаров, 1999: 49], говорит и С.Г. Бочаров, апеллируя к исследованиям В. Непомнящего. Подобный метод позволяет читателю отчетливо проследить путь героев. Это путь, повторенный в сюжетах русской классики сотни и тысячи раз – путь блудного сына, возвращающегося к Отцу, «путь от одного аксиологического полюса к другому — от своеволия к смирению, что и определяет глубинную

психологическую основу всего ее сюжетного развития» [Жилина, 2011: 78]. Он явлен нам в истории Руфи, мы прослеживаем его и на страницах пушкинской повести.

Таким образом, проанализировав пушкинский и библейский тексты с точки зрения как художественного, так и идейного уровней, можно сделать вывод как об идентичности их макроструктур, так и о внутренней градации главных героев, непосредственно связанной с подобной сюжетной архитектурой. Именно подобная корреляция, *при отсутствии прямых заимствований*, позволяет утверждать действительно *архетипическую природу* трехчастного сюжетного развития «благоденствия – грехопадения – воскресения» в пушкинском тексте. О природе подобных архетипов убедительно высказался И.А. Есаулов, определив их как «культурное бессознательное», формирующееся не в индивидуальном сознании, а в «*нѣдрахъ глубинныхъ сакральныхъ структуръ*» [Есаулов, 2020: 16].

«*Капитанская дочка*». А.Н. Варламов, рассуждая о том, почему повесть «Капитанская дочка» называют самым христианским произведением литературы, уподобил ее простоту и гармонию некоей сказочности, которая «*оборачивается высшим реализмом, то есть действительным и действенным Божьим присутствием в мире людей*» [Варламов, 2011г]. Проявление провиденциального начала в «Капитанской дочке», а именно о нем говорит А.Н. Варламов, является логичным следствием духовного пути самого Пушкина, выразившемся в его творчестве переходом от мотивов своеволия в ранней лирике к смирению как абсолютной ценности в прозе в последние годы жизни. В последнем произведении писателя, его духовном завещании<sup>13</sup>, по наблюдению Е.В. Семеновой, «*сконцентрированы мотивы смирения*», здесь «Пушкин даёт образцы подлинно православного сознания» [Семенова, 2006: 196].

---

<sup>13</sup> Так повесть неоднократно обозначал в своих лекциях А.Н. Ужанков.

Типологию персонажей «Капитанской дочки», как мы уже ранее говорили, описал В.Е. Хализев в своей монографии «Ценностные ориентации русской классики» [Хализев, 2005]. Исследователь относит пушкинских героев к житийно-идиллическому сверхтипу, основанному на христианской духовной традиции и житиях святых. Говоря об образах Гриневых и Мироновых, исследователь определяет их внутреннюю связь с житийными образами: они «в большей или меньшей степени наследуют опыт подвижнического монастырского уединения: биографии их предстают как некое служение» [Хализев, 2005: 156], а в них самих «присутствует нечто сродное облику подвижников и праведников» [Там же: 155].

Проведенная параллель позволяет нам, прежде чем говорить о смиренной героине этой пушкинской повести, Маше Мироновой, обратиться к образам ее родителей, – Василисе Егоровне и Ивану Кузмичу и рассмотреть их в контексте традиции. Одним из распространенных житийных топосов, как известно, является топос о происхождении святого от благочестивых родителей. Этот топос явлен в «Житии Сергия Радонежского», топос этот реализован и в рассмотренном нами «Житии Ульянии Ларазевской», и во множестве других. Образы Василисы Егоровны и Ивана Кузмича также предстают образцами благочестия. Н.П. Жилина рассматривает их в качестве воплощения нравственного эталона, когда никакая несправедливость жизни не может «поколебать в них веру в Бога, а значит, в высшую справедливость» [Жилина, 2009: 193], что, конечно, свидетельствует о принадлежности этих героев смиренному типу и помещает их образы в контекст православного предания. Конечно, мы не можем утверждать, что Пушкин, создавая образы супругов Мироновых, осмысливал обращение к ним именно как воплощение агиографического топоса, хотя известно, что в последние годы своей жизни он обращался к изучению агиографии, но аллюзия на этот устойчивый житийный элемент, раскрывающая впоследствии и образ Маши Мироновой, на наш взгляд, очевидна.

Уже не раз говорилось исследователями о религиозности характера Василисы Егоровны. Таков же и Иван Кузмич, который, *благословляя* дочь перед расставанием, завещает хранить главные, с его точки зрения, ценности: богообщение («Ну, Маша, будь счастлива. *Молись Богу*: он тебя не оставит» [Пушкин, 1978, Т.6: 306]) и благочестивый брачный союз, такой же, как у него самого («Живите, как жили мы с Василисой Егоровной» [Там же]). Рассуждая об образах старших Мироновых, исследователь Е. Варакина утверждает, что Пушкину удалось изобразить подлинно положительный христианский тип, «не возвеличивать его, не ставить в центр повествования, а показать всю незаметность, естественность его "жизни во Христе"» [Варакина, 2011]. Е. Варакина иллюстрирует свой вывод словами архиепископа Иоанна (Шаховского), процитируем их и мы: «Нас волнуют масштабы... Нам все хочется победного, рукоплескаемого, безмерного. А Небо благословляет все малое, немногословное, недостаточное» [Там же].

Смирение, присущее родителям, распространяется и на образ Маши, который можно рассматривать как продолжающий отеческие традиции. Эту мысль точно выразила Л.Г. Дорофеева: Маша Миронова «обретает силу и утверждается в переданной ей отцовской ценностной традиции, сложившейся за века в лоне православия и утвержденной всем патриархальным укладом жизни. Именно поэтому можно утверждать, что ее образ находится в контексте Священного Предания и воплощает тип сознания человека, осознающего себя членом Церкви, хотя Пушкин не акцентирует на этом внимание, не делает это специальной проблемой, изображая в ней лишь определенный тип поведения, способ жизни» [Дорофеева, Жилина, Павляк, 2005: 129 – 130]. Действительно, пушкинские образы в целом, и образ Маши в частности, не нарочито-назидательны, лишены патетики, избыточного пафоса. Это герои, являющие миру гармоническую простоту и живущие в мире гармонической простоты. Эту особенность пушкинской прозы отмечает Ю.М. Лотман, объясняя отсутствие дидактики художественным приемом – рассказом «от чужого лица, повествовательная манера и образ мысли которого

не равны авторским, хотя и растворены в стихии авторской речи» [Лотман, 2021: 502]. Забегая вперед, отметим, что именно этот прием впоследствии проявится в творчестве Достоевского и с особой силой выразится в образе Сони Мармеладовой, о которой речь пойдет в следующем параграфе.

Как и в чем выражено личное смирение Маши? Христианское представление о личности основывается на понятии трихотомии, то есть, по объяснению богослова, проф. В.В. Зеньковского – на различении в человеке «трех его сторон – духа, души и тела» [Зеньковский, 1993: 46]. Иерархическое устройство человека в соответствии с христианской антропологией признает главенство духа, ибо «начало духовности есть поэтому и начало цельности и иерархической органичности в человеке» [Там же]. Так В.В. Зеньковский утверждает, что духовность – «основная жизнь в человеке, проводниками которой вовне и являются психическая и физическая сфера» [Там же]. Как применимо это рассуждение к образу Маши и проявлено в нем? Через особенности внешне-телесного изображения, взаимоотношения с персонажами, в частности в отношениях с Петрушей Гриневым, в ценностных ориентациях, и главное – в ее установке на волю Высшую, в ее внутренней ориентации на Божественный промысел, что и мотивирует практически все ее поступки.

Обратимся к портретным чертам Маши, выражающим ее внутреннее мироустройство: «круглолицая, румяная, с светлыми волосами, гладко зачесанными за уши, которые у ней так и горели» [Пушкин, 1978, Т. 6: 277] – такой Маша впервые предстает перед Петром Гриневым, и соответственно, читателем. Лаконичность описания неслучайна, это общепризнанный метод Пушкина, в котором, по меткому наблюдению Л.Я. Гинзбург, «на единицу смысла приходится мало слов, а на единицу слова — огромный смысловой потенциал» [Гинзбург, 1979: 109]. Нарочитая скупость черт, дополненная поведенческими нюансами, позволяет читателю составить первое представление о внутреннем мире Маши: Маша стыдлива до невообразимости, смущается Петра, и, видимо, испытывает неловкость перед

отвергнутым Швабриным, простодушный разговор матери об отсутствии приданного при молодых людях совершенно мучителен для нее: «она вся покраснела, и даже слезы капнули на ее тарелку» [Пушкин, 1978, Т.6: 278]. Особо примечательно, что, во время первой встречи с Петром, войдя в комнату, Маша старается быть как можно незаметнее, сядя в углу вышивать, а во время общей беседы не произносит ни слова, и даже когда Гринев задает вопрос, непосредственно ее касающийся, отвечает на него вместо Маши словоохотливая Василиса Егоровна. Итак, уже первый эпизод через скупость внешних характеристик обращает читателя к ее внутренней добродетельности: Маше присущи стыдливость и молчаливость, раскрывающие суть ее смиренной натуры в начале повести. Действительно, святые отцы указывают, что «1) молчание, 2) смиренное о себе думание, 3) смиренное говорение, 4) смиренное одеяние <...> (вспомним, Маша, по словам Гринева, одета была обычно мило и просто – А.Х) восходят и руководят к богоданному смирению» [Добротолюбие, 2008: 257].

К внешним признакам смиренного поведения мы можем отнести также и отсутствие кокетства, жеманства, и это внешнее благочестие наделяет образ Маши ангелическими чертами. Маша, по словам Савельича, напоминает «ангела Божия» [Пушкин, 1978, Т.6: 348], а родители Гринева впоследствии мечтают о такой жене для сына, как милая капитанская дочка.

А что же со внутренними устремлениями Маши? Как мы уже говорили, кажущаяся простота, которой Пушкин отметил ее облик, обращает внимание читателя к *внутреннему* человеку, то есть к той особенности изображения человека, которая характерна для литературы Древней Руси и ее праведниц. Эту особенность пушкинской «Капитанской дочки» отметил и С.Л. Шараков, рассматривая тематический параллелизм повести Пушкина и библейских книг, где «событийный ряд символизирует то, что происходит во внутреннем человеке» [Шараков, 2017: 1].

Задает движение этому событийному ряду именно Маша, в эпизоде, который можно рассматривать кульминационным. Ценность этого эпизода

определяется мотивом благословения, являющегося, по мнению И.А. Есаулова, «центральной проблемой художественного мира «Капитанской дочки» [Есаулов, 2012: 65]. Видя в любви Петра детскую блажь, родители отказывают ему в своем благословении на брак. Петр же, по его словам, «готов на всё», то есть венчаться и без благословения своих родителей, и склоняет Машу к тому же: «Ты меня любишь <...> Пойдем, кинемся в ноги к твоим родителям <...> Они нас благословят; мы обвенчаемся... а там, со временем, я уверен, мы умолим отца моего» [Пушкин, 1978, Т.6: 292]. Этот сюжетный ход уже был применен Пушкиным в «Метели», когда Владимир уговаривает Марию Гавриловну «венчаться тайно» без благословения и «броситься потом к ногам родителей» [Там же: 71]. Однако в отличие от Марии Гавриловны, для которой, как мы уже говорили, непослушание обусловило затем *путь* к обретению смирения, Маша Миронова, с ее изначальной цельностью натуры, отказывается от предложения Петра венчаться без благословения, видя в благословении родителей проявление промысла: «Буди во всём воля Господня! Бог лучше нашего знает, что нам надобно» [Там же: 292]. Так в ткань повествования вводится принцип синергии, сопряженный с важнейшими для героев категориями воли и своеволия. Согласуя свою волю с волей Высшей, не давая и Петру проявить своеволие, Маша останавливает его порыв: «Нет, Петр Андреич, <...> я не выйду за тебя без благословения твоих родителей. Без их благословения не будет тебе счастья. Покоримся воле Божией» [Там же: 293]. Обратим внимание: она не говорит, не будет *нам* счастья, а утверждает – *тебе*. Эта деталь звучит тонкой аллюзией к действиям Февронии, для которой брак с Петром означает возможность *его* спасения, ведь сама Феврония уже изначалью смиренна и целостна. Тогда и сам отказ Маши от венчания, фактически ее бездействие, оборачивается пониманием этого высокого смысла, и впоследствии организует динамику сюжетного движения.

По точному наблюдению М.А. Новиковой, своеволие Петра обернулось для него природным и социальным бураном, «но Петруша без бурана, без

испытания пугачевщиной и "доносом ужасным" Швабрина, Петруша, лизавший маменькины пенки от варенья и приделывавший мочальный хвост к географической карте, иначе говоря, Петруша – "недоросль" не смог бы заслужить руку и сердце Маши Мироновой» [Новикова М.А., 1995: 95]. Соглашаясь с этой мыслью, добавим, что путь от «недоросля» к преобразенному человеку, в котором, после пройденных испытаний, обнаруживается *«прочность»* внутренней духовной *основы личности»* [Жилина, 2009: 205], стал возможным благодаря смиренномудрию Маши. Недаром в конце повествования воздаются «похвалы уму и сердцу» именно укорененной в отеческой традиции Маше, «дочери капитана Миронова» [Пушкин, 1978, Т.6: 352].

Так логика развития сюжета пушкинской повести раскрывается в контексте идеи спасения и преобразования личности, явленных в древнерусской «Повести о Петре и Февронии». Тема типологических параллелей между агиографическим и художественным произведением представлена в работах Н.П. Жилиной [Жилина, 2009], утверждающей духовное сходство героев, Н.Г. Комар [Комар, 2013], детально рассмотревшей основные линии соприкосновения романа и жития и др. Как мы уже сказали, основополагающим сходством двух произведений является идея следования Божественной воле, заключенная в женских образах и проблема воли и своеволия, заключенная в мужских образах. Отметим, что мотивация Февронии, изначально направленная на духовное исправление князя Петра не идентична мотивации Маши Мироновой, перед которой не стояло задачи исправить внутренний мир Петра Гринева. В то время, когда Феврония помогала князю увидеть своё внутреннее несовершенство и возрастая в добродетели, Маша своим беззащитным положением, душевной простотой подвигала Петра Гринева на духовное возрастание: «Батюшка Петр Андреич! вы один у меня покровитель; заступитесь за меня, бедную» [Пушкин, 1978, Т.6: 327], – смиренно просит она в письме.



Однако ни беззащитность, ни душевная простота Маши не должны рассматриваться нами как отсутствие в ее образе деятельного начала: сообразуясь с обстоятельствами, Маша способна проявить находчивость, мужество, твердость, решительность и активность тогда, когда видит в этом смысл, что и доказывает нам автор поездкой героини в Петербург к самой Императрице. Эту многогранность и нешаблонность в поведении смиренной героини отметила Л.Г. Дорофеева, рассматривая образ Маши как образец того, «насколько смирение выражает себя не в формах бездействия и безволия, а в активной деятельности, направленной на строительство своей судьбы, настойчивое и последовательное – но в рамках христианских заповедей» [Дорофеева, Жилина, Павляк, 2005: 131]. Как же эта внешняя активность проявляет себя в рамках заповедей? Обратим внимание, что внутренняя жизнь Маши Мироновой при внешнем ее движении по-прежнему окружена тишиной. Так, поселившись в Петербурге у разговорчивой жены смотрителя, Маша много слушает «со вниманием», но в беседе практически участия не принимает, Пушкин не приводит ни одной ее реплики. Маша отвечает на вопросы приютившей ее Анны Власьевны «кое-как» и уезжает даже «не любопытствовав взглянуть» [Пушкин, 1978, Т.6: 360] на столицу, то есть внешняя ее активность не меняет ее внутреннего состояния.

Финал древнерусской «Повести» и пушкинского произведения практически идентичен в своем гармоничном светлом мироощущении. По мнению Ю.М. Лотмана, «для нас <...> значим хороший или плохой конец: он свидетельствует не только о завершении того или иного сюжета, но и о конструкции мира в целом» [Лотман, 1970: 264]. Следовательно, в композиции «Повести о Петре и Февронии» конечный эпизод их смерти и чудесного соединения становится началом новой жизни в мире вечном, итоговым желанным спасением. Повествование в «Капитанской дочке» заканчивается комментарием, данным издателем романа о благополучном исходе дела, а также о «благоденствии потомства» Петра и Маши Мироновой, что свидетельствует о жизни их истории в памяти потомков.

Таким образом, в этих двух произведениях, разделенных тремя веками, в образах Февронии и Маши Мироновой представлена одна модель поведения, основанная на смирении, любви, и главное, на исполнении заповедей, что располагает образы героинь в контексте Священного Предания. Образ Маши Мироновой сохраняет доминанту смиренной героини – ориентированность на Высшую волю, при этом поэтика образа, конечно, остается уникальной. Свойственная внешняя неприметность Маши обращает внимание на внутреннего человека. Главная функция смиренной героини – *помощницы* в деле духовного становления, сохраняется, получая свое развитие на внешнем уровне – в сюжете спасения от заключения, так и во внутреннем – духовном росте Петра Гринева, доказывая генезис женского образа от образа праведной Февронии к образу Маши Мироновой. Родство же рассмотренных выше пушкинских героинь (фактически, это по типу один образ – двух Марий (Мироновой и Марьи Гавриловны)) позволяет говорить об архетипичности библейского образа Руфи и для Маши Мироновой, что служит доказательством *генетической связи*, непрерывности духовной традиции в изображении смиренной героини.

### **1.3.2. Поэтика образа Сони Мармеладовой в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»**

*«Возлюби смирение, и оно покроет все грехи твои»*

*Преп. Антоний Великий*

Роман «Преступление и наказание» исследователи по праву считают вершинным произведением Ф.М. Достоевского, «эпицентром его творчества» [Касаткина, 2015: 187], признавая исключительность произведения даже среди романов Великого Пятикнижия. В. Розанов назвал роман самым совершенным произведением писателя, отметив, что у Достоевского все произведения и «Дневник писателя» — «это обширный и разнообразный комментарий»

[Розанов, 1989: 196] к «Преступлению и наказанию». Исключительность эта, на наш взгляд, объясняется величием и грандиозностью центральной идеи романа – показать, «как совершается воскрешение» [Касаткина, 2015: 188] человека.

Современный исследователь творчества Ф.М. Достоевского, Н.А. Тарасова, рассуждая над темой воскресения в романе «Преступление и наказание» констатирует высочайший уровень изученности этого романа: от сюжетно-композиционного строя, мотивной и образной системы, до мировоззренческих установок самого Достоевского. Н.А. Тарасова называет более тридцати крупнейших отечественных и зарубежных ученых, сосредоточенных на изучении «Преступления и наказания», среди которых выделяются Н.А. Бердяев, Н.О. Лосский, С.А. Франк, М.М. Бахтин, А.Г. Гачева, Б.Н. Тихомиров, В.Н. Захаров, И.А. Есаулов, Т.А. Касаткина и многие другие.

Однако говорить о таком же внимании именно к женским образам романа в контексте христианской традиции до последнего времени не приходится. Полноценные исследования женских образов Достоевского достаточно немногочисленны и представлены работами Г.А. Склеинис [Склеинис, 1992], А.В. Поповой [Попова, 1993], Т.В. Гущиной [Гущина, 2004], Т.Ф. Двойнишниковой [Двойнишникова, 2006] и др. По мнению Т.Ф. Двойнишниковой, подробно исследовавшей процесс изучения женских образов в творчестве Достоевского, взгляд ученых сосредотачивался на изучении социально-политических, этических, мифологических или политических сторон женских образов в творчестве Достоевского в целом, тогда как внимание к ним через призму религиозно-философских установок писателя зачастую оставалось на периферии.

Определяя основные типы героинь Достоевского, исследователи констатируют их явную немногочисленность, выделяя три инвариантных типа: смиренных (кротких), юродивых и гордых. Смиренных героинь, к которым относят и Соню Мармеладову, определяют по чертам кротости,

безответности, зачастую не обращая при этом внимания на природу и генезис их смирения, что невозможно проследить, если не поместить образы Достоевского в родной и естественный для них христианский контекст, и конкретно – Священного предания, библейских книг и агиографии. При этом понимание этих образов требует их изучения в аспекте христианской антропологии и аксиологии. На эту проблему, как одну из центральных в методологии изучения Достоевского, указали авторы коллективной монографии «Анализ, интерпретации и понимание в изучении наследия Достоевского» [Есаулов, Тарасов, Сытина, 2021], подчеркивая, что изъятие христианского пласта влечет за собой овнешнение произведений Достоевского, а его роман, «говоря словами Бахтина, превращается в бездушную и безгласную «вещь» [Там же: 35]. Поэтому понять природу Сониного смирения, проследить ее сердечные устремления, увидеть ее образ в контексте традиции Священного предания с его глубинной устремленностью на идеалы Христа и Богородицы, возможно только учитывая творческий метод и мировоззренческие установки автора.

В связи с этим считаем уместным затронуть еще один дискуссионный вопрос, касающийся особенностей поэтики героев Достоевского. В.Н. Захаров отмечает, что «прижизненная критика нередко называла героев Достоевского "фантастическими", "больными", "небывальными" людьми» [Захаров, 2013: 157], фактически, отказывая им в возможности реального существования. Понять причину пристального внимания Достоевского к *нетипичным* героям («Герой Достоевского менее всего тип, но всегда характер, личность, Лицо» [Там же: 156], – говорит о нем вслед за М.М. Бахтиным В.Н. Захаров) невозможно без понимания метода христианского реализма Достоевского, который он называл *реализмом в высшем смысле*: «Христианский реализм – это реализм, в котором жив Бог, зримо присутствие Христа, явлено откровение Слова» [Захаров, 2012: 175]. Поэтому, продолжает эту же мысль в другой своей работе В.Н. Захаров, «в научном определении антропология Достоевского — христианская. Для Достоевского в каждом человеке заключен

образ Божий, образить, обожить — восстановить образ Божий и тем самым очеловечить человека» [Захаров, 2013: 154]. Кто же способен к восстановлению и обожению? Тот, кто находится в связи с Богом, в предельном своем состоянии по отношению к Нему, будучи холоден или горяч, а не тот, о ком говорится в Откровении Иоанна Богослова: «знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден, или горяч! Но, как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих (Откр. 3:15-16). Именно такими полюсами «горячности и холода» в романе «Преступление и наказание» представлены Соня Мармеладова и Раскольников, и именно им суждено стать «двумя "полюсами" идейной, художественной структуры "Преступления и наказания" в целом» [Тихомиров, 2016: 22]. Эта «горячность» объясняет и парадоксальность образа Сони как смиренной героини, чья идея жертвенности доведена до возможного предела.

Начиная разговор о Соне, мы обратимся к ее портретным чертам, явленным на первых страницах романа в «исповеди» ее отца, Семена Мармеладова. Сообщая, что дочь его пошла по желтому билету, Мармеладов описывает внешность Сони, представляя ее почти ребенком, практически бестелесной: «безответная она, и голосок у нее такой кроткий... белокуренькая, личико всегда бледненькое, худенькое» [Достоевский, 1973, Т. 6: 17]. Впоследствии читатель видит Сонечку глазами Раскольникова и других персонажей похожей «на девочку», робеющей «как маленький ребенок» [Там же: 181], с глазами «такими ясными, что, когда оживлялись они, выражение лица ее становилось такое доброе простодушное, что невольно привлекало к ней» [Там же: 183]. Образ Сони, выглядевшей «совсем почти ребенком» [Там же], с одной стороны усугубляет несоответствие ее внешнего облика постыдному занятию, подчеркивая парадоксальность, заключенную в ее натуре, с другой стороны, детские портретные черты символизируют чистоту духовного устройства Сони.

Эту особенность, исследуя женские образы Достоевского, устремленные к идеалу Богоматри, отметила А.В. Гильманова. По ее мнению, такие героини

как Соня проделывают «постоянный, неустанный духовный труд. Этот путь лежит через духовное рождение и через Евангельское "новое детство": «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное... кто умалится, как это дитя, тот и больше в Царстве Небесном» (Мф. 18:3–4). Поэтому услышать подлинную правду – голос Божественного образа в человеке – оказываются способными женщины, в которых отчетливо проступают *черты ребенка, кротость и смирение*. Именно они оказываются способными указать путь к свету, спасти» [Гильманова, 2007: 205], – делает вывод А.В. Гильманова.

Еще одна значимая деталь, раскрывающая образ Сони в контексте образа Богородицы, связана с хронотопом, определяющимся евангельским контекстом. По наблюдениям исследователя Е.А. Трофимова, обращающегося к первому эпизоду беседы Раскольникова и Мармеладова, впервые мы узнаем о Соне в праздник Казанской иконы Божьей Матери 8 июля по старому стилю. Трофимов находит этот факт необычайно значимым, потому как именно в этот день Мармеладов ходил к своей дочери просить денег: «А сегодня у Сони был, на похмелье ходил просить!» [Достоевский, 1973, Т. 6: 20]. «И далее, – замечает исследователь, – говорит он о ней те слова, кои всегда относятся к Богородице» [Трофимов, 1996: 170]: «Ничего не сказала, только молча на меня посмотрела... Так не на земле, а там... о людях тоскуют, плачут, а не укоряют, не укоряют!» [Достоевский, 1973, Т. 6: 20].

Нам кажется важным обратиться к еще одной художественной детали, связанной с богородичными мотивами, которую Т.А. Касаткина наделяет особым символическим значением, – зеленому драдедамовому платку. Этот платок, ассоциирующийся с Богородичным Платом, исследователь рассматривает как своего рода тематический ключ, позволяющий прямо отождествлять образ Сони с образом Богородицы на иконе «Споручница грешных» (см. об этом: [Касаткина, 2004: 233–234]. Принимая во внимание логичность приведенных Т.А. Касаткиной аргументов, мы все же считаем чрезмерным это прямое отождествление образа героини с образом

Богоматери, поскольку было бы правильнее увидеть Соню не в образе Богоматери в этой иконе, а в слове «грешных», грешниках, которые обращены с покаянной молитвой к Ней. Этой же точки зрения придерживается японский исследователь Садаеси Игэта, говорящий о *символическом* сопоставлении Сони и Богородицы: «Можно ли рассматривать идею Богородицы в образе Сони? Ее образ, нам кажется, тонким намеком сопоставлен с самой Богородицей. Символом этого сопоставления является драдедамовый зеленый платок, который Соня надевала три раза в романе. <...> Через символическое сопоставление Сони с Богородицей, зеленый платок в романе приобретает значение *символа бесконечной любви Богородицы, даже к самым большим грешникам*» [Игэта Садаеси. Славянский фольклор в произведениях Ф. М. Достоевского: Земля у Достоевского: «Мать сыра земля» – «Богородица» – «София» // Japanese contribution to the ninth international congress of slavists. Kiev, September 7–13, 1983. Токуо, 1983. С. 78. Цит. по: Касаткина, 2004: 282–283]. Ученый здесь не проводит прямое сопоставление этих несопоставимых друг с другом образов, а говорит об идее жертвенного смирения в образе Сони и идее бесконечной любви Божией Матери к человечеству, что касается уже Ее образа.

Следующий символический уровень представлен рядом евангельских цитат и аллюзий, и одной из таких цитат (графически оформленной именно как цитата), ориентированной непосредственно на образ Сони, является высказывание Мармеладова «Се человек!» [Достоевский, 1973, Т.6: 14]. По мнению исследователей<sup>14</sup>, слова эти, произнесенные Пилатом, напрямую вводят в повествование тему «земных страданий Иисуса Христа», которая «оказывается связанной прежде всего с образом Сони» [Новикова Е.Г., 1999: 96]. Аллюзия на земные страдания Христа, заключенная в рассказе Мармеладова, позволяет Б.Н. Тихомирову прояснить слова Раскольникова,

---

<sup>14</sup> Касаткина Т.А. рассматривает эту фразу не только как евангельскую цитату, но как «название известной Достоевскому с детства картины, находившейся в церкви Преображения Господня на Ордынке, приписываемой в его время Альбрехту Дюреру, а ныне атрибутированной Яну Мостарту» [Касаткина, 2022: 42]

произнесенные им после чтения Евангелия о Воскрешении Лазаря, что он выбрал ее, Соню, давно, «еще тогда, когда отец про тебя говорил и когда Лизавета была жива» [Достоевский, 1973, Т.6: 253], как «первый, безотчетный, шаг его на пути к Христу» [Тихомиров, 2016: 83].

Тема земных страданий Христа проходит лейтмотивом и в следующем эпизоде, переданном Мармеладовым: «И вижу я, эдак часу в шестом, Сонечка встала, надела платочек, надела бурнусик и с квартиры отправилась, а в девятом часу и назад обратно пришла» [Достоевский, 1973, Т.6: 17]. Обратим внимание, что точно указанный автором временной промежуток грехопадения Сони, с 6-го по 9-ый час, позволяет раскрыть этот трагичный эпизод как аллюзию на новозаветные события. Вот как комментирует его Б.Н. Тихомиров, приведем цитату полностью: «согласно свидетельству евангелиста Иоанна, именно в шестом часу начинаются скорбный путь на Голгофу и затем крестные муки Спасителя: «Тогда была пятница пред Пасхою, и час шестой. <...> И взяли Иисуса и повели. И, неся крест Свой, он пошел на место, называемое Лобное, по-Еврейски Голгофа; там распяли Его...» (Ин. 19: 14, 16–18). Другие евангелисты сообщают, что смерть Христа наступила «около девятого часа» (Мф. 27: 46) или «в девятом часу» (Мк. 15: 34). <...> Художественно организуя параллель между жертвой Сонечки ради близких и крестной жертвой Спасителя, указанная аллюзия подготовлена в исповеди Мармеладова прямым отнесением к Соне слов Пилата о Христе, выведенном на судилище: «Се человек!» <...>. Ретроспективно эта аллюзия актуализируется в следующей главе словами Раскольниковца о Дунечке, готовой, как и Соня, принести себя в жертву близким: «На Голгофу-то тяжело всходить»» [Тихомиров, 2016: 89].

Исходя из подобного толкования этих важнейших эпизодов, очевидной параллелью к тридцати сребреникам, полученным Иудой за предательство Христа, становится упоминание о тридцати целковых, *молча* отданных Соней Катерине Ивановне. Возникающая параллель расширяет смысловые горизонты Сониного поступка, в том числе, раскрывая отношение самой Сони



к нему как к предательству Христа, страшному греху («Я великая, великая грешница!»). И тогда читатель понимает, что блудная страсть чужда Соне (что отмечает Раскольников, обычно подозрительно относящийся к людям и видящий их несовершенства: «разврат еще не проник ни одною каплей в ее сердце» [Достоевский, 1973, Т.6: 247], – думает он) – в ней есть лишь *сердечное сокрушение* о своем грехе, что является главным в смиренном герое.

Как мы уже говорили ранее, указывая на символическое значение 30 целковых, проводя аналогию с тридцатью сребрениками, Соня воспринимает свой грех телесный как предательство Христа. Подтверждается это и ее словами, сказанными Раскольникову: «Да ведь я ... бесчестная... я великая, великая грешница!» [Там же: 246], и ее делами. Такое осознание собственной греховности, немощи и собственного несовершенства, вместе с тем признающее недостижимое совершенство Божие («Кто я без Бога бы была!»), является ключевым в характеристике смиренного героя. Нам близко понимание фразы о «великой грешнице», высказанное Б.Н. Тихомировым: «В наших глазах "грех" Сони Мармеладовой предстает как подвиг и великая жертва любви. Но парадоксальность художественного решения Достоевского состоит в том, что сама героиня в этой ситуации морально самоопределяется прямо противоположным образом. Для религиозно-нравственного сознания Сонечки заповедь имеет абсолютный характер. Движимая состраданием и любовью, она не может "не переступить". Но и за "чертой" она сохраняет приверженность христианской морали и мучительно страдает от сознания своей греховности» [Тихомиров, 2016: 24].<sup>15</sup> Кротость, с которой Соня

---

<sup>15</sup> Немного отвлекаясь от текста «Преступления и наказания», хотелось бы провести одну любопытную параллель, касающуюся текста А.С. Пушкина «Капитанская дочка», который мы рассматривали в ранее. Мотивы невинности и целомудрия, супружеской верности, воплощенные в образе Маши Мироновой, подчеркивают ее душевную и духовную чистоту. В то же время в пропущенной главе, изъятой Пушкиным из окончательного варианта текста, присутствует следующий диалог: «Полно, Петр Андреич! Не губите за меня и себя и родителей. Выпустите меня. Швабрин меня послушает. – Ни за что, - закричал я с сердцем. – Знаете ли вы, что вас ожидает? – *Бесчестия я не переживу*, - отвечала она спокойно. – Но, может быть, я *спасу моего избавителя и семью*, которая так великодушно призрела мое бедное сиротство» [Пушкин, 1978, Т.6: 366]. Из текста следует, что бесчестие для Марьи Гавриловны является не просто страшным позором, но поступком,

принимает свое поругание и бесчестие, позволяет ей, взяв свой крест, идти апостольским путем, что согласуется со словами прп. Марка Подвижника: «кто за истину принимает поругание и бесчестие, тот шествует *апостольским* путем, взяв крест и узами обложен будучи» [Добротолубие, 2008: 202].

Обратимся еще раз к беседе Сони и Раскольниковова до центрального эпизода с чтением Евангелия. До признания себя бесчестной и великой грешницей, Сонечка сокрушается о своей жестокости по отношению к отцу и Катерине Ивановне: «Я жестоко поступила! И сколько, сколько раз я это делала!» [Достоевский, 1973, Т.6: 244]. Приведем этот отрывок здесь: «Я пришла тогда, — продолжала она, плача, — а покойник и говорит: "прочти мне, говорит, Соня, у меня голова что-то болит, прочти мне... вот книжка". <...> А я говорю: "мне идти пора", так и не хотела прочесть, а зашла я к ним, главное, чтоб воротнички показать Катерине Ивановне; мне Лизавета, торговка, воротнички и нарукавнички дешево принесла, хорошенькие, новенькие и с узором. А Катерине Ивановне очень понравились, она надела и в зеркало посмотрела на себя, и очень, очень ей понравились: "подари мне, говорит, их, Соня, пожалуйста". Пожалуйста попросила, и уж так ей хотелось. <...> А я и отдать пожалела, "на что вам, говорю, Катерина Ивановна?" Так и сказала, "на что". Уж этого-то не надо было бы ей говорить! Она так на меня посмотрела, и так ей тяжело-тяжело стало, что я отказала, и так это было жалко смотреть... И не за воротнички тяжело, а за то, что я отказала, я видела. Ах, так бы, кажется, теперь всё воротила, всё переделала, все эти прежние слова...» [Там же].

Здесь раскрывается еще одна грань бесконечного смирения Сони, где грех против милосердия и ближнего («и так ей тяжело-тяжело стало»), в котором есть образ Христа, понимается едва ли не большим грехом, чем поругание своего тела. Перед нами явлено сердечное сокрушение героини, по ее мнению,

---

приведем ее к смерти, фактически, самой смертью. Так понимала бесчестие и Соня, осознавая его как грех, ведущий к смерти души. При этом бесчестие в тексте Пушкина, как и в тексте Достоевского, рассматривается возможным только как жертва ради спасения своих ближних.

не исполнившей завета любви Христа «возлюби ближнего твоего как самого себя» (Мф. 22:39).

Осознание своей греховности, жертвенность, доведенная до апогея, конечно, не единственные проявления внутреннего смирения Сони. Весь образ ее словно соткан из добродетелей. Так Е.А. Трофимов, рассматривая отмечая смирение Сони, выделяет еще одну его сторону – состояние безмолвия. «Безмолвие основано на покаянии и открыто в совершенство. <...> Без-молвник равняется на Слово, ибо не ощущает себя вне религиозной области святого смысла. Смирение Сони и есть подобное безмолвие» [Трофимов, 1996: 182]. С безмолвием в образе Сони сопряжен мотив *тишины* (вспомним здесь о тишине образов Февронии и Ульянии, отмеченных нами выше): «читатель романа Достоевского видит, как молится героиня: "тихо и как бы робко плача", недоумевает, почему, после неожиданного рукопожатия она "ничего не говорила"» [Там же].

Еще один признак смирения «прекрасной» Сони – это кротость. Соня предстает перед нами «безответной», «с кротким голоском», и кротость эта, беззлобие, безответность ранят Раскольникову, заставляя его чуть не плакать о ней: «Бедные кроткие, с глазами кроткими... Милые!.. Зачем они не плачут? Зачем они не стонут? ... Они все отдают ... глядят кротко и тихо... Соня, Соня! Тихая Соня!» [Достоевский, 1973, Т.6: 212].

Конечно, перечисленные нами внешние проявления смирения оказывают свое влияние на мир вокруг, как мы ранее говорили, гармонизируя его. В романе Достоевского эта идея также присутствует, обращая нас к иному уровню – дару духовного возрождения и преображения, которым наделена Соня. Эту особенность в изображении смиренного человека Достоевским выделил митрополит Антоний (Храповицкий), указывая, что «дар духовного возрождения достигается теми, кто: 1) познав внутренним опытом сладость истины и общения с Богом, 2) возлюбил так много жизнь со скорбью и надеждой, что 3) совершенно потерял нить своей личной жизни и, умерши в себе, 4) не через искусственную проповедь, но через исповедь, через

раскрытие своего сердца и через свою жизнь призывает братьев к покаянию и любви» [Митр. Антоний, 1997: 79]. Подтверждаются слова митр. Антония и размышлениями И.А. Есаулова о глубине подвига Сони: «Соня губит себя, предоставляя возможность другим спастись. Ее подвиг (конечно, не в самосознании героини, не в ее кругозоре, но в авторском видении) — не в материальной сфере, не в деньгах, необходимых для земного спасения семьи Мармеладовых, но в том, что другие (от Мармеладова до Катерины Ивановны и Раскольниковы) могут увидеть это самопожертвование, увидеть то, что она себя погубила, пожалеть ее, полюбить — и, тем самым, духовно спастись самим» [Есаулов, Тарасов, Сытина, 2021: 66].

Говоря о центральной, кульминационной сцене романа, его вершине — эпизоде чтения Евангелия от Иоанна, с которого началось медленное движение Раскольникова к покаянию и возможности спасения, — мы не можем не обратиться к уникальности этого эпизода в связи с известной особенностью поэтики прозы Достоевского — ее полифоничностью. Утверждение М.М. Бахтина, — «Один голос ничего не кончает и ничего не разрешает. Два голоса — минимум жизни, минимум бытия» [Бахтин, 1979б: 294], представляет диалоговое начало основной гармонии, где каждый герой обращен на Другого, способен услышать голос Другого, то есть буквально — уловить самое сокровенное Другого. На наш взгляд, идеальное воплощение этого принципа явлено в романе «Преступление и наказание» именно в Соне.

В эпизоде чтения Соня обращается к слову Христа, к Евангелию как к *Самому Христу*, как бы призывая Его быть участником этого диалога, который она, грешница, должна начать для спасения другого грешника. Удивительно тонко суть этого момента передал В.В. Иванов, обращая внимание на то, что Соня «своими *слабыми* силами» [Иванов, 2005: 327] не могла бы убедить Раскольникова, и поэтому «Христос приглашается в большой диалог в качестве бесспорно авторитетного "голоса"» [Там же]. Соня же, осознавая свою немощь, следует согласно евангельским словам Христа: «Я есть лоза, а вы ветви; кто пребывает во Мне, и Я в нем, тот приносит много

плода; *ибо без Меня не можете делать ничего*» (Ин. 15:5) (вспомним ее слова: «кто я без Бога бы была»!) Таким образом, участие Христа как живого голоса, сливающегося с голосом Сони, делает полифонию в этой сцене не диалогичной, а троичной. И незримо к читающим присоединяется четвертый, авторский голос, которому, по словам М. Бахтина, присуще постоянное вопрошание «идеального образа (как поступил бы Христос?), то есть внутренне диалогическая установка по отношению к Нему, не слияние с Ним, а следование за Ним» [Бахтин, 1979б: 113].

Обратим внимание: находя опору в силе Евангельского слова, слабая Соня словно преображается физически, ее обычно робкий и кроткий голосок приобретает особую силу, уподобляемую автором металлу: «голос ее стал звонок, как металл; торжество и радость звучали в нем и крепили его» [Достоевский, 1973, Т.6: 251]. Обращаясь к этому фрагменту, Е.Г. Новикова находит в нем использование автором элементов церковной проповеди, где «толкую Священное Писание, проповедник как бы выступает посредником между Богом и людьми» [Новикова Е.Г., 2020: 29]. Обращая внимание на экспрессивность характера Сони, проявляющуюся в ее обыкновенно кротком облике, Н.И. Димитрова в статье «Женские образы Ф.М. Достоевского в интерпретации Н.А. Бердяева» рассматривает ее как несоответствующую смирению главной героини, утверждая, что «преувеличивать смиренность» Сони «ошибочно» [Димитрова, 2014: 113]. Но если мы обратим внимание на контекст Сонечкиных изменений, то увидим, что происходят они только тогда, когда Раскольников затрагивает самое сокровенное, чем дорожит Соня – ее веру. Испытывая Соню («Так ты очень молишься Богу-то, Соня?», «А тебе Бог что за это дает?») [Достоевский, 1973, Т.6: 248]), Раскольников с болезненным чувством наблюдает как «это бледное, худое и неправильное угловатое личико, <...> кроткие голубые глаза», могут «сверкать таким огнем, таким суровым энергическим чувством» [Там же], когда Соня отвечает ему: «Что ж бы я без Бога-то была?», «Всё делает!» [Там же].

Эти проповеднические черты в образе Сони усиливаются и развиваются до пророческих в эпизоде с признанием Раскольникова в убийстве, ее речь наполняется императивами, она говорит, как знающая и *имеющая власть*: «Что делать! – воскликнула она, вдруг вскочив с места, и глаза ее, доселе полные слез, вдруг засверкали. – Встань! (она схватила его за плечо; он приподнялся, смотря на нее почти в изумлении). Поди сейчас сию же минуту, стань на перекрестке, поклонись, поцелуй сначала землю, которую ты осквернил, а потом поклонись всему свету, на все четыре стороны, и скажи всем, вслух: "Я убил!" тогда *Бог опять тебе жизни пошлет*» [Там же: 322]. Комментируя этот эпизод, Б.Н. Тихомиров обнаруживает в нем две значимые, на наш взгляд, аллюзии. Первая возводит этот отрывок к ветхозаветным текстам: «И земля осквернена под живущими на ней; ибо они преступили законы, изменили устав, нарушили вечный завет» (Ис. 24: 5). Имплицитное обращение к Книге пророка Исаяи может служить подтверждением нашей догадки о пророческих мотивах в образе Сони, усиленных метафорой огненности. Вспомним, что Соня поражает Раскольникова «огневым взглядом» [Достоевский, 1973, Т.6: 322], что вызывает в этом месте некую аллюзию к пушкинскому «Пророку»: «Глаголом жги сердца людей!».

Вторая аллюзия связана с многосложным символом перекрестка, где понимание перекрестка от народно-бытового как места встречи человека и земли усложняется до сакрального – перекрестка как символа Креста. Таким образом, посылая Раскольникова поклониться на перекрестке, Соня посылает его поклониться Христу, а через него – всем людям, над которыми возвысил себя Раскольников. Однако, как совершенно справедливо отмечает Н.А. Тарасова, даже после чтения Евангелия и своего признания Раскольников «отнюдь не "воскресает" к новой жизни (подобно Лазарю), но возвращается к мысли о власти "над всей дрожащею тварью и над всем муравейником" как своей "цели"» [Тарасова, 2020: 201].

Ведя Раскольникова к раскаянию, Соня и сама находится в состоянии покаяния, что проявляется в ее уникальной модели поведения. В чем

заключается эта уникальность? На наш взгляд, она аналогична уникальности пушкинской Маши Мироновой, явленной через отсутствие назидательности и простоту христианской жизни. Известно, что образ Сони Достоевский изначально задумывал более дидактичным, идеологически наполненным, чем он получился в напечатанной версии романа. В набросках к роману героиня транслирует евангельское слово словами «от себя», как проповедник: «А вы будьте кротки, а вы будьте смиренны — и весь мир победите, нет сильнее меча кроме этого» [Цит. по Тихомиров, 2016: 351]; «Ну, поцелуйте Евангелие, ну, поцелуйте, ну, прочтите!» [Там же: 525]. В процессе работы над книгой проповедническая ипостась Сони свелась к эпизоду с чтением Евангелия, после же Соня ведет Раскольникова к покаянию не словами, убеждениями, или нравоучениями, а своим тихим присутствием, самой своей тихой жизнью, и это уже сразу помещает образ Сони в агиографическую традицию изображения смиренного человека.

Мотивы тишины, заданные автором в эпилоге, словно создают кольцевой узор, отсылая читателя к событиям первого заочного знакомства Сони и Раскольникова, состоявшегося через рассказ Мармеладова о ней: «Ничего не сказала <...>. Просто посмотрела. Так на небесах смотрят, но не укоряют!» [Достоевский, 1973, Т.6: 20]. И если в начале каторги Раскольников думал, что Соня «замучит его религией» [Достоевский, 1973, Т.6: 422] и нравоучениями, начнет беспрестанно предлагать ему Библию, то встречается он с обратным: «она ни разу не заговорила об этом, ни разу даже не предложила Евангелия» [Там же]. Приходя во время болезни Раскольникова под его окна, Соня оставалась там только, «чтобы постоять на дворе минутку и хоть издали посмотреть на окна палаты» [Там же: 420]. Так же проходя мимо каторжников, она им лишь «улыбалась и откланивалась». Мотив тишины здесь усиливается мотивом труда, труженичества, и мотивами деятельного милосердия и сострадания – Соня пишет письма для каторжан, облегчает их быт, утешает их, лечит. Эта высочайшая тишина ее образа, сопряженная с любовным отношением к окружающим, вызвала к ней ответную всеобщую любовь: «мать

ты наша, нежная, болезная!» [Там же: 419], – обращались к ней каторжники. И именно через любовь к кроткой и тихой душе, к смиренному образу Сони, приходит Раскольников к пониманию правды, стоящей за ней: «Разве могут ее убеждения не быть теперь и моими убеждениями?» [Там же: 422], – задает он себе вопрос, полагающий начало его внутренней новой жизни.

Последний эпизод романа, фактически являющийся первым эпизодом, в котором герои ощущают счастье и любовь, также ознаменован тишиной: «лицо ее еще носило признаки болезни, похудело, побледнело, осунулось. Она приветливо и радостно улыбнулась ему, но, по обыкновению, робко протянула ему свою руку» [Там же: 421]. Бессловесность этого эпизода, его внешняя тишина, означает присутствие Благодати, а значит, герои не одни, здесь присутствует Другой, являющийся источником тишины как гармонии, по Чьему милосердию возможно спасение кающихся грешников. Обещание грядущего спасения героев дает нам и автор, показывая, что в их «больных и бледных лицах уже сияла заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь» [Там же: 421], согласно евангельским словам «Встань, спящий и воскресни из мертвых, и осветит тебя Христос» (Еф. 6:14).

Очевидно то, что смирение Сони реализовано именно в православно-христианском значении, что являет собой непосредственное отображение традиции, воспринятой еще Пушкиным, восходящей к Древней Руси и Священному Писанию. Образ Сони раскрывается в сложном соединении библейских мотивов, образов, прямых цитат, определяющих как внешние, так и внутренние характеристики героини. При этом образ Сони, как и образ всякой смиренной героини, но в большей степени из-за особой поэтики Достоевского, стремящегося к изображению предельных состояний человека, устроен удивительным образом, необычайно парадоксально, на что неоднократно указывали исследователи. Но при всей несомненной парадоксальности образ Сони отличается целостностью, которая обеспечивается ее смиренным отношением к миру и к себе.



Смирение невозможно без любви и свободы, без единых, истинных критериев, внеположных героям, данных как абсолютный императив. Так Соня Мармеладова всегда находится в *непрерывной связи* с Богом («Что ж бы я без Бога-то была?»), молится, читает Евангелие, и главное – находится в состоянии покаяния, значит, живет в системе христианских ценностей и в понимании, что такое грех. Главная цель смиренной Сонечки направлена на спасение души, смирение, которое проявляется через страдание в испытаниях очищает сердце не только Сони, но через нее и явного гордеца Раскольников, что выражено через концепт *помощницы*. Исцеление это возможно благодаря подвижничеству Сони, архетипической основой образа которой являются образы жен-праведниц (Феврония Муромская, Ульяния Осорбина, Руфь), что утверждает этот образ в христианской духовной традиции.

### Выводы

1. Агиографические образы Февронии Муромской («Повесть о Петре и Февронии») и Ульянии Лазаревской («Житие Ульянии Лазаревской»), доминантой которых является смирение в уподобление смирению Богоматери, становятся знаковыми для русского национального сознания, отечественной культуры и литературы, олицетворяя вневременной идеальный образ.

2. Анализ образов позволяет выявить ряд *константных* для смиренной героини черт: духовный уровень образа раскрывается через идею *спасения*, сопряженную с *концептом женщины-помощницы* в деле духовного становления и преображения ближнего (супруга), принцип *синергии*, который, в свою очередь, определяет *провиденциальное* начало в сюжете, связанном со смиренной героиней, что отражается и на окружающем мире, *гармонизируя* действительность. В структуре идеального характера можно выделить *аксиологические категории* кротости, беззлобия, тишины, жертвенной любви, терпения и т.д.

3. Художественный образец идеального смиренного женского образа формируется в XIX веке в творчестве А.С. Пушкина и Ф.М. Достоевского.

Идеи, мотивы, сюжеты, сопровождающие образы Февронии и Ульянии, находят свое воплощение и в произведениях других знаковых писателей этого столетия: И.С. Тургенева, Н.С. Лескова, И.А. Гончарова. Однако именно Пушкину и Достоевскому удается воплотить *идеальный* смиренный образ, сохраняя константные характеристики.

4. В творчестве А.С. Пушкина образ смиренной героини раскрывается в пространстве супружеского благочестия. Образ смиренной героини и модель ее поведения обусловлены спецификой воплощения: героиня проходит *путь* от своеволия к смирению («Метель»), и тогда в сюжете реализуется трехчастный библейский архетип (сотворение – грехопадение/искушение – воскрешение); героиня явлена смиренной изначально («Капитанская дочка»), но и тогда можно обозначить присутствие библейского сюжетного архетипа, так как путь от своеволия к смирению проходит суженый героини, Петр Гринев, а Маша Миронова традиционно выступает его *помощницей* на этом пути.

5. В романе «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевский воплощает смиренный женский образ, основанный на идее покаяния, что обуславливает специфические черты *кающейся грешницы*. Ф.М. Достоевский строит этот смиренный образ, используя библейские аллюзии, мотивы, идеи, лежащие в основании образа, и так же, как это свойственно выше рассмотренным образам героинь – концепт *женщины-помощницы*.

## ГЛАВА II. ПОИСК ИДЕАЛЬНОЙ ГЕРОИНИ В РУССКОЙ ПРОЗЕ 1990-2000-х ГОДОВ

### 2.1. Традиция и новые художественные тенденции в современной русской прозе

Обращение писателей XIX века к древнерусской традиции, ее ценностно-смысловому содержанию, принципам формального использования текстуальных особенностей, выраженных в библейских и агиографических аллюзиях, мотивах, образах, сюжетах, цитатах и т.д., нашло свое выражение в типе героини, художественная антропология и духовно-нравственная ориентация которой расположена в контексте ценностей христианской культуры и имеет своим средоточием идею спасения, восходящую к образам древнерусских праведниц.

XX век, ознаменованный сломом предшествующей политической и культурной эпохи, мощнейшим мировоззренческим сдвигом, в литературе порождает новые художественные концепции, вызванные сложными культурными процессами, сильным влиянием модернизма, синтезом культурных и литературных течений. К концу XX века авангард, социалистический реализм, деревенская и интеллектуальная проза уступают свои позиции художественной эстетике постмодернизма. Вместе с тем, как отмечает историк и теоретик отечественной литературы XX века Наум Лейдерман, «все модернистские и авангардные течения всегда испытывали сильное влияние реалистической традиции — по меньшей мере, реалистической установки на контакт с "этой" действительностью, где *мается живая человеческая душа, и на постижение закономерностей "человеческой Вселенной"*» [Лейдерман, 2005]. Иными словами, человек оставался центром творческой мысли независимо от господствующего художественного направления, что предполагало и внимание к его идеальному воплощению.

Во введении мы обосновали специфику литературных процессов 1990 – 2000-х годов, выразившуюся в доминировании в художественных текстах идей материальной состоятельности, успешности и власти. Господство героя, отвечающего идеалу эпохи, не отличающегося высокими моральными и духовными принципами (его суть В.С. Расторгуева выразила определением «Современные мальчики совести не знают, равно как не знают и Бога» [Расторгуева, 2009: 15]), послужило причиной обращения современных авторов именно к женским характерам, поиску в них внутренней силы, способной гармонизировать мир вокруг. Эти процессы ожидаемо повлекли за собой перемены, с одной стороны, направленные на обращение писателей к идейно-нравственной сфере вневременных идеальных образов, с другой — обусловили поиск новых подходов к изображению идеальных женских образов.

Прежде чем обратиться к последним, рассмотрим современные литературные тенденции. Теоретик современной литературы Г.Л. Нефагина еще в 1998 году заметила, что, несмотря на неполноценность «существующих концепций систематизации литературы <...> отдельные их положения дают возможность выработать принципы подхода к системно-типологическому изучению современной прозы» [Нефагина, 1998: 10-11]. Подходы эти осмысливаются как в работах самой Г.Л. Нефагиной, так и других авторитетных исследователей: М. Липовецкого и Н. Лейдермана, Я.В. Солдаткиной, И.А. Казанцевой, Н.В. Гашевой и Б.В. Кондакова и других. Писатель В.А. Левенталь, оценивая интенции, движущие современный литературный процесс, констатирует, что авторами «ведутся не только поиски новой фактуры, новых тем и новой актуальности, но и новых форм, — "новой занимательности"» [Левенталь, Рогова, Степанов, 2022: 72]. Причину этого поиска В.А. Левенталь видит в исчерпанности потенциала «как традиционного психологического реализма, так и получившего чрезвычайно широкое распространение в последние два десятилетия автофикшна лимоновского типа» [Там же]. Несмотря на определяющую роль

постмодернизма в развитии художественных и эстетических парадигм, исследователи приходят к выводу о сохранившемся внутреннем единстве современной словесности посредством реализма как направления, являющегося, по точному определению Г.Л. Нефагиной, «метастилем» [Нефагина, 2005: 21] отечественной литературы вне временного контекста<sup>16</sup>.

Процессы поиска новых форм, способных обогатить и разнообразить привычные читательскому зрению, а потому стирающиеся для его восприятия «чистые» воплощения постмодернизма, реализма, модернизма, оказывают существенное влияние как на поэтику современной литературы, так и на ее персонажную сферу. Поэтому в новейшей отечественной литературе возникают, «сосуществуют и взаимодействуют три основных типа художественного мышления, образовавшие магистральные направления в литературе этого периода» [Суханов, 2017: 4]: обновленные реализм (неореализм), модернизм (неомодернизм) и постмодернизм. Обратим особое внимание на следующий вывод, сделанный теоретиками современной литературы: ведущим типом поэтики прозы XXI века становится *симбиоз направлений*, характеризующийся сближением «модернизма и постмодернизма с традиционными художественными системами» [Гашина, Кондаков, 2010: 176], как мы уже говорили, в первую очередь с реализмом, что в итоге приводит «к утрате существенных различий между ними, а разница в творчестве писателей» связывается литературоведами не столько с выбором художественного направления, сколько «с развитием *творческой индивидуальности* художника» [Там же]. В этой связи нам кажется уместным и логичным привести высказывание Е. Водолазкина, на примере его же творческого метода иллюстрирующее возможности формального обновления текста при сохранении идейно-содержательного уровня как способа выстроить диалог с текстами предшествующих культурных эпох. Писатель

---

<sup>16</sup> Доминирование реализма ввиду его пластичности «предсказал» еще Д.С. Лихачев, указывая на особенность этого литературного явления, заключающуюся в возможности «существования в его стиле элементов стиля другого направления» [Лихачев, 1970: 164]

указывает, что ценит «реалистическое сюжетное повествование», при этом учитывая «современную литературную технику, и иногда, — признается автор, — как в хорошем автомобиле — мне доставляет удовольствие нажимать на разные ее кнопки и педали. *Важно лишь не забывать, куда едешь*» [Водолазкин, 2018a]. В контексте нашего исследования эта мысль приобретает особую важность, так как указывает на открывшуюся для автора возможность, используя современные приемы, сохранять связь с христианской житийной традицией.

Определяя идейно-нравственные искания и ориентиры современной прозы, В.А. Суханов отмечает, что «*независимо от типа художественного мышления*» в центр современного литературного произведения ставятся и осмысливаются «<...> с различной степенью развернутости вопросы о природе человека», среди которых особую значимость, на наш взгляд, обретают вопросы «индивидуального и экзистенциального самоопределения, мировоззренческого и нравственного становления, поиска осмысленности существования» [Суханов, 2017: 18]. Аксиологические искания современных авторов возвращают нас к центральной проблеме диссертационного исследования: изображения вневременного идеального типа героя в пространстве современной прозы, чье место сейчас занимают сформированные мировоззренческими установками на культ «"успеха" и прагматизма» [Солдаткина, 2015: 60] герои поколения: «"новые русские бизнесмены", "олигархи", офис-менеджеры и медийщики» [Там же], «женщины-воительницы», бизнес-леди и «амазонки» [Ковтун, 2022б: 14–18]. Преодолевая антропологический кризис, как мы уже говорили, современный писатель обращается к традиции, рассматривает древнерусскую литературу и ее библейский контекст не только как источник нетривиальных для современности художественных форм и стилистических приемов, способных обогатить произведение, но как источник духовного смысла, способного указать четкие ценностные ориентиры и воссоздать в образе изображаемого героя утраченную духовную вертикаль. Это неизбежное возвращение к

традиции предугадал еще Д.С. Лихачев, подчеркивая в книге «Родная земля» важность такого обращения, поскольку оно «способно – и должно – обогатить современную культуру» [Лихачев, 1983: 17]. Академик обращает особое внимание на то, что «современное прочтение забытых идей, образов, традиций <...> может подсказать нам много нового. <...> "Мода" на древнерусское, – по словам Д.С. Лихачева, – перестает быть поверхностной модой, становится более глубоким и широким явлением, к которому стоит присмотреться» [Там же].

Эта мысль обращает исследователя современной литературы к еще одной проблеме, связанной с глубинной *сущностью* авторских интенций, направленных на диалог с житийным дискурсом. Проблема эта заключается в определении критериев, свидетельствующих о *причастности* произведения и воплощенного в нем образа героя контексту Священного предания. Обозначила эту проблему и предложила вариант ее решения Л.Г. Дорофеева в уже упоминаемой нами монографии «Русская словесность в контексте национальной духовной традиции» [Дорофеева, 2019: 17–20]. Исследователь предлагает рассматривать формы Священного предания в художественном произведении (или, как мы обозначали их ранее, пользуясь терминологией Т.Р. Руди, – топосы) через ценностно-духовную позицию самого автора (и, конечно же, читателя, в единстве с которым раскрывается весь смысл произведения) по отношению к Священному преданию, выделяя два возможных варианта этого отношения: «прямой» и «обратной» перспективы<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Отметим, что термины «прямая» и «обратная» перспектива принадлежат области изобразительного искусства, а не литературоведения, а потому используются нами условно. Однако, по мнению философов, «осмысление вопроса перспективы <...> уже в начале XX в. <...> становится проблемой культурфилософского порядка» [Беляев, Горайнова, Скрипкин, 2018: 69], что связано с личностью философа и богослова, священника П. Флоренского, рассматривающего пространственную организацию изобразительного искусства в метафизическом, онтологическом аспекте. В работах «Иконостас», «Обратная перспектива» («У водоразделов мысли») обосновывается взгляд философа на прямую перспективу, присущую живописи, и обратную перспективу, присущую иконе. Для прямой перспективы «место нахождения художника утверждается как абсолютное виденье и тем самым подменяет собой всю полноту бытия. Мир в этом случае оказывается тождественным моменту собственно-субъектного жизненного отношения» [Там же]. В

«Прямая перспектива, – уточняет Л.Г. Дорофеева, – реализуется в произведении в том случае, когда автор обращается к формам Священного предания либо только в *историческом* (не сакральном) его смысле, либо в ином, чем само Священное предание (не православном), духовном контексте. Иными словами, когда автор смотрит на Священное предание не как на Божественное Откровение, воплощающее в себе Истину, не созерцательно, а *со своей другой* точки зрения, активно-преобразующе, когда он, автор, не является "точкой приложения" действия Предания в себе самом и в создаваемом им произведении, а наоборот: делает изображаемые им формы Священного предания точкой приложения собственных интерпретаций» [Дорофеева, 2019: 18].

Какой же предстает «*обратная*» авторская позиция, свидетельствующая о причастности художественного текста и воплощенного в нем образа традиции? Л.Г. Дорофеева отвечает на этот вопрос так: «*идеальным* условием для "присутствия" в тексте форм именно Священного предания является ситуация "предстояния" и "открытости" автора по отношению к нему <...> и восприятие автором его *канонически*» [Там же]. Такое идеальное «предстояние» реализовано в мировоззрении древнерусского книжника и может быть реализовано в текстах художественной литературы, причастность традиции которых определяется не единственным наличием библейских и агиографических форм, но наличием «христианской аксиологии, прежде всего в позиции автора и в художественном пространстве текста» [Там же: 20].

В рассмотренных нами ранее текстах А.С. Пушкина и Ф.М. Достоевского, явивших духовную красоту смиренной героини, представлен идеальный пример такого предстояния, воплощенный в художественном пространстве

---

иконе, которая есть «написанное красками Имя Божие» [Флоренский, 1972: 100], а иконописец «имеет целью вывести сознание в мир духовный, показать "тайные и сверхъестественные зрелища"» [Там же: 99], обратная перспектива смещает точку зрения с субъективной на объективную, онтологическую, поскольку икона восходит к Первообразу. Применительно к тексту, эта мысль находит свое отражение и у Г.В. Мосалева, говорящей о древнерусском тексте, «в котором само повествование строится по принципу *обратной перспективы*» [Мосалева, 2023: 327], как о вербальной иконе.



произведений, относящихся к христианскому реализму, о котором В.Н. Захаров, устанавливая методологическую связь писателей, пишет так: «Христианский реализм – это реализм, в котором <...> явлено откровение Слова. Достоевский был первым, кто в своем творчестве сознательно поднялся до высот христианского реализма, назвав его "реализмом в высшем смысле". Впрочем, сам Достоевский считал своим учителем на этом пути Пушкина <...>» [Захаров, 2012: 175].

Обратившись к творческим поискам писателей XXI века, устремленных к воплощению идеального художественного образа, наследующего ценностную доминанту смиренных героинь предшествующих эпох, обратим внимание на то *новое*, которое они смогли привнести в образ смиренной героини. Ранее мы уже кратко обозначили специфику постмодернизма в его сложных взаимоотношениях с традицией Священного предания. Обратимся к другим методам, основой которых является реалистическое повествование, и проследим, как художественная специфика этих методов влияет на их отношения с традицией и на рожденный в них тип смиренной героини.

## **2.2. Смиренная героиня как идеал: воссоздание традиции в творчестве современных писателей**

Ситуация авторского «предстояния» по отношению к традиции наиболее полно художественно может раскрыться в произведениях, относящихся к методу, который в современной науке имеет вариативность наименования: «христианский реализм» (В.Н. Захаров), «духовный реализм» (А.М. Любомудров; И.А. Казанцева), «метафизический реализм» (В. Пустовая). В настоящей работе мы будем использовать термин «духовный реализм», осознавая условность его употребления, исходящую из дискуссионности самого понятия, попытки теоретического обоснования которого не прекращаются по настоящее время (см. об этом: [Захаров, 2001; Любомудров 2003, 2006; Аванесян, 2013; Казанцева, Бельчевичен, 2016;

Редькин, 2020]). По мнению В.Н. Захарова, особенность этого метода «проявляется в живых подробностях бытия. В них раскрывается не только историческая реальность, но и мистический смысл происходящих событий, свершающихся как бы на глазах читателя» [Захаров, 2001: 10]. Исследователи сходятся во мнении, что определяющим является выстраивание художественного мира в христианской картине мира, а также «системе и иерархии ценностей и оценок» [Редькин, 2020: 75], а «духовный мир выступает как высшая реальность» [Там же: 72 – 73].

По мнению И.Б. Аванесян, «духовный реализм вбирает в себя некоторые принципы таких методов, как классический реализм, модернизм (в частности, символизм и акмеизм) и романтизм» [Аванесян, 2013: 14]. При этом тематический спектр произведений, относящийся к этому типу художественной культуры, весьма разнообразен, не ограничивается рамками исключительно церковной жизни, может быть обращен к различной проблематике, темам «войны и мира, революции и реформ, личной судьбы и судьбы народа, семейной и общественной жизни, человека и природы, человека и космоса» [Редькин, 2020: 75].

В рамках духовного реализма развиваются три основных направления, которые мы последовательно разграничим вслед за И.А. Казанцевой и С.П. Бельчевичен: духовная, светская и православная литературы. К духовной литературе относятся «тексты, предназначенные для богослужения и сочинения святых отцов» [Казанцева, Бельчевичен, 2016: 12], которые не являются предметом нашего рассмотрения; к православной литературе И.А. Казанцева, С.П. Бельчевичен относят произведения священнослужителей, в связи с чем их проза определяется еще как «иерейская» (термин В. Каплана) или «клерикальная» (термин Д.М. Бычкова). В нашем исследовании мы будем пользоваться термином «иерейская» проза. Прозу авторов, «актуализирующих православный вектор русской словесности» [Там же], исследователи причисляют к прозе светской.

Особое освещение идеи смирения явлено в иерейской прозе, представленной священнослужителями, чья творческая мысль направлена на осмысление «духовной эволюции человека <...>, стремлении его к Творцу» [Леонов, Вельчак, 2022: 362]. Исследователь современной литературы И.С. Леонов выводит теоретико-структурную модель развития сюжета в произведениях этого направления, в которых основным событием, движущим сюжет, является *путь героя от греховности к праведности*. Эта модель, обладающая массой вариативных комбинаций, на наш взгляд, берет свое начало из библейского трехчастного сюжетного архетипа, о котором мы говорили ранее, и иллюстрирует возможные пути движения кающегося блудного сына к простившему его Отцу. Ключевыми в этом движении исследователь определяет ситуации, характеризующиеся совокупностью «биографических и психологических факторов, формирующих мировоззрение», «состояние персонажа, стимулирующее обострение внутреннего конфликта» и как итог – мысль «о необходимости духовного обновления» [Леонов, 2021: 19 – 22].

Одним из ярких представителей «иерейской» прозы является протоиерей **Николай Агафонов**, священник, член Союза писателей России с 2004 года, обладатель наград и всероссийских литературных премий «Хрустальная роза Виктора Розова» (2005), «Святого благоверного князя Александра Невского» (2007), чье творчество неоднократно становилось объектом внимания современных литературоведов [Червоненко, 2013; Леонов, 2021; Леонов, Вельчак, 2022]. По мнению исследователей, особенностью поэтики писателя становятся «внутренние переживания персонажей, их духовная эволюция, процесс сохранения веры и прихода к вере» [Леонов, Вальчак, 2022: 373], а концепт смирения является центром смыслового поля произведений автора (см. об этом: [Давидович, 2020]).

Над идеей смирения рассуждает автор в рассказе «Вика с Безымянки» (2019). В образе ребенка, девочки Вики, автор воплощает идеал смиренного мировосприятия, полного любви к людям. Коллизия рассказа строится вокруг

переживаний девочки в связи с разводом родителей. Антитезой чистому детскому образу в рассказе звучат образы взрослых людей, утративших возможность милосердной любви, потерявших способность видеть в другом личность. Автор вводит в образ девочки категорию сердца как средоточия миропостижения («Вика молча обняла ее, (маму – А.Х.) *детское сердце подсказывало*, что маме очень тяжело и нужна ее поддержка» [Агафонов, 2019a]), следует традиции в изображении смиренной героини. Уповая на высшие силы, веря в Божественную помощь, Вика молится Богородице: «Вот кто может взыскать погибшего папу. Да, именно Она, именуемая "Взыскание погибших". Всю Божественную литургию Вика не сводила умоляющего взора с образа Божией Матери» [Там же]. Чистая детская молитва, основанная на абсолютном доверии, не остается без ответа, и в мире девочки происходит чудо – ее родители учатся прощать, и пространство вокруг нее, как это характерно для героини смиренного типа, гармонизируется, изменяя и ожесточенные сердца взрослых.

Галерея смиренных женских характеров представлена в романе протоиерея Н. Агафонова «Жены-Мироносицы» (2019). Предваряя повествование о подвиге жен-мироносиц, в предисловии автор вводит читателя в аксиологическое пространство романа и указывает на причины, побудившие его прикоснуться к евангельскому тексту и сакральным образам, в нем явленным. «В подвиге жен-мироносиц, – утверждает автор, – раскрылась вся высота женского служения Богу и миру. Их жизнь, словами священномученика митрополита Серафима (Чичагова), "многопоучительна и теперь для современных христианок"» [Агафонов, 2019б: 5]. Повествование о женах-мироносицах автор ведет не только с целью своего рода проповеди современным читательницам, но стремясь выразить благодарность *женщине* за сохранение веры «в годы безбожных лихолетий» [Там же]. Это подтверждается стихотворением А. Солодовникова, включенным автором в предисловие. Приведем и мы его полностью:

Мужчины больше философствуют  
И сомневаются с Фомою,  
А мироносицы безмолвствуют,  
Стопы Христа кропя слезою.  
Мужи напуганы солдатами,  
Скрываются от яркой злобы,  
А жены смело с ароматами  
Чуть свет торопятся ко гробу.  
Людские мудрецы великие  
В атомный ад ведут народы,  
А белые платочки тихие  
Собой скрепляют церкви своды [Там же].

Рисуя характеры жен-мироносиц, автор обращается к традиционной топике: мотивам *родительского благословения*, воспринимаемого как благословение Божие: «Какую девушку не волнует ее судьба в супружестве?! Но выбор своего отца Саломия восприняла как волю Божию» [Там же: 10]; *чаяния небесного, а не земного богатства*: «"Неужели, — думала она (Саломия – А.Х.), — Мессия за земные богатства купит мир и благоденствие народам? Ведь земные цари имеют богатства, а кровь и несчастья на земле не прекращаются. Нет, наверное, Мессия будет иметь силу воздействия на сердца и души людей. Как бы мне хотелось, чтобы пришел такой Мессия, который поведет за собой всех добрых людей и для них устроит на земле Свое мессианское царство! Как бы я хотела, чтобы мои сыновья служили Мессии". Проникнутая этими благочестивыми мыслями, Саломия теперь мечтала лишь об одном: чтобы в душах своих детей воспитать мессианские чаяния утешения Израиля» [Там же: 28].

Указывая на глубину смирения жен-мироносиц, автор подчеркивает их устремленность именно к духовной стороне жизни, противопоставляя сердечное чаяние ими Христа желанию мужчин прагматично освоить мир: «Видишь, — сказал с гордостью отец, — ему рыбацкие снасти приятней ваших

люлек. Немного подрастет, и буду брать с собой на промысел. <...> Саломия, возвращаясь с Иаковом на руках домой, подумала: "Хорошо, конечно, когда сын идет по стопам отца, но еще лучше, когда человек прежде всего следует путями Господа"» [Там же: 26-27].

Особенность женской смиренной веры, угодной Богу, автор подчеркивает в центральном событии романа, повествующем о воскресении Иисуса Христа и Его явлении мироносицам. Придя возвестить благовест апостолам, образы которых, исполненные отчаяния, автор рисует с оттенком горечи, Мария Магдалина сталкивается с непониманием и недоверием последних: «недоуменные взгляды апостолов обратились на нее, а Магдалина, еще больше вдохновляясь, продолжала рассказывать, как ей явился воскресший Учитель и что он повелел передать ученикам. Апостолы слушали, понурились, им было неловко смотреть в глаза бедной женщины, которая, по их мнению, окончательно сошла с ума» [Там же: 180].

Через несколько лет после издания романа протоиерея Н. Агафонова, еще один автор православной прозы митрополит Тихон (Шевкунов) в книге «Твое Воскресение» обращается к образам жен-мироносиц и посвящает им главу, названную «*Любовь, укорененная в смирении*». Этим названием автор определяет глубинную суть *женского* обращения к Богу – любовь и смирение как важнейшие его характеристики. Отмечая, что любовь к Богу была главенствующим смыслом жизни и у апостолов, и у Жен Мироносиц, митрополит Тихон так говорит об уникальных чертах любви последних: «<...> у всех у них была любовь к Богу. И у Мироносиц Жен, и у апостолов, мы знаем об этом. <...> Но ни одна из смиренных Жен Мироносиц не сказала Спасителю: я хочу быть по правую или левую сторону от Тебя. <...> Именно любви, укорененной в смирении, Господь дал первой увидеть Себя воскресшим. Именно так. И это чрезвычайно важно» [Тихон (Шевкунов), 2022: 80]. По мнению митрополита, жены-мироносицы смиренны тем, что следуют заповеди «Блаженны нищие духом», когда человек «искренне осознает свою нищету и нужду в Спасителе» [Там же: 83]. «Вот Жены

мироносицы именно этот величайший и таинственный духовный закон, быть может, тогда еще, до Пятидесятницы, не ведомый и апостолам, поняли своим чистым сердцем, исповедовали и пронесли через жизнь свою» [Там же: 84], — утверждает митрополит Тихон (Шевкунов).

Говоря о литературе, принадлежащей священнослужителям, необходимо озвучить проблему ее малой распространенности, которую литературный критик В. Каплан связал с замкнутостью последней «внутри православной литературы» [Каплан, 2010], что в свою очередь, ограничивает круг ее возможных читателей. Эта проблема отчасти решается произведениями светских писателей, так же обращающихся к смиренным женским образам в рамках прозы, относимой к духовному реализму.

Во введении мы уже упоминали творчество **Л.И. Бородина**, в прозе которого В.И. Дружинина исследует тип *смятенного* человека. По мнению исследовательницы, «в своем творчестве Л. Бородин отразил духовно-нравственные перемены в человеке, живущем в мире, богатом соблазнами» [Дружинина, 2009: 16]. Идея смирения находит свое отражение в повести «Год чуда и печали» (1981) и репрезентуется через противопоставление гордой старухи Сармы старушке Анне Васиной. Образ Васиной раскрывается через способность героини к прощению. Мотив прощения связывается с мотивом покаяния, к которому героиня может привести убийцу своего мужа. Разговор Васиной и убийцы слышит мальчик, главный герой повести: «И как же тебя простить за такое, Гриша? <...> Старуха Васина именно этой фразой уже простила Белого деда! И когда он ответил ей: "Как можешь!" — это было почти "спасибо"! Тогда я вспомнил другую старуху, которая простить не может и не хочет» [Бородин, 1981: 135]. Эти два противоположных друг другу образа являются ключом к авторской концепции христианского (смиренного) и языческого (гордого) миров, лежащей, по мнению И.Б. Аванесян, в основании этой повести [Аванесян, 2020: 134 — 137]. Оценить красоту и нравственную ценность произведения Л. Бородина широкая публика смогла в 2007 году, когда повесть получила литературную премию «Ясная поляна».

Продолжает начатые авторские интенции и **Т. Шипошина**, используя при создании смиренных женских характеров традиционную топику. Героиня повести «Дыханье ровного огня» (2005), будущий врач, воспитана бабушкой, носителем традиционных ценностей, знающей, как жить в гармонии с миром. Вспоминая заложенные в раннем детстве бабушкой понятия о чести, бесчестии, грехе, Настя пытается выстроить свою жизнь в соответствии с отеческими ценностями: «Мне бабушка так говорила с детства: "Смотри на женатого, как на пустое место"» [Шипошина, 2005]. Важность отеческих ценностей, стремление к целомудрию, позволяют предположить глубинную связь образа Насти с пушкинскими женскими образами.

По мнению В.А. Суханова, Настя, «интуитивно чувствующая присутствие Христа, пытается организовать свою жизнь и отношения с другими по христианским принципам, а в финале приходит к вере окончательно и навсегда» [Суханов, 2017: 64]. Перед читателем раскрывается духовная работа Насти, ее попытка осмыслить свое место в мире и в отношении к Создателю, что приводит героиню к идее смирения, желанию следовать заповедям и не отступать от них в минуты сложного выбора. Молясь, героиня просит об этом: «Помоги нам, когда мы горды и заносчивы. Когда мы лживы. Когда навязчивы и завистливы ... Дай нам мудрости, Господи! Помоги нам разглядеть, для чего Ты ставишь нас в наши неразрешимые ситуации» [Шипошина, 2005].

Особого внимания среди светских авторов, обращающихся к традиции, заслуживает творчество литературоведа, искусствоведа **В.В. Лепехина**, публикующего свои произведения под псевдонимом **Василий Костерин**. По мнению исследователей, в его произведениях «реализуется особая миссия литературы — не только как "слова о мире", но и как слова-Логоса, проводника духовных сил, способных пробудить человека к осознанию необходимости спасения и соединения с Живодательным Образом, Словом воплощенным» [Шалина, 2022: 307]. С уверенностью можно констатировать факт филологического научного интереса к особенностям идейно-



художественного своеобразия произведений этого автора. Отдельные исследователи указывают на интертекстуальный характер его рассказов, устанавливая связь творчества Лепехина и Паустовского (см.: [Маркина, 2020]). В 2020 году в Москве состоялась очередная ежегодная конференция «Икона в русской словесности и культуре», посвященная юбилею В.В. Лепехина. Особенностью и практической значимостью данной конференции стала ее нацеленность не только на научные труды исследователя, но и его наследие, выраженное в художественном мире русской прозы и поэзии. Поэтому особо ценен сборник статей, опубликованный по итогам конференции, представляющий разнонаправленный комментарий к наследию писателя: анализируется проза и поэзия В. Костерина [Пращерук, 2020; Сузи, 2020; Первушин, 2020], особое внимание уделяется идейно-художественному своеобразию повести «Снайп» (2017), к которой мы обращаемся сегодня в поисках нового воплощения смиренной героини.

Итальянский славист Амберг Лоренцио, говоря о В.В. Лепехине как ученом и писателе, подчеркивает «предельно ответственное отношение к языку, тщательный выбор каждого отдельного слова, точность в каждом употребленном выражении» [Амберг, 2020: 11], свойственные писателю. Основывая свою прозу и поэзию на духовно-нравственных христианских доминантах, В. Костерин следует современным тенденциям и экспериментирует со словом, расширяя границы реалистического повествования и обращаясь к повествовательным стратегиям и художественным приемам, характерным для *неомодернизма*. По мнению Я.В. Солаткиной, направление неомодернизма является «одним из самых продуктивных <...> для творческого диалога с традицией – для развития *аксиологически-ориентированной и эстетически-выразительной литературы*, сочетающей в себе и художественную филигранность, и установку на философское понимание мира» [Солдаткина, 2014: 387]. Ярким примером такой филигранной прозы, нацеленной на диалог с традицией

классической литературы, а через нее – на приобщение к сакральному слову Священного предания, является повесть Василия Костерина «Снайп». Повесть представляет собой экскурс в особый художественный мир филологической прозы и является выразительным примером того, как В. Костерин раскрывает перед читателем *«все новые и новые измерения якобы знакомых русских писателей»* [Амберг, 2020: 11].

В чем же заключается эта новизна? Как мы уже сказали, повесть «Снайп» относится к жанру филологической прозы, однако, как отмечает исследователь М.А. Шалина, если классические тексты этого жанра «тяготели к мемуарам в синтезе с модернистским экспериментом или к постмодернистской игре-маске, то текст Василия Костерина выводит жанр филологического сочинения в иное — нравственно-религиозное и вневременное — русло» [Шалина, 2022: 297], погружая читателя в роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»<sup>18</sup>.

Сюжетная канва повести, на первый взгляд, проста. Главный герой, наемный киллер Роман Раскольников, чей позывной «Снайп» (от слова «снайпер»), после неудачно выполненного заказа скрывается в неизвестном ему месте, в закрытом бункере, откуда у него нет выхода. Единственной нитью, связующей Снайпа с миром, становится книга, найденная там, – роман «Преступление и наказание». Герой читает, неоднократно перечитывает, переписывает и комментирует роман Достоевского в двух своих дневниках (показывая высокий филологический уровень понимания текста) на протяжении трех месяцев вынужденного заточения. Влияние слова Достоевского оказывается преображающим, и вслед за своим литературным тезкой, Снайп обретает духовное воскрешение, возвращая себе забытое имя –

---

<sup>18</sup> Художественное освоение текста Достоевского писателем XXI века, при условии сохранения идейной доминанты претекста, способно, по мнению литературоведа В. Влащенко, «в эпоху «расхристианизации мира» (М. Хайдеггер) и «времени симулякров» (Ж. Бодрийяр), <...> для многих читателей, разыскивающих высший смысл своей жизни», стать осознанным выходом «из мрака обыденного физического существования к свету подлинной, духовной жизни» [Влащенко, 2021: 192]

Роман: «И больше нет Снайпа, остался только раб Божий Роман, почитатель великого Достоевского и его тихой, смиренной Сонечки» [Костерин, 2017: 173]. По мнению исследователей, В. Костерин «сознательно наследует и продолжает традиции поэтики Ф.М. Достоевского, «создавая современного Раскольникова <...> и проводя его по пути духовного пробуждения и преображения через приобщение к Слову — сначала литературному, а затем Божественному» [Шалина, 2022: 298].

В повести В. Костерин использует приемы модернистского письма: время разорвано, сюжет не линеен, осложнен единством места действия, движется лишь усилием сознания героя, и усилие это – есть новое творчество, поскольку «в основной текст автора-повествователя введены <...> автотексты героя, включающие текст Достоевского, содержащий, в свою очередь, евангельский текст» [Маркова, 2020: 50]. Сложное текстовое единство дополняется не менее сложной, синкретичной архитектоникой образа главного героя: с одной стороны – Роман – убийца, то есть буквально уничтожающий личность, тем самым обесмысливающий мироздание, нарушая заданный свыше миропорядок. С другой стороны, именно такому герою-разрушителю мироздания предстоит стать художником и творцом слова, преобразующего мир (что согласуется с модернистским нарративом).

Обращение к повести «Снайп» для нас ценно потому, что текст Достоевского «оживает», становится реальностью героя, где смиренная Соня Мармеладова становится центральным женским образом, обретает *новое слово* и где произносится *новое слово* о ней. Ее романтный образ в повести Костерина усложняется, получает своего рода удвоение, сочетаясь с образом возлюбленной Снайпа Софией. Неслучайно, рассматривая повесть, литературовед Е.И. Маркова выделяет и тщательно исследует особую линию, агиографическую, которую называет «Житие Сонечки Мармеладовой», написанное самим Романом-Снайпом в своих дневниках как комментарий к роману Достоевского. Так образ Сони Мармеладовой и связанный с ним концепт «помощницы» в деле спасения становится своего рода «сквозным»,

текстуально и идейно соединяющим произведения, разделенные временным разрывом и культурной эпохой.

Проникаясь жертвенным подвигом Сонечки, ведомой «как агницу» «на убой» [Костерин, 2017: 47], Снайп воспринимает литературную героиню, несущую живое евангельское слово как святую («Даже не "как святая", а просто святая» [Там же: 53], – пишет он о ней): «Я ей молюсь, я перед ней преклоняюсь. Она приходит ко мне иногда, если совсем тяжело, и утешает. Молча. Вчера — с голубыми глазами, полными слёз» [Там же: 62].

Автор вводит в повествование, насыщенное подробностями жизни киллера, особенностями его лексики и мировосприятия, метафизический контекст, что позволяет ему буквально «оживить» Сонечку, способную выходить за пределы «Преступления и наказания». Исследователь Е.И. Маркова сосчитала пятнадцать зримых явлений Сонечки Снайпу: сначала во сне, затем полусне (тонком сне), и, наконец, в видениях. Наставляя Снайпа, идущего сложным путем в поисках покаяния, Сонечка показывает ему жертвы, которые «подняли светлые радостные лица» к своему убийце: «Не бойся, — успокоила меня Сонечка. — Они тебя уже простили. Господь собрал их вместе, и им покойно друг с другом. Теперь отдай все силы, чтобы получить прощение от Спаса нашего Христа» [Там же: 69].

Как и в романе Достоевского, в повести В. Костерина центральным событием становится чтение Сонечкой евангельской истории Лазаря четырехдневного, повлиявшей на духовную перемену героя. «Вот и я, четверодневный, даже многодневный мертвец, уверовал в Слово, когда Сонечка из души в душу передала мне одиннадцатую главу от Иоанна. И Господь сказал, чтобы меня развязали. «Пусть идёт», — слышу» [Там же: 170], — говорит Роман-Снайп. Обретая утраченную возможность слышать Божественный голос, прозревая духовно, герой обретает смирение, за которым следует понимание, что он и есть «убивец», «Раскольников во всех смыслах» [Там же: 166].

Таким образом, идея спасения, центральная в прецедентном тексте

Достоевского, получает свое развитие и новое художественное воплощение в тексте современного автора. Эксперименты писателя с формой, временем и словом, с образами, служат этой идее, усиливая смыслы, открытые Достоевским в романе «Преступление и наказание», и в то же время приближают к нему современного искушенного читателя, отвечая его эстетическому запросу на уникальность.

Обратимся теперь к примеру активно-преобразующего начала агиографической традиции. Оно развивается в художественных системах, тяготеющих в той или иной степени к постмодернизму. Эту особенность подчеркивает Д.М. Бычков, развивая теорию репрезентации агиографической традиции в современных произведениях. Исследователь отмечает иноментальность житийной природы текстам, чей ценностный и формальный уровни тяготеют к постмодернизму, констатируя при этом, что именно «литература постмодернизма становится *особой* сферой функционирования агиографической традиции» [Бычков Д.М., 2015: 126], так как воспринимает традицию как элемент интеллектуальной игры. В качестве примера литературовед обращается к тексту Г. Сапгира «Человек с золотыми подмышками» [Там же: 125 — 133]. Аналогичные процессы исследователи отмечают и в творчестве Ю. Буйды, анализируя трансформацию житийных топосов как элементов образа Буянихи (см. [Гиржева, Заика, 2023]). Определяя приемы, характерные для игры с традицией в постмодернистской эстетике, литературовед А.В. Данилова отмечает, что «постмодернизм отказывается от глубинного постижения *смыслов*, которые несёт традиция. <...> Постмодернизм находит возможным не принимать их во внимание, он деконструирует и пародирует традицию, иронизирует и играет с ней» [Данилова, 2008: 302]. Таким образом, использование христианских топосов в текстах, близких в своей эстетике постмодернизму, находящихся на стыке с этим художественным методом, предоставляет автору широкие возможности для трансляции собственной мировоззренческой позиции, направленной на трансформацию традиции, деконструкцию значимого претекста.

Определяя суть авторской рецепции евангельского слова, трансформирующей и искажающей библейские тексты, А.А. Моторина в своей диссертации «Русская художественная проза XX – начала XXI века: изображение духовного состояния человека в кризисную эпоху» объясняет природу этого искажения стремлением автора «приспособить учение Христа к изменившимся условиям современной жизни» [Моторина, 2018: 17]. Адаптация учения Христа, новое понимание Его заповедей, влекут за собой и новое понимание сути смирения как условия достижения святости, являются основой для разработки собственной религиозно-философской системы воззрений современных авторов, что проявляется в центральных образах их «смиранных героинь».

Подчеркнем еще раз высказанную исследователями мысль: в текстах, принадлежащих направлению постмодернизма, зачастую используется *формальная* сторона традиции, при этом *ценностно-смысловая основа* *изымается*, пародируется, обыгрывается. Исходя из логики отношения автора к традиции как игровому элементу, мы понимаем, что автор-постмодернист, как уже было процитировано нами выше, «делает изображаемые им формы Священного предания точкой приложения собственных интерпретаций» [Дорофеева, 2019: 18]<sup>19</sup>. Подобная система прослеживается в творчестве Л. Улицкой, произведения которой во многом отвечают принципам постмодернистского дискурса, хотя и не принадлежат им полностью, являясь показательным примером уже упомянутого нами симбиоза художественных систем.

---

<sup>19</sup> Дополним, что использовать приемы, характерные для постмодернизма, автор может и без искажения глубинных традиционных смыслов. Диссертант разделяет мнение Е.Г. Водолазкина, высказанное им в отношении постмодернистского нарратива: «Один из недостатков постмодернизма (а у него, разумеется, есть и свои достоинства) заключается в том, что за стилиевой эквилибристикой порой ничего не стоит. Такая себе рама без портрета. Другое дело, что какие-то характерные для постмодернизма приемы могут быть использованы для отражения эйдоса. И это — случай Венедикта Ерофеева и Саши Соколова. Вещи их — настоящие, боль — невыдуманная, а все остальное — вопрос средств выражения» [Водолазкин, 2018a].

## 2.3. Трансформация традиции в современной прозе: женские образы

Л. Улицкой

Обращение к проблеме связи творчества Л. Улицкой с агиографической традицией, и шире – с национальной культурной традицией как таковой, обусловлено несколькими факторами, главным из которых, помимо устойчивого высокого читательского интереса к ее творчеству, является постоянное и настойчивое обращение писателя к житийному материалу. Это легко прослеживается в генеалогии женских типов прозы Л. Улицкой, берущих свое начало в *идеальных женских* образах как агиографии, так и классической русской литературы. Мы обратились к повести Л. Улицкой «Сонечка» и роману «Медея и ее дети» с целью проследить соотношение житийной топики и традиционных для древнерусской агиографии форм выражения святости с содержанием образов героинь в ценностном аспекте. Причиной тому является настойчивое причисление исследователями образов Сонечки («Сонечка») и Медеи («Медея и ее дети») к типу героинь, находящихся «в смиренной святости» [Вяльцев, 1998: 11], совершающих «"подвиги" создания, сохранения семьи» [Лариева, 2009: 67].

Встречаются и определения жанра повести «Сонечка» как жития «современной святой», героиню называют «праведницей XX века» [Там же: 63]. Устанавливается типологическое сходство внутренних устремлений Сонечки с такой героиней русской классики, как Соня Мармеладова, о смиренном идеальном образе которой мы говорили ранее, в том числе, анализируя ее образ в текстах современных авторов. Так, А.Ш. Абдуллина пишет о Сонечке Л. Улицкой: «Это христианское терпение, умение прощать, понимать мы прослеживаем в образе Сони Мармеладовой из романа Ф.М. Достоевского "Преступление и наказание"» [Абдуллина, Латыпова, 2017: 10]. Сонечка, по мнению исследовательницы, не только «полна духовной жизни», но и «является хранителем идей Евангелия» [Там же: 8, 9].

Исследовательница творчества Л. Улицкой Э.В. Лариева относит Сонечку и Медею к житийно-идиллическому сверхтипу героя, к которому В.Е. Хализев причисляет героев агиографической «Повести о Петре и Февронии», пушкинских героев «Капитанской дочки», образы которых мы рассматривали ранее. Исходя из подобных утверждений и сравнений, мы видим, что аксиологическое пространство героинь удостоивается самой высокой оценки, а нравственное содержание, духовные доминанты образа героинь расположены в системе христианских координат.

Однако, по нашему убеждению, для верного понимания авторского замысла и адекватного прочтения произведений Улицкой нельзя игнорировать тот факт, что проза ее относится значительной частью литературоведов к постмодернизму<sup>20</sup>, который «безжалостно доводит до фарса все закрепленные разнородными традициями претензии на "порядок", "высший смысл", "идеал" [Липовецкий, 1993: 199], избирает своими установками игру с читателем, «крушит все сложившиеся порядки, опровергает все каноны» [Кутырева, 2016: 8].

В этом смысле говорить о *внутренней* принадлежности образов Сонечки и Медеи к агиографической традиции как минимум преждевременно, и как максимум – неверно. И чтобы понять, принадлежат ли героини Л. Улицкой агиографической традиции изображения праведниц хотя бы через призму авторской рецепции, или их образы представлены как трансформирующие традицию, то есть находится вне её, рассмотрим их на двух уровнях: внешнем, формальном, – через проявления телесности, и внутреннем, духовном, – через мировоззрение, ценностную систему координат.

Говоря о характеристике образов Сонечки и Медеи как праведниц, нелишним будет вспомнить значение этого термина. В Богословском энциклопедическом словаре «праведник - *особый* лик *святых*». «Праведники

---

<sup>20</sup> Необходимо отметить, что творчество Л. Улицкой представляет собой симбиоз течений: реализма и постмодернизма, а иногда даже натурализма, сентиментализма, поэтому в полном смысле постмодернистским не является (см.: [Лариева, 2009; Скокова, 2010]).



в широком понимании – все *святые*, угодившие Богу не в стенах монастыря, а в миру», в том числе «в обычных условиях *семейной и общественной жизни*» [Цит. по Руди, 2001: 86]. Образ праведного героя, каким он представлен в агиографических текстах – это образ святого, который в основании своем имеет стремление к «причастности <...> Богу, <...> обоженности», стремление к преображению «под действием благодати Божией» [Живов, 1994]. Подобное понимание праведности выводит образы героинь из круга светско-этических гуманистических и устанавливает в круге сакрально-религиозных смыслов.

Обратим внимание на авторскую рецепцию этих сакральных смыслов, своего рода игру с читателем, проявляющуюся, например, во внешнем, телесном образе Сонечки: «долговязая, широкоплечая, с сухими ногами и отсиделым тощим задом, имела лишь одну статью – большую бабью грудь ... не к месту приставленную к худому телу» [Улицкая, 2012: 5]. На первый взгляд в данном описании нет ничего, относящего внешность героини к традиции. Но если посмотреть на фигуру Сонечки как на намеренно искаженную, намеренно удлиненную, вырисованную в несоответствии пропорций, то можно предположить за этим образом аллюзию к живописной иконе. Образ Сонечки представлен словно иконографическое изображение, при этом трансформированное, наделенное анималистичными чертами (Роберт Викторович видит в ней сходство с «молодым верблюдом», при этом отмечая, что изнутри Сонечка «освещена подлинным светом» [Там же: 22]).

Чтобы подтвердить наше предположение о телесном образе Сонечки как трансформированной иконе, выйдем за рамки повести и обратим внимание на более поздние произведения, где автором используется тот же самый прием удлиненной, непропорциональной, но в то же время «иконичной внешности». Например, в образе Медеи он явлен так: *во всегда черных*, словно монашеских одеждах, имеющая «чрезмерный рост и чрезмерный рот, она стеснялась больших рук и мужского размера обуви», при этом имела маленькую голову и «*иконописное лицо*», напоминающее «*красивую лошадиную морду*» (вспомним

анимализм лица Сонечки!) [Улицкая, 2017: 44, 45, 105], или в образе Василисы («Казус Кукоцкого»): «при довольно высоком росте, длинных ногах и тонком стане руки Василисы были коротковаты, а кисти, крупные и грубые она держала постоянно сложенными на груди. Лицо длинное, вытянутое, взгляд скорбный и строгий, и нос тонкий, тоже по лицу длинноватый, кожа смугло-розовая, гладкая, даже будто эмалевая <...> Словом, не крестьянская девушка, а *византийский лик*» [Улицкая, 2006: 83]. На эту особенность обращает внимание и Д.М. Бычков, выделяя «мастерски» описанную «внешность героини, как по иконографическому трафарету» [Бычков Д.М., 2015: 99]. При этом внешность Василисы также имеет соотнесенность с животным. Когда она была ребенком, ее клюнул в глаз петух, отчего Василиса ослепла. Портретные черты героинь, наделенные чертами анималистическими, трактуются исследователями Улицкой как явный признак постмодернизма (см. об этом: [Скибина, Хохлова, 2016]). В данных примерах прослеживается отчетливая градация авторского замысла от едва узнаваемых до ярко выраженных черт визуального выражения женского «праведного» образа как трансформированного иконописного изображения святого. Думается, подобное авторское внимание к данному приему позволяет говорить о последнем как об особом рода тематическом ключе в агиографическом контексте произведения, где сочетание иконичного (духовного) и животного начал является демонстрацией авторской иронии.

Действительно, авторски трансформированное, но все же узнаваемое иконописное изображение героинь проецирует особые коннотации, связанные с благочестием женских образов. В агиографических текстах мотив благочестия неразрывен с мотивом нелюбви святого к увеселениям, детским играм, шумным сборищам и, наоборот, любви к уединению, чтению Священного Писания, а главное – к Богу (проводить время в церкви). Подобные агиомотивы в авторской рецепции мы видим и в образе Сонечки. Вот как описывает автор детство героини – «от первого детства, едва выйдя из младенчества, Сонечка погрузилась в чтение. <...> целых двадцать лет, от

семи до двадцати семи, Сонечка читала без перерыва. <...> кое-как выучив уроки каждодневно и ежеминутно увликала от необходимости жить в патетических и крикливых тридцатых годах и пасла свою душу на просторах великой русской литературы» [Улицкая, 2012: 1, 6, 9]. И так, не интересуясь происходящим во внешнем мире, избегая его, без перерыва Сонечка проводит время с книгой. Что единственное ценно для Сонечки? Литература. Книга – её религия и смысл жизни до 27 лет. «Многие годы она рассматривала само писательство как *священнодействие*», – говорит автор [Там же: 9]. Свою жизнь Сонечка посвящает книгам и устраивается работать в библиотеку в книгохранилище, где несколько лет, как говорится в тексте, *служит «отрешенно-монашески»* [Там же: 10]. Это достаточно прямые параллели на праведные житийные образы, поскольку, как отметила Л. Черная, «важнейшей чертой идеального человека, с явным перевесом "внутреннего" над "внешним", становится книжность, сопровождающаяся молчанием и аскезой» [Черная, 2008: 139].

Однако в тексте Улицкой топосу этому придается иное значение, элемент служения Богу-Логосу, закодированный в отказе от игры и стремлении святого к чтению, обыгрывается, а для героини сакральный смысл приобретает книжное художественное слово. В контексте антитезы теоцентричности агиографического героя и книгоцентричности героя трансформированной традиции можно отметить любопытный факт: в глубинном смысле служение житийного героя Богу-Слову заменяется служением слову печатному, иначе говоря – вымыслу, иллюзии, пустоте. Реальное подменяется иллюзорным, именно поэтому жгучая боль сестры, похоронившей ребенка, то есть живая человеческая боль, требующая утешения и сострадания, требующая духовного движения, воспринимается Сонечкой равноценно книжным страданиям Наташи Ростовской у постели умирающего князя Андрея. Перед читателем происходит мастерски воплощенная художественная игра, когда теоцентричная картина мира агиографического героя заменяется картиной мира книгоцентричной,

сакральное – профанным. Молитвенное служение Богу заменяется чтением – служением печатному слову. Подобная трансформация топоса несет за собой принципиальный смысловой сдвиг: в основании этого женского образа лежит иная – не христианская – антропология и картина мира, лишенная христианского теоцентризма.

Такой нам предстает Сонечка до замужества. Но замужество меняет её жизнь, и образ героини претерпевает изменения. Целеполагание героини меняет свой ракурс, внутренняя сосредоточенность базируется на идее новой сверхценности. Итак, в центре устремлений героини теперь значится не книга/слово, а домостроительство. Домостроительство здесь является очередной аллюзией к агиографическому образу праведницы, спасающейся в миру. В житийной литературе есть образ праведницы, чье духовное возрастание выражено через домостроительство – это Ульяния Лазаревская. И в контексте образа последней, домостроительство понимается, в первую очередь, Божественным строительством, в котором Ульяния явлена как «образец идеальной матери, жены, невестки, хозяйки ... со-действующей делу спасения своих домочадцев», то есть «помощницей в деле спасения души» [Дорофеева, 2009: 67]. Ульянии, идущей путем подвижничества и духовного, молитвенного делания, свойственно смирение именно в христианском понимании этого качества личности.

Какое же домостроительство представлено нам в повести Л. Улицкой? Продолжающее традицию святых жен, или расположенное за ее рамками? Обратимся к тексту, где самым емким определением, выражающим суть Сонечкиного домостроительства, является авторское *ироничное* заключение: «религия Сони, как и Библия, состояла из трех разделов. Только вместо Горы, Небиим и Киувим это было Первое, Второе и Третье» [Улицкая, 2012: 77]. Она «чисто мыла <...> тарелки и кастрюли, со страстным старанием готовила еду, <...> кипятила баки с бельем, подсинивала и крахмалила» [Там же]. Очевидно, что в данном случае агиографический мотив домостроительства заменяется бытостроительством. Цель спасения души нивелируется, а перед читателем

предстает в образе «*великой цели*» достижение благоустроенного быта, для чего Сонечка «работала на двух работах, строчила ночами на машинке» [Там же: 50] (напомним ночное шитье святой Улиании в житийной повести как акт милосердия – для раздачи одежды нищим). Приоритетным в жизни Сони является быт, «нормальный, человеческий» крепкий дом. Однако крепость дома выражается не в тесных семейных узах (текст говорит нам об их отсутствии), и уж тем более не в заботе о спасении души, а в «отдельной комнате для дочери, водопроводном кране на кухне, мастерской для мужа, котлетах и компотах» [Там же].

Продолжая рассуждение о мотиве домостроительства, нельзя не обратить внимание на тоpos о воспитании детей в благочестии, в агиографических текстах свидетельствующий о богоугодной жизни родителей. Так, например, «в "Слове о житии и представлении великого князя Дмитрия Ивановича" повествуется о том, что князь Дмитрий в 16 лет сочетавшись браком с княгиней Евдокией, прожил с нею "лет 22 в целомудрии, и прижит сыны и дочери, и *въспита в благочьстии*"» [Руди, 2005: 100]. Мы видим, что добродетельность родителей находит свое продолжение в их детях. Именно поэтому исследователю и читателю важно понимать природу отношений Сонечки и ее дочери, Татьяны. Рассмотреть повесть под подобным ракурсом необходимо еще и потому, что посредством как наименования, так и реминисценции автор стремится вызвать у читателя чувство узнавания другой Татьяны, идеала женщины, жены, явленного в русской литературе – образа Татьяны Лариной. Отметим значимость данного приема для автора, ведь дочь главной героини романа «Казус Кукоцкого» названа также Татьяной, и также используются аллюзии для отсылки к пушкинскому тексту, о чем мы скажем ниже. Подобное узнавание образа включает в себя и ожидание узнавания определенного культурного кода, заключающегося в особом, христианском понимании любви. Вот что об этом говорит Н.П. Жилина: «В Татьяне Пушкин показывает *преодоление страсти* во имя утверждения истинного чувства – это любовь, которая, в противоположность онегинской, "не ищет своего" (1

Кор.13:5)» [Жилина, 2009: 217]. По мысли исследовательницы, Татьяне открыта «простая истина»: «главный смысл земной человеческой жизни заключается в "домостроительстве" собственной души с целью ее *обождения*, то есть приближения к идеалу, которым для православного человека всегда является Христос» [Там же: 218]. А это, как известно, является главной целью подвига любого святого, включая святых праведников, что говорит о несомненной связи пушкинской героини с агиографической традицией изображения целомудренных праведных жен. Интересное наблюдение по этому поводу делает Т.Р. Руди, говоря о типологической связи пушкинской Татьяны Лариной и Ульянии Осорьбиной. Прочитируем ее: «Профессору Киевского университета А.А. Назаревскому принадлежит одна любопытная параллель. Однажды на лекции, посвященной Житию Юлиании Лазаревской, он, процитировав фрагмент с описанием героини – «бе бо измлада кротка и молчалива, небуява, невеличава и от смеха и всякия игры отгребашеся», без всякого комментария перешел к другой цитате:

Дика, печальна, молчалива,  
Как лань лесная боязлива,  
Она в семье своей родной  
Казалась девочкой чужой.  
Она ласкаться не умела  
К отцу, ни к матери своей;  
Дитя сама, в толпе детей  
Играть и прыгать не хотела...

Думается, – продолжает Руди, – родство Юлиании Лазаревской и Татьяны Лариной можно объяснить следующим обстоятельством: те типичные для романтического героя черты, которыми автор «Евгения Онегина» наделил свою героиню – недетская серьезность с ранних лет и отказ от игр со сверстниками, совершенно четко накладываются на агиографический топос о стремлении святого с детских лет к богоугодной жизни» [Руди, 2001: 91 – 92].

Итак, принимая во внимание житийную топику образа Татьяны Лариной, перейдем к описанию современной Татьяны из романа Улицкой: «Между дровяными сараями, голубятнями и скрипучими качелями ходила *странная* Таня. ...Она *замирала надолго и вздрагивала*, когда её окликали. Сонечка беспокоилась, жаловалась мужу на нервность, *странную задумчивость* дочери. <...> С самого рождения она была окружена чудесными игрушками, и *игра, самостоятельная, не требующая иных участников*, была главным содержанием её жизни». [Улицкая, 2012: 49, 57]. Не вызывает сомнений, что данный образ отражает влияние образа Татьяны Лариной: молчаливость, отстраненность, задумчивость, отказ от игр с детьми. Читателю открываются узнаваемые черты, несущие в себе определенный код, воплощенный в пушкинской Татьяне и восходящий к агиографической традиции. Однако, несмотря на, казалось бы, говорящие сами за себя черты образа, художественный образ Тани строится абсолютно на иных ценностных основаниях и несет в себе смыслы, противоположные обозначенным выше. Так первый сексуальный опыт современной Татьяны состоялся в восьмом классе, когда «... в течение двух месяцев юные экспериментаторы, вдохновенно трудясь от трёх до половины седьмого, то есть до прихода Борискиных родителей, в полном объеме усвоили всю механическую сторону любви, не испытав при этом ни малейшего чувства, выходящего за рамки дружеского и делового партнерства» [Там же: 60]. «С тех пор как Таня дала отставку Бориске, началась настоящая собачья свадьба. Переполненные стероидами юноши клубились возле нее настойчиво и неотвязно. С некоторыми из претендентов она испробовала новое развлечение. Сравнение шло в пользу Бориски – по всем статьям и статям» [Там же: 67]. В конце концов, Таня, не закончив школы, сбегает из родительского дома и начинает свободную от всяческих обязательств жизнь. Этот прием практически в точности повторяется в структуре образа Тани Кукоцкой («Казус Кукоцкого»), и является очередной аллюзией на текст Пушкина: «Пришла пора! Она влюбилась!», – говорит автор «Евгения Онегина» о Татьяне. «Кажется, я

задержалась... Гнусный старик, но почему-то пробрало... Пора... Чепуха какая-то – никто не нравится, никого не люблю... Подружки все уже при любовниках...», – думает современная Таня, и в тот же вечер «без всякого волнения и вдохновения она рассталась с бессмысленной девственностью, не придавая этому ровно никакого значения» [Улицкая, 2006: 321]. Монолог Татьяны Кукоцкой раскрывает перед читателем внутреннюю антитезу её тёжке при, казалось бы, внешнем сходстве: пора влюбиться заменяется порой расстаться с невинностью без любви (обратим внимание на схожесть синтаксической конструкции в текстах Пушкина и Улицкой: «она влюбилась!» – «я задержалась»; «пора» – «пора»). Дальнейшее развитие сюжета строится аналогично развитию сюжета о Тани из повести «Сонечка» – акцентной становится не внутренняя осознанная жизнь героини, а внешняя, плотская и бездумная. Мы видим, что внешняя аллюзия к образу Татьяны Лариной оборачивается полным разрывом внутреннего содержательного контакта обеих героинь. Преодоление страстности пушкинской Татьяны во имя истинной любви для современной Тани оборачивается погружением в страстность без любви. В трансформированном мире Улицкой имя и связанный с ним образ чистоты теперь принадлежит «двойнику», чья жизнь представляется бесконечной «собачьей свадьбой». Агиографический топос целомудрия, заданный внешними характеристиками героинь, при декодировании оборачивается противоположным ему мотивом свободы плоти.

В канонических текстах плоды духа праведных родителей передаются их детям, в текстах с трансформацией обнаруживается иная тональность – плотское начало разрушает не только духовную, но и физическую составляющую: отец Тани, Роберт Иванович умирает во время утех с молодой любовницей, а сама Сонечка превращается в толстую усатую старуху, живущую в воображаемых мирах книг. Кольцевая композиция повести акцентирует внимание на духовном состоянии героини, отсылая читателя к евангельским словам: «Где сокровище ваше там будет и сердце ваше» (Мф.



6:21). Сердце Сонечки принадлежало и принадлежит воображаемому, несуществующим мирам, живет в «чужих выдумках, лживых и пленительных» [Улицкая, 2012: 24 – 25].

Схожие процессы декодирования житийной доминанты мы можем наблюдать и в образе Медеи. В романе «Медея и ее дети» Улицкая активно использует приемы иронии, о которой теоретик постмодернизма В.О. Пигулевский заключает: «Ирония постмодерна – радикальная ирония. В традиционном понимании она скептическая, подрывная по отношению к стереотипам, банальностям и привычкам людей» [Пигулевский, 2002]. Эта ирония влечет за собой «эффекты пародии, "черного юмора", смеха и гротеска» [Там же].

По мнению исследовательницы М.А. Бологовой, именно пародия является организующим принципом романа «Медея и ее дети», а образ Медеи выступает «кольцевым» по отношению к образу Сонечки, представляя собой автопародию (см. об этом [Бологова, 2013]). Говоря о сути пародирования, отметим, что этот прием широко используется как в современной прозе постмодернизма, так и в прозе, тяготеющей к нему, «ориентированной на переосмысление исторического прошлого» [Плешкова, 2011: 524]. Разрабатывая теорию пародии Ю.Н. Тынянов отмечал, что она является источником эволюционирования литературы «путем изобретения новых форм, но и, главным образом, путем применения старых форм в новой функции» [Тынянов, 1977: 292]». Иными словами, здесь достигается эффект обратный традиционному развитию, направленному на сохранение ценностно-смыслового единства при новых формах.

Ироническое начало сопровождает образы дома и связанные с ним мотивы семейного уклада, семейных ценностей в романе «Медея и ее дети». Исследователь Э.В. Лариева наделяет концептосферу «дом» в романах Улицкой исключительно положительными коннотациями: «Именно дом в прозе Л. Улицкой знаменует настоящую семью. Поскольку дом это замкнутый локус, отгороженный от истории, от окружающей героев действительности, в

которой потеряны четкие аксиологические ориентиры, он выполняет защитную функцию, *становится хранилищем подлинных ценностей*: культурных, семейных, нравственных» [Лариева, 2009: 208]. Действительно, семейное пространство в романе сакрализуется: дом Медеи ощущается героями как центр Земли, к которому они стремятся, ее пуп, насыщающий многочисленную родню силой. Однако автор вводит в этот сакральный мотив снижающие ироничные элементы. На самом верху Медеино дома, ее угодий, на пупе этого пупа, словно «сторожевая башня», «была водружена деревянная будка уборной», а «среди племянников давно уже было договорено: лучший на свете вид открывается из Медеино сортира» [Улицкая, 2017: 80]. Исследователи определяют этот элемент как связь «пространственного верха и телесного низа <...> характерную для мифологического дискурса» [Побивайло, 2005: 104]. Однако подобного рода ирония является излюбленным приемом автора – видеть в высоком низкое, соотносить два этих начала, переворачивать с ног на голову, чтобы в итоге стирать между ними границу. Это получает свое развитие и подтверждение, например, в такой детали как инструкция к пользованию обсуждаемой уборной, висящая на стене: «уходя, оглянись, чиста ли твоя совесть» [Улицкая, 2017: 19].

Сакрализуется, а затем обыгрывается не только внешнее, но и внутреннее пространство дома Медеи. С одной стороны, образ Медеи, наделенный внешними монашескими чертами, расположен в пространстве, наполненном религиозным действием: Медея молится, постится, не пропускает ни одной обедни, для нее не составляет труда ежедневно проходить несколько километров для посещения церковных служб. Комната ее, словно монашеская келья, «для всех приезжающих была священна, и без особого приглашения туда не входили» [Там же: 45]. В то же время в повествование, касающееся дома, сохраняющего, казалось бы, крепкие узы семьи, поддерживаемые праведной героиней, вводится сниженный плотский аспект: «Молодые женщины с малолетними детьми приезжали обычно в начале сезона, их работающие мужья проводили здесь недолгое время, недели

две, редко месяц. Приезжали какие-то друзья, снимали койки в Нижнем Поселке, а по ночам приходили тайно в дом, стонали и вскрикивали за Медеиной стеной. Потом женщины расходились с одними мужьями, выходили за других. Новые мужья воспитывали старых детей, рожали новых, сводные дети ходили друг к другу в гости, а потом бывшие мужья приезжали сюда с новыми женами и новыми детьми» [Там же: 59]. Таким образом, дом Медеи, представляющий сакральным местом, одновременно предстает и пространством свободы, характерной для карнавала. Категория свободы здесь обыгрывается, происходит подмена или, можно сказать, аксиологическое смещение: свобода от греха, какой она представлена в христианском понимании переходит в трансформированную свободу плоти. Этот мотив свободы плоти – едва ли центральный в романе, мы уже говорили о нем в связи с образом Сонечки, реализован он и в романе «Казус Кукоцкого», что свидетельствует о нем как о *метамотиве*, важном для понимания идейного своеобразия прозы автора.

В образе Медеи мотив плотской свободы неразрывно сопряжен с мотивом христианского прощения и неосуждения, данного в авторской рецепции: наблюдая развлечения молодежи, Медея, как говорится в тексте, «никогда не выносила суждений» [Там же: 60]. В контексте христианских аллюзий, коими насыщен образ Медеи, мотив неосуждения можно рассматривать как очередную отсылку к Евангелию: к евангельскому событию беседы Христа и блудницы, которую правоверные иудеи хотели побить камнями. Образ Медеи, на первый взгляд, внутренне соотносится с образом Христа, не бросающим камень в блудницу: «И я не осуждаю тебя», говорит Христос (Ин 8:21). Однако Его неосуждение другого характера, не осуждая, он судит: «Иди и больше не греши» (Ин. 8:21). Господь призывает к покаянию и отказу от греха, а эти две категории, как мы знаем, и являются центральными в образе смиренного героя, составляют саму суть смирения. Из образа Медеи, изо всей его сложной структуры, исключен, изъят этот внутренний императив – отсутствует стремление спасти своих близких от греха и спастись самой,

потому как в сознании героини нет категории греха, что мы и видим через отношение к плотским мотивам.

А как же проявляется отношение Медеи к свободе плоти? Обратимся к тексту: «Медея догадывалась, что ее младшая сестренка не пренебрегает никакими радостями, ловит свои жемчужины в любой воде и собирает медок со всех цветов. Это наводило Медею на печальную мысль, что собственная ее жизнь не устроена, и, пожалуй, никогда и не устроится» [Там же: 105], иными словами, отношение к плоти для праведницы-Медеи расположено вне христианского понимания тела как храма. Так об особом отношении к телесному в христианстве говорит С.С. Аверинцев: «Христианство учит человека воспринимать свое тело как храм Бога – весьма веская причина скорбеть о том, что храм этот «весь осквернен»! Христианство внушает человеку, что он есть носитель образа Божия – каких же слез хватит, чтобы оплакать унижение этого образа?» [Аверинцев, 1977: 80 – 81].

Однако в картине мира Медеи физическая измена служит лишь предметом любопытства. Так, понимая, что Маша и Ника, ее племянницы, поочередно за ночь вступили в связь с одним человеком, «Медея с некоторым недоумением отметила это событие и сложила туда, где хранились прочие ее наблюдения о жизни молодой родни с их горячими романами и нестойкими браками» [Улицкая, 2017: 201]. А потом, так же с удивлением, но без сердечного сокрушения отмечает: «удивительное дело. Маша действительно рада приезду мужа, не смущена, не выглядит виноватой. Неужели для них супружеская верность ничего не значит? Как будто не приходит к ней каждую ночь этот спортсмен... А я, старая кочерга..., – улыбнулась про себя Медея, – ну что мне за дело?... но все-таки интересно, как Маша теперь будет выбираться из своего романа» [Там же: 276].

Нравственный камертон Медеи не настроен, как мы видим, на духовный план, идея домостроительства исключает здесь духовность как осознание греха и необходимость покаяния. О телесном и блудном начале Медея выносит такое суждение, в котором мы опять найдем авторскую иронию,

примененную уже к сакральному Слову: «Как хорошо, что сама я была совершенно слепа к этой стихии, когда это касалось меня. И тридцать лет уже прошло, слава Богу, с того лета... Там, в Заповедях Блаженств, забыли все-таки сказать: блаженны идиоты...» [Там же: 278]. Прием иронии здесь, конечно же, снижает не только пафос возвышенного с самого образа Медеи, но и нивелирует высокое значение Нагорной Проповеди, где Иисусом Христом даны новые заповеди человечеству, заповеди, направленные на духовную жизнь. Подобный прием также можно отнести к карнавальным.

Как же возможна такая синкретичность в образе, буквально дышащем религиозной символикой? Как мы уже говорили, пространство вокруг Медеи религиозно семантизировано: она молится, не пропускает ни одной обедни, постится, предстает праведной через взгляд разных нарраторов, представленных в тексте. Однако обратим внимание на *детали* ее образа, незамеченные исследователями: ее молитвенное правило состоит из *бормотания* «совершенно стершихся молитвенных слов» [Там же: 44]. Значимой иллюстрацией этого «стершегося» внутреннего устройства является момент нахождения Медеи в храме. Единственный раз героиня изображена там на особый для православного христианина, какой автор представляет Медею, праздник – Вход Господень в Иерусалим, когда Господь добровольно идет на Жертву распятия. Следующий за воскрешением Лазаря, этот праздник возвещает христианам надежду на их воскрешение, люди готовятся принимать Христа, соединяясь с Ним в центральном моменте литургии – Евхаристии. Однако богослужение, описанное глазами давней подруги Медеи, представляет собой страшную картину упадка, пустоты и одиночества. Центральное Таинство литургии, ради которого собрались присутствующие не состоялось: «Священник вышел с Чашей – «Со страхом Божиим и верою приступите», но никто не приступил, и он ушел в алтарь» [Там же: 256]. Не соединившись с Богом в Евхаристии, люди остаются пусты («Се, оставляется вам дом ваш пуст») (Мф. 23:38)). Не приступила к Таинству и Медея, и после окончания литургии подруги «поздравили друг друга с праздником и

поцеловались торжественно и *холодно*» [Там же]. Через эти детали исключается теоцентричность сознания Медеи, подобно тому, как Сонечкина теоцентричность заменяется книгоцентричностью. Следовательно, сознание Медеи организовано другими началами.

Что же привлекает Медею в Церкви, что она находит в ней значимое для себя? На этот вопрос ответ дает сама героиня, подчеркивая, что ей необходима *церковная дисциплина*, то есть внешняя обрядовая религиозная форма: «церковная дисциплина нужна, как хроническому больному лекарство» [Там же: 252]. В тексте неоднократно подчеркивается дисциплинированность Медеи, в ее доме неукоснительно соблюдаются определенные правила, связанные с внешней организацией быта: не ходить к колодцу по вечерам, укладывать детей спать рано, собираться за общей трапезой – внешний уклад жизни ритуализирован, горизонтальное, вещное пространство этого мира в доме Медеи чтится всеми родственниками, ритуал наделяется сакральным почитанием. Ритуализирована именно в религиозном аспекте и сама жизнь Медеи. И если горизонтальные, душевные связи в семье Медеи упорядочены, то вертикальные, духовные связи – отсутствуют. Поэтому и сам художественный мир вокруг Медеи подчиняется этому горизонтальному сюжету, аналогично процессам, происходящим в «Сонечке», и здесь обретая свою законченность в физической смерти, на этот раз племянницы Медеи Маши.

Подытоживая сказанное, можно сделать вывод о том, что в прозе Улицкой обнаруживается обращение к внешним формам агиографической традиции через призму авторской рецепции, что выражается в использовании житийной топики, устойчивых мотивов, приемов иконографии. При этом аксиологическая наполняющая образов представлена в значительном искажении. Несмотря на присутствующие отсылки к житийным и иконографическим формам, перед читателем предстают герои, лишенные духовного содержания, присущего агиографическим образам древнерусских святых и идеальным героям русской литературной классики.

«Смирение» Сонечки из повести Улицкой находится за рамками христианского смирения и даже противоположно ему: она неспособна к ценностно-смысловому самоосознанию, что в контексте традиции может служить олицетворением «антисмирения» и антиидеала. Не ставится автором и традиционная для русской литературы проблема свободы выбора и ответственности героини за этот выбор. Антропологически образ Сонечки лишен духовного измерения, автор сосредоточен на душевно-плотских чувствах и переживаниях. Теоцентричность житийного героя заменяется книгоцентричностью, мотив домостроительства – бытостроительством, мотивы целомудрия – мотивами свободы плоти.

Эти же процессы наблюдаются и в образе праведницы-Медее, расположенном за пределами центральных для смиренного героя категорий – греха и покаяния. Аксиологическая составляющая мотивов и образов декодируется при помощи приемов пародии и иронии. В трансформированном праведническом образе нет вектора духовного становления и духовного спасения, присущего героям русского классического романа (что вполне успешно может быть воплощено в текстах даже с элементами неомодернизма и постмодернизма – например, в романах Е. Водолазкина, о которых мы скажем далее). Перед Медеей не стоит и никогда не ставилась задача духовного спасения себя или ближнего, нет такой задачи ни у одной праведной героини Улицкой. Все это свидетельствует о принципиальной трансформации агиографической традиции изображения святого праведника в рассмотренных образах героев Л. Улицкой, и, по сути, о сломе национального культурного кода.

На фоне авторов, в разной степени обращающихся к проблеме смирения в женском образе, агиографическим и библейским текстам, особо выделяется творчество Е.Г. Водолазкина и А.Н. Варламова. Писателей объединяет не только их любовь к слову, выраженная в профессиональной (Е.Г. Водолазкин известный медиевист, А.Н. Варламов – исследователь литературы XX века) и творческой принадлежности литературе, но обращение к традиции как

сокровенному источнику, помогающему писателю передать главное, выражаясь словами Е. Водолазкина, «ту небесную идею, эйдос, которые должны быть у всякой вещи на земле» [Водолазкин, Лученко, 2014], о чем и пойдет речь в следующей главе.

## Выводы

Итак, отметим особенность отношения писателей к русской литературной традиции и к новым эстетическим явлениям, характеризующим современный этап развития русской литературы.

Обращение к смиренному образу как *вневременному идеалу* обусловлено социокультурными процессами, происходящими на рубеже 1990 – 2000-х годов. Эти процессы оказали существенное влияние на собственно литературные тенденции, ознаменованные господством постмодернистского дискурса, рождением героя и героини *времени*, с одной стороны нацеленных на культ успешности, с другой стороны отличающихся разорванным сознанием. Вследствие сближения художественных методов реализма, модернизма и постмодернизма, обращение к традиции стало определяться творческой индивидуальностью автора, его позицией по отношению к Священному преданию как основе традиции и ее ключевым ценностным константам. Автор либо ориентируется на них как на духовный императив (протоиерей Н. Агафонов, Т. Шипошина, В. Костерин, Е. Водолазкин, А. Варламов), что обуславливает *воссоздание* смиренного образа и сохранение константных черт смиренной героини, либо занимает «активно-преобразующую» позицию (Л. Улицкая), что ведет к *трансформации* образа.

В качестве средств, ведущих к трансформации, используются характерные для поэтики постмодернизма приемы пародии и иронии. Центральные для смиренной героини идеи спасения, покаяния, определяющий «ядро» образа смиренной героини концепт женщины-помощницы, а также характеризующие сюжет категории синергии и провиденциализма отсутствуют в ценностном



пространстве трансформированных смиренных образов. Обращение к внешним формам традиции при трансформации и редуцировании традиционной аксиологии влечет за собой слом культурного кода, определяющего принадлежность героини к смиренному типу (Л. Улицкая).

## ГЛАВА III. ТИП СМИРЕННОЙ ГЕРОИНИ В ПРОЗЕ Е. ВОДОЛАЗКИНА И А. ВАРЛАМОВА

### 3.1. Агиографическая традиция в прозе Е. Водолазкина

#### 3.1.1. Женские образы в романах Е. Водолазкина («Лавр», «Авиатор», «Чагин»)

Творчество Е.Г. Водолазкина, в романах которого центральное место занимает герой-праведник («Лавр» и «Оправдание Острова»), обращает на себя особое внимание. Е.Г. Водолазкин – филолог, ученик Д.С. Лихачева, специалист по древнерусской литературе, и, по его собственному признанию, этот «личный опыт» приобщения к древности «вошел в резонанс с современным состоянием литературы» [Водолазкин, 2018a]. Научный интерес к творчеству автора, его неожиданным стилистическим решениям и идейному своеобразиему устойчив и высок. Начиная с 2010-х годов появляются исследования романов Водолазкина, проблемам прозы посвящен ряд диссертационных исследований [Маглий, 2017; Бочкина, 2019; Трубецкова, 2022; Парина, 2018 и др.], а о мировом уровне внимания к Водолазкину свидетельствует международная научная конференция «Знаковые имена современной русской литературы: Евгений Водолазкин», прошедшая в 2018 году в Кракове, объединившая более 90 отечественных и зарубежных ученых, итоги работы которых изданы в одноименной коллективной монографии.

По мнению исследователей, особенностью прозы Водолазкина является «интертекстуальность особого рода. Это не прямая цитатность, он расставляет знаки не иконические, но индексальные — то есть указывает на знакомый читателю опыт, который усиливает суггестивность его собственных текстов» [Абашева, 2019: 40]. Говоря о специфике произведений писателя, Я.В. Солдаткина определяет его творчество «своего рода *медиатором* между современными литературными тенденциями создания текста, с одной

стороны, и средневековыми приемами — с другой» [Солдаткина, 2019: 309]. О тяготении романа «Лавр» (2012) к постмодернизму и модернизму говорит М. Липовецкий (см.: [Липовецкий, 2019: 65]). Я.В. Солдаткина, рассматривая ключевые свойства этого романа, характерные для неомодернизма, отмечает особенности хронотопа, заключающиеся в спиралевидной концепции времени, в центральных темах осмысления и преодоления смерти, в фигуре «художника», преобразовывающего действительность, в нацеленности на диалог с традицией и др. (см.: [Солдаткина, 2015: 50 — 53]).

Анализируя особенности обращения писателя к предшествующим литературным эпохам<sup>21</sup>, Я.В. Солдаткина утверждает, что Е. Водолазкин следует путем Булгакова, Платонова и Пастернака в поисках «нового художественного языка при одновременном сложном взаимодействии с духовно-религиозной традицией» [Солдаткина, 2019: 318]. Таким образом, аксиологическая ориентированность автора на традицию, по мнению исследователей, ставит его произведения в один ряд с классическим русским романом и «едва ли бессознательно, но именно вполне осознанно» возвращает их «к тому стержню — к идее "восстановления"/"пробуждения"/"спасения", — на котором держался русский классический роман» [Беляева, Тышковская-Каспшак, 2021: 93].

Для воплощения этой непростой задачи в «Лавре» Водолазкин «обратился к древней форме — к житию, предназначенному для такого рода повествования, только писал это *житие* современными литературными средствами» [Водолазкин, Лученко, 2014]. По признанию автора, «Лавр» и его герой появился как следствие, выражаясь емким определением М. Абашевой,

---

<sup>21</sup> Добавим, что тема обращения автора к герою-праведнику в контексте предшествующих литературных эпох и творчества конкретных авторов еще нуждается в должном научном осмыслении. Например, уместным и возможным было бы поставить вопрос о связи праведных образов Е. Водолазкина и Н. Лескова, как мы уже говорили, часто обращавшегося в своем творчестве к теме праведничества. Направление подобного исследования представляет интерес еще и потому, что, по словам Водолазкина, он «занимался в университете Лесковым — и через Лескова пришел к Древней Руси» [Водолазкин, Лученко, 2014]

«обезбоженного (это тревожит писателя) мира современника» [Абашева, 2019: 47]: «Я хотел рассказать о человеке, способном на жертву. Не какую-то великую однократную жертву, для которой достаточно минуты экстаза, а ежедневную, ежечасную жизнь-жертву. Культу успеха, господствующему в современном обществе, хотелось противопоставить нечто иное» [Водолазкин, 2018а].

Образ Арсения — центральный в романе. Однако образ Устины, его возлюбленной, на наш взгляд, является ключевым в сюжетном повествовании о пути главного героя ко спасению. Именно любовь к Устине, память о ней, чувство ответственности за ее посмертную участь, служат причиной духовного пути главного героя. Арсению, ставшему виновником гибели возлюбленной и сына, предстоит прожить свою жизнь и за Устину. По словам старца Никандра, обращенным к Арсению, «Любовь сделала <...> (их – А.Х.) с Устиной единым целым, а значит, часть Устины все еще здесь» [Водолазкин, 2014: 113].

Так в повествовании реализуется идея спасения, сопряженная с женским образом, раскрывающимся через концепт *женщины-помощницы*. Очевидно, что автор экспериментирует с пространством и временем, помещая Устину в пространство метафизическое, откуда она, нуждающаяся в спасении, подвигает Арсения идти жертвенным путем Христа. Идея совместного спасения и правильного выбора пути к нему является центральной в романе, что отмечают и другие исследователи (см. об этом: [Шайкин, 2021: 611 –619]): «Я не уверен в своем пути, и оттого мне все труднее двигаться дальше. По неизвестной дороге можно идти долго, очень долго, но нельзя идти бесконечно. *Спасительна ли она для Устины?* <...> Я лишь хочу узнать общее направление пути, сказал Арсений. В том, что касается меня и Устины» [Водолазкин, 2014: 362 – 363]. Ответ на переживания героя вложен автором в уста старца: «А разве Христос не общее направление» [Там же]?

Знаменательно окончание романа: сюжет закольцовывается, повторяется, но на ином уровне. Лавр возвращается в места своего детства и спасает

беременную вне брака девушку Анастасию, назвавшись отцом ее ребенка. События разворачиваются в синергичном пространстве – Лавр соотносит свою волю с волей Бога и перед родами девушки причащается Христовых Тайн, зная, что помощь Анастасии – последняя его миссия на земле. Мы видим два бытия: малое земное время, и метафизическое, вневременное пространство налагаются друг на друга, события, происходящие во времени малом, служат основой для изменения в метафизическом бытии. Спасая Анастасию, Лавр словно изменяет ход событий многолетней давности, что дает читателю надежду на прощение Устины и Лавра и их совместное спасение в жизни вечной.

Отвечая на вопрос об идеях романа, Е. Водолазкин определяет их как «очень простые вещи»: «"Лавр" — о том, что никогда ничто не может быть потеряно. И притом, что Бог Всеблагий, всегда есть надежда. О том, что любовь может быть вечной. Это словосочетание очень банальное — вечная любовь, но оно, на мой взгляд, абсолютно реально» [Водолазкин, Лученко, 2014]. Думается, не будет преувеличением сделать вывод о том, что идеи, определяющие духовно-нравственное содержание романа «Лавр», являются центральными и для других романов писателя, соединяясь с идеей покаяния. При этом отметим, что идеи покаяния и спасения, центральные в этих романах, обусловлены влиянием женских образов, хотя они и второстепенны.

Так покаяние главного героя романа «Авиатор» Иннокентия Платонова, рожденного в начале XX века, также связано с образом его возлюбленной Анастасии. Иннокентий совершает убийство Зарецкого, доносчика на расстрелянного отца Анастасии. Влияние женского образа реализовано на уровне слова: своей неосторожной просьбой «Не убивайте его!» [Водолазкин, 2018б: 106], Анастасия вызывает в герое жажду отмщения. Отбывая наказание на Соловках за убийство, Платонов соглашается на участие в эксперименте по заморозке в жидком азоте в центре «ЛАЗАРЬ», а возвращается к жизни уже в XXI веке. Осмысливая причины своего чудесного возвращения, Платонов обращается к Покаянному канону: «*Откуда начну плакати окаянного моего*

*жизни деяний?* Читал Насте вслух Покаянный канон. Там есть удивительная фраза: *Бог идежде хочет, побеждается естества чин*. Мы ее много раз повторяли» [Там же: 353]. Повествование, насыщенное аллюзиями к евангельским событиям воскрешения Лазаря («Зачем Бог воскресил Лазаря? <...> Точнее, ему была дана милость вернуться» [Там же: 382]), в творческой манере Водолазкина представленное экспериментальными формами, – разорванным временем, перемежающимися нарраторами, – смыкается вокруг идеи милосердия Божьего, желающего спастись каждому. Платонову дарится второй шанс на покаяние: «Господи, помилуй. Я покаялся на исповеди, что когда-то убил человека, но легче мне не становится. Священник же ответил: ты просил прощения у Бога, Которого не убивал, – может быть тебе попросить прощения у убитого? <...> прости меня, раб Божий Николай, что убил тебя статуэткой Фемиды мартовским вечером 1923 года» [Там же: 404]. Но раскаяние касается не только Платонова, кается и Анастасия, дожившая до этих лет: «Зарецкий – это ведь *мой* грех» [Там же: 210], – признается она. Экспериментируя со временем и пространством, автор повторяет сюжетный ход «Лавра»: кольцевая композиция романа словно возвращает Платонова в точку жизни до совершения греха, что подтверждается размышлениями героя на последних страницах романа о покаянии как возвращении к догреховному состоянию.

Идея покаяния сопровождает и образ главного героя романа «Чагин» и также связана с женским образом – его возлюбленной Веры. Исидор Чагин, благодаря своей феноменальной памяти, завербован сотрудниками неназванной организации, отвечающей за безопасность «городской библиотеки». Внедрившись в литературный кружок, основателя которого, Вельского, подозревают в диссидентстве, Чагин начинает запоминать все происходящее на встречах, а потом делает донос на руководителя кружка. Вельского приговаривают к тюремному заключению. Осознавая несправедливость своего поступка, Исидор отказывается от материальной выгоды за свое донесение. Определяющим обстоятельством этого отказа

послужила потерей героем любимой женщины, не простившей предательство Чагина (отметим, что имя Вера здесь многопланово, теряя *Веру*, героиня символически лишается и *веры* в прощение и спасение). Глубинный сюжет романа повторяет интенции «Лавра» и «Авиатора». Исидор, идущий путем искупления и покаяния, в конце жизни обретает утраченную надежду на счастье с любимой Верой, композиция романа закольцовывается, герои словно попадают во временную петлю, время в их сознании оборачивается вспять: «Однажды Исидор (он очень стеснялся) спросил Веру, любила ли она его. Вера ответила, что любила и любит. Но Исидору (вот она, любовь 78-летних!) было еще важно выяснить, за что именно» [Водолазкин, 2022: 369].

Эти же идеи вечной любви, милосердия Божиего, покаяния и спасения, на наш взгляд, концептуально определяют и содержательное пространство романа «Оправдание Острова», где женский образ становится центральным, воплощает черты древнерусских праведниц, о чем мы скажем далее.

### **3.1.2. Образ праведницы в романе Е. Водолазкина**

#### **«Оправдание Острова»: агиографическая традиция и новые формы**

Как и в романе «Лавр», герои «Оправдания Острова» рождены в средневековье, принадлежат его культуре и мировоззрению, что с точки зрения автора, объясняет их устремленность к святости, практически утраченную современными героями. «Я понимал, что, взятый с нынешней улицы, такой герой будет неубедителен, а то и попросту фальшив» [Водолазкин, 2018a], – поясняет автор особенности праведных образов.

Развивая свою мысль, автор определяет «Оправдание Острова» как «роман о праведниках» и «о возвышенной супружеской любви» [Водолазкин, Каплан, 2021], тем самым помещая роман в агиографический контекст, а в связи с образом Ксении – в контекст житий смиренных праведниц – Ульянии Осорьбиной и Февронии Муромской, служащих примерами идеального супружества и служения людям. Подобное обращение к агиографическому

материалу уже было сделано им в «Лавре», где писатель использует жития прямо и косвенно. Водолазкин обращается к текстам, принадлежащим житиям конкретных святых: Арсения Великого, Андрея Новгородского, Андрея Юродивого, Прокопия Устюжского и др. (см. об этом: [Трофимова, 2016: 12 – 15]).

Некоторые сюжетные и образные параллели между романом Е. Водолазкина и средневековой «Повестью о Петре и Февронии» прочитываются довольно ясно и уже были отмечены исследователями. И хотя, по мнению А.В. Архангельской, главные герои «Оправдания Острова» в точности «не повторяют судьбу ни одной из правящих пар», а в романе «доминируют хронографические, а не агиографические образцы» [Архангельская, 2022: 88-89], пересечения житийных текстов с современным текстом очевидно<sup>22</sup>. А.Г. Ключ определяет ряд общих для текстов мест: «бездетный княжеский союз, принимающий монашеский постриг или ведущий монашескую жизнь (в обоих произведениях мы встречаем эпитет "благоверные" при описании героев), правители честно служащие своему народу, восстание против главных героев как представителей официальной власти (со стороны бояр // народных масс), "общая" смерть героев» [Ключ, 2021: 218]. Заметим, что при обоснованности данных наблюдений, мы считаем важным рассматривать диалог между текстами не просто как свидетельство об интертексте, не только как игру автора с читателем, как литературный прием (А.Г. Ключ рассматривает введение в современный текст аллюзий к древнерусской повести именно как тенденцию «к многофункциональному

---

<sup>22</sup> Добавим, что проблема осмысления хронографической традиции в романе и ее соотношения с агиографической заслуживает отдельного изучения. Например, специфику изложения в Русском Хронографе XV в. Д. С. Лихачев определяет как «щесть нравоучительных историй, рисующих неслыханные злодеяния, невероятные подвиги благочестия, мученичество праведных и преступления нечестивых. Чудесные события, предвещения, указание на символическое значений событий обильно насыщают повествование» [Лихачев, 1970: 82]. Подобное использование хронографических элементов характерно и для текста Е. Водолазкина, чем он пользуется, одновременно и вовлекая читателя в интеллектуальную игру, и раскрывая смыслообразующую основу древнерусского произведения.



использованию уже существующих героев-мифов» [Там же: 218]), но как намеренное обращение к житийному жанру с целью введения в текст аксиологической доминанты, этот жанр определяющей.

Отсюда, на наш взгляд, и произрастает то особенное обращение к традиции и к образам праведников, которых автор называет «духовным камертоном» для «обычных людей», утверждая, что они — «доказательство, что таким стать *можно*, что это не фантастика» [Водолазкин, Каплан, 2021].

Напомним, что в широком смысле к традиции в художественном произведении можно отнести «наличие видимых *форм* Священного Предания и Писания: текстов, <...> цитат, реминисценций, христианских сюжетов и т. д». [Дорофеева, 2019: 20]. Однако, как мы уже говорили, присутствие только эксплицитных форм может свидетельствовать об «*использовании*» житийных элементов в качестве *конструкта* при создании художественного текста, но не обязательно о нахождении его *внутри* традиции. Важнейшим принципом, определяющим принадлежность к традиции, является обязательное «наличие христианской *аксиологии*, прежде всего в позиции автора и в художественном пространстве текста» [Там же]. Агиография, ставшая одним из основных источников русской литературной традиции, ценностно ориентированной на Евангельский текст, главной имеет внелитературную цель — спасения души, и одновременно условно «литературную» — изображения словом образа святого. По словам А. Н. Ужанкова, спасение души и есть «основная тема всей древнерусской словесности. Каждое житие святого дает конкретный пример такого спасения» [Ужанков, 2022: 82]. И эти примеры оказываются привлекательными для современных писателей, ищущих способы изобразить святость в художественном образе, при этом ориентируясь на житийный канон. Данную тенденцию уже отмечали исследователи, определяя подобный тип авторской рецепции как «*воссоздающий*» традицию [Бычков Д.М., 2015: 120].

Е. Водолазкин в романе «Оправдание Острова» стремится к этому «воссозданию» житийной традиции, решая сложную задачу изображения

святости художественными средствами. Сосредоточимся на выявлении типологических черт, сближающих главную героиню романа Ксению с образами праведниц и свидетельствующих о ее причастности к агиографической традиции, для чего обратимся к анализу образа на уровне житийной топики. Для поиска типологических параллелей рассмотрим Житие Ульянии Осорьиной, являющееся, по-видимому, «единственным житием, прославляющим святую праведницу» [Руди, 2005: 96], которое «может соответствовать идеальному представлению о жизни святого, укладываясь в схему похвального жития со всеми необходимыми ее топосами» [Руди, 2001: 88]. Также обратимся к ключевым идеям, соединяющим образ Ксении с образом Февронии Муромской.

В центре романа «Оправдание Острова» — судьба княжеской четы, Парфения и Ксении, которым Бог послал невиданное долголетие — 347 лет. Рождение их было предсказано за семь лет пророком Агафоном Впередсмотрящим: «У тебя, князь, будет сын именем Парфений, что значит *девственник*. У князя же Андроника родится дочь Ксения, то есть *чужая*, что можно понимать как *чужая миру*. И соединятся в браке, и с их соединением на Острове утихнет междоусобица» [Водолазкин, 2021: 61]. Отметим внимание, что в этом небольшом фрагменте автор использует сразу несколько агиографических топосов, идейно сопряженных друг с другом, о чем мы скажем далее. Одним из таких топосов, влияющих на все повествование, его развитие, становится *идея спасения* как цель брака Ксении и Парфения, ведь окончание братоубийственной войны на Острове зависит от их союза.

К следованию житийной традиции относится и принадлежность главной героини княжескому роду. Так, говоря о причисленных к лику святых до XX столетия «честных женах», Т. Р. Руди отмечает, «что подавляющее большинство из них либо относятся к княжескому роду и чтятся соответственно как благоверные княгини, либо являются монахинями, т. е. чтятся как преподобные, а зачастую соединяют в себе два этих чина святости» [Руди, 2001: 85]. Поэтому аллюзия к еще одному топосу — о чудесном

появлении на свет праведника, что подтверждается также рождением князей во время свирепого мора, унесшего жизни тысяч островитян, объясняет идею Божьего благословения на этот брак. Заметим, что с помощью мотива чудесного рождения автор сразу указывает на принадлежность героев – княжеской четы – к области сакрального, при этом героиню изначально наделяет чертами, присущими описанию святой *чуждой миру*: Ксения «детских игр не любила и их сторонилась, отчего несведущим и не обладающим тонкостью чувств могла показаться *нелюдимой и даже диковатой*. На деле же кажущаяся нелюдимость отражала ее внимание не к земному, но к горнему» [Водолазкин, 2021: 72]. Устами хрониста подчеркивается «истинность» слов о святости Ксении в глазах окружающих: «Дети не могут не вызывать любви, особенно Ксения, чадо *необычное и странное*, которому ведомо неведомое и видимо невидимое. Она всегда сторонится детских забав, как сторонятся их в детстве только *святые*» [Там же: 84].

Сравним описание Ксении с образом праведницы в житии Ульянии Осорьбиной (Лазаревской), которое мы уже приводили в главе 1: «Бе бо измлада кротка и молчалива, небуява, невеличава и *от смеха и всякия игры отгребашеся*. Аще и многажды на *игры и на песни пустошныя от сверьстниц нудима бе, она же не приставаше к совету их, недоумение на ся возлагаше*, и тем потаити хотя своя добродетели» [Цит. по Руди, 2001: 88]. Очевидны не просто типологические параллели в описаниях детских образов Ульянии и Ксении. Фактически обнаруживается либо не прямое цитирование, либо, что будет точнее, агиографический топос, сопровождающий жития преподобных и праведных. Отметим, что для житий преподобных, монашествующих, характерен топос стремления святого к богоугодной жизни с детских лет. Однако для жития праведницы, спасавшейся в миру, использование этого топоса уникально, о чем мы уже говорили, рассматривая мотив стремления к монашеской жизни с юных лет в Житии Ульянии Лазаревской. Такое стремление, сопровождающееся этим же топосом, встречается

и в современном тексте в образе княгини Ксении, что свидетельствует о смирении современной героини, желающей уподобиться Богу с юных лет.

Весьма значительная роль в романе Водолазкина отводится мотиву чуда, которое, соотносясь с образом Ксении и Парфения, носит агиографический характер. Герои совершают чудеса, подобно житийным святым. Такова история о нашествии на Остров саранчи, остановленной силой молитвы героев: «...Парфений и Ксения взошли с епископом Феопемптом на колокольню Преображенского собора и молились Господу и Пречистой Его Матери об избавлении от сея напасти» [Водолазкин, 2021: 122–123]. Саранча, перелетев Остров, приземлилась в море, где утонула, и «все понимали, что это было чудо» [Там же].

Продолжая поэтику чудесного, следуя традиции, автор наделяет героиню даром предчувствования, благодаря которому в детские годы Ксения спасает Парфения от смерти во время игры в ножички. Не находясь с ним рядом, но предчувствуя опасность, она выкрикивает слово «нож», что спасает Парфения. «Странным образом» услышав этот возглас и повернувшись в сторону Ксении, Парфений отворачивается от летевшего в него ножа, который попадает «не в сердце, а в плечо» [Там же: 76].

Приведем цитату полностью: «Самой игры в ножички я не видела (мы находились слишком далеко от игравших), но почувствовала, чем они там, на севере Острова, сейчас занимаются.

Мы гуляли по берегу моря около нашего замка. Впереди шла тетушка Клавдия, сестра моего умершего отца, которая занималась моим воспитанием. Шла по полоске прибоя, подобрав подол платья. Держала его обеими руками, высоко — выше колен, и все равно часть подола скользила по мокрому песку, то и дело погружаясь в дрожащую морскую пену. В этот день я обратила внимание на ноги Клавдии. Они были, говоря современным языком, х-образными. Внезапно я почувствовала укол беспокойства и, еще не понимая, что делаю, закричала:

— Нож!

— Отчего ты закричала «Нож!»? — спросила тетушка, не замедляя движения.

— А отчего у вас х-образные ноги? — ответила я вопросом на вопрос.

Клавдия не поняла ни моего крика, ни вопроса, я тоже не поняла ни того, ни другого — вырвалось просто. Я находилась, вообще говоря, не здесь. Видела в далеком Городе Парфения, слышала в непроглядном будущем слова. <...>

Парфения мой крик спас. Каким-то странным образом он услышал его (мои слова суженый слышал с любого расстояния) и повернулся в мою сторону. Этого было достаточно, чтобы нож попал не в сердце, а в плечо» [Там же: 75–76].

Этот эпизод представляет особый интерес, так как является иллюстрацией авторского метода, который исследователи характеризуют как соединяющий «в себе противоречивые элементы» [Трофимова, 2016: 7]. Чудо происходит в момент прогулки Ксении-ребенка по берегу моря и наблюдения ее за кривыми ногами своей тети. Это яркий пример взаимной интеграции канонического чудесного, принадлежащего сакральному духовному миру, и авторского, казалось бы, намеренно сниженного, едва ли не профанного пространств. Духовный мир, словно нивелированный описанием физиологической детали, сталкивается с миром телесным. Однако подобное художественное решение приобретает здесь неожиданное звучание. Во-первых, через детали и вставные конструкции вводится столь любимая Водолазкин тема описания жизни «в моменте», подробно раскрытая автором в романе «Авиатор» (см.: [Казаков, 2020]), что позволяет читателю увидеть произошедшее через призму мировосприятия Ксении. Во-вторых, с точки зрения Ксении-ребенка, не ситуация чуда «снижается», помещаясь в бытовой контекст, но, наоборот, вещный мир, профанная действительность сакрализуется. Обратим внимание, что Ксения, по ее словам, закричала «не понимая», что делает, «вырвалось просто», она «находилась, вообще говоря, не здесь» [Водолазкин, 2021: 76]. Так в современный текст вводится

*провиденциальный сюжет*, связанный с идеей совместного спасения. Божественный промысел, «странным образом» меняющий ход естественных событий, выводит героиню из пространства земного хронотопа, помещая ее в ту точку, которую можно связать с метафизическим миром: чудом героиня оказывается вне пространства и времени, помогая Парфению избежать телесной смерти. Вставная конструкция «мои слова суженый слышал с любого расстояния» [Там же] определяет суть понимаемого Ксенией чуда уже во взрослом возрасте: Парфений предназначен Ксении свыше, а значит, спасен по Божией воле сейчас для совместного спасения в будущем. Так автор-повествователь вводит в ткань текста и реализует в сюжете центральные для житийной литературы категории, которые мы рассматривали в Повести о Петре и Февронии Муромских: категория синергии как взаимонаправленность двух волей, и концепт женщины-помощницы супругу, в деле совместного спасения.

По схожему принципу авторское начало проявляется и в других структурных элементах романа, отсылающих к агиографии, что с особенной силой выражено в центральном мотиве, сопровождающем образы княжеской четы, — мотиве «безбрачного брака». Воздержание супругов «по взаимному согласию является одной из традиционных моделей реализации в житиях топоса об отношении святого к браку. Известно, что многие святые жены хранили девство в браке, подражая «"безбрачному браку" Марии и Иосифа» [Руди, 2001: 99]. Так же отречение от телесного является «активно разрабатываемым мотивом уподобления монашеской жизни жизни ангелов — *imitation angeli*» [Руди, 2005: 79]. «Сподобиться ангельского образа» значит «отвергнуть жизнь плотскую и сосредоточиться на жизни духа» [Там же]. Таким образом, в романе в образе Ксении соединяются два топоса, когда праведница почитается и как благоверная княгиня, и как монахиня. В рассматриваемом произведении этот житийный топос получает развитие и авторскую интерпретацию. Ксения хочет уйти в монастырь после свадьбы, не спрашивая согласия мужа, а поставив его перед фактом:

«— Как ты меня покинешь, — спросил я, — ведь ты жена моя?

Она впервые посмотрела мне в глаза:

— Я невеста Христова, и Он ждет меня в монастыре. Ты же меня прости.

<...> Когда Ксения подошла к двери, я напомнил ей о предсказании Агафона. Я уже не надеялся ее удержать, просто спросил, как мне быть. Заметив в ее глазах сомнение, встал перед ней на колени. Сказал, что никогда не прикоснусь к ней, пусть только она останется. Обещал, что будем жить с ней по любви совершенной: останемся братом и сестрой, как до нашего венчания» [Водолазкин, 2021: 119].

Вновь очевидно сходство с «Житием Ульянии Осорьиной», которая, уже родив детей, просила мужа отпустить ее в монастырь, скорбя «о томъ, что лучшей мѣры дѣвственнаго житія не постигла» [Житие, 1861: 254]. Вспомним, как настроенная решительно, Ульяния ставит ультиматум супругу: «если не отпустишь, то бѣгом изъ дому своего утаюсь» [Там же: 258], а муж просит ее остаться ради попечения о детях. Этот мотив получает свое удвоение и обретает новую глубину, если рассмотреть его воплощение и в «Повести о Петре и Февронии Муромских», на что мы указывали в Главе 1. Наблюдается очевидная параллель: как супруг умоляет Ульянию не покидать детей, как Петр и Феврония возвращаются на княжение после изгнания ради заботы о подданных как о детях, так и Парфений просит Ксению остаться из заботы о жителях Острова, за жизни которых по пророчеству они несут ответственность перед Богом: «...что же теперь будет с Островом, мир на котором, по предсказанию Агафона, зависел от нашего венчания?» [Водолазкин, 2021: 118].

Казалось бы, сюжетная линия Ксении в ключевых моментах ситуации выбора безбрачного брака идеально повторяет рисунок сюжетной линии Ульянии (желание уйти в монастырь — уступка мольбам мужа — безбрачный брак). Однако, как справедливо отмечено А. В. Архангельской, «ни один из топосов писатель не проводит от начала и до конца последовательно, но сталкивает их друг с другом, добиваясь на этих перекрестках новых смыслов

и оттенков значений, углубляющих понимание образа» [Архангельская, 2022: 88]. Так происходит и в развитии данного мотива, связанного с внутренним конфликтом героини, что, естественно, не характерно для агиографического героя, но органично для художественного: «Скажу неожиданную — может быть, даже невероятную вещь. Я иногда думаю, что избранный мной путь не был единственно возможным. Настояв на жизни по любви совершенной, я лишила нас с Парфением чего-то важного» [Водолазкин, 2021: 120], — признается Ксения годы спустя. Отказ от плотского брака Ксения объясняет горением своей веры: «Моя вера и сейчас горяча, но теперь это внутреннее горение, не требующее жестких поступков» [Там же].

Эта составляющая образа Ксении отлична от традиционно принятой в агиографии, не канонична, а является частью авторской рецепции. Не опираясь на традицию, но сочетаясь с ней, внутренняя рефлексия Ксении делает образ живым, динамичным, исполненным трагизма: «Глаза Парфения слезятся на ветру. Я не родила ему ребенка, и, думаю, напрасно» [Там же: 218]. Далее эмоциональный накал возрастает, словно нивелируя мотив внешней тишины, свойственной житийной праведнице: «Я кричу. — Это был, — кричу, — мой выбор! А он сделал его своим, и потому нет для меня дороже человека. И теперь я не знаю, могла ли решать за двоих. Я об этом все время думаю <...>. Он ведь хотел ребенка, а я его этого лишила. <...> Я рыдаю так, как никогда не рыдала» [Там же: 326].

Тем не менее, противоречие, которым автор усложняет образ Ксении, заставляя читателя разгадывать загадку ее характера, при детальном рассмотрении оборачивается очередной ступенью к уровню более глубокой, духовной сферы героини. Обратим внимание, что конфликт возникает не в отношении *цели* жизни Ксении, а в отношении *выбора пути* к этой цели: уподобиться Христу героиня могла и следуя «общему пути», то есть живя полным, а не монашеским браком. По ее позднему признанию («Спустя годы (века)...»), в нем тоже «есть мудрость», ведь «он по-своему не проще пути для избранных. Порой — сложнее» [Там же: 120]. Таким образом, цель



Ксении, заявленная в начале повествования, остается прежней и не меняется на протяжении всей ее жизни, коллизия касается лишь вопроса верности выбранному пути при достижении этой цели.

Отметим, что подобные вопросы о правильности следования своему пути характерны для праведника в художественном мире Водолазкина, о чем мы говорили ранее, обращаясь к роману «Лавр». Это свидетельствует об особом внимании автора к вопросу возможности выбора дороги к спасению в соответствии с принципом свободной воли человека. Дополним, что этот мотив является одним из центральных в агиографии, например, он реализован в Житии Феодосия Печерского, когда святой не знал «како и кымь образьмь спасться» [Цит. по Топоров, 1995: 659]. Так об этом пишет В.Н. Топоров: «Мысль о спасении души занимала в это время Феодосия более, чем что-либо другое. И он искал этот путь на свой страх и риск. *Призвание само по себе не обеспечивало свободы от ошибок*, во всяком случае — выбора предназначенной Божьим изволением судьбы» [Там же]. Очевидно, что, актуализируя эту проблему в образах литературных праведников, Е.Г. Водолазкин обращается именно к опыту Священного предания.

Возвращаясь к образу Ксении, обратим внимание, что эффект от этого конфликта достигается и с помощью художественного приема, который автор использует при изображении главных героев: повествование ведется от третьего лица (хрониста) и от первого (рефлексия самого героя). Подобный дискурс наррации преследует, на наш взгляд, несколько целей и направлен на решение разноуровневых проблем. Первый уровень касается возможности объективного и субъективного оценивания героя, совмещения различных точек зрения, создающих «объемный» образ праведника, сложный в своей архитектонике, уходящий от статичности и канонической типизации. Это, собственно, проблема создания *художественного* образа героя-праведника, литературного характера, доминантой которого должна быть идея праведности и святости. И тогда возникает вторая проблема: как изобразить святого в литературном характере, если святость относится уже

не к литературе, а к Священному Преданию и агиографии как его форме? Водолазкин ранее уже находил решение этой сложнейшей двуединой задачи в «Лавре». Как медиевист, автор знает, что каждый святой был, несомненно, неповторимой личностью, не сводящейся к «этикетному» набору топосов<sup>23</sup>.

Д.С. Лихачев связывал зарождение литературного характера в XVII в. с «разрушением идеализации» человека в житийном жанре [Лихачев, 1970: 104–106]<sup>24</sup>, приводя в пример «Повесть об Ульянии Осорьиной», в которой он видит появившийся интерес «к рядовому человеку, к быту, к конкретной исторической обстановке» [Там же: 104]. Продолжая исследование этой темы, современные ученые обозначают данный процесс «секуляризацией мировоззрения» и зарождения художественного метода, когда в литературу «проникает психологическая мотивация поведения героя» [Ужанков, 2007: 223]. Она приводит к тому, что «писатели <...> создают художественный образ, который диктует собственные, индивидуальные и вместе с тем типические черты» [Дроздова, 2019: 103]. Как мы уже говорили, черты эти касаются и изменения *в способе* изображения праведника, при этом, если «жанровую доминанту составляет идея святости, то в противоречие с ней не могут входить избираемые автором средства создания жития» [Дорофеева, 2014: 342]. Можно предположить, что Водолазкин использовал этот прием и в поэтике образа Ксении: типические черты, присущие агиографическому герою обогащаются чертами характерными, индивидуальными, о чем уже говорилось выше. Героиня обладает неповторимым внутренним миром. Так, например, (и в поэтике образа это важно!) Ксении присуща некоторая жесткость: и как

---

23 Академик Д.С. Лихачев так рассуждал о проблеме этикета, относя ее к явлениям «художественного метода»: «Было бы неправильно усматривать в литературном этикете русского средневековья только совокупность механически повторяющихся шаблонов и трафаретов, недостаток творческой выдумки. <...> Перед нами творчество, а не механический набор трафаретов, — творчество, в котором писатель стремится выразить свои представления о должном и приличествующем» [Лихачев, 1971: 108].

24 Вопрос о разрушении идеализации образа святого в житии является полемическим. На наш взгляд, законы жанра жития этому сопротивляются: любое разрушения идеала, каковым является святой, приведет и к трансформации жанра. Мы разделяем точку зрения Т.Р. Руди, считающей данную повесть вполне каноничной, воплощающей агиографический образ святого (см.: [Руди, 2001: 88]).

жене (в эпизоде первой брачной ночи), и как правительнице (когда Ксения не хочет идти на уступки повстанцам, собираясь воевать с ними, но, следуя совету Парфения, решает «не проливать ненужной крови» [Водолазкин, 2021: 200]). Эпитет «жесткая» в отношении Ксении звучит и из уст хрониста, и из уст самой Ксении, в ее комментарии к происходящим событиям: «Вскоре после восшествия Ксении на престол всем стало ясно, что она жестче своего мужа. Ксения принимала решения осторожнее, чем Парфений, и иногда казалось, что осторожность эта избыточна, но, приняв их однажды, никогда от них не отказывалась и следила за тем, чтобы все выполнялось неукоснительно. <...> Вот я, оказывается, какая — а борцы за новую жизнь не знали. И хронист Илий не знал. Видела, как Парфений улыбался, читая эти строки. Он-то знал» [Там же: 172].

Автор уходит от шаблонности характера главной героини, строя ее образ в художественном пространстве романа. Так, например, Ксения ругается на кухне с соседкой: «Только я вот, например, бранилась с соседкой, а Его Светлейшее Высочество нас разнимал. Вы даже не представляете, какой это был некрасивый эпизод» [Там же: 290]. Или испытывает радость, когда досаждающий сосед по коммунальной квартире посрамлен: «...Лукьян обвинял нас в воровстве керосина, пользовании его стульчаком в туалете и включением его кухонной лампочки. Со своего места он не видел, что его примус выключен, и страдал из-за выгорания керосина. Того, разумеется, что мы еще не успели украсть. Меня охватило злорадство» [Там же: 255].

Очевидно, что автор, используя аллюзии к образам Ульянии и Февронии, все же создает именно литературный характер и прибегает к психологизму, который, по мнению Л. Гинзбург, начинается «с несовпадений, с непредвиденности поведения героя» [Гинзбург, 1977: 286]. Наделяя праведника чертами, не соответствующими читательскому ожиданию, автор наводит читателя на еще одно важное размышление: святой не безгрешен, он может ошибаться и быть несовершенным, ведь безгрешен и свят лишь один Господь Иисус Христос, а люди *святы Его святостью*. Антропологически это

объяснимо словами из Священного Писания: «Несть человек, иже жив будет и не согрешит» (3 Царст. 8:46). Эту мысль о греховности всякого человека утверждает и апостол Иоанн Богослов: «Аще речем, яко греха не имамы, себе прельщаем» (1 Ин. 1:8). На наш взгляд, именно такой подход к возможным ошибкам праведника (а грех буквально означает «промах», «ошибка»), автор отображает в образе Ксении. Например, в беседе, когда Ксения признается, что в ее жизни присутствовали «некрасивые эпизоды», в уста одного из персонажей вложен ответ на это сожаление: «Потому-то и неправильно жизнь сводить к эпизоду» [Водолазкин, 2021: 290]. Действительно, если принимать во внимание весь сложный, лишенный схематичности и однородности образ Ксении, становится заметно, что «неукладывающиеся» в традицию индивидуальные черты не затмевают *доминанты* образа, выраженной в *христианских идеях*: осознания своей греховности, увиденной даже в малом: «Глядя на Максима, вспомнила, как с ним христосовалась. Вспомнила потому, что, в отличие от всех других, к чьим щекам я прикасалась в тот день, его борода была удивительно мягкой. <...> Я тогда рассказала об этом Парфению, а он улыбнулся, и – тоже улыбнулась. А потом покраснела. А на следующий день ходила на исповедь» [Там же: 162]; прощения, когда князя неоднократно прощали нападавших на них террористов и с милосердием к ним относились, принося им «денег на излечение и гостинцев» [Там же: 152], отказываясь казнить убийц, поскольку, по словам Ксении «все-таки были убеждены, что человек как творение Божие не может быть лишен жизни» [Там же: 160]; помощи ближним (за свои средства кормят нуждающихся) и любви ко всем людям, независимо от сословия (люди «любили Ксению за доброту ее и чистоту души» [Там же: 126]), кроткого несения унижений (жизнь в изгнании и бедности в коммунальной квартире). Смирение героини выражается и в осознании своего недостойнства по сравнению с Божиим величием, несмотря на проведенную в чистоте действий и помыслов жизнь: «как же мы совершим такую дерзость <...>. Признаем себя, что ли праведниками и дерзнем говорить с Ним? Не надо признавать себя

праведниками, отвечает толпа, поскольку мы вас уже признали таковыми» [Там же: 397]; и в итоговом самопожертвовании — в мольбе за жителей Острова, которые не видели от князей «ничего, кроме любви и добра» [Там же: 380].

Когда жители Острова погрузились в полное бесчестье и беззаконие, гора, по пророчеству, начала свое извержение. И единственные праведники, Парфений и Ксения, поднялись на нее, чтобы просить у Бога милости. Извержение прекратилось, а тел праведников не нашли. И хотя по пророчеству праведников должно было быть трое, а видели только поднявшимися на гору двоих, летописец заключает, что среди этих двоих был Господь, так как они прожили жизнь ради Него, следуя словам Христа: «...где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них. Получается, что их было трое, потому что с ними был Христос», —отмечает хронист [Там же: 403]. Очевидно, что подобное завершение романа является также ответом читателю на внутренние мучения Ксении о правильности выбранного пути — ее жертва, или, правильнее, их с Парфением жертва по ее, Ксении, настоянию, была принята Богом благосклонно.

Повторим, что идея личного спасения, неотделимая от образа святого, в романе Водолазкина переходит на иной уровень, и, обретая новый масштаб, распространяется на всех жителей Острова, ведь праведники должны спасти не только себя: «...нашей наградой должны были стать человеческие жизни» [Там же: 256]. Автор оставляет читателя с надеждой не только на земное спасение островитян, но и на *их духовное преображение*, ибо «бывший еще вчера озлобленной толпой, в эту ночь народ превратился в *собор сограждан, сонм милосердных*», а после землетрясения в воздухе «растворена не злоба, но *взаимные любовь и жалость*» [Там же: 401, 404]. Такой нарратив, вслед за средневековой эстетикой, присущ произведениям Водолазкина.

Итак, автор обращается к традиционной топике, выраженной в агиографических мотивах чудесного рождения, неотмирности святого, чуда, «безбрачного брака» и др. Доминантой героини, ее главной целью является

стремление к жизни во Христе и спасению, что помещает героиню в традиционный агиографический контекст, сближая с типом праведной святой. Автор вводит в повествование характерные для героини этого типа категории, связанные с провиденциальным сюжетом, синергией, раскрывает концепт женщины-помощницы в деле спасения. При этом писатель намеренно усложняет образ, создавая, по сути, литературный характер с присущей ему противоречивостью и психологизацией. В образе героини заметны черты жесткости, «человеческой» эмоциональности, а также конфликт, связанный с сомнением в выборе между следованием «общему» пути и «безбрачным браком». Путь праведницы был угоден Богу, что подчеркивается автором через итоговое духовное преображение народа Острова. Таким образом, идея спасения, выраженная в житийных текстах, переносится Водолазкинским на почву современного русского романа, что позволяет говорить и о произведении в целом, и об образе героини-праведницы Ксении как о причастном агиографической традиции.

### **3.2. Типология женских образов и идея смирения в малой прозе**

#### **А. Варламова**

##### **3.2.1. Тип женщины-подвижницы в малой прозе А. Варламова**

В одном из интервью А. Варламов с сожалением заметил, что малая проза находится «на обочине» внимания современных отечественных литературных критиков [Прилепин]. Это обоснованное сожаление, высказанное А. Варламовым применительно к литературному процессу в целом, касается и его творчества. Именно в малой прозе формируется представление не только о типовых персонажах писателя, их доминантных чертах, но и об общей аксиологической направленности произведений А. Варламова. Эту особенность объясняет сам автор в предисловии к книге «Все люди умеют плавать» [Варламов, 2011a], отмечая, что «никогда не писал стихов»,

поскольку их ему «заменяли рассказы», ведь «они и есть <...> главное» [Там же: 3] в его творчестве.

В чем же проявляется это «главное»? Попробуем ответить на этот вопрос. В одной из бесед А. Варламов, говоря о нравственном значении литературы, обратил внимание на существенную проблему: в отечественной словесности, несмотря на христианский контекст культуры, «образов христиан <...> до странности мало», почему-то «литература избегала <...> рассказывать о таких героях» [Гурболиков, 2008]. Отечественная литература, по мнению писателя, «стеснялась прямо заявить о себе как о литературе христианской, православной, отстаивающей евангельские ценности открыто и недвусмысленно» [Там же]. В этом смысле наше обращение к творчеству самого А. Варламова закономерно, ведь духовный посыл его произведений может служить примером обратного позиционирования, не «стесняющегося» говорить о христианских идеалах. Здесь мы найдем явно обозначенную авторскую позицию, выражающуюся, по словам прозаика, в его следовании «русской идее»<sup>25</sup> [Прилепин], а по мнению исследователей поэтики прозы писателя – в «доминанте христианского кода» [Федорова, 2012: 10] его творчества.

Г.И. Власова, анализируя современную русскую прозу с точки зрения христианской аксиологии, характеризует творческий метод Варламова как близкий «русской классической традиции и экзистенциальной религиозной проблематике» [Власова, 2015: 130]: «Как представитель экзистенциальной и онтологической прозы, как воцерковленный человек писатель часто обращается к таким темам, как рождение, крещение, воскресение, спасение, страдание, преображение, память, актуализирует христианскую парадигму

---

<sup>25</sup> «Мне дорога русская идея, но, во-первых, без любых попыток соединить ее с идеей коммунистической, без какой-либо «ностальгии по СССР», периоду, который я считаю в целом враждебным по отношению к истории моего народа», – говорил Варламов [Прилепин].

детства и создает образы неофитов, верующих и священников» [Там же], — резюмирует исследователь.

Исследователи Т. Федорова [Федорова, 2008, 2009, 2012], Б. Ничипоров [Ничипоров, 2021, 2022], И. Аванесян [Аванесян, 2020] и другие говорят о прозе автора как о транслирующей христианские ценности, относя метод А. Варламова к духовному реализму [Аванесян, 2018: 105 – 106], «под которым понимается обличение христианских идеалов в художественную форму» [Редькин, 2020: 74], а условием для его реализации является «православный тип мировосприятия художника» [Там же]. С этим согласуется утверждение А. Варламова о том, что «книгу надо сначала прожить» [Прилепин].

Говоря об особенностях персонажной системы произведений А. Варламова, Т. Федорова отмечает, что их «внутренний мир <...> раскрывается <...> по принципу духовного становления» [Федорова, 2012: 9]. С этой мыслью согласуется еще одна авторская особенность, отмеченная критиками: «А. Варламов относится к ряду прозаиков, верящих в добро, он не бежит создания *идеальных характеров*, нечасто встречающихся в новейшей прозе» [Мескин, Ратникова, 2013: 9].

Полагаем, не будет преувеличением сказать, что носителем идеального начала в прозе А. Варламова является именно женщина. С женскими образами связаны надежды на обретение мира, гармонии, которые герои ищут на страницах произведений автора. В этой связи нам представляется перспективным для анализа женских образов в малой прозе Варламова (теме, еще не затронутой исследователями и в малых, и крупных жанрах) обращение к личному опыту, к «семейному преданию» автора – а именно такой подзаголовок дан повести «Ева и Мясоедов». Особенности женского характера, воплощенные в образе бабушки писателя Марии Анемподистовны, перед которым, по его собственному признанию, с годами автор склоняет голову все «сильнее» [Варламов, 2021: 223], находят отражение в героинях целого ряда произведений. Мы обратимся к женским образам повестей «Ева и



Мясоедов», «Вальдес», рассказов «Ангел», «Таинство» и проследим *типологические параллели* между героинями, определив доминанты их образов.

Как мы уже говорили, образ Марии Анемподистовны, бабушки писателя, автор воплотил в повести «Ева и Мясоедов». По мнению А. Рудалева, вся «книга «Ева и Мясоедов» – <...> поклон бабушке» [Рудалев, 2021], оказавшей влияние на формирование личности А. Варламова. Через призму ее образа писатель выделяет в женщине «главное достоинство и предназначение», заключающееся «не в том, чтобы готовить, шить, стирать, гладить и печатать» [Варламов, 2021: 204]. Бабушкина жизнь была посвящена *спасению* других: она «устраивала чужие дела, устраняла конфликты и умирляла чужие страсти, к ней шли, тянулись, ей доверяли, ее слушались, ей подчинялись» [Там же]. По мнению Варламова, такую жизнь, проникнутую идеей спасения, его бабушка несла как «поручение, своего рода послушание» [Там же], что в сознании автора помещает ее образ в синергийный контекст, ведь в этом контексте послушание может быть связано только с Божественным началом. При внешней твердости и крепости характера, умении стойко преодолевать испытания, Мария Анемподистовна воплощала пример смиренной любви к человеку, проявлявшейся в отношении к любому другому: она «никогда не заносилась, не относилась ни к кому свысока, в ней <...> присутствовал <...> дар взыскующей, терпеливой любви, и в характере ее было что-то от властной *игуменьи в миру*» [Там же: 205]. Обратим внимание на это сравнение, поскольку в нем угадывается схожесть с описанием подвижнического труда Ульянии Осорьиной, которая трудилась в миру, словно монахиня. Обратим внимание на то, как акцентирует автор бабушкину способность видеть в другом своего ближнего и сострадать ему: «она за всех переживала – и за детей, и за детей детей, и за двоюродных сестер, и за своих сватов, <...>, каждую житейскую беду и неустройство она воспринимала как собственное горе, а каждую радость – как свой праздник. <...> Сердце ее вмещало всех и за всех болело» [Там же: 213].

Через призму авторского мировоззрения бабушка предстает подвижницей, едва ли не праведницей, как на духовном, так и внешнем, телесном уровне. При этом образ бабушки, пронизанный явными аллюзиями к агиографии и евангельским заповедям, содержит и внутренний душевный конфликт: автор говорит о ней, как об отрекшейся «от дара веры» [Там же: 205]. Отречение это связано с личной трагедией, когда супруг оставил ее, беременную, с маленькими детьми в голодные времена и ушел навсегда, не оказав ей поддержки и в страшные военные годы. Бабушка, благодаря чудесным обстоятельствам, не смогла сделать аборт и избавиться от дочери, ставшей впоследствии матерью писателя. В этом чуде автор усматривает явное *провиденциальное начало* и особо акцентирует на нем внимание: «ангел Господень уберег *неразумную* женщину от греха» [Там же: 159]; или, как он скажет о чуде спасения его дяди: «дядюшку моего уберег тот самый ангел, который был приставлен к нему вопреки воле его *неразумной*, но тайно *благословенной* матери» [Там же: 193]. Обратим внимание на эпитет «неразумная», который Варламов неоднократно использует по отношению к бабушке. В контексте образа Марии Анемподистовны, в авторском сознании *несущей послушание, словно игуменья в миру*, это отречение от веры видится внешним, *от «разума»*, не понимающего Божий промысел, тогда как *сердце* бабушки открыто Богу через любовь к ближним, соединено с Ним в этой любви к человеку. Трагедия богоотречения переживается ею на личностном уровне, глубокая обида Марии Анемподистовны обращена к Богу как Личности, отречение в этом контексте не равняется атеизму и богоборчеству. Наоборот, автор видит здесь «свидетельство глубокой личной веры», когда «бабушка <...> прощала все мужу, и ничего – Богу» [Там же: 159], фактически, находясь с Ним во *внутренней неразрывной связи*.

Говоря о своем деде, чьей «второй натурой» была «провокационность» [Там же: 219], принесшая бабушке столько горя, Варламов приходит к выводу, что она, бабушка, «своими страданиями облегчила его земную участь» [Там же: 222], что позволяет рассматривать образ бабушки писателя как *помощницу*

в деле спасения. В образе Марии Анемподистовны для нас значимо именно авторское понимание доминанты идеального женского образа (а образ бабушки для автора, несомненно, является таковым): любовь к ближнему, способность к сопереживанию и самопожертвованию, самоотречение, бескорыстная помощь, направленные на спасение другого, то есть все те качества, которые свидетельствуют о внутреннем и внешнем смирении.

Возможно, именно такой опыт и послужил источником типологических черт, легших впоследствии в основу мужских и женских образов в прозе автора.

Если женские образы в прозе автора генетически принадлежат житийно-идиллическому сверхтипу, то мужской образ, как правило, представлен «варламовским типом героя – искателем истины, появление которого связано с кризисным, рубежным моментом в российской истории [Федорова, 2008: 67]. Для такого героя характерно отсутствие «жизненных ориентиров» [Там же], это герой авантюрного типа, которому, словами М. Бахтина «присуща своеобразная особенность и право — быть чужими в этом мире, ни с одним из существующих жизненных положений этого мира они не солидаризируются, ни одно их не устраивает» [Бахтин, 2012: 412]. Как мы увидим далее, именно с женским образом связана «ситуация духовного катарсиса как пробуждения души и постижения Истины» [Аванесян, 2018: 106] мятущимся героем. Обратимся к произведениям, демонстрирующим идею спасения такого героя, расположив их по степени возрастания от физического к душевному и духовному уровням.

Мотив женской жертвенности и спасения ею мужчины раскрыт автором в повести «Вальдес». Автор относит эту повесть к ряду произведений, не оцененных, «просмотренных» исследователями: «разбираться <...> о чем они (произведения, – А.Х), почему и зачем, всерьез никто не захотел» [Прилепин]. Перед читателем предстают образы «трех обалдуев», студентов-путешественников, которые «изредка появлялись на занятиях, собирали вокруг девок, показывали фотографии и рассказывали страсти про бочки и

пороги» [Варламов, 2011а: 281]. Чтобы получить зачет по марксистско-ленинской философии, герои повести, Никита, Виля и Анастас берут с собой в поход дочку преподавательницы Александру Вальдес. В дикой местности, экстремальных обстоятельствах, вдали от цивилизации обнажается суть каждого героя. Автор словно нарочито ставит мужские и женские образы на разные полюса: стыдливости и невинности Вальдес, ее терпению и выдержке, безропотности в тяготах противопоставляются мужские несдержанность, необязательность, нестойкость, потакание инстинктам и т.д. Когда Вальдес искушали комары, а «все тело превратилось в кусок кошмарной, кричащей, лопающейся плоти» [Там же: 293], трое друзей «не стесняясь в голос принялись ругаться, какого черта им это все надо и почему они должны тащить ее вещи, отдельную палатку и ее саму, когда она тут упадет. А что думала Вальдес, в голову не брали» [Там же: 294]. Кульминационным моментом выступает сюжетный элемент, демонстрирующий жертвенность героини: собрав последние силы, Сашка уходит на поиски еды для умирающих от голода парней и встречает манси, которые готовы отдать ей еду *за нее саму*. В этом сюжете раскрывается образ женщины, способной дойти до края самоотречения и самоуничтожения ради спасения другого, что в какой-то мере отсылает нас к образу Сони Мармеладовой через идею физической жертвы ради ближнего. Но говорить об идее духовного преображения, связанной с образом Вальдес, конечно, мы не можем. Ведь физическое спасение трех друзей, приобретенное стыдливой «до невообразимости» Вальдес страшной ценой, не содействовало их перемене: скоро они уже «купались, варили уху, рыбачили, потом впервые за весь поход начали фотографироваться, и казалось, не было ни голода, ни жары, ни оводов — обычный классный поход» [Там же: 308].

Мотив пробуждения души связан с типом героини-подвижницы в рассказе «Ангел». Перед нами предстает образ «русской праведницы, образованной одинокой «маленькой женщины», ставшей самоотверженной хранительницей заброшенных, обветшавших церквей в захолустном "городке на отшибе"»

[Ничипоров, 2022: 98]. Единственным собеседником и другом для Любви становится монастырский сторож Анисим Иванович. Женщина не только стремится дать новую жизнь заброшенному монастырю, но и пробудить в местных жителях живую искру: «Но люди-то, обычные люди, почему они на всё так спокойно смотрят? К кому я ни обращалась, просила помочь, ну хоть мусор убрать, – молчат или в глаза смеются» [Варламов, 2011б: 98]. Тем временем главные изменения происходят не на внешнем уровне, а в сердце старика, который теперь смотрит на окружающий мир глазами маленькой подвижницы: «Не обременявший себя никогда лишними переживаниями, всему покорный, а в последние годы и равнодушный, Анисим Иванович вдруг стал думать о том, что жизнь его почти что прожита, а прожита нелепо, <...> и ничего <...> у него не осталось и после него не останется» [Там же: 99]. Герой приходит к осознанию внешней пустоты и иллюзорности вследствие оторванности человека от Бога, признаки которой он видит в том, что «люди перестали быть людьми, одичали, *обессовестились*» [Там же]. Этот внутренний рост героя, углубление его мировоззрения становится главным достижением Любви, ассоциирующейся у сторожа с ангелом, сидящим над монастырскими воротами, который «пока не настал ему час громогласно протрубить свою последнюю страшную песнь, тихо играет» [Там же: 101].

Мотив духовного преображения главного героя с особой силой звучит в рассказе «Таинство». Его можно отнести к ряду произведений, где «сквозными сюжетами <...> оказываются открытие персонажами Божественного присутствия, их драматичное пребывание на пороге Церкви, история их воцерковления, а иногда и опыт пастырского служения» [Ничипоров, 2022: 92]. Действие разворачивается в Страстную Субботу накануне Пасхи. Перед нами раскрывается трагедия священника, который перестал в Евхаристии видеть Таинство, сакральное и центральное событие в жизни христианина: «<...> значит, действительно никакого Таинства нет, все мертво — наша вера, наша жизнь, наши души, а хлеб в Чаше так и остается хлебом, а вино — вином», — сокрушается священник [Варламов, 2011б: 144].

Для теряющего веру священника его женская паства (в перечне причастников на десять женских имен упоминаются только два мужских), «все эти Анны, Любви, Надежды» [Там же: 143], сливается воедино, в «толпе» он уже не видит личности, забывая о том, что цель самого существования Церкви – дело *личного* спасения и *личного уподобления* Христу каждого человека. Преображение священника происходит в страшный по своей сути момент: дьякон бесцеремонно отстраняет неловкую женщину от Таинства Евхаристии. «Ее толкали люди, а она совсем потерялась и пошла не в тот узкий проход, по которому шли причастники, а вломилась в самую толпу, и до священника долетало:

— Боженька, Боженька, что делать-то? Грех-то какой, Боженька.

— Да куда ж ты прешь, а?

— Боженька, как же я теперь буду?

— Ступайте, женщина, ступайте [Там же: 145]».

Отверженная людьми, по своему смирению («Боженька, как же я теперь буду?») женщина не отвержена Богом: «и тут священника точно что-то толкнуло, и в мгновение все открылось ему, полоснуло по глазам резким светом» [Там же 146]. В темноту человеческой души, духовной слепоты, таинственно врывается благодать, и священник видит женщину уже не своими глазами, а через призму Божественного взора: он увидел «всю ее жизнь — непосильную, замордованную, <...>, — голод, нужда, война, снова голод, и так изо дня в день, только одно воспоминание, как в детстве мать перед Пасхой к причастию водила, как яйца красила, как кулич пекла, <...>, и как теперь, мужа схоронив, вспомнила она и пошла в храм, как страшно было после стольких-то лет, но услышала она в себе робкий нежный зов: "Придите ко Мне все труждающиеся и обремененные", и пришла к Таинству, к Телу и Крови Христовой, только вот как руки правильно сложить, позабыла...» [Там же: 146].<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> В предисловии к роману «Жены-Мироносицы», о котором мы уже говорили, автор, поясняя природу женского смирения обращается именно к этой способности услышать

Обратим внимание, с какой любовью и как проникновенно автор рисует портрет этой женщины, на чью долю выпали тяжкие испытания войны и голода. Это роднит ее с образом бабушки писателя, может быть, оттого и неслучайно автор называет свою героиню Марией. Она способна услышать «робкий нежный зов» Бога. Глубокое смирение кроется в ее душе, во всей ее горькой жизни остался только один смысл и один источник дарования этого смысла и утешения – Бог и Евхаристия. Поэтому и ее слова, «Боженька, как же я теперь буду?», звучат не ропотом, но молением Богу, без Которого вся жизнь бессмысленна. Перед нами пример глубокой веры, практически детской. В этом чудесном сюжете отчетливо звучит заповедь: «По вере вашей да будет вам» (Мф 9:29), когда Господь ради смиренной веры женщины и укрепления ее в этой вере спасает другого человека.

Итак, женские образы в малой прозе А. Варламова отличаются направленностью героинь на спасение и преображение мира и личности, что проявляется как в физическом, нравственном, так и духовном плане. Идеальный тип героини малой прозы Варламова – тип женщины-подвижницы. Идея подвига сопряжена с идеей жертвы и проявляет себя на различных уровнях: внешне-телесном («Вальдес»), душевном («Ангел»), духовном («Таинство»). Идея духовного преображения раскрывается в пространстве религиозного контекста: образ героини рассказа «Таинство» отличает детская вера, внутреннее смирение. Также в рассмотренных образах можно выявить их смысловую соотнесенность с бабушкой А. Варламова, Марией Анемподистовной, чей образ, повлиявший на мировоззрение автора и воплощенный им в повести «Ева и Мясоедов», отличает доминанта самоотверженной жертвенной любви к человеку. Жертвенность, терпение,

---

женщиной Божий зов: «Как и апостолы, женщины, следовавшие за Христом, именовали Его своим Учителем (Ин. 20:16). Правда, в отличие от апостолов, которых Господь Сам избирал и призывал на служение, женщины следовали за Ним исключительно по зову сердца. Но разве зов сердца не от Бога? Это говорит лишь о том, что сердца женщин способны слышать призыв Божий, не нуждаясь в его словесном подтверждении» [Агафонов, 2019б: 3 - 4].

служение людям, смирение перед Богом, – отличительные черты женских характеров малой прозы автора, что позволяет говорить о них как причастных христианской аксиологии.

И все же *идеал* смирения, христианский по своей сути, венчающий разнообразие женских характеров в малой прозе автора, воплощен А. Варламовым в образе главной героини рассказа «Звездочка», девочки Лизы Непомилуевой. Обратимся к этому образу и рассмотрим подробнее, как, используя агиографическую традицию, автор изображает героя-носителя евангельских ценностей в чуждой ему социокультурной советской среде, погружая читателя в трагичный мир, где «вера в Бога — это, прежде всего, человеческая драма» [Варламов, Каплан, 2008].

### **3.2.2. Агиографическая традиция в образе смиренной героини рассказа «Звездочка»**

Следует отметить одну особенность, важную, на наш взгляд, для понимания природы конфликта рассказа. Чуждость, о которой мы говорили ранее, лейтмотивом проходящая через все пространство текста, приобретает особое звучание в контексте другого образа, представленного идеальным советской эпохой: тяжело больной пионерки, на смертном одре отказавшейся, вопреки просьбе матери, надеть крестильный крестик и умершей верной идеалам пионерии. Очевиден сюжетный диалог между «Звездочкой» Варламова и поэмой «Смерть пионерки» (1932), принадлежащей перу Э. Багрицкого. В одном из своих выступлений А. Варламов, рассуждая о богоборческих явлениях культуры, характеризует поэму как произведение, хотя и антицерковное, но «настолько талантливое, что могло бы считаться искусством, *влияющим на сознание человека*» [Стрижова, 2020]. Действительно, произведение Э. Багрицкого, входившее в школьную программу, можно отнести к творениям той ранней советской культуры, которая, по мнению И.А. Есаулова, «по всем параметрам декларировала



оппозиционность русской и, прежде всего, *православной* русской традиции» [Есаулов, 2018: 31]. Борьбу с традицией он справедливо рассматривает «в одном ряду с другими ее антихристианскими акциями» и отмечает, что создание нового типа идеологии сопровождалось трансформацией отечественной культуры, когда «были насильственно изъяты и подвергались постоянной дискредитации ее основополагающие духовные ориентиры, укореняющие Россию в "большом времени" православной культуры» [Есаулов, 2018: 31, 36].

На наш взгляд, рассказ А. Варламова может рассматриваться как своего рода антитеза поэме, предлагающей идеал новой эпохи. «Читая <...> "старинное предание" "Звездочка", осознаешь не просто связь, а скрытую полемику прозаика постсоветской России с советским поэтом-романтиком 1930-х гг. Э. Багрицким...» [Мескин, Ратникова, 2013: 7], – утверждают исследователи. Соглашаясь с этой мыслью, уточним и конкретизируем ее: полемика этих двух текстов выстроена в дискурсе христианского и антихристианского начал и их влияния на образ, где вневременной идеал смиренной христианки противопоставлен идеалу пионерки. Образ последней представлен как противоположный идеологическим ориентациям предшествующей дореволюционной эпохи, тогда как аксиологическое пространство образа Лизы Непомилуевой, наоборот, выстроено в парадигме, полностью игнорирующей постреволюционные культурные константы. Впрочем, «Звездочка», с ее аксиологической полярностью поэме «Смерть пионерки», является отдельным художественным миром, «и знание или незнание поэмы Э. Багрицкого не очень влияет на ее восприятие...» [Там же], хотя, несомненно, и расширяет контекст понимания.

Возвращаясь к мысли А. Варламова о том, что «вера в Бога — это, прежде всего, человеческая драма» [Варламов, Каплан, 2008], приведем также мысль писателя о границе между художественным творчеством, изображающем эту драму, и агиографией: «...если человек достиг такого совершенства, что у него все это мучение уже в прошлом — то здесь уже нужна не

художественная литература, а житие святого, агиография» [Там же]. Обращение к агиографическим мотивам при создании образа Лизы неслучайно, ведь, по признанию автора, для него «очень важен святоотеческий мир, русская и вообще шире – православная агиография» [Сегень, 2015]. В этих словах находится и ключ к раскрытию природы смирения в образе героини рассматриваемого рассказа. В «Звездочке» соединение этих двух начал, художественного и агиографического, выполняет особую функцию как на уровне содержания центрального образа, так и на уровне сюжетной архитектоники. Здесь уместно говорить именно о такой авторской рецепции агиографической традиции, которую можно определить как «воссоздание» воспринятого автором претекста в «*собственных текстах*» [Левакин, 2012: 309].

Рассказ «Звездочка» на наш взгляд, является именно таким примером воплощения религиозных взглядов писателя, хотя обыкновенно рассматривается исследователями с точки зрения социального конфликта. Об этом, например, говорит Т. Федорова, определяя доминанту сюжета лишь как «противоречие взглядов персонажей» [Федорова, 2012: 8]. Думается, что обращение к духовно-нравственному контексту расширит и углубит понимание проблематики рассказа. Для этого рассмотрим проявление агиографической традиции в современном тексте как на уровне топики, так и на уровне аксиологического пространства образа главной героини повести Лизы Непомилуевой.

Перед читателем предстает картина жизни советской России. Рассказ начинается с описания счастливого, «идиллического» детства сироты Лизы, воспитывающейся двумя бабушками-сестрами, проведенными в сталинских лагерях не один десяток лет: богомолкой Алей и атеисткой, диссиденткой Шурой. Портрет девочки выполнен легкими красками: живая, зарывающая «секретики» «чтобы <...> под ними выросло счастье» [Варламов, 2011в: 90], любимица класса: с ней «мечтали дружить и мальчики и девочки, глядя на нее, умилялись добрые родители и завидовали злые, но все мечтали, чтобы их дети

сидели с нею за партой. <...> все не скрывали восхищения *чудесной* девочкой» [Там же: 99]. Лиза искренне молится и постится. Ей читают «жития святых по старым дореволюционным изданиям» [Там же: 91], а бабушка Аля водит девочку в храм — образ героини приобщается к пространству сакрального. Перед читателем предстает чистый и светлый облик, своего рода аллюзия к агиографическому топосу о необычном, «чудесном» ребенке. В житийной традиции такой ребенок, будущий святой, появляется на свет, как правило, у благочестивых родителей (см. об этом: [Рыжова]). Однако в современном тексте родительский топос обретает новое развитие. Так, читатель узнает, что Лиза не просто сирота, но мать ее «родила неизвестно от кого» [Варламов, 2011в: 110]. Эта коллизия усугубляется тем, что и сама мама Лизы рождена не в законном благочестивом союзе: «родилась в лагере потому, что мне не разрешили сделать аборт» [Там же: 104], — говорит о дочери Шура. Мотив неблагочестивого рождения автор подчеркивает и устами директрисы школы: «Как вы не понимаете, что если уже в первом классе девочка отказывается подчиняться школьным правилам, то в восьмом она забеременеет? <...> С ее-то наследственностью!» [Там же]. В этих словах видится какая-то предопределенность, когда грешное и нездоровое может породить только себе подобное. Так мыслит мир, однако, вводя категорию дихотомии плоти и духа, автор стремится убедить читателя в обратном. В образе Лизы дух довлеет, буквально стирая рациональную закономерность, преображая естество. Именно об этом и говорит В.Н. Лосский, когда утверждает, что личность «не должна определяться своей природой, но сама может определять природу, уподобляя ее своему Божественному Первообразу» [Лосский, 1991: 97]. Эта заданность «неблагочестия» родословной, словно встающая в противоборство с топосом о благочестивых родителях, приводит к мысли о том, что в рождении и становлении Лизы есть что-то парадоксальное, а потому — чудесное, божественное, где закон уступает благодати.

Эти же мотивы получают свое развитие в топосе о чудесном ребенке, не просто родившемся, но и растущем при необычайных обстоятельствах,

отличающемся от сверстников. Вот как говорит автор о Лизе: «*непохожего и даже загадочного и странного* в судьбе ее было предостаточно» [Варламов, 2011в: 90]. Так, «до семи с половиной лет она жила в полном неведении о вещах, которые были хорошо знакомы ее маленьким ровесникам. Она не знала, кто такой Володя Ульянов, кто такие октябрята, пионеры, космонавты, коммунисты и целинники, какой праздник отмечает страна Седьмого ноября и Первого мая, ни даже как эта страна называется» [Там же]. А «детских книжек для советских детей ей не читали вовсе, даже самых безобидных, вроде "Приключения Незнайки" или "Волшебника изумрудного города", не говоря уже о Гайдаре и Кассиле» [Там же: 110]. Исследователи отмечают, что для героев А. Варламова вообще характерна оторванность от мира, часто героиня оказывается словно «выпавшим из своего времени» (например, в романе «Лох» [Федорова, 2012: 9]). Однако в рассказе «Звездочка» мотив неотмирности приобретает особенную окраску, поскольку на первый взгляд Лиза мало чем отличается от сверстниц, «разве что чуть большей грациозностью и резвостью» [Варламов, 2011в: 90]. Неотмирность здесь определяется связью образа героини с житийной традицией, для которой присущ особый мотивный комплекс, о котором мы скажем ниже, и тем ценностным пространством, который сопровождает образ Лизы, насыщает его жизненной силой и наделяет особым нравственным ореолом. «Я тридцать лет учу детей, и *никогда у меня не было такой*, как ты» [Там же: 108], — говорит Лизе ее первая учительница, подразумевая не внешние характеристики девочки, но ее внутренние установки и устремления, ее личностное начало. В чем же его особенность?

Поэтика образа Лизы определяется центральностью категории сердца в структуре ее образа. В сравнительно небольшом рассказе сердце как субъект действия упоминается шесть раз, и каждое упоминание сердечной работы — словно новая ступень в духовном взрослении Лизы. И если сначала сердце Лизы раскрывается через описание ее эмоциональной сферы («тревожно колотится», «подпрыгивает от радости»), то по мере прохождения героиней

своего непростого пути мы видим удивительные изменения: сердце становится «умным», «живым», «способным предугадывать». В святоотеческом учении сердце — корень духовной жизни, как понятие оно имеет ценностное содержание, раскрывающееся в евангельских словах: «Добрый человек из доброго сокровища сердца своего выносит доброе, а злой человек из злого сокровища сердца своего выносит злое, ибо от избытка сердца говорят уста его» (Лк. 6:45). Для определения учения о сердце существует особое понятие — «кардиагнозис», означающее, что сердце наделяется нравственно-регулирующей, ценностно-образующей, гносеологической функцией<sup>27</sup>. Сердце, утверждает С.С. Хоружий, — «такая (эмпирически условная, но духовно реальная) *точка средоточия всего человека*, его "энергично-экзистенциальный центр"...» [Хоружий, 1991: 24]. И категория кардиагнозиса здесь — особый авторский императив. Лексема «сердце» выступает *тематическим ключом*, раскрывающим образ Лизы в аксиологическом пространстве заповедей, данных Иисусом Христом в Нагорной проповеди, заповедей блаженств. Одна из них: «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят» (Мф. 5:8).

Категория сердца, непосредственно отсылающая читателя к заповеди блаженства, — одна из сюжетообразующих, так как именно сердечное знание стало определяющим для Лизы при выборе своего пути. Это особо подчеркивается автором через неприятие Лизой ценностных ориентиров советской действительности: она «не испытала большого потрясения, когда столкнулась с теми понятиями, от которых ее прежде ревниво оберегали. <...> Она почувствовала сердцем их *мертвую сущность*, и *живое сердечко* ее отнеслось к ним довольно равнодушно» [Варламов, 2011в: 98]. Эта противоположность живого сердца Лизы и «мертвой» ценности советских реалий особо отмечается автором. Получая свое развитие во второй части

---

<sup>27</sup> Разработка учения о сердце как средоточии «душевной и духовной жизни человека», «седалища всех познавательных действий души» [Юркевич, 2007: 529], представлена в работах таких русских религиозных философов как Г.С. Сковорода, П.Д. Юркевич, Б.П. Вышеславцев, В.В. Зеньковский и др. (см. об этом: [Шамшурин, 1995]).

повествования, когда беззаботная картина мира героини сменяется на трагическую, тема следования выбору сердца оборачивается для Лизы собственным «восхождением на Голгофу» и служит основой для сюжетного рисунка рассказа.

Итак, идиллическая картинка исчезает, когда бабушки отдают Лизу в школу. Лизе, как лучшей ученице, выдают самое заветное — пластмассовую, а не латунную звездочку октябренька, где Ленин-мальчик изображен «кротко и нежно, точно ангелочек» [Там же: 100], а Лиза, повторяя сказанное в школе, говорит о нем как о самом замечательном человеке на свете.

«— Лиза, — сказала баба Шура торжественно, опершись на палку. — Запомни, что я сейчас тебе скажу.

— Да, баба Шура.

— Ты никогда не будешь носить эту гадость. <...>

— Почему ты так говоришь? <...>

— Тот, кто изображен на ней, был негодяем и убийцей, — сухо сказала Шура. <...>

Некоторое время Лиза о чем-то думала, наморщив лобик. Старухи глядели на нее не дыша.

— *Это правда, баб Аль?* — проговорила Лиза тихо, повернувшись к ней.

— Да, Лиза, — скорбно кивнула богомолка под удовлетворенным взглядом правдолюбивой сестры» [Там же].

На следующий день Лиза идет в школу без звездочки, тем самым начиная свое осознанное возрастание в смирении и восхождение по мученическому пути.

Агиографическая традиция здесь усиливается топикой, связанной с искушением и испытанием святого. Показателен диалог Лизы с директором, в котором последняя выступает в роли «искусителя»: «С ней говорили то терпеливо и мягко, то чуть ли не начинали кричать, ей читали лекцию, угрожали, ее жалели и сочувствовали, ей льстили и хвалили за

необыкновенные способности, красивую внешность и нарядный бант. Ее спрашивали про мать и отца и говорили, что никогда бы родители не позволили темным недобрым старухам диктовать *свою волю* и как огорчились бы они, если бы узнали, в какую беду попала их маленькая дочь» [Там же: 106].

Интересной особенностью данного сюжетного элемента является его универсальность применительно к литературе о ГУЛАГе и жителям новомучеников XX в. Например, Л. Г. Дорофеева, говоря о романе А. Солженицына «В круге первом», также определяет сюжетный элемент беседы между профессором Веренским и Нержиным как «важнейший момент выбора Нержиным своего пути и своей судьбы (можно даже сказать, жизни или смерти). <...> Диалог этот в плане развития и раскрытия образа — центральный. Основной его аспект — аксиологический: речь идет о выборе ценностей, определяющих *способ жизни*» [Дорофеева, 2019: 119 – 120]. Эта цитата достаточно точно отражает и суть диалога между Лизой и директором. Напомним, что Лиза до решения не носить звездочку — всеобщая любимица, девочке пророчили успешное будущее: «сегодня — старосты класса, а завтра председателя совета отряда, дружины или секретаря комсомольской организации школы» [Варламов, 2011в: 99]. Поэтому вопрос ношения звездочки напрямую связан с ситуацией искушения, «когда герою предлагается выбор между благополучием и совестью», «между *жизнью смертной плоти и жизнью бессмертной души*»<sup>28</sup> [Дорофеева, 2019: 120].

Мотив искушения в диалоге внутренне сопрягается с мотивом обмана и, соответственно, служения правде. Известно, что в церковном сознании отцом лжи является дьявол, о чем свидетельствует Евангелие (см.: Ин. 8:44), тогда как «высочайшая правда есть Христос» [Скурат, 2006: 65]. Напомним, что Лиза не сразу верит словам бабушки Шуры о том, что «ангелочек» на звездочке — убийца. Она и обращается за подтверждением этого утверждения

---

<sup>28</sup> В отказе от искушения, в выборе правды, Л.Г. Дорофеева усматривает имплицитный смысл евангельского диалога между Петром и Спасителем (Мф. 16:21–26).

к «богомолке», потому что мера правды у нее с бабушкой Алей одна — Бог. В этом мотиве слышится аллюзия к евангельской заповеди «Блаженны алчущие и жаждущие правды, ибо они насытятся» (Мф. 5:6). Узнав истину, Лиза говорит директору, что мальчишка обманул ее, Лизу, украл ее звездочку, и директор тоже в этом виновата. Обратим внимание, что школа в сознании Лизы тождественна храму, «она испытывала к школе благоговение едва ли не такое же как к церкви» [Варламов, 2011в: 99], а директор воспринимался точно батюшка. Школьное пространство представляется Лизе живым и безгрешным, полным любви, безопасным — ведь «кто мог обидеть ее там, где обитает Господь?» [Там же], — размышляла девочка. Следовательно, для нее Ленин на звездочке, выглядевший подобно ангелочку на иконе, — тоже принадлежит Богу, он святой, а звездочка — сакральна, она — символ жизни. И здесь кроется самый настоящий обман, ведь добрый мальчик оказывается убийцей, звездочка становится символом смерти, той самой «мертвой сущности», не совместимой с «живым сердечком» Лизы. Бывшее прежде сакральным в восприятии Лизы школьное пространство оборачивается кривым зеркалом, лживым законам которого директор предлагает следовать и Лизе: «можешь носить значок в школе и перед тем, как приходить домой, снимать» [Там же: 106], — говорит она.

Не поддающейся искушению Лизе вынесен вердикт: «Больше всего ты заслуживаешь хорошей порки. <...> такая ученица в моей школе не нужна» [Варламов, 2011в:107]. Мотив искушения переходит в *мотив испытания*, который сопровождает теперь образ героини до конца. Лиза становится изгоем, учительница «никогда не спрашивала ее, не вызывала к доске, не глядела в ее сторону, она проверяла и ставила оценки лишь за письменные работы и только пятерки — Лиза по-прежнему училась лучше всех — но не позволяла дружить с ней другим детям. Лизу не звали на дни рождения и не брали на экскурсии, от нее отсадили влюбленного в нее мальчика, ей не разрешали убираться в классе, поливать цветы и работать на субботнике. <...> Детям объяснили, что Лиза — грубая и непослушная девочка, которая



недостойна быть октябренком, за недостойное поведение была исключена из октябрят и так будет с каждым, кто не будет слушаться учителей. <...> Все стремились к одному: чтобы девочку забрали из школы — но оскорбленный ребенок, точно *угадав сердцем* намерение своих *мучителей*, восстал и принялся себя защищать» [Там же: 108].

При этом смиренное принятие поругания автор усиливает мотивами кротости и тишины, сопровождающими образ Лизы: вот девочка молчит в ответ на угрозы директора, спокойна и бесстрашна, сносит «презрение, не проливая ни в классе, ни дома ни одной слезинки и никогда не жалуясь», и, совсем обессиленная, подолгу смотрит на икону, «по которой снова стекали прозрачные капли масла» [Там же: 112]. Лиза угасает, так и не изменив своего решения. Подобная твердость при следовании выбранному пути — характерное качество для героев произведений А. Варламова. Эту особенность отметила и Н. Федченко, утверждая, что герой А. Варламова подчиняет «окружающее бытие собственным законам. Его мир — мир абсолютной правды» [Федченко, 2011]. И мир другой, греховный, эту абсолютную правду принять неспособен. Это одиночество праведника подчеркивается автором и через фамилию Лизы. Непомилуева — та, которую не помиловали, то есть не простили, не пощадили [Словарь русского языка, Т. 3, 1987: 282]. Не пощадили потому, что не «миловали», не любили, а по словам Иоанна Лествичника, «ложь есть истребление любви...» [Преп. Иоанн Лествичник, 2016: 196]. Сострадает Лизе только ее первая учительница, также вынужденная уйти из школы: «Может быть, ты и права. Только мне так жалко тебя... Бедная, моя бедная сиротка» [Варламов, 2011в: 108], — говорит Татьяна Петровна, также чуждая этому миру за умение видеть личность и сопереживать ей. «Кто стяжал страх Божий, тот устранился лжи, имея в себе неподкупного судью — свою совесть» [Преп. Иоанн Лествичник, 2016: 197], — говорит святой Иоанн Синайский. Лиза устранилась лжи — и была изгнана из мира.

Здесь отчетливо прочитывается аллюзия к еще одной из евангельских заповедей блаженств: «Блаженны изгнанные за правду, ибо их есть Царство Небесное» (Мф. 5:10). Мы видим реализующийся топос следования за Христом, который в контексте всего произведения оборачивается аллюзией к мученическому житию. В художественном пространстве рассказа на центральный план выдвинута хрупкая фигура девочки, ребенка, выбравшей страдания и жертву ради Истины. Жертва обязательно связана со страданием и сопряжена с мотивом креста и крестоношения — одним «из важнейших в агиографии в целом и обязательный, всегда присутствующий в мученических житиях; его можно отнести к так называемой канонической схеме мученического жития и иконы» [Дорофеева, 2019: 145]. В тексте Варламова этот мотив духовного креста получает свое удвоение — в подмене физического нательного креста звездой. Распятый и воскресший Христос подменяется новым символом — Лениным, в чем, по мнению И. А. Есаулова, проявляется «глобальная трансформация русской христианской традиции», ведь «центральная фигура советской культуры — В. И. Ленин — не нуждается в воскресении, ибо в субстанциальном смысле он никогда не умирал: он, как известно, "всегда живой", "живые всех живых"» [Есаулов, 2020: 36]. Мотив крестоношения (духовного) и мотив страдания, так часто используемый А. Варламовым в прозе, пронизывает судьбы центральных персонажей этого небольшого рассказа. Не случайно после смерти Лизы ее бабушки уезжают в город Кашин, известной покровительницей которого является преп. Анна Кашинская, чье житие тоже отличает доминанта страдания Христа ради (см. [Руди, 2005: 71]).

В статье Т. Руди «Топика древнерусских житий» определена «суть подвига мученика — жертва за веру, сознательное принятие страсти Христовой во имя утверждения христианской веры и учения» [Руди, 2005: 64]. Эта идея *свободного выбора* и самоопределения несомненно онтологически восходит к христианскому учению о богоподобии человека, выраженном в том числе и в свободе воли. Автору важно подчеркнуть мысль, что Лизин выбор — ее

собственный, не заданный через призму желаний и наставлений бабушек, не сделанный в угоду им: «...баба Аля — бледная, трясущаяся, — вела себя чрезвычайно странно и говорила совершенно несурзные вещи про внученьку, которая *сама* решила не носить звездочку, и идти против ее воли она не может» [Варламов, 2011в: 104]. Эту внутреннюю свободу в Лизе видят и окружающие, поэтому и мальчик из класса, сосед по парте, «на всю жизнь сохранил привязанность к *свободной*, гибкой и ответственной девочке и очень по ней тосковал» [Там же: 99]. Как точно отмечено Л. Г. Дорофеевой, высшее проявление свободы выражается в «*вольной жертве* ради Истины. А эта идея вольного страдания — ключевая в русской истории, воспринявшей Евангелие не только как учение, но как *способ жизни*» [Дорофеева, 2019: 119].

Говоря о Лизе, мы считаем важным обратиться к еще одному уровню этого небольшого по объему, но глубокому по смыслу рассказу и рассмотреть образ девочки и связанный с ней сюжет через призму теории рождественского и пасхального архетипов. Рассмотрим, как проявляют себя архетипы на уровне сюжета рассказа и образа главной героини, проследим их соотношение и взаимовлияние.

Что представляет собой пасхальный и рождественский архетип? В своей монографии «Пасхальность русской словесности» И. А. Есаулов определяет архетип не как «всеобщія безсознательныя модели, но такого рода трансисторическія «коллективныя представленія», которыя формируются и обрѣтають опредѣленность въ томъ или иномъ типѣ культуры», и понимает его как «сформированный <...> духовной традиціей *типъ мышленія*» [Есаулов, 2020: 16]. Пасхальный архетип, по мысли ученого, имеет особую значимость для русской культуры, где именно Воскресение Христа «остается главнымъ праздникомъ не только въ конфессіональномъ, но и въ общекультурномъ планѣ» [Там же]. Пасхальность заключает в себе идею *духовного преображения* человека и его *спасения*, указывающего «на *небесное воздаяніе*» [Там же: 23]. Рождественский архетип – явление более присущее западному варианту христианской культуры, где «акцентируется не смерть и

послѣдующее Воскресение Христа, а самъ Его приходъ въ мѣръ, рождение Христа, дающее надежду на преображение и здѣшняго, земного мѣра. <...> въ сферѣ культуры можно говорить об акцентированіи *земныхъ* надеждъ и упований, разумѣется, освѣщаемыхъ приходомъ въ мѣръ Христа» [Там же].

В этой связи обратим внимание на рассуждения Ю.М. Лотмана об особенностях отечественной литературы. Исследователь отмечал, что русский роман «ставит проблему не изменения положения героя, а преображения его внутренней сущности, или переделки окружающей его жизни» [Лотман, 2021: 807]. Тогда как «глубинный сюжетный архетип» в западноевропейском романе можно рассматривать как вариацию «сюжета типа «Золушки», где «речь идет об изменении места героя в жизни, но не об изменении ни этой самой жизни, ни самого героя» [Там же: 806, 807]. Это наблюдение о глубинных сюжетах вполне укладывается в представления о пасхальном и рождественском началах, предложенные И.А. Есауловым, несмотря на научную полемику последнего с литературоведческими и культурными концепциями Ю.М. Лотмана. Тогда Рождество и Пасха, являющиеся средоточием глубинного культурного архетипа, становятся, по мнению Н.В. Летаевой, «основой не только образа, мотива или сюжета, но и жанра, имеющего специфические признаки и черты» [Летаева, 2022: 475].

Исследователями неоднократно отмечалось, что сюжеты произведений Варламова сосредоточены на внутреннем мире человека и зачастую композиционно повторяют притчу о блудном сыне [Ничипоров, 2021: 112], что находит особое выражение как «жанровой форме «романа воспитания»» [Там же: 112], так и в малых формах – рассказах и повестях. Важно отметить, что сюжет о блудном сыне, к которому так часто обращается автор в своем творчестве, и о котором мы уже неоднократно говорили ранее, по мнению И.А. Есаулова, «пасхальный въ своей основѣ», вырастающий «изъ евангельскаго пасхальнаго зерна» [Есаулов, 2020: 46]. Для произведений Варламова с этим глубинным сюжетом характерна особая композиция, как мы увидим ниже — трехчастная. Например, для романа «Лох»: «Александр

уходит из дома, чтобы, пройдя ряд испытаний духовного плана, <...> вернуться преображенным» [Федорова, 2009: 227]. Или для рассказа «Гутаев»: «Структура рассказа состоит из традиционных мотивов: решение креститься — испытание — чудесное спасение <...>» [Власова, 2015: 131]. Подобная схема отличает и ряд других произведений: как романов («Душа моя, Павел»), так и рассказов: «Таинство», «Рождение», «Сочельник» и др. Отмеченный исследователями трехчастный композиционный строй, на наш взгляд, восходит к библейскому сюжетному архетипу «сотворения – грехопадения/испытания/искушения – воскресения», характерному для произведений русской литературы, о чем мы уже говорили, рассматривая повесть «Метель» А.С. Пушкина в контексте библейского сюжетного архетипа. Таким образом, как мы видим, в творчестве Варламова пасхальность проявляется через интенцию к изображению нравственного и духовного развития и возрождения человека. Рождественская тема также находит свое отражение в прозе автора [Аванесян, 2018: 107—109], о ней мы особо скажем далее, а пока вернемся к трагической истории маленькой сироты Лизы Непомилуевой, живущей в 70-х годах XX века и определим, как проявляют себя рассматриваемые архетипы на уровне сюжета, мотива и системы образов.

Как следует из сюжета рассказа, схема его трехчастная: беззаботное детство (сотворение /благоденствие) – искушения и испытания, связанные с отказом носить звездочку (грехопадение/искушение/испытания) – предположение о телесной смерти (воскрешение, где мученическая телесная смерть телесная рассматривается через призму обретения вечной жизни). Какими средствами автор воплощает архетип на уровне системы мотивов и образа героини? По нашему убеждению, одним из главных способов реализации пасхального архетипа является обращение автора к житийной традиции, в частности, к агиографическим топосам при создании образа героини в изучаемом рассказе, о которых мы говорили ранее. Пространство Лизы в этот период «благоденствия» – пространство безграничной любви:

«было Лизе в этом родном мире уютно и хорошо, и все люди казались ей добрыми и счастливыми» [Варламов, 2011в: 99].

Обращаясь к житийной традиции, автор особо акцентирует внимание читателя на отношениях Лизы и Бога, показывая, насколько для нее естественна молитва, жизнь *в присутствии* Бога, что говорит о теоцентричности ее сознания и религиозно-символическом восприятии мира: «Девочка три раза перекрестилась, легко совершила поясные поклоны, коснувшись рукою пола, и стала читать утренние молитвы, а потом молиться за живых и мертвых, чьи имена были написаны у нее на листочке» [Там же: 96]. Автор подчеркивает ее пребывание как бы на границе миров – видимого и невидимого: «Лиза посмотрела на икону. Лицо у Богородицы всегда было разное <...> Лиза уже привыкла искать ее взгляд» [Там же]. Поэтому девочка тянется к бабушке Але, ведь «в комнате у нее всегда чисто, тихо, убрано, иконы висят, распятие над кроватью, пахнет как в храме» [Там же: 95]. А на признание бабушки Шуры, что она не может верить в Бога так же, как не может, например, прыгать на скакалке, Лиза изумляется: «Но ведь Бог всех любит! <...> Разве может Он кого-то бросить? И разве обязательно уметь прыгать, чтобы верить в Бога?» [Там же: 97]. Итак, мы видим, что героиня наделена живой верой, которая еще обеспечивается и имплицитно звучащими в образе Лизы евангельскими словами о вере: Будьте «как дети» (Мф. 18: 3), «ибо таковых есть Царствие Божие» (Мк. 10: 14).

Особым образом раскрывается пасхальность и через категорию «умного сердца», сопровождающего образ девочки: «...и Лиза тоже ее (учительницу) невероятно полюбила, *умным сердцем* поняв, что не надо эту любовь афишировать, липнуть на учительнице, как другие девочки, сплетничать и жаловаться» [Там же: 98].

Познание мира через живое сердце, присущее Лизе, углубляет понимание ее образа. Вспоминаются слова Ф.М. Достоевского о глубинном *присутствии Христа в сердце* русского человека: «Можно многое не осознавать, а лишь чувствовать, можно много знать бессознательно. <...> Сердечное знание

Христа и истинное представление о Нем существуют вполне. Оно передается из поколения в поколение и слилось с сердцами людей» [Достоевский, 1980, Т. 21: 37 – 38]. Иначе говоря, автор наделяет Лизу сердечным знанием Христа, тем самым раскрывая ее образ в контексте заповедей блаженств, одна из которых говорит непосредственно о сердце: «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят» (Матф.5:8).

Линия испытания, ведущая к кульминации в развитии конфликта, является своего рода агиографической реминисценцией. Автор обращается к топосу искушения и испытания праведника. В роли искусительницы выступает директор школы, которая то лестью, то угрозами пытается заставить девочку носить знак октябренка. Лиза же выслушивала ее слова «спокойно и бесстрашно» [Варламов, 2011в: 106], не поддаваясь уговорам. Бесстрашие, по мнению святых отцов, «есть неподвижность души на худое; <...> ее невозможно улучшить без благодати Христовой» [Преп. Фалассий Ливийский]. И присутствие такой благодати – уже есть знак преображения души. В образе маленькой героини оно проявляется не только в кротком и смиренном несении поругания, в отказе видеть в своих обидчиках и угнетателях врагов («бабушка, разве учительница может быть врагом?») [Варламов, 2011в: 110]). Проявляется оно, главным образом, в возрастании любви. Если в первый период жизни, «идиллическое», «ничем не нарушаемое существование» [Там же: 92] Лизы не позволяло девочке видеть несчастье другого, «по обыкновению» [Там же: 93] не замечать, например, размолвки между бабушками, то есть быть по-детски обращенной на себя, то после перенесенных страданий «Лиза почувствовала, как сильно <...> любит их она. Совсем не так, как прежде» [Там же: 111]. Любовь же в иерархии христианских ценностей является вершиной добродетелей, сопряжена с идеей жертвы и грядущим на ней Воскресением.

Обратимся к рождественскому началу, которое также связано с мотивом искушения. В рассказе, названном автором «Звездочка», рождественский архетип и проявляет себя, прежде всего, через образ звезды, который в сознании героини соотносится с образом Рая и вечной жизни – ведь, как

уверена Лиза, на звезде живет ее мама. Рождественский архетип, как мы увидим далее, находится в сложном взаимодействии с пасхальным, что выражается в переплетении образов и мотивов. Наряду с этой сопряженностью, в повествование через образ звезды вводится мотив трансформированного советской культурой рождественского начала. Проявляется он через символический обряд: присвоение звездочки первокласснику символизирует рождение нового человека – октябрёнка. В первоначальном восприятии Лизы два этих начала не противоречили друг другу, а являлись частями целого: помещенный портрет Ленина в центр 5-конечной рубиновой звезды воспринимался Лизой не как абстрактный образ, но кротким и нежным, «точно ангелочек из тех, что по моде восемнадцатого века украшали внутреннее убранство бабы-Алиного храма» [Там же: 100], то есть Ангелом - Хранителем, наставником, или, можно сказать, «духовным» отцом. Да и выдают звездочку Лизе в школе, в месте, где, по ее мнению, «обитает Господь» [Там же: 99]. Следовательно, можно предположить, что для девочки и советская звездочка наделена метафизическим, религиозным значением, она – олицетворение жизни, рождения, как земного, так и обещанного за земным рождением – вечного, пасхального. Однако символ пластмассовой звезды претерпевает существенную трансформацию: мальчик на звездочке из ангелочка оборачивается убийцей, то есть воплощает смертоносную сущность. Таким образом, символика звезды в сознании героини оказывается связанной с двумя противоположными началами: с Богом Отцом, пославшим Рождественскую звезду в знак рождения в мир Богомладенца-Христа (заметим, что на некоторых иконах, например, Преображения, Христос изображается в центре пятиконечной звезды, что тоже могло быть запечатлено в сознании Лизы, регулярно посещавшей храм) и с вождем-Лениным, оказавшимся, по словам бабушек, убийцей. В сознании девочки после этого открытия и происходит десакрализация звездочки, Бога-Жизнеподателя подменяют человеком, несущим смерть, потому-то Лиза и утверждает, что ей дали «чужую звездочку», а ее звездочку «украли», украд



«тот мальчишка, который на ней нарисован» [Там же: 106]. Таким образом, происходит сложная комбинация рождественского и антирождественского начал, выраженных через символику звезды: семантика жизни как земной, так и последующей за Рождеством обещанной жизни вечной, явленной в Пасхе, здесь вытесняется семантикой смерти (в этом мы, следуя наблюдениям И.А. Есаулова, видим «метаморфозу» рождественской установки в связи с «процессом дехристианизации культуры» [Есаулов, 2020: 24]). В этом контексте можно согласиться с И.Б. Аванесян, утверждающей, что в прозе Варламова «через Рождественскую тему репрезентируются мотивы мытарства, жизни и смерти» [Аванесян, 2018: 107].

Как мы уже отмечали, пасхальный и рождественский архетипы сложно взаимодействуют, проявляются один в другом не только на уровне образа, но и на уровне мотива. Таким мотивом, усложняющим символ звезды, здесь выступает мотив свободы воли: что выберет Лиза – надеть и носить звездочку, и тем самым как бы «родиться» в этот «новый» мир советской действительности с его ценностями, выбрать путь «сегодня — старосты класса, а завтра председателя совета отряда, дружины или секретаря комсомольской организации школы» [Варламов, 2011в: 99], приняв таким образом новую антихристианскую символику звезды. Или выбрать поругание за правду, где правда – в отказе от лжи, причем отказе осознанном, а это означает в авторской концепции выбор *смерти* для *этого* мира, выбор крестного пути. Лиза между спасением жизни и спасением души выбирает второе, и в этом ее отказе от трансформированного советской культурой рождественского начала, воплощается уже пасхальное преодоление вечной смерти, следование словам Христа «если кто хочет идти за Мною, отвергнись себя, и возьми крест свой, и следуй за Мною» (Мф. 16:24). Маленькая девочка до конца остается верной этому решению и не нарушает его. Обратим внимание, что имя Елизавета в переводе с древнееврейского означает «Бог моя клятва» [Цуканов, 2019], что, по сути, определяет доминанту этого образа и логику сюжета.

Обратимся к последней сцене, описывающей болезнь Лизы. Ей становилось «все хуже и хуже», Лиза «лежала не вставая и подолгу смотрела на икону, по которой снова стекали прозрачные капли масла» [Варламов, 2011в: 112]. Плачущий образ Богородицы, на который смотрит Лиза, – это уже встреча в физическом и метафизическом пространстве, потому что здесь плач Богородицы воспринимается как ответ на Лизины страдания болью на боль, и одновременно как обещание вечной жизни. Пасхальное преодоление смерти мы можем увидеть и в последнем видении Лизы, когда «много звезд светилось на небе» [Там же: 113]. Действительно, акцент, сделанный автором на звездном небе, символизирующем присутствие Бога и обещанного Рая, является едва ли не единственным утешением в завершении этого трагичного рассказа.

Таким образом, агиографическая традиция в рассказе «Звездочка» представлена в «воссоздающем» типе, где сохраняется причастность к ядру традиции — христианской аксиологии. Автор не подвергает доминанту житийной традиции трансформации, не нацелен на игру с читателем. Воплощая в детском образе доминанту смирения, вслед за писателями русской классической литературы, А. Варламов продолжает формировать в своем рассказе представления о том, что «во всем мире известно как "великая русская душа"» [Дергачева, 2015: 39]. По меткому наблюдению И.В. Дергачевой, «духовные силы великие русские писатели черпали из богатейшего источника литературы Древней Руси...» [Там же: 39]. И в рассказе «Звездочка» мы видим их несомненное присутствие: агиографические топосы, аллюзии к библейским текстам, христианская аксиология и евангельские мотивы, центральным из которых является жертва и страдания ради Христа, что в совокупности приводит нас к мысли о рецепции мученического жития в современном тексте.

В рассказе реализованы два архетипа – как рождественский, так и пасхальный. Перед нами представлен трехчастный сюжет «сотворения (благоденствия) – грехопадения (испытания и искушения) – воскрешения»,

который будет справедливо назвать в основе своей пасхальным. Этот трехчастный сюжет, неоднократно встречающийся в прозе Варламова в той или иной вариации, углубляет контекст понимания рассказа, обращая читателя к притче о блудном сыне, пасхальной в своей основе. Пасхальность проявляет себя и в поэтике образа самой героини через аллюзии к агиографическим топосам, категорию *умного сердца*. И особенность сюжетной архитектоники, и особенности поэтики образа главной героини, возросшей в любви и смирении, несут в себе идею духовного становления и преображения.

Рождественский архетип имеет сложную структуру. Он выражен многозначным символом звезды, приводящей читателя к мысли о Рождестве и рождественской звезде как символу жизни и Рая. Через этот же символ реализуется и другое измерение, духовный план рассказа, сопряженный с мотивом свободы воли, выраженной в сознательном отказе от земного благоденствия. Противоположное антихристианское начало заложено в трансформированном символе звездочки, где Бога заменяет человек. Осознавая эту подмену, отказываясь от звездочки, Лиза отказывается и от земной славы, и через этот отказ и последовавшую за ним предполагаемую физическую смерть, что возводит ее образ к идее мученичества за Христа, выбирает крестный спасительный, или, иначе, пасхальный путь. И тогда сам образ Лизы соотносится с образом Рождественской звезды: отрешаясь от звезды-подмены, ведущей в *этот* мир безблагодатной советской действительности, девочка как путеводная звездочка способна указать своей жизнью путь к Истине, что выражается и в многозначном заглавии рассказа. В этом контексте рассказ А. Варламова можно рассматривать как воплощение в художественном произведении того «евангельского текста», который «делает русскую литературу *русской*» [Захаров, 1994: 9].

## Выводы

Тексты Е. Водолазкина и А. Варламова выделяются на фоне иных обращений к традиции современными писателями. Агиографическая и библейская традиции при воссоздании смиренного женского образа в их прозе не подвергаются трансформации, сохраняя *константные* черты, позволяющие говорить о смиренной героине как литературном типе. *Новые* черты относятся к переменным, зависят от авторского художественного метода, поэтики, характеров героинь, особенностей их подвига.

Проза Е. Водолазкина отличается использованием современных художественных приемов, характерных для модернизма или постмодернизма, без трансформации аксиологического уровня. Сохраняя константные черты смиренной героини, автор обновляет и усложняет ее поэтику, обращая читателя к прецедентным агиографическим образам и библейским идеям покаяния и спасения.

Проза А. Варламова отличается вниманием к идеальным женским характерам, которые можно объединить в тип смиренной женщины-подвижницы, содействующей спасению (физическому, душевному, духовному) мужчины. Автор не нацелен на игру с читателем, эксперименты с текстом, сохраняя устойчивую связь с агиографией на уровне идеи, образа, мотива, пасхального архетипа, и с их помощью актуализируя проблему духовных исканий героев в условиях советской и постсоветской социокультурной среды.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Христианская традиция является основой сохранения преемственности и единства отечественной культуры и литературы, источником ценностей, обеспечивающих глубину и богатство ее национального своеобразия. Обращаясь к библейским и агиографическим текстам, образам, мотивам, современные авторы вдохновляются их ценностно-смысловой интенцией и поэтикой. Воплощая в своих текстах традиционные библейские смыслы и формы, писатели способствуют развитию традиционного нарратива, привнося в него новую эстетику.

Христианская традиция изображения смиренной героини, образцы которой явлены в древнерусской агиографии (Феврония Муромская, Ульяния Лазаревская), в библейских книгах (в частности, в Книге Руфь, прочитанной нами через призму евангельских нарративов) и восходят к идеалу Богоматери, – оказала существенное влияние на представление об идеальном женском образе, впоследствии художественно воплощенном русскими писателями уже в литературе XIX века. Образ смиренной героини отличает его принадлежность к вневременному идеалу, запечатленному образами праведниц, система нравственных и ценностных координат которых расположена *за пределами земного* понимания благополучия и счастья, свойственных идеалам, ограниченным временем; их образы заключают в себе идею духовной вертикали, поскольку их смирение (сѣмѣрение) определяется *мерой* Божественного совершенства, к которому они устремлены.

Рассмотрение художественных образов А.С. Пушкина и Ф.М. Достоевского в контекстах библейском и древнерусской агиографии, а также в контексте литературной традиции изображения смиренных героинь, позволяет сделать ряд выводов, касающихся 1. *константных* характеристик, свидетельствующих о единстве рассмотренных образов в идейно-ценностной сфере, что, собственно, и позволяет выделить смиренную героиню в отдельный тип; и 2. *переменных* характеристик, определяющихся

причастностью новой литературной эпохе XIX века, индивидуальностью авторских установок, творческого метода, особенностями авторской поэтики, и, как следствие, выражающихся в новых индивидуальных чертах женского характера смиренного типа.

Важнейшим условием причастности образа смиренных литературных героинь к традиции является их *аксиологическая доминанта*, которая соотносится с идейно-ценностным уровнем образов праведных жен древнерусской агиографии и с библейскими образцами, что является доказательством генетического родства между ними.

В качестве константных характеристик образа смиренной героини мы выделяем следующие черты:

- *Геоцентричность сознания* смиренной героини, выраженная в осознанной и прямо проявляемой любви к Богу древнерусских праведниц и присутствующей имплицитно в образах героинь XIX в.;
- Устремленность к *исполнению Высшей совершенной воли* и отречение от воли *своей* как несовершенной (что реализовано через сопряженные мотивы воли/своеволия, свободы выбора);
- Принцип *синергии*, то есть взаимонаправленности двух волей, и связанной с ней *провиденциальности*, воплощающейся в сюжете;
- Пространство художественного мира вокруг смиренной героини устремляется к *гармонии*;
- Гармония связана с *комплексом характерных черт*, присущих смиренной героине, выраженных в *мотивах* внутренней и внешней *тишины, молчаливости, терпения, трудолюбия, жертвенности, милосердия, беззлобия* и т.д.;
- Аксиологическая концепция образа смиренной героини своим ядром имеет библейский архетип *помощницы*, что реализуется в ключевой для женского идеального образа *функции женщины-помощницы*, представленной через поведенческую *модель помощи* как в духовном становлении ближнего, так и в преодолении внешних перипетий;

- Концепт *женщины-помощницы* определяет особую глубинную сюжетную архитектуру произведения. Показывая *путь от своеволия к обретению смирения* самой героиней, если она не представлена смиренной сразу («Метель» А.С. Пушкина), или ее ближним (супругом) («Повесть о Петре и Февронии», «Капитанская дочка», «Преступление и наказание») автор реализует в сюжете трехчастную композиционную структуру, библейский архетип (по типу сюжета о блудном сыне) через линии *сотворения/благоденствия – грехопадения/искушения/испытания – воскрешения*;

- Единство древнерусских и художественных образов венчает *идея спасения*, получающая свое возможное развитие в произведениях русских классиков как через сюжетно реализуемый путь внешнего спасения, в котором имплицитно присутствует идея спасения души в вечности (мотив благословения и истинной чести) («Капитанская дочка»), так и через сюжетный путь героя, который он проходит на внутреннем, духовном уровне – к покаянию, преображению и воскресению, и в котором главной *помощницей* является смиренная героиня («Преступление и наказание»).

Соответствие этой внутренней доминанте, имеющей столь многочисленные проявления, и позволяет нам говорить об образах, рожденных Пушкиным и Достоевским как *образцах* художественного воплощения смиренных героинь, выделяющихся своей уникальностью и совершенством на фоне иных обращений писателей-классиков к самой *идее* смирения в женских характерах (И. Тургенев, Н. Лесков, И. Гончаров и др.). При этом, несмотря на доминанту, свидетельствующую о принадлежности этих образов к смиренному типу, поэтика образа каждой героини остается уникальной, что выражается, собственно, в переменных характеристиках, связанных с *новым* в художественном изображении смиренной героини. *Переменные характеристики* определяются:

1. В особенностях портретных черт, выраженных на *внешнем уровне*. Отметим, что в текстах Пушкина и Достоевского портрет обращает внимание

читателя на внутреннее устройство, а телесность в этом аспекте является отражением душевного и духовного состояния героини, свидетельствующего о ее скромности, кротости и т.д.; в особенности речевой и поведенческой манеры (например, в наделенности речи обыкновенно тихой Сони проповедническими чертами).

2. В авторских акцентах на *типе смирения* каждой героини, что выражается на *внутреннем уровне*: идея смирения, доминирующая в образе Сонечки Мармеладовой, сформировала особый тип поведения и взгляд на мир, который проявляется в осознании ею своей греховности и в покаянии как пути к спасению души. Конечно, чувство своей греховности и покаяние является универсальным качеством смиренного человека. Но образ Сонечки выстраивается именно на идее *кающейся грешницы*, воплощая ту *меру*, которой меряет себя смиренный человек в отношении к Евангельскому Образцу. С этой идеей связаны мотивы плача, покаяния, кроткого несения поругания и т.д. Образ Сони соткан на перекрестии библейских мотивов, аллюзий, в том числе обращающих читателя к идее земных страданий Христа.

В образе Маши Мироновой центральным становится другой акцент, выраженный в полном принятии воли Бога, в *синергии* как главной модели поведения героини, что проявляется в особенностях ее характера и провиденциальном типе сюжета. Этот акцент усиливается Пушкиным образами ее родителей, с которыми связан мотив благословения, влияющий на сюжетное повествование. Это, фактически, реализация агиографического «родительского топоса», несущего в себе идею передаваемой от родителей к детям (здесь – Маше, дочери капитана Миронова) традиции благочестия и смирения, что свидетельствует о гармоничности пушкинского художественного мира.

Обращаясь к образу смиренной героини XXI века, отметим, что он связан с литературными тенденциями, требующими обновления привычных читателю художественных форм, эстетической индивидуальности, поиска изящных стилистических решений. Это послужило прецедентом к сближению



между художественными направлениями реализма, модернизма и постмодернизма, что положило начало изменениям «классических» литературных течений и расцвету их симбиотических модификаций – «духовному реализму» как особому направлению, отличающемуся ориентацией на религиозно-символическое осмысление действительности, и неомодернизму, способному при сохранении духовно-нравственных акцентов проводить эксперименты с формой и эстетикой текста. Все это открыло новые возможности для писателей, ищущих взаимодействия с агиографической и христианской традицией.

В связи со сближением художественных методов, определяющей при обращении автора к национальной культурной традиции, сформировавшейся на основе Священного предания, становится писательская ценностная позиция, представленная двумя типами отношения к контексту Предания:

— автор находится в ситуации «*прямой перспективы*», определяющей его интенцию к активно-преобразующему началу ценностно-смыслового уровня Священного предания, что влечет за собой *трансформацию* образа, слом культурного кода, при возможности использования автором вполне традиционных форм (Л. Улицкая);

— автор находится в ситуации «*обратной перспективы*» по отношению к тому, что составляет в произведении контекст Священного предания, которое воспринимается писателем канонически, и тогда мы можем наблюдать процессы, направленные на *воссоздание* образа, его ценностно-смысловой основы, что вовсе не исключает возможности использования новаторских форм (В. Костерин, Т. Шипошина, протоиерей Н. Агафонов, А. Варламов, Е. Водолазкин и др.).

Творчество Л. Улицкой является показательным примером авторского активно-преобразующего обращения к традиции. Женские образы в ее прозе раскрываются через пространство семьи и дома, подобно образам агиографических праведниц Февронии и Ульянии. Автор обращается к традиционной агиографической топике, однако агиографический канон в

текстах используется в качестве конструкта, позволяющего автору выстроить особую архитектуру образов, внешне опирающуюся на традицию, но внутренне противоположную ей. При моделировании женских смиренных образов автор использует приемы иронии и пародии, нивелируя тем самым сакральное значение прецедентных образов: обыгрывается и пародируется внешность героинь, сочетающая иконичные и анималистические черты; в повествование о смиренной героине вводятся мотивы свободы плоти замещающие мотивы целомудрия, мотивы бытостроения замещающие мотивы домостроительства; служение Богу-Слову, характерное для агиографического героя, заменяется служением слову печатному («Сонечка»). Смирение как главное качество древнерусских святых и идеальных героев русской литературной классики лишается основного признака – свободы выбора и ответственности за него; не действует принцип синергичности, определяющий модель проведения смиренного героя в христианском его понимании; отсутствует в образах центральная для смиренного героя идея спасения и как следствие искажается идея образа смиренной героини – женщины-помощницы, что позволяет говорить о непричастности женских образов Л. Улицкой к образам житийных праведниц на идейно-содержательном уровне и свидетельствует о радикальной трансформации национального культурного кода.

Произведения авторов современной русской прозы, в которых представлен идеальный смиренный женский образ, рассмотренные нами в контексте «большого времени» (М. Бахтин), безусловно, связаны с библейской, древнерусской книжной традицией и одновременно с традицией в изображении героя смиренного типа в литературной классике. В творчестве Т. Шипошиной акцентируется важность отеческой традиции в передаче духовных ценностей, что звучит аллюзией к образу смиренной Маши Мироновой. В. Костерин обращается к знаковому для отечественной культуры и литературы образу Сони Мармеладовой и развивает идею покаяния и спасения души, привлекая текст Достоевского, экспериментируя с образами,

формой, временем и пространством. Представитель «иерейской» прозы протоиерей Н. Агафонов обращается к смиренным образам жен-мироносиц в одноименном романе, указывая на образец смирения, явленный в образе Богоматери. Доминирует идея смирения в творчестве Е. Водолазкина и А. Варламова, женские образы которых стали предметом нашего особого внимания.

Смиренные героини Е. Водолазкина и А. Варламова объединены *традиционными* чертами, *константными* для этого типа: сознание смиренных героинь отличает духовная вертикаль, устремленность к Творцу; центральной идеей образа становится идея спасения; реализованы категории свободы воли, свободы выбора; действует принцип синергии; сюжет включает в себя провиденциальное начало; мир вокруг героини стремится к гармонии; сохраняются доминантные качества героинь, выраженные мотивами жертвенности, беззлобия, кротости, тишины и т.д.; женский образ в творчестве этих авторов сохраняет связь с библейским и агиографическим архетипом *помощницы*, что неотделимо от имплицитно или эксплицитно присутствующей в произведениях идеи спасения души и свидетельствует о причастности образов контексту Священного предания.

Используя разные художественные методы, формы и приемы, авторы создают уникальную *новую* поэтику смиренных образов.

*Новое* в обращении к традиции в романах Е. Водолазкина проявляется в сложности эстетически-художественной формы, обращенной при этом к национальной культурной традиции и непосредственно древнерусской агиографии. Автор использует приемы модернизма и постмодернизма, играет временем и пространством, актуализируя с их помощью обращение к традиционным смыслам. Герои принадлежат средневековью и современности одновременно, повторяют за житийными праведниками детали их образов и сюжетов. В описании детского образа Ксении («Оправдание Острова»), и в сюжетном рисунке, связанном с героиней в разные периоды жизни, прослеживаются типологические параллели с агиографической праведницей

Ульянией Осорьиной, а идея совместного спасения в браке обращает читателя к параллели с Февронией Муромской. Образ Ксении наделен чертами, присущими святой: горячая вера, неотмирность, способность предвидеть будущее, выбор «безбрачного брака» и др. Акцентным становится мотив, связанный со свободой выбора пути, конечной целью которого является спасение души. Уникальностью авторского нарратива является сочетание агиографических и собственно литературных приемов в выстраивании образа праведника, благодаря чему поэтика образа усложняется: ему присущи внутренний конфликт, эмоциональность, элементы психологизма, не характерные для житийного святого.

*Новое* в обращении к традиции в текстах А. Варламова связано с проблемой мировоззренческого кризиса людей советского и постсоветского времени, проблематикой их духовного становления. Следует отметить обращение А. Варламова к образу женщины-помощницы, женщины-подвижницы, способной привести мужчину (в прозе автора его образ, как правило, определяется чертами духовной и душевной слабости) к физическому («Вальдес»), душевному («Ангел») или духовному спасению («Таинство»). Венчающая разнообразие женских характеров идеальная смиренная героиня в творчестве А. Варламова представлена образом ребенка («Звездочка»), определяется сложным перекрестием евангельских аллюзий, мотивов, сюжетных архетипов, доминантой кардиогнозиса, или, иначе, постижения мира сердцем. Категория кардиогнозиса не только помещает смиренный образ в пространство заповедей блаженства, но и является сюжетообразующей, определяющей всю архитектуру произведения. Авторское обращение к агиографии выявлено и в особом мотивном комплексе: мотивах страдания, креста и крестоношения, кроткого несения поругания, которые могут быть рассмотрены как аллюзия к мученическому житию. Однако авторская интертекстуальность не нацелена на игру с читателем, но обращена на углубление идейного уровня образа, что подтверждается и представленным

типом подвига Лизы Непомилуевой, схожего с подвигом новомучеников XX века, что возводит образ героини к идее святости.

Традиционность в изображении идеальной героини выражается на уровнях ценностно-смысловом и формальном в их неразрывности, при этом обращение к традиции не ограничивает писателя, предоставляя ему свободу для творческой реализации, экспериментов в использовании форм, приемов для изображения уникального образа смиренной героини. Смиранный женский образ, рассмотренный нами в библейском, агиографическом и литературном контекстах, становится «сквозным», связывающим воедино разрозненные временем эпохи, неизменным в своих *традиционных* характеристиках, и *новым* в художественном воплощении каждого автора.

Представляется, что полученные данные открывают перспективу в области исследований генезиса и типологии идеальных героев русской прозы, отвечают запросам современного развития исторической поэтики в дискурсе этнопоэтики.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### I. Научная литература

1. Абашева М. Что значит быть знаковым писателем: Евгений Водолазкин в контексте русской прозы // Знаковые имена современной русской литературы: Евгений Водолазкин. Краков: Изд-во Ягеллонского университета, 2019. С. 37 – 48.
2. Абдуллина А.Ш., Латыпова Е.Э. Женские образы в прозе Л. Улицкой // Вестник Челябинского государственного университета. 2017. №3. Филологические науки (105). С. 7—14.
3. Абдуллина А.Ш., Латыпова Е.Э. О женском в повести «Сонечка» Л. Улицкой // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2017. № 8. С. 9 – 11.
4. Аванесян И.Б. Проблемы изучения духовного реализма как художественного метода в современном литературоведении // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2013. № 2 (20). С. 13 – 15.
5. Аванесян И.Б. Символика православного календаря в творчестве А. Варламова // Научный диалог. 2018. № 7. С. 104 — 113.
6. Аванесян И.Б. Художественная модель мира в произведениях отечественных писателей конца XX – начала XXI вв. в парадигме христианской духовности: дисс ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2020. 165 с.
7. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Главная редакция восточной литературы «Наука», 1977. 320 с.
8. Аверинцев С.С. Горизонт семьи. О некоторых константах традиционного русского сознания // Журнал Новый мир. 2000. № 2. URL: [https://magazines.gorky.media/novyi\\_mi/2000/2/gorizont-semi.html](https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2000/2/gorizont-semi.html) (дата обращения 25. 11. 2022).
9. Амберг Л. Слово о друге // Материалы XVI Международной научной конференции «Икона в русской словесности и культуре». К 75-летию д.ф.н.,

профессора В.В. Лепехина. 26–28 марта 2020 года. М.: Дом русского зарубежья, 2020. С. 9 – 13.

10. Аношкина-Касаткина В.Н. Православные основы русской литературы XIX века. М.: Пашков дом, 2011. 384 с.

11. Антонова М.В. Житийное в облике Лукерьи (рассказ И.С. Тургенева «Живые мощи» // Спасский вестник. 2004. № 11. С. 50 – 57.

12. Архангельская А.В. Праведники и праведничество в романах Евгения Водолазкина «Лавр» и «Оправдание Острова» // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2022. № 1 (40). С. 88 – 91.

13. Бахтин, 1979а = Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.

14. Бахтин, 1979б = Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М.: Советская Россия, 1979. 320 с.

15. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930 — 1961 гг.). М., 2012. С. 340 – 513.

16. Бельская А.А. «Пушкинский текст» в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Вестник Брянского государственного университета. 2014. №2. С. 224 – 231.

17. Беляев Д.А., Горяйнова Е.Д., Скрипкин И.Н. Культурфилософская теория искусства П.А. Флоренского: культурно-мировоззренческий смысл изобразительной перспективы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2018. № 4 (90). С. 67 – 70.

18. Беляева И.А., Тышковска-Каспшак Э. Архетипические константы и трансформации русского романа // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 3. С. 78 – 102.

19. Бердяев Н.А. Константин Леонтьев: очерк из истории русской религиозной мысли; Алексей Степанович Хомяков / Николай Бердяев. М.: АСТ: Хранитель, 2007. 445 с.

20. Бологова М.А. Поэтика русской прозы 1990 – 2000-х годов: художественные функции мотива: дис. ... доктора филологических наук. Томск, 2013. 435 с.
21. Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. 626 с.
22. Бочкина М.В. Время как аксиологическая проблема в современной русской литературе: дис. канд. наук. Москва, 2019. 168с.
23. Буданова Н.Ф. Рассказ Тургенева «Живые мощи» и православная традиция (к постановке проблемы) // Русская литература. 1995. № 1. С. 188 – 193.
24. Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 2. Древнерусская народная литература и искусство. Санкт-Петербург: Издание Д.Е. Кожанчикова, 1861. 429 с.
25. Бычков В.В. Духовно-эстетические основы древнерусской иконы. М.: Ладомир, 1995. 331 с.
26. Бычков Д.М. Агиографический дискурс в современной русской прозе. Астрахань: Астраханский государственный университет, Издательский дом «Астраханский университет», 2015. 200 с.
27. Бычков Д.М. О возрождении агиографической традиции в современной русской литературе // VIII Лазаревские чтения: «Лики традиционной культуры в современном культурном пространстве: ренессанс базовых ценностей?». Сборник материалов международной научной конференции: в 2х частях. Ч. 1. 2018. С. 74 – 79.
28. Бычков Д.М. Проблемы рецепции «Повести о Петре и Февронии Муромских» в иноментальном контексте: аспект духовности // Гуманитарное знание и духовная безопасность. Сборник материалов VIII Международной научно-практической конференции. Махачкала, 2021. Издательство: Чеченский государственный педагогический университет, «АЛЕФ», 2021. С. 88 – 97.



29. Бычков Д.М., Васильева Ю.А. О специфике рецепции современных произведений русской средневековой прозы // Гуманитарные исследования. 2022. № 1 (81). С. 158 – 161.

30. Варакина Е. Немошное мира: христианский смысл «Капитанской дочки» // Журнал Фома. 2011. № 10 (102). URL: <https://foma.ru/nemoshhnoe-mira.html>. (дата обращения 10.03. 2023).

31. Варламов, 2011г = Варламов А.Н. «Капитанская дочка»: почему ее называют самым христианским произведением литературы // Журнал Фома. 2011. № 10 (102). URL <https://foma.ru/kapitanskaya-dochka.html>. (дата обращения 10.03. 2023).

32. Варламов А., Каплан В. Мыслью человеческими судьбами // Журнал Фома. 2008. 1 января. URL: <https://foma.ru/myislyu-chelovecheskimi-sudbami.html?ysclid=I9pgagx46f704778064> (дата обращения 10.08.2022).

33. Васильев В.К. Сюжетная типология русской литературы XIX-XX веков: (архетипы русской культуры): от Средневековья к Новому времени. Красноярск: ИТК СФУ, 2009. 258 с.

34. Власова Г.И. Поэтика современной прозы в контексте православной аксиологии // Русский язык и литература в пространстве мировой культуры: материалы XIII Конгресса МАПРЯЛ: в 15 т. СПб.: МАПРЯЛ, 2015. Т. 14. С. 129 – 135.

35. Влащенко В. Преступление Родиона Раскольникова // Нева. 2021. № 11. С. 191 – 221.

36. Водолазкин Е., Лученко К. Человек в центре литературы // Портал Правмир. 29 января. 2014. URL:<https://www.pravmir.ru/chelovek-v-centre-literatury> (дата обращения 10.08. 2022).

37. Водолазкин, 2018а = Водолазкин Е. Я был бы неплохим древнерусским писателем // Портал «Литературно». 2018. 21 сентября URL: <https://literurno.com/text/vodolazkin-ya-byl-by-neplohim-drevnerusskim-pisatelem/> (дата обращения 20.12.2022).

38. Водолазкин Е., Каплан В. Как понимать «Оправдание Острова»: мы поговорили с Евгением Водолазкиным о его новом романе, а заодно о конце света // Журнал «Фома». 2021. № 5. Май. (дата обращения) URL: <https://foma.ru/kak-ponimat-opravdanie-ostrova-my-pogovorili-s-evgeniem-vodolazkinym-o-ego-novom-romane-a-zaodno-o-konce-sveta.html> (дата обращения 14.11.2022).

39. Володина Н.В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения: монография. М.: ФЛИНТА, 2016. 256 с.

40. Воробьева Е.С. Маргинальный герой в русской прозе последней трети XX – начала XXI вв.: автореферат дис. ... канд. филол. наук. Архангельск, 2016. 18 с.

41. Вяльцев А. Незамысловатые жития современных святых. Л. Улицкая и её критики // Литературная газета. 1998. № 9. С. 11.

42. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики: Пер. с нем. / Х.-Г. Гадамер; Общ. ред. и вступ. ст. [с. 5 – 36] Б. Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. 699 с.

43. Гашева Н.В., Кондаков Б.В. Тенденции развития русской прозы 1990-х гг. Статья первая // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. № 5 (11). С. 175 – 182.

44. Гильманова А.В. Концепт женщины в поздних произведениях Ф.М. Достоевского // Феномен русской духовности: словесность, история, культура: Материалы Междунар. науч. конф. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2007. С. 205 – 210.

45. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Изд. 2-е. Л.: «Худож. Лит», 1977. 448 с.

46. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1979. 224 с.

47. Гиржева Г.Н., Заика В.И. Житийные топосы как элементы образа персонажа в рассказе Юрия Буйды «Чудо о Буянихе (поэма)» // Ученые

записки Новгородского государственного университета. 2023. № 4(49). С. 328 – 334.

48. Гладкова О.В. К вопросу об источниках и символическом подтексте «Повести от жития Петра и Февронии» Ермолая-Еразма // Герменевтика древнерусской литературы. М.: Знак, 2008. Сб.13. С. 537 – 569.

49. Гладкова О.В. Тема ума и разума в «Повести от Жития Петра и Февронии» (XVI век) // Герменевтика древнерусской литературы. М.: Наследие, 1998. Сб. 9. С. 223 – 235.

50. Гурболиков В. Первоначальное накопление опыта (интервью с Алексеем Варламовым) // Журнал Фома. 2008. 1 января. URL: <https://foma.ru/pervonachalnoe-nakoplenie-opyita.html> (дата обращения 10.08.2022).

51. Гущина Т.В. Художественно-эстетические функции женских характеров в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2004. 203 с.

52. Давидович А.В. Духовно-нравственное воспитание младшего школьника посредством современной детской литературы (на примере сказок протоиерея Николая Агафонова) // Вестник экспериментального образования. 2020. № 2 (23). С. 65 — 72.

53. Данилова А.В. Традиция в контексте постмодернистской эстетической парадигмы // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2008. № 4. С. 301 – 305.

54. Данилова Е.А. Типологическое изучение персонажей: на материале русской литературы XVIII – XIX вв.: дис. ... кандидат. филол. наук. М., 2016. 207 с.

55. Дарьялова Л.Н. Традиции житийного жанра в русской прозе XX века (М. Горький, Б. Зайцев, Федченков – митрополит Веньямин) // Кирилл и Мефодий: Духовное наследие: Материалы Международной научной конференции. Калининград: Изд-во КГУ, 2001. С. 59 – 69

56. Двойнишникова Т.Ф. Женские образы Ф.М. Достоевского: итоги и перспективы изучения: на материале русского и англоязычного литературоведения 1970 – 2000-х гг.: дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2006. 299 с.
57. Дебрецене П. Блудная дочь. Подход Пушкина к прозе / Пер. с англ. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1996. 398 с.
58. Демин А.С. О художественности древнерусской литературы. М.: Языки русской культуры, 1998. 848 с.
59. Дергачева И.В. Духовные традиции памятников древнерусской письменности в русской классической литературе // Методист. 2015. № 1. С. 37 – 39.
60. Димитрова Н.И. Женские образы Ф.М. Достоевского в интерпретации Н.А. Бердяева // Соловьевские исследования. 2014. № 2 (42). С. 128 – 137.
61. Дмитриева Р.П. «Повесть о Петре и Феврони» в пересказе А.М. Ремизова // ТОДРЛ. Т. XXVI. Л., 1971. С. 159 – 163.
62. Дмитриева Н.М., Линтовская Е.М. Этическая нагрузка концепта кротость в словарях XI-XIX века (диахронический аспект) // Вестник Оренбургского государственного университета. 2015. № 11 (86). С. 71 — 76.
63. Добротолюбие: избранное для мирян. СПб: Сатисъ, 2008. 445 с.
64. Дорофеева Л.Г. Идея смирения в повестях XVI – начала XVII: к вопросу о каноне и свободе формы. // Аксионализ как метод исследования художественного произведения: Материалы Междунар. науч. конф. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2009. С. 60 — 70.
65. Дорофеева Л. Г. Человек смиренный в агиографии Древней Руси (XI - первая треть XVII века) // Герменевтика древнерусской литературы: сборник 16 — 17 / Российская академия наук: Ин-т мировой литературы РАН. М., 2014. С. 9 — 388.
66. Дорофеева Л.Г. Русская словесность в контексте национальной духовной традиции: монография. Калининград: Изд-во БФУ им. И. Канта, 2019. 180 с.

67. Дорощеева Л.Г., Жилина Н.П., Павляк О.Н. Творчество А.С. Пушкина: христианский аспект прочтения: Монография. Калининград, Изд-во РГУ им. И. Канта, 2005. 143 с.
68. Дроздова М.А. Эволюция женского образа в русской литературе XV – XVII веков: дисс. ...канд. фил. наук. М., 2019. 177 с.
69. Дружинина В.И. «Смятенный» человек в прозе Л. Бородина: к проблеме национального характера: дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2009. 154 с.
70. Духовная традиция в русской литературе. Сборник научных статей / Научн. ред., сост. Г.В. Мосалева. Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2013. 514 с.
71. Есаулов И.А. Русская классика: новое понимание. СПб.: Алетейя, 2012. 448 с.
72. Есаулов И.А. Рецепция отечественной классики в период русской катастрофы // Русская классика: pro et contra. Железный век, антология. СПб.: РХГА, 2018. С. 9 – 42.
73. Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. Магадан: Новое Время, 2020. 480 с.
74. Есаулов И.А., Тарасов Б.Н., Сытина Ю.Н. Анализ, интерпретации и понимание в изучении наследия Достоевского: коллективная монография / М.: Индрик, 2021. 336 с.
75. Жилина Н.П. Концепция личности в русской литературе первой трети XIX века в свете христианской аксиологии: монография. Калининград: Изд-во РГУ имени И. Канта, 2009. 240 с.
76. Жилина Н.П. Притча о блудном сыне в повести А.С. Пушкина «Метель» // Проблемы исторической поэтики. 2011. № 9. С. 66 – 78.
77. Захаров В. Н. Русская литература и христианство // Проблемы исторической поэтики. 1994. Вып. 3. С. 5 – 11.
78. Захаров В.Н. Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы) // Проблемы исторической поэтики. 2001. № 6. С. 5 – 20.

79. Захаров В.Н. Проблемы исторической поэтики. Этнологические аспекты. М.: Изд-во «Индрик», 2012. 264 с.
80. Захаров В.Н. Художественная антропология Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2013. № 11. С. 150 – 164.
81. Зеньковский В.В. Проблемы воспитания в свете христианской антропологии. М.: Изд-во Свято-Владимирского Братства, 1993. 224 с.
82. Иванов В.В. «Вопрошание идеального образа» как поэтический принцип христоцентризма у Ф.М. Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2005. № 7. С. 324 – 333.
83. Ильин И.А. А. Пушкин как путеводная звезда русской культуры // Московский пушкинист: ежегодный сборник / Российская академия наук, Институт мировой литературы имени А. М. Горького, Пушкинская комиссия; составитель и научный редактор: В. С. Непомнящий. М.: Наследие, 1995 – 2009. Выпуск 4. 1997. С. 383 – 408.
84. Иоанн (Маслов Иван Сергеевич; схиархим.; 1932-1991). Святитель Тихон Задонский и его учение о спасении; Статьи разных лет / Схиархимандрит Иоанн (Маслов). [2-е изд.]. М.: АОЗТ "Самшит", 1995. 508 с.
85. Иоанн (Маслов Иван Сергеевич; схиархим.; 1932-1991). Глинский патерик / Схиархимандрит Иоанн (Маслов). М.: АОЗТ "Самшит", 1997. 766 с.
86. Казаков В.П. Функции вставных конструкций в зеркале коммуникативных регистров речи (в романе Е. Г. Водолазкина «Авиатор») // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2020. № 17 (4). С. 633 – 649.
87. Казанцева И.А., Бельчевичен С.П. Православные ценности в русской прозе XX — XXI вв. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2016. Ч. 1. 188 с.
88. Каплан В. Иерейская проза. Станет ли она литературным явлением? // Журнал Фома. 25 января 2010. URL: <https://foma.ru/ierejskaya-proza.html> (дата обращения 27. 04. 2021).

89. Касаткина Т.А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.

90. Касаткина Т.А. Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.

91. Касаткина Т.А. Как и для чего формируется в произведениях Достоевского «указующий перст» автора: Радикальное богословие Достоевского в романе «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 4 (20). С. 27 – 51.

92. Кичатов Ф.З. Христианские мотивы в творчестве А. С. Пушкина // Балтийский филологический курьер. 2005. № 5. С. 187 – 207.

93. Ключ А.Г. Особенности интерпретации древнерусской «Повести о Петре и Февронии Муромских» в художественной системе романа Евгения Водолазкина «Оправдание острова» // Инновационные научные исследования. 2021. № 12 – 2 (14). С. 216 – 222.

94. Ключевский В.О. Добрые люди Древней Руси // Ключевский В.О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли. М.: Правда, 1991. С. 77 – 95.

95. Ковтун, 2022а = Ковтун Н.В. Кто они, героини современной прозы: «Баба-богатырка», «Баба с подушкой» или Бизнес-леди? // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2022. Т. 21. № 2: Филология. С. 108 – 117.

96. Ковтун, 2022б = Ковтун Н.В. Современная литература в поисках героя времени // Образ героя современности в прозе рубежа XX–XXI веков / отв. ред. Н.В. Ковтун; Краснояр. гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева. М.: ФЛИНТА; Красноярск, 2022. С. 18 – 31.

97. Козлов С.В. Литературная антропология и поэтика персонажа // Тамбов: Грамота. 2013. № 7 (25): в 2-х ч. Ч. 1. С. 92 – 98.

98. Комар Н.Г. Традиции «Повести о житии Петра и Февронии» Ермолая-Еразма в произведении А. С. Пушкина «Капитанская дочка» // Проблемы исторической поэтики. 2013. № 11. С. 82 – 92.

99. Коренева Ю.В. Семантика смирения в агиографическом тексте: историко-лексикографический аспект // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 4 (2). С. 560 – 563.

100. Кренжолек О.С. В поисках сокровенного: символы гармонии и простоты в творчестве И.С.Тургенева // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 325. С. 25 – 29.

101. Кузнецова Н.В. Сопоставительный анализ слова «смирение» в русском и европейских языках на примере фрагмента молитвы Ефрема Сирина // Мир науки, культуры, образования. 2022. № 2 (93). С. 452 – 454.

102. Курабцев В.Л. Вопрос о смиренномудрии: Запад и Россия // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: филологические науки. 2015. № 3. С. 102 – 109.

103. Кусков В.В. История древнерусской литературы: Учеб. для филол. спец. вузов. М.: Высшая школа, 2003. 336с.

104. Кутырева И.В. Эстетика постмодерна: Учебное пособие. Саратов, 2016. 56 с.

105. Лариева Э.В. Концепция семейственности и средства ее художественного воплощения в прозе Л. Улицкой: дис. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2009. 249 с.

106. Левакин Н.Н. Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина) // Известия Пензенского гос. пед. ун-та им. В. Г. Белинского. Гуманитарные науки. 2012. № 27. С. 308 – 310.

107. Левенталь В.А., Рогова К.А., Степанов А.Д. Современная русская литература: направления, тенденции, язык // Мир русского слова. 2022. №3. С. 72 – 79.

108. Лейдерман Н. «Магистральный сюжет». XX век как литературный мегацикл // Урал. 2005. № 3. URL:



<https://magazines.gorky.media/ural/2005/3/8220-magistralnyj-syuzhet-8221-hh-vek-kak-literaturnyj-megaczikl.html>. (дата обращения 15.07. 2022).

109.Леонов И.С. Русская литература XXI века в контексте духовно-нравственного поиска: традиции и современность. Учебное пособие для студентов филологического факультета. М.: Гос. ИРЯ им. А. С. Пушкина, 2021. 104 с.

110.Леонов И.С., Вальчак Д. Мотив иконы в повести протоиерея Николая Агафонова «Стояние» // Проблемы исторической поэтики. 2022. Т. 20. № 1. С. 360 – 377.

111.Лепяхин В.В. Икона и иконичность. СПб.: Успенское подворье Оптиной пустыни, 2002. 398 с.

112.Летаева Н.В. Пасхальный хронотоп в прозе В.А. Никифорова-Волгина // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2022. № 4 (43). С. 475 – 478.

113.Липовецкий М. Изживание смерти. Специфика русского постмодернизма // Знамя. 1993. № 4. С. 194 – 199.

114.Липовецкий М. Анахронизмы в *Лавре* Евгения Водолазкина, или Насколько серьезна «новая серьезность» // Знаковые имена современной русской литературы: Евгений Водолазкин. Краков: Изд-во Ягеллонского университета, 2019. С. 49 – 66.

115.Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. М.: Наука, 1970. 179 с.

116.Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Л.: Художественная литература, 1971. 414 с.

117.Лихачев Д.С. Земля родная: Книга для учащихся. М.: Просвещение, 1983. 256 с.

118.Ложкина О.А. Образы святых жен в житийной литературе XII – XVII веков: агиология и поэтика: дис. ... кандид. филол. наук. Ижевск, 2012. 186 с.

119.Лопухин А.П. Толковая Библия, или Комментарии на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета: в 7 т. Т. 2: Исторические книги. М.: Дар,

2009. 1056 с. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja\\_biblija\\_08/1](https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija_08/1)  
(дата обращения 13.08. 2020).

120. Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М.: Центр «СЭИ», 1991. 281 с.

121. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. 832 с.

122. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.

123. Любомудров А.М. Духовный реализм XX века: эстетические особенности и перспективы изучения // Проблемы духовности в русской литературе и публицистике. Ставрополь: Изд-во СГУ, 2006. С. 23 — 31.

124. Любомудров А.М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья. Б.К. Зайцев. И.С. Шмелев. СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2003. 289 с.

125. Маглий А.Д. Роман о художнике в русской прозе конца XX – начала XXI века: дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2017. 190 с.

126. Маркина О.Ю. Бабушки в автобиографических повествованиях Б. Зайцева и К. Паустовского о детстве // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. № 3 (28). 2020. С. 1 – 4.

127. Маркова Е.И. Повесть инициации Василия Костерина «Снайп» // Материалы XVI Международной научной конференции «Икона в русской словесности и культуре». К 75-летию д.ф.н., профессора В.В. Лепехина. 26 – 28 марта 2020 года. М.: Дом русского зарубежья, 2020. С. 47 — 76.

128. Мельник В.И. Евангельская семантика женских образов Марфеньки и Веры в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // Проблемы исторической поэтики. 2019. Том 17. № 1. С. 78 — 93.

129. Мескин В.А., Ратникова В.В. Об интертекстуальности и межтекстуальных связях в творчестве А. Варламова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2013. № 4. С. 5 – 14.

130. Митрополит Антоний (Храповицкий). Пастырское изучение людей и жизни по сочинениям Ф. М. Достоевского // Ф. М. Достоевский и Православие. М.: Отчий дом, 1997. С. 67 – 104.

131. Михайлова М.В. Роль древнерусских добродетелей смирения и любви в формировании концепта «Человек» в текстах Ф.М. Достоевского // Новый исторический вестник. 2021. № 3 (69). С. 60 – 73.

132. Мосалева Г.В. Русская духовная Традиция: ее генеалогия и развитие // Теория Традиции: христианство и русская словесность. Коллективная монография / Науч. ред., сост., предисл. Г.В. Мосалева. Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2009. С. 3 – 20.

133. Мосалева Г.В. Храмовая Россия А.Н. Островского: принципы «иной» поэтики // Духовная традиция в русской литературе. Сборник научных статей / Научн. ред., сост. Г.В. Мосалева. Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2013. С. 273 – 287.

134. Мосалева Г.В. «Дворянское гнездо» И.С. Тургенева: поэтика храмовых сюжетов // Вестник Удмуртского университета. 2018. Т. 28. № 6. С. 855 – 861.

135. Мосалева Г.В. Изографы русской словесности: А.Н. Островский, Н.С. Лесков, И.С. Шмелев: монография. Ижевск: Издательский центр «Удмуртский университет», 2019. 196 с.

136. Мосалева Г.В. Храмово-литургический канон в древней русской словесности: истоки и развитие // Вестник Удмуртского университета. 2023. Т. 33. Вып. 2. С. 326 – 334.

137. Моторин А.В. Праведники в изображении Н.С. Лескова // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2023. № 3 (48). С. 205 – 209.

138. Моторина А.А. Русская художественная проза XX – начала XXI века: изображение духовного состояния человека в кризисную эпоху: автореферат дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2018. 26 с.

139.Муллер де Моругес И. Марфа и Мария. Образ идеальной женщины в творчестве Лескова // Проблемы исторической поэтики. 1998. Т. 5. С. 442 — 453.

140.Невшупа И.Н. Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: типы и архетипы: автореферат дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2007. 22 с.

141.Непомнящий В.С. Введение в художественный мир Пушкина // В.С. Непомнящий. Да ведают потомки православных. Пушкин. Россия. Мы. М.: Сестричество во имя преподобномученицы великой княгини Елизаветы, 2001. 400 с. URL: <https://azbyka.ru/fiction/da-vedayut-potomki-pravoslavnykh-pushkin-rossiya-my/6/> (дата обращения 17.09. 2020).

142.Нефагина Г.Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х гг. XX в.: учеб. Пособие для студ. филол. ф-тов вузов. Минск: Издательский центр «Эконом-пресс», 1998. 231 с.

143.Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX в.: учеб. пособие для ВУЗов. 2-е изд. М.: Флинта; Наука, 2005. 320 с.

144.Никулина Е.Н. Агиология: курс лекций / Е. Н. Никулина. – 2-е изд., испр. и перераб. М.: Изд-во ПСТГУ, 2017. 344 с.

145.Ничипоров И.Б. «Стихийный философ» на границе эпох: роман А. Варламова «Лох» // ART LOGOS. 2021. №2 (15). С. 112—120.

146.Ничипоров И.Б., свящ. Человек на пороге Церкви в рассказах А. Варламова // Труды Коломенской духовной семинарии. 2022. № 1 (16). С. 92 – 102.

147.Новая Женевская учебная Библия. Синодальный перевод. Hanssler-Verlag, 1998. 2052 с.

148.Новикова Е.Г. Софийность русской прозы второй половины XIX в.: Евангельский текст и художественный контекст: дисс.... д-ра филол. наук. Томск, 1999. 254 с.

149.Новикова Е.Г. Евангельский текст в русской литературе последней трети XIX в.: учеб. пособие. Томск: Издательский Дом Томского государственного университета, 2020. 96 с.

150.Новикова М.А. Пушкинский космос. Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. М.: Наследие, 1995. 353 с.

151.Панченко А.М. Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 236—250.

152.Паринова А.С. Мотивный комплекс рая в произведениях русской прозы рубежа XX-XXI веков: дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2018. 172 с.

153.Первушин А.М. Основные христианские мотивы в поэзии В. Костерина // Материалы XVI Международной научной конференции «Икона в русской словесности и культуре». К 75-летию д.ф.н., профессора В.В. Лепехина. 26–28 марта 2020 года. М.: Дом русского зарубежья, 2020. С. 116 – 136.

154. Пигулевский В.О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму: Научное издание. Ростов-на-Дону: Изд-во «Фолиант», 2002. 418 с. URL: [http://www.urginfofiles/sites/pigulevsky-ironiya/04\\_paragraph\\_4-2.htm](http://www.urginfofiles/sites/pigulevsky-ironiya/04_paragraph_4-2.htm) (01.05.2023)

155.Плешкова О.И. Теория пародии Ю.Н. Тынянова и современная проза постмодернизма // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2011. № 6 (2). С. 522 – 526.

156.Побивайло О.В. Опыт мифопоэтического прочтения повести Л. Улицкой «Медя и ее дети» // Культура и текст. 2005. № 8. С. 103–111.

157.Попова А.В. Женский вопрос в романном пятикнижии Ф.М. Достоевского: "Преступление и наказание", "Идиот", "Бесы", "Подросток", "Братья Карамазовы": дисс. ... канд. филол. наук. М., 1993. 307 с.

158.Пращерук Н.В. Икона в художественном произведении: о повести В. Костерина «Омофор над миром. Ченстоховская чудотворная» // Материалы XVI Международной научной конференции «Икона в русской словесности и культуре». К 75-летию д.ф.н., профессора В.В. Лепехина. 26 – 28 марта 2020 года. М.: Дом русского зарубежья, 2020. С. 24–35.

159.Преп. Фалассий Ливийский. О любви, воздержании и духовной жизни к пресвитеру Павлу // Добротолубие. Т. 5. URL:

<https://svyatye.com/chitat/Dobrotoliubie-Tom-5-Prepodobnyi-Falassii-Liviiskii/17525/> (дата обращения 10.03.2023).

160. Преподобный Иоанн Лествичник. Лествица. М.: Благовест, 2016. 640 с.

161. Прилепин З. Нашему народу надо просить у Неба не справедливости, а милосердия (интервью с Алексеем Варламовым) // Сайт Захара Прилепина. URL: <http://zaharprilepin.ru/ru/litprocess/intervju-o-literature/aleksej-varlamov.html> (10.08.2022).

162. Ранчин А.М. О топике в древнерусской словесности: к проблеме разграничения топосов и цитат // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2012. № 3 (49). С. 21–32.

163. Ранчин А.М. Древнерусская словесность и русская литература Нового времени: к проблеме преемственности // Текст и традиция: альманах, 1 / Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) Рос. акад. наук, Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна». СПб: Росток, 2013. 432 с.

164. Расторгуева В.С. «"Герой нашего времени" в современной прозе» Филологический класс. 2009. № 21. С. 12 – 16.

165. Растягаев А.В. Агиографическая традиция в русской литературе XVIII в.: (Кантемир, Тредиаковский, Фонвизин, Радищев). Самара: СамГПУ, 2007. 410 с.

166. Редькин В.А. Духовный реализм как литературоведческая категория // Исследовательский журнал русского языка и литературы. 2020. Т. 8. № 2 (16). С. 69 – 86.

167. Розанов В.В. Мысли о литературе: [Сборник] / В. В. Розанов; [Сост., вступ. ст., с. 5-40, коммент., указ. имен А. Н. Николукина]. М.: Современник, 1989. 605 с.

168. Рудалев А. Найти крепость. // Литературная газета. 2021. № 15 (6780). URL: <https://lgz.ru/article/15-6780-14-04-2021/nayti-krepost/> (дата обращения 10.03.2023).

169. Руди Т.Р. Краткая редакция «Повести о Ульянии Осорьиной» и «Обретение мощей преподобной Ульянии» (текстологический анализ) //

Труды отдела Древнерусской литературы. Л.: Изд-во АН СССР. Т. 45. 1992. С. 286-304.

170. Руди Т.Р. Муромский цикл повестей в рукописной традиции XVII – XVIII вв. // Книжные центры Древней Руси. XVII век. Разные аспекты исследования. СПб.: Наука, 1994. С. 207 – 214.

171. Руди Т.Р. О композиции и топике «Жития Юлиании Лазаревской» // Труды отдела Древнерусской литературы. 1996. Т. 50. С. 133–143.

172. Руди Т.Р. Праведные жены Древней Руси (к вопросу типологии святости) // Русская литература. 2001. № 3. С. 85 – 92.

173. Руди Т.Р. Топика русских житий (вопросы типологии) // Русская агиография. Исследования. Публикации. Poleмика / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; СПб.: Дмитрий Буланин. 2005. Т. 1. С. 59 – 101.

174. Рыжова Е.А. Поэтика русской агиографии: топос происхождения святого в житиях праведников // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2017. № 5 (71). Ч. 1. С. 30 – 34.

175. Сегень А. Показать восхождение русского человека во всей его полноте. Беседа с А. Варламовым // Портал Православие.ру. URL: <https://pravoslavie.ru/79574.html> (дата обращения 15.03.2023).

176. Семенова Е.В. Своеволие и смирение как мотивы творческих интуиций А.С. Пушкина: дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2006. 216 с.

177. Скибина О.М., Хохлова Т.А. Чеховские мотивы и приемы в малой прозе Л. Улицкой // Динамика языковых и культурных процессов в современной России. 2016. №5. С. 1000 –1004.

178. Склеинис Г.А. Типология характеров в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» и в рассказах В.М. Гаршина 80-х годов: дисс. ... канд. филол. наук. М., 1992. 201 с.

179. Скокова Т.А. Проза Людмилы Улицкой в контексте русского постмодернизма: дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. 168 с.

180. Скурат К.Е. Православные основы культуры в памятниках литературы Древней Руси. М.: ИЭОПГКО, 2006. 128 с.

181. Солдаткина Я.В. Диалог с русской литературой XX века в романах Е. Водолазкина «Лавр» и «Авиатор» // Знаковые имена современной русской литературы: Евгений Водолазкин. Краков: Изд-во Ягеллонского университета, 2019. С. 309 – 318.

182. Солдаткина Я.В. Неомодернистские тенденции в современной русской прозе // Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. Выпуск 2: К 130-летию со дня рождения Е.И. Замятина. По материалам международного конгресса литературоведов 1— 4 октября 2014 г.: в 2-х книгах. Книга вторая / сост. Н.Н. Комлик. Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2014. С. 386 – 390.

183. Солдаткина Я.В. Современная словесность: актуальные тенденции в русской литературе и журналистике. М.: МПГУ, 2015. 160 с.

184. Стеняев Олег, прот. Руфь-моавитянка, прабабка царя Давида: (проблема женского одиночества) / протоиер. Олег Стеняев. М.: Три сестры, 2011. 173 с. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Oleg\\_Stenyaev/ruf-moavitjanka/](https://azbyka.ru/otechnik/Oleg_Stenyaev/ruf-moavitjanka/) (дата обращения 13.07.2020)

185. Стрижова Д. «Вся литература религиозна, так как затрагивает область человеческого духа»: беседа с писателем Алексеем Варламовым // Портал Православие.Ру. 2020. 1 мая. URL: <https://pravoslavie.ru/130766.html> (дата обращения 10.08.2022).

186. Сузи В.Н. «Не опали меня, Купина! 1678» В. Костерина: заметки на полях // Материалы XVI Международной научной конференции «Икона в русской словесности и культуре». К 75-летию д.ф.н., профессора В.В. Лепехина. 26–28 марта 2020 года. М.: Дом русского зарубежья, 2020. С. 77–93.

187. Суханов В.А. Русская литература рубежа 1990–2000-х годов. Часть 1. Реалистическая проза: учебное пособие. Томск: Издательский Дом Томского государственного университета, 2017. 93 с.



- 188.Тарасов Ф.Б. Евангельское слово в творчестве Пушкина и Достоевского. М.: Языки славянской культуры, 2011. 208 с.
- 189.Тарасов А.Б. Что есть истина? Праведники Льва Толстого. М.: «Языки Славянской Культуры», 2001. 172 с.
- 190.Тарасова Н.А. «Воскресение» и «воскрешение» в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Проблемы исторической поэтики. 2020. Т. 18. № 2. С. 190 – 216.
- 191.Творогов О.В. Задачи изучения устойчивых литературных формул Древней Руси // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома). Т. XX. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР. 1964. С. 29 – 40.
- 192.Текст и традиция: альманах, 1 / Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) Рос. акад. наук, Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна». СПб: Росток, 2013. 432 с.
- 193.Теория традиции: христианство и русская словесность. Коллективная монография / Науч. ред., сост., предисл. Г.В. Мосалева. Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2009. 354 с.
- 194.Тихомиров Б.Н. «Лазарь! гряди вон. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: Серебряный век, 2016. 560 с.
- 195.Тихон (Шевкунов), митрополит. Твое Воскресение: цитаты из проповедей и бесед: из слов, сказанных от Пасхи до Троицы / Митрополит Тихон (Шевкунов); сост. Е.Е. Зубкова. М.: Вольный Странник, 2022. 320 с.
- 196.Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. 1. Первый век христианства на Руси. М.: «Гнозис»: Школа «Языки русской культуры», 1995. 875 с.
- 197.Трофимов Е.А. О логичности сюжета и образов в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский в конце XX века: Сб. статей. М.: Классика плюс, 1996. С. 167 – 188.

198. Трофимова Н.В. Традиции древнерусской литературы в романе Е.Г. Водолазкина «Лавр» // Rhema. Рема. № 2. 2016. С. 7 – 12.
199. Трубецкова Е.Г. Морбуальный код русской литературы XX – XXI вв.: дис. доктор. фил. наук. Саратов, 2022. 477 с.
200. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 576 с.
201. Ужанков А.Н. О проблемах периодизации и специфике развития русской литературы XI – первой трети XVIII века: учебное пособие. Калининград, 2007. 292 с.
202. Ужанков А.Н. Картина мира древнерусского книжника. Категории русской средневековой культуры. М.: Институт Наследия, 2022. 212 с.
203. Федорова Т.А. Воплощение мотива судьбы в романе А. Варламова «Лох» // Гуманитарные исследования. 2008. № 2 (26). С. 66 – 70.
204. Федорова Т.А. Духовный смысл образа дороги в романе А. Варламова «Лох» // Гуманитарные исследования. 2009. № 4 (32). С. 225 – 230.
205. Федорова Т.А. Поэтика прозы Алексея Варламова: автореф. дис.... канд. филол. наук. Астрахань, 2012. 17 с.
206. Федотов Г.П. Собрание сочинений в 12 т. Т. 8: Святые Древней Руси. М.: Мартис, 2000. 268 с.
207. Федченко Н.Л. Автобиографизм и его постмодернистский контекст в произведениях А. Варламова // Парус. 2011 URL: <http://www.hrono.ru/proekty/parus/fedch0511.php> (дата обращения 25.10.2022).
208. Флоренский П., свящ. Земной путь Богоматери. Слово на день Успения Девы Марии Богородицы. Публикуется по изд. «Христианин». 1907. Т. 2. № 4. URL: [https://www.xpra-spb.ru/libr/Florenskij-P/propovedi.pdf\\_](https://www.xpra-spb.ru/libr/Florenskij-P/propovedi.pdf_) (дата обращения 07.07. 2022).
209. Флоренский П. свящ. Иконостас // Богословские труды. Сб. 9. М., 1972. С. 82 –148.

210. Франк С.О. задачах познания Пушкина // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX — первая половина XX в. М.: Книга, 1990. С. 422 — 252.
211. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2004. 404 с.
212. Хализев В.Е. Ценностные ориентации русской классики. М.: «Гнозис», 2005. 432 с.
213. Хоружий С.С. Диптих безмолвия. Аскетическое учение о человеке в богословском и философском освещении. М.: Центр психологии и психотерапии, 1991. 135 с.
214. Цуканов И. Имя Елизавета // Фома. 17 июля 2019. № 7. URL: <https://foma.ru/imya-elizaveta.html> (дата обращения 10.03.2023).
215. Червоненко С.М. Духовно-нравственные аспекты творчества писателей-священнослужителей: малые жанры русской прозы 1990–2000-х годов: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2013. 194 с.
216. Черная Л.А. Антропологический код древнерусской культуры. М.: Языки славянских культур, 2008. 463 с.
217. Чернец Л.В. О типологическом изучении литературных персонажей // STERHANOS. 2016. № 1 (16). С. 80 — 90.
218. Чернец Л.В. Персонажная сфера литературных произведений: Понятия и термины // Художественная антропология. Теоретические и историко-литературные аспекты: материалы международной научной конференции "Поспеловские чтения" – 2009 / Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. М.: МАКС Пресс, 2011. С. 22 – 35.
219. Черняк М.А. Печально я гляжу на наше поколение, или старые вопросы в новой прозе XXI века // Бюллетень ученого совета РГПУ. № 7. 2006. С. 68 – 70.
220. Шайкин А.А. Александр Македонский и герои романа Евгения Водолазкина «Лавр» // Герменевтика древнерусской литературы. Сборник 20. М.: ИМЛИ РАН, 2021. С. 611 — 619.

221.Шалина М.А. Повесть В. Костерина «Снайп» как явление филологической прозы // Проблемы исторической поэтики. 2022. Т. 20. № 3. С. 294 – 309.

222.Шамшуринов В.И. Традиция «кардиогнозиса» в русской культуре // Социологический журнал. 1995. № 4. С. 87 – 100.

223.Шараков С.Л. Духовный символизм в романе А.С. Пушкина «Капитанская дочка» // Ученые записки Новгородского государственного университета. № 4 (12). 2017. С. 1— 4.

224.Шашкина А.С. Покаяние в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Начало: журнал Института Богословия и философии. 2019. № 36. С. 135 – 141.

225.Шмелев А.Д. Мир и смирение в русской языковой картине мира // Сайт Московской Сретенской духовной Академии. 30 октября 2017. URL: <https://sdamp.ru/news/n6728/> (дата обращения 25.08.2023).

226.Шмелев А.Д. Русская языковая картина мира: системные сдвиги // Мир русского слова. 2009. № 4. С. 14 – 21.

227.Юркевич П.Д. Сердце и его значение в духовной жизни человека, по учению слова Божия // Тарасов Б.Н. Человек и история в русской религиозной философии и классической литературе: сб. ст. Проблемы духовности в русской литературе и публицистике. М.: Кругъ, 2007. С. 528 –565.

228.Юрьева И.Ю. Пушкин и христианство: сборник произведений А.С. Пушкина с параллельными текстами из Священного Писания и комментарием. М.: ИД «Муравей», 1998. 278 с.

229.Янг С. Библейские архетипы в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Проблемы исторической поэтики. 2001. Т. 6. С. 383 – 391.

## **II. Словари и энциклопедические издания**

1. Живов В.М. Святость. Краткий словарь агиографических терминов. М.: Гнозис, 1994. 112 с.

2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и составитель А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. 799 с.
3. Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия. Под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. 1987. 752 с.
4. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. РАН Институт русского языка им. В.В. Виноградова. 4-е изд., дополненное. М.: ООО «ИТИ Технологии», 2003. 944 с.
5. Полный православный богословский энциклопедический словарь. СПб.: Изд-во П. П. Сойкина, 1913. Т. 2. 2464 ст.
6. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тamarченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
7. Словарь русского языка: В 4 т. / АН СССР Ин-т. рус. яз.; под. ред. А.П. Евгеньевой. М.: Русский язык, 1985–1988. Т. 3: П-Р, 1987. 752 с.
8. Толковый словарь русского языка: В 4 т. М.: ТЕРРА. под ред. Д. Н. Ушакова; М.: Терра-Кн. клуб, 2007. Т. 4. 712 с.
9. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М.: Прогресс, 1987. Т 3. 832 с.

### **III. Список литературных источников**

1. Агафонов, 2019а = Агафонов Николай, прот. Вика с Безымянки // Тайна Воскресения / Сост.: А. Чернова. М.: Вольный странник, 2019. 304 с. URL: <https://pravoslavie.ru/120895.html> (дата обращения 10.05.2023)
2. Агафонов, 2019б = Агафонов Николай, прот. Жены-мироносицы: Исторический роман. 6-е изд. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2019. 240 с.
3. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М.: Российское Библейское общество, 2005. 1338 с.
4. Бородин Л.А. Год чуда и печали. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1981. 195 с.

5. Варламов, 2011а = Варламов А.Н. Все люди умеют плавать: [Сборник]. М.: Астрель: АСТ, 2011. 377 с.
6. Варламов, 2011б = Варламов А.Н. Как ловить рыбу удочкой [Сборник]. М.: Астрель: АСТ, Полиграфиздат, 2011. 377 с.
7. Варламов, 2011в = Варламов А.Н. Стороны света: повести и рассказы. М.: Никая, 2011. 290 с.
8. Варламов А.Н. Ева и Мясоедов [повести, эссе]. М.: Изд-во АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2021. 540 с.
9. Водолазкин Е.Г. Лавр: роман. М.: Изд-во АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2014. 440 с.
10. Водолазкин, 2018б = Водолазкин Е. Г. Авиатор: роман. М.: Изд-во АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2018. 410 с.
11. Водолазкин Е.Г. Оправдание Острова: роман. М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2021. 405 с.
12. Водолазкин Е.Г. Чагин: роман. М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2022. 378 с.
13. Достоевский Ф.М. Дневник писателя, 1873; Письмо С.А. Ивановой 1(13) января 1868; Преступление и наказание; Пушкин (очерк) // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1972 — 1990. Т. 21. Т. 28. Т. 6. Т. 26.
14. Житие Юлиании Лазаревской // Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 2. Древнерусская народная литература и искусство. Санкт-Петербург: Издание Д.Е. Кожанчикова, 1861. С. 251–263.
15. Костерин В. Снайп. Повесть, рассказ, поэма. М.: Паломник, 2017. 272 с.
16. Повесть о Петре и Февронии Муромских // Древнерусская литература. М.: СЛОВО / SLOVO, 2001. С. 508 – 518.
17. Пушкин А.С. Дубровский. Метель. Капитанская дочка // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. 4-е изд. Л.: Наука, 1977 — 1979. Т. 6. 577 с.

18. Тургенев И.С. Дворянское гнездо. Записки охотника // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом). М.: Наука, 1978 — 2018. Т. 6. Т. 3.
19. Улицкая Л.Е. Казус Кукоцкого. М.: Эксмо, 2006. 464 с.
20. Улицкая Л.Е. Сонечка. М.: Астрель, 2012. 126 с.
21. Улицкая Л.Е. Медя и ее дети. М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. 352 с.
22. Шипошина Т.В. Дыханье ровного огня. М.: Оранта, 2005. 304 с. URL: <https://azbyka.ru/fiction/dyxane-rovного-огnya/> (дата обращения 13.05.2022).