

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ» (ФГАОУ ВО «РГГУ»)

*На правах рукописи*

Зайцева Эльвира Викторовна

АРХИТЕКТОНИКА ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОБЪЕКТА  
В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Специальность 5.9.3. Теория литературы

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
доктор филологических наук, профессор  
Валерий Игоревич Тюпа

Москва – 2026

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение .....	3
Глава 1. Взаимодействие богословия, философии, эстетики в области теории литературного творчества .....	24
1.1. Эстетическая сущность искусства. Понятие эстетического объекта. ..	24
1.2 Понятие архитектоники эстетического объекта .....	35
1.3. Теология как теоретическая база философии искусства.....	54
Глава 2. Теоретическое обоснование сущности эстетического объекта и механизмов его актуализации.....	73
2.1. Неслиянность и нераздельность формы и содержания в работе М. М. Бахтина «Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве» .....	73
2.2. Трактат М. М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности» и постхалкидонское богословие.....	79
2.3. Три лица эстетической деятельности и тайна творчества .....	91
2.4. Проблема творческой энергии в произведении .....	102
Глава 3. Эстетическая аналитика художественной целостности .....	111
3.1 Архитектоника романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» .	111
3.2. Архитектоника повести И. С. Тургенева «Вешние воды» .....	174
3.3. Архитектоника рассказа А.П. Чехова «Невеста» .....	192
3.4. Архитектоника романа О. Стрижака «Мальчик» .....	201
Заключение .....	239
Список литературы .....	245
Приложение 1 .....	261
Приложение 2 .....	268

## Введение

В последние десятилетия в постмодернистской культурной ситуации в значительной степени утрачен интерес к эстетической проблематике и творческой природе художественного письма. Настоящее исследование направлено на восстановление особой значимости этих аспектов теории литературы.

Таким образом, актуальность исследования заключается в реабилитации значимости эстетической природы художественного письма в условиях практически полной утраты интереса к содержанию эстетической деятельности, той сущностной сакральной основы творчества, облекающейся в совершенную словесную форму. Процесс «секуляризации» содержательной (духовной) природы произведения от его формальной (материальной) явленной природы связан с расцветом формализма в начале XX века, перешедшего затем в структурализм и постструктурализм. Об опасностях в игнорировании формальной школой литературоведения содержательного ядра творчества предупреждал М. М. Бахтин в своих ранних работах по эстетике словесного творчества. Современная филологическая наука имеет большой спектр типов анализа словесных художественных произведений: формальный, структуралистский, постструктуралистский, интертекстуальный, семиотический, нарратологический, сравнительно-типологический и т.д. Каждый из них охватывает внешнюю форму видимого произнесенного слова. За внешним видимым сцеплением сложноорганизованной структуры художественного текста часто остается непроговоренным или умалчиваемым невидимое содержательное ядро творчества, которое Г. Д. Гачев называет «отвердевшим содержанием»<sup>1</sup> или «содержательностью формы»<sup>2</sup>. Развитие литературоведения по пути игнорирования сущностной содержательной стороны творчества постепенно отчуждает эстетическую составляющую

---

<sup>1</sup> Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. М.: Просвещение, 1968. С. 24.

<sup>2</sup> Там же. С. 14.

произведения от его риторической формально данной стороны. В результате этого отчуждения сама категория эстетического объекта — главное сущностное ядро словесного искусства — приобретает статус маргинальности и практического забвения.

Об этом критическом состоянии эстетики словесного творчества на современном этапе развития филологии с особой настойчивостью говорит В. И. Тюпа в своих последних статьях («Два крыла художественного письма», «Литература и тайна творчества» и другие<sup>3</sup>). В них исследователь размышляет о принципиальной важности рассмотрения произведения словесного творчества в единстве двух природ — эстетической и риторической. В. И. Тюпа утверждает, что спасти словесное искусство в условиях современного стремления к ремесленной «креативности» и нон-фикшену (в противовес подлинному эстетическому творчеству) можно только в случае понимания двуприродного единства аксиологически равнозначных систем в составе одного произведения.

Объектом исследований современных направлений «Эстетики» как философской дисциплины являются различные области человеческой культуры. Насколько широк охват различных областей эстетического познания, можно судить исходя из многообразия направлений, разрабатываемых кафедрой эстетики философского факультета МГУ: эстетика философии жизни, русская эстетика, психология художественного творчества (В. П. Крутоус); эстетика повседневности, искусство и мода (Т. В. Кузнецова); проблемы художественности, творчества, теория театрального искусства (А. А. Оганов); история и теория искусства, проблематика художественного языка и его интерпретаций, факторы, определяющие восприятие личности художника (А. Р. Апресян); онтологические и эпистемологические проблемы эстетики, эстетика рекламы, проблематика

---

<sup>3</sup> См.: Тюпа В. И. Два крыла художественного письма / В.И. Тюпа // *Studia Litterarum*. 2023. Т. 8. № 1. С. 10–45. ; Тюпа В. И. Литература и тайна творчества // *Вопросы литературы* [Электронный ресурс]. URL: <https://voplit.ru/2024/06/06/literatura-i-tajna-tvorchestva/> (дата доступа: 20.12.2025).

современного искусства, эстетика среды (С. А. Дзикевич); эстетические проблемы интерпретации, проблемы синтеза искусств, эстетика композиции (Е. А. Кондратьев); русская религиозно-философская мысль, теологическая эстетика, история и теория иконописи и христианского искусства в целом, круг проблем, связанных с взаимодействием психологии, культурологии и эстетики (А. Г. Рукавишников)

Систематизируя вышеперечисленный список всех эстетических направлений, можно выделить три сферы: богословская эстетика, эстетика художественного творчества и эстетика реальной повседневности и массовой культуры. Эстетика шедевров искусства находится как бы меж двух полюсов: духовного и материального. Нарушение баланса, «точки равновесия», в понимании эстетики шедевров словесного искусства грозит угнетением ее со стороны богословия или со стороны массовой культуры.

Достаточно вспомнить споры на заседании Круглого стола «Религиозное литературоведение: обретения и утраты» в 2000-х годах на филологическом факультете МГУ (председатель В. А. Недзвецкий), а также известную работу С. Г. Бочарова «P.S. о религиозной филологии<sup>4</sup>», в которой, в частности, поднимался вопрос, насколько, например, корректно заменить последнюю строчку блоковского стихотворения «Девушка пела в церковном хоре» как не соответствующую богословскому представлению об Евхаристии.

В случае сравнения и не различения специфики шедевров искусства от массового искусства крайностью данного развития мысли будет отсутствие существенной разницы между рекламой и шедевром. Например, Автопортрет Ван Гога будет равнозначен известной реплике на этот портрет в рекламе «Оптики: Keloptic» со слоганом «превращаем импрессионизм в гиперреализм». Ведь если рекламу очков и портрет Ван Гога одинаково назвать «эстетическим объектом», то в чем тогда будет состоять их

---

<sup>4</sup> Бочаров С. Г. P.S. о религиозной филологии // Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 586-589

существенная разница? Или если сверхчеловеческим литургическим откровением объяснить человеческий творческий акт, не совершится ли насилие одной области жизни над другой? Не имеет ли стихотворение Блока своей свободной «гетерокосмической» (А. Г. Баумгартен<sup>5</sup>) целостной художественной реальности (своей собственной внутренней референции в понимании П. Рикера<sup>6</sup>)?

М. С. Каган в своем двухтомном учебнике «Эстетика как философская наука» значительное место уделит размышлениям и дифференциации эстетики как общей философской дисциплины от эстетики художественных творческих актов — шедевров искусства. Он отделил понятие эстетического и художественного. «Неправомерность отождествления художественной ценности с эстетической имеет строгое и точное теоретическое объяснение <...> эстетическая ценность <...> свойство материальной и чувственно воспринимаемой структуры, которая может быть формой природного предмета, например, растения или <...> машины <...> или математической формулы... или произведения искусства, (так как последнее — Э. З.) обладает материальным обликом, художественность вырастает из особого духовного содержания искусства, которое лишь выражается через его материальную форму <...> Художественная ценность никак не может быть сведена к эстетической <...> первая включает в себя вторую в противоречивом единстве с другими аспектами ценности этого произведения»<sup>7</sup>.

Настоящее исследование касается эстетики словесного творчества, того духовного художественного ядра, которое воплощаясь материально через чувственно воспринимаемую форму, являет собой эстетический объект художественного творчества в его неслиянно/нераздельном единстве содержания и формы.

<sup>5</sup> См.: Баумгартен А. Г. Эстетика. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2021. 760с.

<sup>6</sup> См.: Рикер П., Гадамер Х. Г. Феноменология поэзии. М.: ПАНГЛОСС, 2019. 353 с.

<sup>7</sup> Каган М. С. Эстетика как философская наука: учебное пособие для вузов : Часть 1. М.:Юрайт, 2024. С. 24–25.

Данная диссертация прежде всего отстаивает принцип автономности шедевров человеческого искусства как от богословия, так и от области массовой культуры. Однако сотворенная природа шедевров искусства, открытая Баумгартеном в его «Эстетике», требует и определенного методологического подхода к данному сакральному в своей основе акту человеческой деятельности. Творческий акт исходит из человека и нацелен на другое воспринимающее человеческое сознание. Таким образом, сакральность творчества связана с сакральностью самого феномена человека, и является областью сугубо человеческой деятельности.

Философ-богослов В. Н. Лосский об искусстве писал: «Искусство появляется <...> как ценность культурная, а не культовая. Это молитва, не доходящая никуда, потому что она не обращена к Богу. Порождаемая искусством красота замыкается сама в себе и своей магией приковывает к себе человека. Эти изобретения человеческого духа полагают начало культуре, как культу некой абстракции, в которой нет Того, Присутствующего, к Которому должен быть обращен всякий культ»<sup>8</sup>. Соглашаясь со словами В. Н. Лосского, поясним, что искусство — это «не молитва, обращенная к Богу», а разговор «внутренней речи»<sup>9</sup> человека с человеком посредством «внешней» художественной формы (речи). В. Н. Лосский говорит о «культе абстракции», в котором нет божества. Именно определению специфики этой воображенной «абстракции», воплощенной в слово (эстетике словесного творчества), будет посвящено данное диссертационное исследование. Богом (творцом и со-творцом) данной воображенной «абстракции» становится сам человек (субъект креативной и

---

<sup>8</sup> Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. Киев: Изд-во им. святого Льва, папы Римского, 2004. С. 451.

<sup>9</sup> Жинкин Н. И. О кодовых переходах во внутренней речи // Вопросы языкознания. 1964. № 6. С. 26–38.; Выготский Л. С. Психология искусства. М.: 1986. 475 с.

рецептивной деятельности), «созерцающий»<sup>10</sup> сотворенную «модель я-в-мире»<sup>11</sup>.

Таким образом, точкой отчета («точкой невозврата») становится тектонический сдвиг художественной парадигмы конца XVIII в., связанный, надо полагать, и с секуляризацией общества, породивший открытие немецкой классической философией «Эстетики» (1750 год выхода первого тома труда, А. Баумгартен), как области науки, изучающей явления сотворенных воображенных (виртуальных, эйдетических, платонических, художественных) миров. Со сменой художественных парадигм (романтизм, реализм, модернизм, метареализм и т.д.) меняется форма, но содержание (жизнь) эстетической деятельности как область сотворенного человеком эйдетического мира сохраняет свое автономное место в единстве человеческой культуры. (М. С. Каган называет эту систему эстетической деятельности *единым организмом*, Г. Д. Гачев — *единым телом литературы*<sup>12</sup>, С. Г. Бочаров — *кровеносной системой* генетической памяти литературы<sup>13</sup>).

Оно отделено от богословия (область сверхчеловеческого откровения) с одной стороны, но имеет существенное отличие от риторических форм человеческой деятельности (реклама, художественная беллетристика) — с другой<sup>14</sup>. Специфика сотворенности воображенного, воплощенного в слове «гетерокосмоса» (Баумгартен), определяется кантовским термином гениальности (способность, которой нельзя научиться<sup>15</sup>). С одной стороны, мир словесного шедевра сотворяется сакральным способом, с другой создан

<sup>10</sup> См.: Шеллинг Ф. Философия искусства. М.: РИПОЛ Классик, 2018. 524 с.

<sup>11</sup> См.: Тюпа В. И. Теория литературы. Учебник. М.: РГГУ, 2024. 254 с.

<sup>12</sup> Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. М.: Просвещение, 1968. С. 14.

<sup>13</sup> См.: Бочаров С. Г. Генетическая память литературы. М.: РГГУ, 2012. 341 с. ; Каган М.С. Эстетика как философская наука : часть 1. М.: Юрайт, 2024. 295 с.

<sup>14</sup> См.: Тюпа В. И. Литература и тайна творчества // Вопросы литературы. [Электронный ресурс]. URL: <https://voplit.ru/2024/06/06/literatura-i-tajna-tvorchestva/> (дата доступа: 02.12.2025).

<sup>15</sup> «Гений – это талант изобретения того, чему нельзя... научиться». Кант И. Антропология с прагматической точки зрения / пер. Н. М. Соколова. СПб.: Наука, 1999. С. 46.

из риторического языкового материала. Этот диалектический феномен сосуществования сакральной (духовной, богословской) и материальной (риторической, человеческой) природы эстетического объекта словесного шедевра и вместе с этим принципиальная неслиянность как с областью богословия, так и с областью массового риторического искусства будет рассмотрен нами в диссертации.

Открытая А. Г. Баумгартеном (и разработанная последующими немецкими классическими философами) сакральная природа художественного творчества<sup>16</sup> спустя век, в начале XX столетия, в области религиозной философии породила необходимость методологического подхода к такого рода сотворенным произведениям искусства.

Начало XX века было ознаменовано интересом к богословию и эстетике. Принципы богословия применялись к эстетическому объекту, по причине его пусть и воображенной, но сотворенности. Платонические термины, одухотворенные историческим богословием, проясняли сотворенную сущность эстетического платонического в своей онтологии художественного мира. Однако до конца отделить две автономные сферы человеческой жизни — этическую и эстетическую — не всегда получалось. Если богословские термины вполне прилагались к эстетическому объекту, то эстетические концепции, прилагаемые в пространстве богословия, были неприемлемы.

Одной из таких эстетических концепций в пространстве парижского богословия стала осужденная как ересь софиология о. Сергия Булгакова, выросшая из философии В. Соловьева и символистской идеологии. И если в рамках богословия данная концепция ересь, то в рамках эстетики имеет место быть.

---

<sup>16</sup> См.: Баумгартен А. Г. Эстетика. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2021. 760 с.

Подобной, не до конца разделяющей сущность эстетической и богословской сфер человеческой деятельности, можно назвать философию о. Павла Флоренского.

Платонические термины, взятые и переосмысленные великими каппадокийцами IV века в силу необходимости защитить богодухновенность богословского знания, проделав путь через историческое богословие, снова возвращаются в платонический мир «воображенных эйдосов» (в частности, литературных шедевров как воплощенных в слово образов) в начале XX века.

Как замечает исследователь богословского наследия о. Павла (Флоренского) Н. Н. Павлюченков, цитируя архм. Иннокентия (Просвирина), «Флоренский не философию вводил в богословие (в отличие от богословов IV века — Э.З.), а, напротив, богословские догматические принципы вводил в философию»<sup>17</sup>.

Сотворенная природа эстетического объекта есть образный, эйдетический, воображенный, а значит платонический мир. Эстетика в значении А. Г. Баумгартена не была открыта в IV веке, поэтому Василий Великий, описывая творческий акт сотворения мира, называя Творца вселенной «художником» в «Шестодневе», музыку и танцы относит к низшей форме человеческого ремесла. Данные «ремесла» в отличие, например, от строительства не имели видимого практического применения, поэтому в цепочке человеческой деятельности не имели большой значимости. В XVIII-XIX вв., с открытием эстетики, создатель подобных «ремесел» начал называться «художником» и сравнивался с Творцом своего воображенного мира. Романтики — первые, кто приравнял Творца мира к автору воображенного художественного мира. Они не сомневались в сотворенной природе такого рода «ремесел» (искусств).

В XX веке примененные религиозными философами термины богословия по отношению к сотворенным художественным мирам проясняют

---

<sup>17</sup> Павлюченков Н. Н. Богословие всеединства: от Ф.В.Й. Шеллинга к священнику П. А. Флоренскому. М: ПСТГУ, 2023. С. 13.

сущность эстетического словесного творчества, но вызывают необходимость апологетизма со стороны богословия. Утратившая свою онтологию платоническая составляющая данных терминов вновь оживает в пространстве платонического мира шедевров искусства. Однако приобретенная исторически богословская окраска данных понятий проясняет сакральную сущность эстетической человеческой деятельности. В данном случае в понятиях оживает вся область их значения: философская «память термина» и богословская «дискурсивная» практика.

О. Павел Флоренский и о. Сергей Булгаков не вполне различали автономность сферы этики (богословия) и эстетики. Нужна определенная историческая дистанция, чтобы выделить, что в учении применимо к богословию, а что к платоническому миру эстетического объекта. Н. О. Лосский в своей «Истории русской философии» убежден, что «только после длительного времени в жизни церкви обрисовываются отрицательные и положительные стороны его (Сергея Булгакова — Э.З.) теории. Эта же судьба ожидает учение о. Сергия (Булгакова), который будет несомненно, признан одним из выдающихся русских богословов»<sup>18</sup>. Требовалась историческая дистанция, чтобы семена учения религиозных философов, принявших священный сан, взошли и выросли. Только спустя время можно узнать, плоды какого дерева выросли из этих семян. Глубокий анализ богословского наследия о. Сергия (Булгакова) и о. Павла (Флоренского) можно наблюдать в трудах Н. Н. Павлюченкова и Н. А. Вагановой<sup>19</sup>, в которых они выделили то, что не входит в область богословия. На одном дереве выросло то, что пригодно для богословия, на другом — то, что пригодно для эстетики художественного (платонического по своей природе) творчества.

<sup>18</sup> Лосский Н. О. История русской философии. М.: Советский писатель, 1990. С. 268.

<sup>19</sup> См.: Павлюченков Н. Н. Религиозно-философская антропология священника Павла Флоренского. Антропологический аспект. М.: ПСТГУ, 2012. 312 с.; Ваганова Н. А. Софиология протоиерея Сергея Булгакова. М.: ПСТГУ, 2010. 459 с.

Предполагаем, что идея всепрощения, всеединства, отсутствие личностной формы зла, апокатастатический уклон о. Павла Флоренского, софилогия о. Сергия Булгакова, отвергнутая богословием, могли бы многое прояснить в специфике сотворенного художественного мира искусства при условии четкого понимания несмещения богословия (как области сверхчеловеческого откровения) и эстетики (области человеческого творчества).

Учение этих двух богословов-философов мы оставим за рамками данного исследования. Однако принцип работы терминов догматического богословия в пространстве эстетического мира литературных шедевров положен в основу нашего исследования, но связан с именем другого философа XX века, занимавшегося вопросами эстетики словесного творчества.

Объектом рассмотрения теоретической части диссертации являются ранние труды по эстетике М. М. Бахтина «Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве» (далее – ПФСМ) и «Автор и герой в эстетической деятельности» (далее – АГ). И. В. Воронцова в своем докладе «Халкидонский догмат в религиозном движении начала XX века за церковную реформу в России»<sup>20</sup> замечает, что настроенная на духовное преобразование общества русская интеллигенция пыталась применить халкидонский догмат во всех сферах жизни. Не был исключением, на наш взгляд, и М. М. Бахтин (со своим невелиским кругом единомышленников)<sup>21</sup>. Принципы халкидонского и постхалкидонского богословия положены в основу двух его ранних трудов ПФСМ и АГ. Закон взаимодействия формы и содержания в словесном творчестве назван им богословской формулой халкидонского ороса о «неслиянности и

<sup>20</sup> См.: *Воронцова И. В.* «Церковный вестник» 1906–1907 гг. как журнал «реформационного движения» в русской Православной Церкви // *Христианское чтение.* 2019. № 5. С. 222-236

<sup>21</sup> О том, что в невелиский период М. М. Бахтин вместе с Л. В. Пумпянским и М. В. Юдиной активно изучали догматическое богословие см. примечание 81 в *Бахтин М. М.* Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М.: Языки славянских культур, 2012. С. 875.

нераздельности» формы и содержания в произведении и является итогом его размышлений в статье ПФСМ<sup>22</sup>. В трактате АГ закон взаимодействия двух неслиянных сознаний и принцип свободного «перехода одной точки зрения в другую» в произведении отсылает к постхалкидонскому богословию и учению преп. Максима Исповедника. Герменевтической в прямом назначении этого слова (истолкование непрозрачных богословских смыслов в тексте) деятельностью по прояснению непрозрачного смысла бахтинской эстетической концепции с целью понимания сущности эстетического объекта мы занимаемся в первых двух параграфах второй главы диссертации.

М. М. Бахтин как философ «ответственности» и «поступка» был и ответственным в выборе терминов для своей эстетической философии. Н. Д. Тамарченко, отвечая на критику «метафоричности», вместо научности, высказанную в адрес Бахтина по поводу работы о Достоевском, пишет: «все известные нам случаи употребления Бахтиным термина «полифония» неукоснительно сохраняют определяющие признаки обозначенного этим словом весьма точного и строгого музыковедческого понятия»<sup>23</sup>. Руководствуясь данным примером, можно предположить, что термины и понятия, взятые из области богословия с целью прояснения специфики сотворенности воображенного мира литературного шедевра употреблены им в строгом и точном богословском значении. Чем сильнее углубляемся в чистое богословие ответственно употребленных Бахтиным терминов и понятий, тем четче проясняется сущность платонического мира словесного творчества.

Двуприродность произведения, легшая в основу ПФСМ и АГ, инкарнируется вступающим в художественную форму читателем. Процесс чтения приобщает его к диалогическим отношениям с автором через героя. С

---

<sup>22</sup> Бахтин М. М. Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве / Собрание сочинений в 7-ми томах, Т.1. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 324.

<sup>23</sup> Тамарченко Н. Д. Эстетика словесного творчества М. М. Бахтина и философско-филологическая традиция. М.: Издательство Кулагиной, 2011. С. 12.

основой на тринитарное богословие мы рассматриваем эстетическую деятельность трех лиц творческого единства в пространстве произведения, занимающих свою креативную, референтную, рецептивную (В. И. Тюпа) позицию. Логически вытекающая из наших герменевтических усилий по интерпретации раннего наследия М. М. Бахтина концепция триединства единоприродных, но личностно различных автора, героя, читателя является нашей собственной теорией, основанием которой можно считать также концепцию словесного творчества В. И. Тюпы об эстетической, семиотической, коммуникативной природе художественного письма<sup>24</sup>.

Таким образом, объектом исследования является эстетическое своеобразие художественного письма.

Предметом – архитектурное ядро эстетической целостности произведений искусства.

Научная новизна работы заключается, прежде всего, в раскрытии богословских истоков бахтинской эстетики словесного творчества без утраты внимания к эстетической специфике художественного письма.

Теоретическая значимость исследования состоит в полиаспектной экспликации до сих пор недостаточно проясненной категории архитектоники и ее места в науке о литературе.

Практическая значимость обеспечивается разработкой ресурсов и путей эстетического анализа литературных произведений, реализуемого на разнообразном материале.

Главной целью диссертации является определение сущности эстетического объекта литературного произведения, а именно специфики его внутреннего строения, именуемого архитектурной эстетического объекта и механизмов его актуализации в процессе эстетической деятельности.

Данная цель предполагает решение следующих задач:

---

<sup>24</sup> Тюпа В. И. Теория литературы : учебник. М.: РГГУ, 2024. 254 с.

- рассмотреть категорию эстетического объекта в контексте философии искусства XIX-XX веков (Шеллинг, Кант, Гегель, Ингарден, Бахтин, Коген, Хайдеггер, М.С. Каган, Буров и др.);
- рассмотреть категорию архитектоники эстетического объекта с разных существующих точек зрения; выявить область схождения и обозначить принципиальные отличия одной концепции от другой;
- заострить внимание на диффузности значения данного термина в современных филологических исследованиях, порождающих необходимость в капитальном теоретическом осмыслении архитектоники как главной категории эстетики словесного творчества;
- объяснить уникальность архитектоники эстетического объекта в философской системе М. М. Бахтина как главного «ядерного» понятия его нравственной и эстетической философии;
- обосновать необходимость включения так называемой рациональной (естественной) теологии в качестве теоретической базы философии художественного творчества, понимаемого как инкарнация смысла;
- проследить взаимодействие философии, теологии и эстетики на протяжении истории от античности до наших дней и определить зону их возможного контакта и зону категорического разногласия;
- проанализировать ранние труды М. М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности», «Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве», и прояснить богословский субстрат его философской эстетики;
- объяснить механизм неслиянности и нераздельности формы и содержания в единстве произведения как основной принцип инкарнации героя с основой на историческое халкидонское и постхалкидонское богословие;
- предложить алгоритм эстетического анализа произведений художественного творчества;

– показать внутреннюю архитектурную целостность избранных для разбора произведений и продемонстрировать акт «во-человечивания» (инкарнации) героя в акте эстетического завершения;

Первая глава диссертации посвящена истории вопроса: понятиям сущности эстетического объекта и его внутренней структуры, именуемой «архитектоника» в контексте философии (словесного в первую очередь) искусства.

Вторая глава открывается анализом раннего наследия М. М. Бахтина, завершается построением на основе проясненного смысла собственной концепции эстетической деятельности, в центре которой лежит архитектура эстетического объекта.

Третья глава представляет собой верификацию данной концепции посредством анализа словесных произведений искусства, относящихся к разным эпохам в литературном процессе в периоде эстетического креативизма/метакреативизма (В. И. Тюпа).

Материалом исследования являются роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», повесть И. С. Тургенева «Вешние воды», рассказ А. П. Чехова «Невеста» и роман О. Стрижака «Мальчик».

Тектонический сдвиг художественной парадигмы, связанный с открытием эстетики (А. Г. Баумгартен) как науки о художественных творческих мирах, выделивший произведения искусства в отдельную отрасль человеческой культуры, дал начало новой эре, которую В. И. Тюпа определил термином «эстетический креативизм». С этой исторической точки литературные произведения рождались новым способом, отличным от античного, средневекового, классицистического. Произведения этих периодов В. Г. Белинский называл *риторическими*<sup>25</sup> произведениями, в отличие от качественно другого литературного творчества эпохи романтизма, названного им платоническим термином *художественного* мира. Именно этот период

---

<sup>25</sup> Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 10. Статьи и рецензии : 1846-1848. М.: Издательство АН СССР, 1956. С. 294.

после открытия эстетики Баумгартена нас интересует. Так как феномен сотворенности сопрягает сакральную и материальную природу произведения. Архитектоника — это внутренний духовный мир произведения вокруг героя как ценностного центра, проявленный через форму, через материал. Произведения постклассического периода эстетического креативизма этот целостный внутренний мир более наглядно являют и более удобны для демонстрации нашего теоретического построения. Мы взяли четыре произведения разных жанров и, главное, разных исторических этапов литературного процесса: начало XIX века — роман Лермонтова, вторая половина XIX века — повесть Тургенева, рубеж XIX-XX века — рассказ Чехова, вторая половина XX века — роман О. Стрижака. В каждом произведении для нас решались определенные задачи, которые помогали сформулировать сущность и объем понятия архитектоники эстетического объекта.

Это не значит, что в произведениях риторического, до Баумгартеновского открытия, эстетического художественного творчества не существовало. «Дух дышит, где хочет», творцы существовали и до того, как Кант открыл феномен *гениальности*. Дополнить список анализов произведений этого периода вполне возможно, но в таком случае, надо полагать, придется решать сопутствующие проблемы, связанные со спецификой данного эволюционного периода развития литературы, а это уведет в сторону от решения насущных проблем, связанных с определением сущности и строения эстетического объекта литературного творчества. В первую очередь необходимо доказать, что те принципы эстетического анализа, в центре которого лежит процесс инкарнации героя, вследствие чего в акте завершения проясняется архитектоника произведения, приложимы к разным произведениям словесного искусства на разных этапах литературного процесса. Нами предложен механизм, проверенный на материале произведений отечественной литературы.

Степень научной разработанности вопроса: Проблема архитектоники художественного целого в качестве категории поэтики была поставлена и эксплицирована Бахтиным. Научное наследие М. М. Бахтина изучено многократно и многоаспектно. Однако собственно категория архитектоники исследована недостаточно. Принципиальное внимание ей уделяется научной школой теоретиков РГГУ, предпринимавших попытки составления «Бахтинского тезауруса»<sup>26</sup>. Процесс воплощения невидимого в видимое — главный фокус настоящей диссертации — активно разрабатывается в герменевтических исследованиях Ю. В. Подковырина об инкарнации смысла в произведении.

В монографии Ю. В. Подковырина «Инкарнация смысла литературного произведения<sup>27</sup>» акцентируется внимание на двусоставности произведения словесного искусства, разделяющегося две точки зрения в произведении: позиции изнутри жизни героя и позиции извне взглядом на эту жизнь автора и читателя. Чтобы добраться до понимания архитектоники как внутреннего строения художественного мира, необходимо разобраться в механизмах ее актуализации: каким образом невидимое становится видимым. Исследователем анализируется большое количество литературных шедевров, в которых глубоко, до «молекулярного расщепления», демонстрируется двуполярность взгляда изнутри и извне, соединяющего двойственность в единство произведения. Неслиянное соединение внутреннего и внешнего оцельняющего взгляда на произведение, в центре которого находится герой, определяется исследователем термином *инкарнация смысла*. Смысл актуализируется в момент интересубъективного взаимодействия субъектов эстетической деятельности. По мнению исследователя, будучи перенесённым в литературоведческие труды, понятие инкарнации утрачивает богословское содержание, но сохраняет тот богословский смысловой подтекст, который

---

<sup>26</sup> См.: Бахтинский тезаурус. Материалы и исследования / Под ред. Н. Д. Тмарченко, С. Н. Бройтмана, А. Садецкого. М.: РГГУ, 1997. 183 с.

<sup>27</sup> Подковырин Ю. В. Инкарнация смысла в лит. произведении. М.: Эдитус, 2022. 201 с.

определяет его продуктивность как в религиозной философии Г. Марселя, так и в этике и эстетике Бахтина. Данному подходу близки исследования кафедры филологии Московской Духовной Академии, в частности свящ. Дмитрия Барицкого, посвященные категории смысла в учении М. М. Бахтина. Являясь преподавателем Ветхого Завета, ученый-филолог ищет методологические основания для герменевтического подхода к непрозрачным местам Священного писания. В своей статье «Герменевтическая теория М. М. Бахтина»<sup>28</sup> исследователь, размежевывая термины *значение* и *смысл*, подводит к тому, что рождение смысла есть диалогическое единство понимания. Соединение в понимании делает прозрачным заложенную глубину и истину произведения, как библейского, так и шедевра литературного творчества. К данному подходу примыкают исследования И. В. Пешкова, в частности, в статье «Матрица литературно-художественного авторства в Новом Завете. Контуры проблемы»<sup>29</sup> исследователем предлагается гипотеза божественного авторства Евангелий, самим евангелистам же соответствует роль нарраторов. Таким образом, непрозрачная истина, сокрытая в библейском повествовании, герменевтически раскрывается диалогическим единством смыслового понимания. То же самое происходит, по мнению исследователя, в области художественного творчества. «Истина, сокрытая в творении» (М. Хайдеггер «Исток художественного творения») разверзается «в своей сокрытости» в акте понимания.

Существенное влияние на наше диссертационное исследования оказал фундаментальный труд Н. Д. Тамарченко «Эстетика словесного творчества М. М. Бахтина и философско-филологическая традиция Серебряного века», в которой исследователь проводит учение Бахтина сквозь плеяду религиозных философов и эстетиков словесного творчества начала XX века. В результате

<sup>28</sup> *Барицкий Д., свящ.* Герменевтическая теория М.М. Бахтина // Богословский вестник. 2020. № 1 (36). С. 244–263.

<sup>29</sup> *Пешков И. В.* Матрица литературно-художественного авторства в Новом Завете. Контуры проблемы // Литературоведческий журнал. 2025. № 3. С. 163–182.

этого типологического сравнения исследователь приходит к выводу о том, что ««в рамках Серебряного века Бахтин видел и соотносил друг с другом многообразно проявившиеся взаимоисключающие (а с его точки зрения взаимодополняющие) тенденции универсального характера и значения»<sup>30</sup>. Используя язык того или иного философа, М. М. Бахтин в некотором отношении соглашался с противоречащими друг другу концепциями, в каждой из них наблюдая грань единой универсальной истины. Тем самым как бы предвосхищая свои собственные слова: «Единая истина требует множественности сознаний».

С символистами он был как символист, с марксистами как марксист, с религиозными философами как религиозный философ, «со всеми был всем», ради единой истины, раздробленной множеством сознаний. Но сам по своему же принципу «себя-исключения» (в нашем восприятии данного труда) оказывается в другом месте.

Английский богослов о. Эндрю Лаут в своем труде «Современные православные мыслители: от «Добротолубия» до нашего времени» в главе о С. С. Аверинцеве вскользь замечает, что «М. Бахтин — это еще один ученый, который прикровенно перенес вопросы православного богословия в контекст строго литературоведческой дискуссии»<sup>31</sup>. Благодаря этому вопросы литературоведения, освященные изнутри богословской проблематикой, являются актуальными для практики анализа художественных произведений и по сей день.

Н. Д. Тмарченко как бы подводит к тому, что искать истинный корень бахтинского учения нужно не среди философов, а среди богословов, часто повторяя, что фундаментальный «принцип неслиянности и нераздельности формы и содержания заимствован Бахтиным из догматического богословия».

---

<sup>30</sup> Тмарченко Н. Д. «Эстетика словесного творчества» М. М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М.: Изд-во Кулагиной, 2011. С. 335.

<sup>31</sup> Лаут Э. Современные православные мыслители: от «Добротолубия» до нашего времени. М.: Паломник, 2020. С. 620.

Этот закон инкарнации в художественном произведении в своем строго богословском значении рассматривается в настоящей диссертации.

Таким образом, все перечисленные концепции соединяются в качестве фундамента нашего теоретического построения. Если Ю. В. Подковырина волнует механизм инкарнации смысла, то нас волнует следствие его — прояснение архитектоники эстетического объекта. Однако для этого считаем необходимым объяснить богословский субстрат бахтинского учения, в котором догмат воплощения (IV век) актуализирует историческое догматическое богословие от первохристианства до паламитского периода, но в рамках «строго литературоведческой дискуссии» (Э. Лаут).

Нас волнуют богословские механизмы эстетической деятельности, но совершенно оставлено в стороне выяснение принадлежности самого Бахтина как биографической личности к философии или богословию. Надеемся, что прояснение механизмов эстетической деятельности с основой на историческое догматическое богословие поможет вернуть категории эстетического объекта его достойное место в эстетике словесного творчества (в литературоведении).

На защиту выносятся следующие положения:

1. Философская эстетика включает в себя изучение разных объектов, от религиозных (эстетика иконы) до массово-потребительских (эстетика рекламы, эстетика моды, эстетика среды). Данный плюралистический охват размывает понятие эстетического объекта и вынуждает искать критерии их разграничения.

2. Эстетика художественного творчества находится между богословием и риторикой, так как связана с духовно-нравственным содержанием, проявляемым через совершенную форму.

3. Эстетический объект словесного творчества — это оформленное содержание, в котором две природы соединяются по принципу закона неслиянности и нераздельности, заимствованного философами Серебряного века из догматического богословия.

4. Внутренняя структура, которая проясняется через внешнюю (языковую) форму — архитектоника эстетического объекта. Внутренняя и внешняя структура произведения неслиянно и нераздельно соединяют архитектонику и композицию в единстве художественной формы.

5. Специфика понятия архитектоники в нравственной и эстетической философии М. М. Бахтина состоит в осмыслении персоналистического ядра как архитектурной основы эстетического объекта. Для Бахтина архитектоника произведений искусства является моделью человеческой личности в максимально возможной перспективе своего индивидуально-личностного раскрытия. Она проявляется во вневременном взгляде на другого как реального человека в мире, так и виртуального человека в художественном произведении.

6. Процесс инкарнации содержания в форму в литературном произведении, актуализирующий эстетический объект во всем объеме его внутренней структуры — архитектоники, осуществляется в процессе восприятия. Двуприродность и двувластность эстетического объекта инкарнируется актом диалогического отношения троих вступающих в художественную форму лиц эстетической деятельности: автора, героя и читателя.

7. Инкарнация возможна в том случае, если все три лица эстетической деятельности равнодостоинны друг другу. Они соединяются своей единой человеческой природой, будучи единсущны в своей человечности, но различны в лицах. Интерсубъективное единство в акте эстетического завершения соединяет трех лиц эстетической деятельности «по принципу Троицы» (В. Н. Лосский).

8. Единством троичной энергии (содержания, как сущностной основы эстетического объекта) оживает текстовый риторический (языковой) материал. Пребывая во вневременности, автор и единсущный ему читатель, проникают в произведение своей жизненной энергией содержания и

освещают форму, превращая литературный текст в шедевр словесного творчества, сущностно оставаясь при этом в позиции вненаходимости.

9. Возможность диалогического единства автора и читателя в области художественной формы осуществляется через героя, который как формосодержательное единство двуприроден (двувластен)

10. В акте эстетического завершения архитектоника героя проясняется в ее полноте. Степень прояснения зависит от читательской способности к вочеловечиванию героя до конца, благодаря чему произведение превращается в поистине художественное, входит в ментальный опыт человечества — «в тело» (С. Г. Бочаров) «всемирной литературы» (Гете)

11. Эстетический анализ литературного произведения заключается в последовательном прояснении живого человеческого содержания через стадии, по терминологии Бахтина, потенциальности, воплощенности и рожденности «в новом плане бытия».

## Глава 1. Взаимодействие богословия, философии, эстетики в области теории литературного творчества

### 1.1. Эстетическая сущность искусства. Понятие эстетического объекта

Художественная форма напоминает раскрывающийся в процессе чтения бутон розы. Сокрытое в нем содержание актуализируется по мере погружения в художественную форму, и вследствие ее двусоставности раскрывается ответным пониманием (соединением содержаний). Содержание произведения, реализованное в конкретной форме так, что соединением не нарушается ни абсолютность содержания, ни абсолютность формы, а каждая природа соединяется в совершенство и есть красота произведения или эстетический объект.

«Объектом эстетического анализа <...> является содержание эстетической деятельности, направленной на произведение. Это содержание мы будем <...> называть эстетический объект»<sup>1</sup>.

Таким образом, эстетический объект есть оформленное содержание, раскрываемое в процессе эстетической деятельности. Сам эстетический объект статичен, но динамически реализуется. Чем глубже мы проникаем в художественную форму (чем внимательнее вчитываемся в произведение), тем явственнее проясняется содержательная (идейная, абсолютная, тайная) сущность эстетического объекта.

Раскрытие сущности эстетического объекта — это цель эстетической деятельности. М. Хайдеггер в «Истоке художественного творения» (далее — ИХТ) называет эту сущность «вещностью всякой вещи»<sup>2</sup>.

Данное тяготящееся к Канту (вещь в себе) определение усиливает материальность эстетического объекта. Вещность вещи (эстетический

---

<sup>1</sup> *Бахтин М. М.* Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве / Собрание сочинений в 7-ми томах, Т.1. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 275.

<sup>2</sup> *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008. С. 78.

объект) — это сущность вещи, внутренняя суть материального объекта. Вещность вещи — более тонкая, но все-таки часть материи — оформленное содержание, воплощение идеи (плоть+дух). Принцип нераздельности/неслиянности формы и содержания делает видимым невидимую суть эстетического объекта.

Применение халкидонского догмата о Боговоплощении неслиянно, нераздельно, неизменно, неразлучно двух природ (божественной и человеческой, духовной и материальной) Христа по отношению к двуприродности эстетического объекта было очень характерно в кругах русской философской мысли Серебряного века (Вяч. Иванов, о. Павел Флоренский, А. Блок, А. Белый).

Принцип двуприродности эстетического объекта, открытый немецкими классическими философами (И. Кант — вещь в себе, В.Ф. Шеллинг — идеальное в реальном (ФИ) или универсальное в особенном, Г.В.Ф. Гегель — воплощение идейной полноты, чувственная видимость духа, идеи) углубляется применением догмата о неслиянном/нераздельном соединении духовной и материальной природ Христа по отношению к сущности эстетического объекта в XX веке философами-эстетиками Серебряного века (символистами)<sup>3</sup>.

Строгое и точное следование халкидонскому принципу с опорой на историческое богословие в понимании сущности эстетического объекта удалось, на наш взгляд, М. М. Бахтину в его статье «Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве». В ней философ, постепенно разворачивая опасности в игнорировании либо содержательной, либо формальной стороны произведения искусства, подвел к пониманию художественной формы как неслиянного/нераздельного

---

<sup>3</sup> О типологической связи учения М. М. Бахтина и с учением философов-символистов см.: *Тамарченко Н. Д.* Эстетика словесного творчества М. М. Бахтина и философско-филологическая традиция. М., Прогресс, 1996. 342 с. ; о влиянии символистов, в особенности А. Белого на Бахтина см.: *Клинг О. А.* М. М. Бахтин и русские символисты // Филологический класс. 2020. Т. 25. № 4. С. 9-17.

единства двух природ произведения — формы и содержания. К этому формосодержательному принципу эстетического объекта в чистоте богословского понимания Бахтин подводит постепенно и раскрывает на последней странице данной работы. Не в силах подобрать точное определение неслиянному и нераздельному единству, он употребляет диалектическое словосочетание к художественной форме, называя ее «формой содержания или содержанием формы»<sup>4</sup>.

Поскольку данный принцип нисколько не противоречит ни двуприродности эстетического объекта немецких эстетиков XIX века, ни богословской чистоте самого халкидонского принципа, анализ данной работы М. М. Бахтина мы вынесем в отдельный параграф данного исследования. Это поможет нам говорить о реальности проявления эстетического объекта в акте восприятия художественного произведения.

Итак, эстетический объект — это неслиянное и нераздельное формосодержательное единство произведения, это абсолютное в реальном, истина, заключенная в художественной форме. Сотворенное художественное бытие через свою видимую сторону являет невидимую суть.

Что же такое невидимая суть эстетического объекта? Это содержание. Что же такое содержание? По Бахтину, это познавательно-этический импульс, исходящий из творческой инстанции автора, который он оформляет и изолирует, сотворяя условную реальность художественного мира. Содержание оказывается изолированным и оформленным. Оформленность содержания становится эстетическим объектом, внутри которого как в своей сущности оказывается познавательно-этическая основа, исходящая от автора. Однако факт изолированности отсоединяет это оформленное содержание от себя, превращая его в объект эстетического любования — красоту нового

---

<sup>4</sup> Бахтин М. М. Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве / Собрание сочинений в 7-ми томах, Т.1. М.: Языки славянской культуры, 2003.

сотворенного художественного мира<sup>5</sup> — *особенное в идеальном (идеальное в реальном)* (Шеллинг «Философия искусства» (далее — ФИ)).

Получается, что эстетический объект как *вещность вещи* (воплощение абсолютного образа, идеи) имеет своим истоком внутреннее содержание художника, который оформляет его в *особенную* форму, превращая это новое нечто в объект эстетического любования — художественное произведение. Этическая основа произведения как волевой импульс, исходящий от автора, изолируется, превращаясь в объект эстетического любования. А. И. Буров в ЭСИ пишет: «Эстетическое включает в себя этическое и неразрывно с ним связано, потому что эстетическая оценка есть оценка живого целого... эстетическая ... сущность «просвечивает» во внешнем. Особенность эстетического явления состоит в единстве материального, телесного и духовного, то есть в целостности, в жизненности»<sup>6</sup>. Этическое — это содержание, исходящее от автора (несмотря на то, что герой является носителем самостоятельной этической позиции), эстетическое — это оформленное и изолированное этическое содержание. Оформленность и изолированность, в котором оказалось новое сотворенное художественное бытие — жизнь — есть созерцание эстетического объекта в его «успокоенном в самом себе бытии — красоте» (Бахтин).

Трансцендентность художника имманентно изливается духовным содержанием (поступок творчества как этическое) в форму художественного бытия, изолируется, превращаясь в эстетический объект.

Хайдеггер пишет, что исток творения в *художнике* (авторе) как сущностной истине искусства, истекающей в свое творение: «Искусство дает

---

<sup>5</sup> О значении процесса эстетической изоляции в произведении словесного искусства читаем в статье М. М. Бахтина ПФСМ, наиболее удачной на наш взгляд расшифровкой этого описанного в статье Бахтина процесса превращения этического содержания в эстетический объект является статья Т. М. Рымаря. См.: *Рымарь Т. М.* Бахтинская концепция архитектоники эстетического объекта и проблема границы «искусство / не искусство» // Вестник Самарской гуманитарной академии. № 1 (4). Выпуск «Философия. Филология». С. 247–256

<sup>6</sup> *Буров А. И.* Эстетическая сущность искусства. М.: Искусство, 1956. С. 32.

истечь истине...искусство источает в творении истину сущего. Это и понимает слово «исток» — нечто источать, изводить в бытие учреждающим скачком — изнутри сущностного происхождения».

Аристотель в «Метафизике» размышлял о начале движения, о том, что приводит в движение мир платоновских эйдосов, тем самым отделяя исток движения и сам вещный мир. Вещность художественного мира также имеет истоком движения нечто, что находится за его пределами, в области вневходимости (термин М. М. Бахтина). Начало движения лежит за пределами этого вещного художественного мира во внеэстетическом бытии автора-художника. «Вещность вещи» имеет исток в авторе, его внутреннем содержании, которое он оформляет в художественном творении. Исходящее из него духовное содержание проникает в каждый атом формы художественного бытия, превращая его в оформленное содержание, которое и есть эстетический объект. Исток творения в авторе, но сам он не в творении. В творении только его идейное, духовное содержание, его энергия творческого поступка, в которой материя сотворенного бытия имеет жизнь — оживает, сияет. М. М. Бахтин в АГ и ПФСМ называет автора *вневходимым творцом и энергией произведения*. На наш взгляд, это богословская онтология паламитского учения о трансцендентности Бога и его нетварном сиянии, применяемая по отношению к творцу и творению художественного произведения – его энергии, посредством которой возможно приблизиться, но не слиться с тайной божества.

Эстетический объект словесного творчества как оформленное содержание есть тайна (идеал), заключенная в слово.

Шеллинг в «Философии искусства» пишет: «Особенные вещи, поскольку они абсолютны в своей особенности <...> и представляют, оставаясь особенными, универсумы, называются идеями... это двойное единство каждой идеи, собственно и есть тайна, благодаря которой особенное

может быть включено в абсолютное, оставаясь тем не менее особенным»<sup>7</sup>. С одной стороны, произведение искусства есть воплощение идеи (образа) (в платоновском смысле), а значит представляет собой сотворенную материю, которая состоит из двух природ — невидимой и видимой. Но поскольку, воплотившись, идея перестала быть невидимой, но реализовалась в определенной форме, через видимую его сторону, нам открывается его невидимая сущность. «Кто не поднялся до того пункта, когда *абсолютно идеальное* непосредственно ... как раз стало *абсолютно реальным*, тот не способен ничего понять ни в философии, ни в поэзии»<sup>8</sup>. *Абсолютно идеальное*, по Шеллингу, в поэзии воплощается в реальном (в произнесенном слове) и становится также *абсолютно реальным*. Таким образом, абсолютное (невидимое, тайное, идеальное) вошло в произведение, в его художественную форму. И как форма есть абсолютное выражение содержания, так и содержание (абсолютная идея) в определенном сотворенном художественном мире выражается через его форму. Шеллинг такую форму называет *особенной*, что выражает его уникальную природу.

И как содержание есть некая сокрытая истина, так и форма выражает уникальным образом эту сокрытую истину, одновременно «разверзая и затворяя» ее<sup>9</sup>.

Входя в неслиянную и нераздельную форму произведения в процессе внимательного чтения через вещь (форму), мы приобщаемся к *вещности вещи*, к идейному содержанию, к сущности эстетического объекта. Это исток творчества, который не есть автор сам в себе, но есть его нетварная (вненаходимая произведению) энергия, возводящая к его сущности — «к истоку творения».

<sup>7</sup> Шеллинг Ф. В. Философия искусства / пер. с немецкого П. С. Попова. М.: РИПОЛ классик. 2020. С. 50.

<sup>8</sup> Шеллинг Ф. В. Философия искусства / пер. с немецкого П. С. Попова. М.: РИПОЛ классик. 2020. С. 51.

<sup>9</sup> Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008. С. 85.

Хайдеггер (ИХТ) пишет: «Вопрос об истоке художественного творения вопрошает о происхождении его сущности. В художнике — исток творения. В творении — исток художника».

Через энергию (волевое содержание) автор творит художественный мир. Энергией этот мир держится. Посредством познания (чтения) формы художественного мира через неслиянно/нераздельную с формой энергию (содержание) читатель познает сущность творчества, сам становясь со-«творцом формы» (Бахтин – АГ).

Содержание художественного произведения искусства — это сияние его формы<sup>10</sup>, это жизнь или, по Бахтину, — внеэстетический жизненный материал, осмысленный в его целостности.

О том, как сияние проникает и оживотворяет творение, читаем у Хайдеггера ИХТ: «Сущее лишь тогда может быть сущим, когда оно вступает и выступает в просветленность просвета. Только просвет <...> обеспечивает доступ к сущему — к сущему, которое не то самое, что мы, и к сущему, которое есть мы сами (...) Всякое сущее блюдет эту странную и своеобразную супротивность пребывания, притом постоянно удерживая себя в сокрытости. Просвет, в который вступает сущее, есть в себе самом одновременно и затворение... А тогда просветляется сокрывающееся бытие. Такая светлота встраивает свое сияние вовнутрь творения. Сияние, встроенное вовнутрь творения, есть прекрасное. Красота есть способ, каким бытийствует истина — несокрытость»<sup>11</sup>.

Таким образом, сотворенное художественное бытие просветляется извне сущностью искусства. Сущностью искусства является воплощенное в форму содержание. Содержание — это этический волевой импульс автора, побуждающий его к творению художественного мира. Свет, исходящий из автора, — это его жизненная живая энергия. Эта энергия изливается «сквозь

<sup>10</sup> См.: *Бальтазар Г. У.* Богословская эстетика : Т.1 Созерцание формы. М.: ББИ, 2019. 659 с.

<sup>11</sup> *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008. С. 101.

щели» сотворенной материи и оживляет ее. Это сияние жизни заполняет художественную форму, становясь оформленным содержанием — эстетическим объектом — красотой и истиной художественного произведения искусства.

О том, что при двуприродном соединении содержания и формы духовное просвечивает через телесное (материальное), можно прочесть у эстетиков самого различного мировоззрения от марксиста-лениниста А. И. Булова до богослова Г. У. фон Бальтазара. Так, приверженец ленинской теории отражения А. И. Булов неоднократно использует данный солярный глагол: «эстетическая сущность просвечивает во внешнем»<sup>12</sup>. «Красота имеет свое специфическое содержание. В формах прекрасного предмета должно что-то «просвечивать». В форме предмета всегда «просвечивают» человеческие сущности. В силу наличия специфического содержания, красота относительно самостоятельна, она может сосуществовать как таковая с утилитарным предметом, не сливаясь с ним вполне»<sup>13</sup>. Булов также говорит о двусоставности искусства, о свечении формы и о том, что это свечение не сливается (почти халкидонская формула) с формой. Это свечение, которое просвечивает через художественное бытие, не является предметом (формой) изображения, но непременно должно освещать его, чтобы стать сущностью искусства — успокоенной в себе красотой эстетического объекта. (*сияние формы* основной концепт первого тома Богословской эстетики Г. У. фон Бальтазара)

Что же такое красота произведения искусства и ее сущность? По А. И. Булову (ЭСИ), «эстетический идеал есть представление о человеческой жизни, как она должна быть, то есть он является человеческим идеалом так же и в смысле объекта в силу чего ... он социален по существу»<sup>14</sup>, «человек есть абсолютный эстетический предмет» «эстетический идеал есть

<sup>12</sup> Булов А. И. Эстетическая сущность искусства. М.: Искусство, 1956. С. 201.

<sup>13</sup> Там же. С. 222–223.

<sup>14</sup> Там же. С. 196.

представление о человеческой жизни, как она должна быть»<sup>15</sup>. Далее этот объект — человеческая жизнь в идеале называется им «живой целостностью как единство телесного и духовного, требующего конкретно-чувственной формы выражения»<sup>16</sup>.

Человекоцентричность эстетического объекта характерна и для эстетики М. М. Бахтина. Герой для него — центр художественного видения и формосодержательное двуприродное единство. Через него инкарнируется сущность эстетического объекта. Воображенная личность героя есть образ и сияние сущности искусства (Буров) и истока художественного творения (Хайдеггер). Творящая энергия произведения исходит из внутренней сущности автора и через героя сообщается читателю. Энергия, как мы говорили выше, — этический импульс или жизненное содержание, исходящее от творческой первопричины. Она исходит из истока художественного творения — художника, изливается через героя читателю. Читатель становится со-природен автору через героя, и эта соприродность есть единое общечеловеческое содержание, соединение в котором обеспечивается тем, что произведение неслиянно/нераздельно формосодержательно. В пространстве художественной формы в процессе внимательного чтения происходит соединение человеческих содержаний. А. И. Буров пишет: «в любой практической деятельности человека предмет становится прекрасным постольку, поскольку человек узнает в нем самого себя, свои творческие возможности, богатство своей человеческой сущности» «эстетическое начинается там, где человек доходит до самовыражения, самопознания или самоощущение себя в предмете, когда он научается выражать через другие формы полноту и богатство своей человеческой сущности»<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Там же. С. 203.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Буров А. И. Эстетическая сущность искусства. М.: Искусство, 1956. С. 225.

Это единосущие в человечности с героем, к которой читатель приобщается через «форму содержания» (халкидонское соединение ПФСМ), приближает его к истоку художественного творения (Хайдеггер) — художнику, и являет тайну творчества через формосодержательный (Бахтин) «вещно вещностный» (Хайдеггер) эстетический объект.

Учитывая человекоцентричность эстетического объекта «вещную вещьность» как сущностную основу художественного творения, правильнее будет назвать термином О. А. Седаковой «веществом человечности»<sup>18</sup>. Цель эстетической деятельности, по Бахтину, «в инкарнации темы через героя как центра художественного видения» (АГ). Чтобы актуализировать эстетический объект нужно инкарнировать героя — «во-человечить» (АГ) — увидеть в нем светящееся (Хайдеггер, Бальтазар, Шеллинг, Буров) внутреннее жизненное человеческое содержание, просвечивающее через форму. Мы говорим об инкарнации смысла художественного произведения<sup>19</sup>. Этот принцип отыскания светящегося жизненного содержания воплощающегося героя положен в основу всех наших практических анализов литературных произведений в данном исследовании.

Итак, эстетический объект словесного творчества — это воплощенное в слово духовное содержание, идеальное художественно-образное бытие, централизующееся вокруг героя и созерцаемое с вневходимой позиции. Эстетический объект статичен и неподвижен как истина, которая просвечивается по мере движения трех человеческих энергий (содержаний) автора/героя/читателя друг к другу в художественной форме. Единство трех содержаний в пространстве художественной формы рождает единство понимания произведения искусства, вследствие чего эстетический объект актуализируется как нечто всеми сходно ощущаемое. Невидимое становится

<sup>18</sup> См.: Седакова О. А. Вещество человечности. Интервью 1990–2018. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 648 с.

<sup>19</sup> Про инкарнацию смысла в теоретико-литературоведческом аспекте см.: Подковырин Ю. В. Инкарнация смысла в литературном произведении. М.: Эдитус, 2022. 201 с.

пережитым целым человеческой жизни во всей ее возможной реализованной полноте.

Приведем наглядный пример вышесказанному через образ Пинокио из детской сказки. Когда Джепетто взял брусок деревянного полена, в своем уме он имел идейный (эйдетический) содержательный образ куклы-мальчика, которого он собирался вырезать из материала. Когда деревянный мальчик был готов, то он ожил как задуманное ранее идейно-образное содержание творца, воплотившись в человекоподобную форму. Деревянный Пинокио — двусоставное неслиянно/нераздельное единство формы и содержания — совершенный художественный образ — идеальное в реальном или особенное в идеальном (Шеллинг). По мере развития произведения этот оживший деревянный человек превращается в конце своего жизненного пути (отрезка жизни, данного в своей художественной целостности) в настоящего воображенного человеческого мальчика. Этот процесс во-человечивания, произошедший с героем, происходит и с читателем, который через форму соединяется с содержанием героя, с искрой того идейно-образного содержания, который герой принимает в себя, возникнув прежде, в уме своего творца (Бахтин в АГ говорит о преднайдённости некоей данности человека до воплощения в художественное бытие во внеэстетическом бытии автора<sup>20</sup>).

Исток творения в творце, но в творении не его сущность, а его задуманный в уме образ — герой, воспринявший часть сущности творца (образ автора). Через внешнюю форму читатель в процессе чтения приобщается *внутренней форме* (Потебня<sup>21</sup>) — форме содержания. Этим осуществляется во-человечивание героя живым содержанием, потому что герой также заполняется живым содержанием читателя, который переживая оформленную жизнь героя, инкарнирует его в сотворенное художественное

<sup>20</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений в 7-ми томах. Т.1. М. Языки славянских культур, 2003. С. 255

<sup>21</sup> Потебня А. А. Теоретическая поэтика : учебное пособие. М.: Академия, 2003. 384с.

бытие, приобщая эстетический объект через живое содержание к вечности (*незавершенному настоящему* — Бахтин, Т.3) человеческой истории. Без оживотворяющей произведение содержательной энергии автора, героя, читателя нет эстетического объекта, так как эстетический объект — это оформленное содержание – просвечивание жизни через букву текста. Буква текста, оживленная идейно-образным содержанием, есть эстетический объект.

Таким образом, «вещная вещьность» (М. Хайдеггер) (лучше сказать, «вещество человечности» (О. А. Седакова)) эстетического объекта переживается как нечто реальное – как сотворенная материя художественного бытия. И как сотворенная материя пусть и ментального, но бытия, она должна иметь свою внутреннюю структуру (свое строение). Это внутренняя структура, проявляемая в сознании читателя вследствие соединения трех содержаний в акте понимания называется архитектурой эстетического объекта.

## 1.2 Понятие архитектуры эстетического объекта

Об этимологии термина «Архитектура» как «главного строения» (пер. с греч.) в различных дисциплинах гуманитарного знания в диахроническом аспекте написано в комментариях к первому тому собрания сочинений М. М. Бахтина<sup>22</sup>.

Одним из первых философов-эстетиков данный термин использовал И. Кант в своей «Критике чистого разума». Для него Архитектура — это способность разума к построению научного знания как мыслительной системы, сердцевинной которого выступает *идея* в своей сущностной чистоте (простоте): «Под архитектурой я разумею искусство построение системы <...>. Под системой же я разумею единство многообразных знаний,

---

<sup>22</sup> Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7-ми томах : Т.1 М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 526.

объединенных одной идеей. А идея есть понятие разума о форме некого целого, поскольку им <...> определяется объем многообразного и положение частей относительно друг друга»<sup>23</sup>.

*Идея* представляет собой некую основу, вокруг которой разворачивается *целое* как система мыслительной деятельности субъекта. Далее Кант поясняет: «Идея нуждается в схеме <...> Схема, начертанная не согласно идее, т.е. исходя не из главной цели разума <...> дает техническое единство, а схема, построенная согласно идее <...> создает архитектурное единство»<sup>24</sup>. Архитектурное единство имеет своим основанием центр — *идею*, вокруг которой складывается неслучайное взаимодействие всех частей целого, реализуемого в видимой *схеме*. Эта *идея* — есть семя сущностной основы человеческого мышления – чистого разума (чистой идеи) – тот «квант мысли» (Н. Жинкин), который в лингвистических исследованиях позднейшего времени, изучающих взаимодействие мышления и речи, называется либо «внутренней формой» (Потебня), либо «внутренней речью», либо «предметно-образным содержанием» (Л. С. Выготский<sup>25</sup> и Н. Жинкин<sup>26</sup>). *Идея* как квантовый мыслительный импульс формирует вокруг себя систему целого, реализуемого в схеме. Схема должна быть видимым доказательством архитектурного мыслительно сформулированного целого.

*Архитектоника*, осуществляемая в *схеме*, в статье ПФСМ Бахтина сходным образом соединяет понятие *архитектоники*, осуществляемой в *композиции* в рамках эстетики словесного творчества. Следуя Кантианскому определению, Бахтин пишет, что «Архитектоника — это воззрительно необходимое и неслучайное взаимодействие конкретных и единственных частей произведения» (ПФСМ), а композиция — «это структура

<sup>23</sup> Кант И. Критика чистого разума. М.: Эксмо, 2022. С. 561.

<sup>24</sup> Там же. С. 562.

<sup>25</sup> Выготский Л. С. Мышление и речь. М.: Лабиринт, 2019. 352с.

<sup>26</sup> Жинкин Н. И. О кодовых переходах во внутренней речи // Вопросы языкознания. 1964. № 6. С. 26–38.

произведения, понятая телеологически как осуществляющая эстетический объект». Таким образом, внутренняя структура эстетического объекта реализуется во внешней схеме-композиции. И как И. Кант в вышеприведенной цитате говорит, что существует два понимания схемы:

1. «Схема, начертанная не согласно идее», создающая техническое единство
2. Схема, построенная согласно идее, формирующая архитектурное единство

Так и в системе Бахтина есть два понимания композиции, на которую указывает и Н. Д. Тмарченко: «В произведении, с которым соотносятся два понятия – архитектура и композиция, различаются не два, а три аспекта: 1. Эстетический объект 2. Внеэстетическая данность произведения 3. Телеологически понятая композиционная организация материала»<sup>27</sup>.

Композиционная схема, «осуществляющая эстетический объект», так же, как и у Канта, имеет свой центр, вокруг которого разворачивается архитектурное единство произведения. Им является герой — «архитектурный центр художественного видения», вернее его сущностное *идейное* (в значении Канта, не ленинского марксизма) содержание (квант чистой мысли или внутренней речи), которое оформляется композицией произведения или формой содержания. Формирование архитектурного целого как системы человеческого мышления вокруг ценностного центра — кванта мысли как сущностной основы разумного человека (его идеи, содержания, внутренней речи) в области эстетики словесного творчества имеет свою специфику.

Оно также связано с мыслительным процессом, но все как бы переходит из себя и растворяется в форме воображенного художественного бытия, реализуя архитектуру воображенного художественного мира вокруг

---

<sup>27</sup> Тмарченко Н. Д. «Эстетика словесного творчества» М. М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М.: Изд-во Кулагиной, 2011. С. 122.

героя, поскольку, проживая чужую жизнь, читатель на время забывает о своей.

Возможность увидеть архитектуру произведения связана с процессом «инкарнации темы через героя»<sup>28</sup> (или в другом месте Бахтин говорит об «инкарнации темы через образ»<sup>29</sup>). Нужно найти в произведении глубинное человеческое содержание — квант человеческой мысли — *идею* человека — и пройти с ним его жизненный путь до завершения. Акт завершения раскроет архитектуру произведения во всей ее максимально возможной полноте.

Таким образом, архитектура связана с восприятием художественного целого вокруг «я» героя. Внимательное чтение (восприятие) художественного произведения помогает увидеть кантовскую идею («я» героя) — сущностную человеческую основу в произведении и тем самым актуализировать сущностное «я» воспринимающего читателя — его идейную сущность («вещество человечности», жизненное содержание).

Как пишет М. С. Каган: «Архитектура произведения искусства объясняет структуру его восприятия — едва ли не самый сложный психологический процесс в ряду способов восприятия продуктов культуры... Произведение искусства именно создается для того, чтобы оно *жило* – жило в почти буквальном смысле этого слова, т. е. вошло, подобно переживаемым событиям реальной жизни, в духовный опыт каждого человека и всего человечества»<sup>30</sup>. Архитектура проявляется в процессе мыслительного конструирования целого произведения вокруг переживаемой жизни героя как своей собственной. Активация своего внутреннего содержания (кванта мысли, внутренней речи) возможна благодаря тому, что содержание неслиянно/нераздельно связано с художественной формой, благодаря которой

<sup>28</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / Собр. соч в 7-ми томах : Т.1. М.: Языки славянских культур, 2003. С. 220.

<sup>29</sup> Там же. С. 87

<sup>30</sup> Каган М. С. Эстетика как философская наука: учебное пособие для вузов : часть 1. М.: Юрайт, 2024. С. 281.

во-человечивается герой, раскрывая свою содержательную основу. В этом «веществе человечности» как в некоей точке разверзающегося тождества встречаются три содержания – автор/герой/читатель в архитектурном целом художественного произведения. Архитектоническое целое как содержание оформляется композиционно — телеологически, становясь неслиянно/нераздельным единством формы и содержания.

Иногда вместо *архитектоники* используется схожий термин *конструкция (конструирование)*. Впервые его встречаем в «Философии искусства» Ф. В. Шеллинга. Размышляя о методе познания идеального в реальном, философ пишет: «Мы должны пойти еще глубже. Поскольку изображение в идеальном вообще = конструированию искусства и философия искусства также должна быть = конструированию искусства, то наше исследование должно по необходимости проникнуть еще глубже в сущность того, что называется конструированием»<sup>31</sup>. Философ, на наш взгляд, пытается применить концепцию архитектоники чистого разума Канта в области познания сущностной основы искусства. Конструирование как изображение идеального в реальном реализуется в сознании воспринимающего произведение искусства субъекте.

Сущностной основой искусства, по Шеллингу, является абсолют: «если для философии абсолютное есть первообраз истины, то для искусства оно первообраз красоты. Истина и красота суть лишь два различных способа созерцания единого универсума». Истина, изолированная формой, становится эстетическим объектом – красотой. Поскольку первые эстетики философы были еще и богословами, то под истиной подразумевался Бог. «Бог и универсум — одно. Универсум есть Бог, взятый в целокупности», «Если бы можно было увидеть чистую сущность как бы обнаженной, то во всем проявилось бы подлинно единое». Это «единое» «я называю абсолютной точкой тождества» - «эта точка неразличимости... нечто единое,

---

<sup>31</sup> Шеллинг Ф. Философия искусства . М.: РИПОЛ классик, 2018. С. 21.

нераздельное, нерасчленимое, по необходимости заключена в каждом особенном единстве»<sup>32</sup>. Бог, как истина и идеальное (абсолютное), изолированное в особенное (в форму произведения искусства) становится красотой — другим (эстетическим) способом созерцания универсума. Сущностью эстетического объекта является «единое», сконцентрированное в точке тождества. «Всякая красота вообще есть неразличимость сущности и формы — изображения абсолютного в особенном»<sup>33</sup>.

Шеллинг размышляет и о кантовской схеме, которая осуществляет сущность искусства. Он говорит о том, что схематизация есть способность воображения. По всей видимости, метод конструирования произведения искусства заключается в необходимости раскрытия сущностной основы искусства — как идеи, заключенной в форму. Эта идея — есть красота: «Красота дана всюду, где соприкасается свет и материя, идеальное и реальное»<sup>34</sup>. Оформленное содержание сущностью имеет свет, который затем по Шеллингу переходит в цвет и звук, (как бы сказали в нынешнее время) является семенем разверзающейся через форму интермедиальной полноты эстетического объекта. Состав художественного универсума, через который идеальное просвечивает в особенное, по Шеллингу, представляет собой многослойное единство из мифологии/жизни/аллегии, природы/истории/искусства, ада/чистилища/рая. Все это вместе, в сознании воспринимающего произведение искусства и есть внутреннее мысленное *конструирование* «образца созерцания универсума» — эстетического объекта.

В основе конструирования лежит сущность искусства — как точка тождества (идея, свет, единая жизнь, истина, которая обособлением превратилась в красоту, в эстетический объект), раскрывающаяся через художественную форму светом, цветом и звуком.

---

<sup>32</sup> Там же. С. 25–26.

<sup>33</sup> Там же. С. 265.

<sup>34</sup> Шеллинг Ф. Философия искусства. М.: РИПОЛ классик, 2018. С. 41.

О поэзии как оформленном в слово содержании Хайдеггер пишет как о единстве света и музыки: «Поэзия — высшая форма искусства, откуда это свечение исходит (из сущности искусства) и становится частично явлено... это открытость, которой поэзия дает совершиться, притом так, что ... приводит все это сущее к свечению и звону <...> Язык не просто передает в словах и предложениях все очевидное и все спрятанное как разумеющееся так-то и так-то, но впервые приводит в просторы разверстого сущее как такое-то сущее»<sup>35</sup>.

Сущность искусства содержится в *идее* (в платоновском и кантовском смыслах), которая, как семя, раскрывается в процессе чтения, подобно бутону розы (вспоминается финал БК Данте, описание Эмпирея — божественной Розы, в которой «все стремится уподобиться точке» (А. Данте) ср. «абсолютная точка тождества» Шеллинга), в полноту заполняемой формы как единое интермедиальное целое произведения искусства. *Идея* — это внутренняя речь, сущностное предметно-образное содержание мыслящего человека.

В. И. Тюпа в одной из своих последних статей размышляет о внутренней речи как истоке художественной интермедиальности<sup>36</sup>. Конструирование как внутреннее строение эстетического объекта («цепь» неслучайных «сцеплений», формирующих сложноорганизованное целое) близко к понятию архитектоники, благодаря чему два этих понятия часто взаимозаменяются.

Так в «Лекциях по эстетике» Р. Ингардена понятие архитектоники употребляется в значении конструирования. Эстетический объект, по Р. Ингардену, — это многослойное целостное образование, формирующее внутренний мир произведения, — своеобразная иерархия слоев, которые вместе создают целостность произведения искусства. Архитектоника, по

<sup>35</sup> Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008. С. 129.

<sup>36</sup> Тюпа В.И. Внутренняя речь как исток художественной интермедиальности // Новый филологический вестник. 2025. № 73 (2). С. 23.

Р. Ингардену, также мысленный процесс *конкретизации* внутреннего мира произведения через форму (композицию) в акте восприятия.

В центре его теоретического построения также лежит концепция воплощения содержания через конкретную форму произведения, благодаря чему образуется своеобразное двояконаправленное единство, в котором мы узнаем характерное для философской эстетики XIX века размежевание внутреннего (архитектонического) и внешнего (композиционного, схематического) единства. Архитектоническое единство связано с идеей, воплощающейся в форму, а явившаяся форма становится видимым проявлением внутренней сути произведения искусства:

«Произведение архитектурного искусства, как каждое произведение искусства, в частности произведение литературного искусства отличается от реального предмета, в котором оно имеет свою бытийную основу <...> но его бытийная относительность так же свидетельствует о своей жизненной основе <...> именно поэтому возникает некая двусторонняя жизненная относительность <...> физический предмет должен быть <...> подогнан по своим свойствам к замыслу творческого акта для того, чтобы в своем воплощении оно могло обнаружить структуру и свойства, каким наделяет его воля художника. Только тогда, когда предмет-основа будет сформирован <...> достигается это обнаружение, воплощением в конкретном материале в точности той идеи, которая озаряла работу художника, воплощала его творческий идеал, произведение считается действительно созданным <...> осуществленным<sup>37</sup>» до этого «оно остается чем-то таким, что лишь приближается к «идее» произведения, которое не было осуществлено. Произведение искусства может получить полное свое воплощение в реальном предмете, который создан техническими средствами. Но, несмотря на это,

---

<sup>37</sup> *Ингарден Р.* Исследования по эстетике / пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. С. 214.

произведение нельзя отождествить с реальным предметом, который служит ему в качестве бытийной основы (с “постройкой”)<sup>38</sup>.

Таким образом, для Р. Ингардена, архитектоника как воплощение внутреннего мира произведения, являющего свою целостную сложноорганизованную многослойную структуру, повторяет понятие «конструирования», данного в Шеллинговской эстетике. Архитектоника (конструирование) и композиция произведения — два несливаемых (-янных) понятия, образующих две природы произведения.

Но в чем же разница конструирования и архитектоники? Н. Д. Тмарченко в «Эстетике словесного творчества Бахтина и филологско-филологической традиции Серебряного века» подробно проанализировал и выявил принципиальную разницу между концепциями о. Павла Флоренского и Бахтина о двоякоприродной сущности эстетического объекта в главе: «Композиция и архитектоника» или «композиция и конструкция» (Бахтин и Флоренский)<sup>39</sup>.

Для Флоренского композиция и конструкция соединены между собой безличностно. Это двомирное (конструктивнокомпозиционное) единство представляет собой символ (независимое двоемирие), отсылающий к Совершенному символу, предполагает, по мнению Тмарченко, у Флоренского два независимых бытия: «Строго разграничивая два аспекта произведения, ученый (Флоренский) предполагает возможность отдельного и независимого их рассмотрения» и далее «как видно, Флоренский — в отличие от Бахтина — не соотносит «самовыражающуюся» через произведение действительность с понятием герой... целое и того и другого «относятся к разным, ничуть несравнимым между собой областям бытия»<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> Там же. С. 215.

<sup>39</sup> Тмарченко Н. Д. «Эстетика словесного творчества» М. М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М.: Изд-во Кулагиной, 2011. С. 121–128.

<sup>40</sup> Тмарченко Н. Д. «Эстетика словесного творчества» М. М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М.: Изд-во Кулагиной, 2011. С. 124.

Итак, понятие архитектоники в философской системе М. М. Бахтина напрямую связано с персоналистическим ядром — личностью, идеей человека-героем, который оформляется вместе с централизующимся вокруг него художественным миром и проявляется композиционно, как «осуществляющий эстетический объект». У Канта ядром или первым камнем архитектоники является идея или «квант мысли» (Н. Жинкин), вокруг которой формулируется система человеческого мышления. У Ингардена и прот. Павла (Флоренского) сложноорганизованное художественное целое как бытие не имеет сфокусированности на субъекте как центре, вокруг которого формируется эта целостность, что отсылает к безличностному конструированию Шеллинговской красоты, как идеального в конкретном, абсолютного в реальном. Шеллинг говорит о Боге, но в произведении искусства он, обособляясь, становится красотой и «единым» — некой абстракцией, имеющей религиозную основу.

Понятие Архитектоники, центром которой становится ответственно поступающая личность человека, вокруг которой неслучайным образом формируется целостное бытие как событие, характерно для философской системы М. М. Бахтина. Как отмечают комментаторы к Т.1 его собраний сочинений: «Отнесенная к миру жизни, не мыслимому, но переживаемому (и постольку по-новому мыслимому), система исследований ученого начала 1920х годов, определяемая им самим философско-искусствоведческим термином «архитектоника», даже в том виде, в каком она доступна нам сегодня, не имеет аналогов ни в русской, ни в немецкой, ни в какой бы то ни было другой философии XX века»<sup>41</sup>.

Поскольку наше исследование тяготеет к строго бахтинской интерпретации данного термина, позволим, насколько это возможно, раскрыть его специфическое содержание.

---

<sup>41</sup> Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М.: Языки славянских культур, 2012. С. 506

Как отмечает В. И. Тюпа: «Слово «архитектоника» и производные от него принадлежат к числу наиболее частотных и значительных, «ядерных» словарных единиц раннего Бахтина»<sup>42</sup>.

*Архитектоника* — основное понятие его нравственной философии, изложенной в ФП, переключавшее под другим ракурсом рассмотрения в философскую эстетику, изложенную в незаконченном трактате АГ. Своеобразным результатом соединения этико-эстетического значения данного термина можно считать концепцию полифонического романа, изложенную в «Проблемах поэтики Достоевского» (далее — ППД). Все эти три точки зрения на один объект познания — архитектонику — не противоречат, а дополняют друг друга, в результате чего можно говорить об архитектонике в кантовском смысле этого слова по отношению к философской системе самого Бахтина (система мышления, ядром которой является идея, тема, квант мысли). В своих последних заметках 1971 года Бахтин признается, что все его работы объединяются «одной темой на разных этапах ее развития» и представляют собой «единство становящейся (развивающейся) идеи», воплощенной во «множественности ракурсов»<sup>43</sup>.

Как типичный философ/эстетик/филолог Серебряного века, Бахтин не был равнодушен к принципу целостной структуры человеческого бытия, данного поэтом Данте в своей «Божественной комедии». Место дантовской комедии в философских системах символистов-теоретиков искусства (В. Брюсова, Вяч. Иванова, А. Белого, Элиса и др.<sup>44</sup>), а также неотрадиционалистов (О. Мандельштам «Разговор о Данте», А. Ахматова, Б. Зайцев «Дант и его Божественная комедия») очень существенно. Так и в трех ранних работах Бахтина, связанных с архитектурой, имя Данте и

<sup>42</sup> Бахтинский тезаурус. Выпуск 2 // Дискурс. №11. М.: РГГУ, 2003. 124 с.

<sup>43</sup> *Бахтин М. М.* Записи 1970–1971 гг. // Автор и герой в эстетическом событии. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. С. 390.

<sup>44</sup> *Ланда К.* Божественная комедия Данте в зеркалах русских переводов: к истории рецепции дантовского творчества в России. СПб.: Издательство РХГА, 2020. 644 с.

структуры его универсума, на наш взгляд, имеет ключевое для понимания Бахтинской концепции *архитектоники* значение:

В ФП: «Первая часть нашего исследования будет посвящена архитектонике действительного мира, не мыслимого, а переживаемого. Следующая посвящена эстетическому деянию как поступку... третья — этике политики и последняя — религии. Архитектоника этого мира напоминает архитектонику мира Данте и средневековых мистерий»<sup>45</sup>.

Трактат АГ, не имеющий начала и конца, открывается исследователю с середины какого-то размышления об архитектонике, в соотнесенности с картой мира Данте: «...обусловлен временем жизни исследователя, а также чисто случайным состоянием материалом, и этот момент вносящий некоторую архитектоническую устойчивость, имеет эстетический характер. Такова историко-географическая карта мира Данте, с ее совпадающими географическим, астрономическим и историческим ценностно-событийными центрами»<sup>46</sup> и далее идет размышление об архитектонике в русле ФП.

В ППД Бахтин вскользь замечает, что единственным автором до Достоевского кому удалась полифония во всей ее полноте, был Данте с его Божественной комедией («равную которой можно найти только у Данте»<sup>47</sup>).

Интерес философов-филологов-эстетиков Серебряного века к «Божественной комедии» с философско-эстетической позиции восходит, на наш взгляд, к лекциям по эстетике, изложенных в ФИ Ф. В. Шеллинга, одна из последних глав которой так и называется «Данте в философском отношении». Шеллинг пишет: «Поэма Данте не есть отдельное произведение одной эпохи... Но есть нечто изначальное... общий тип созерцания универсума»<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений в 7-ми томах. Т.1. М.: Языки славянских культур, 2003. С. 80

<sup>46</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений в 7-ми томах : Т.1. М.: Языки славянских культур, 2003 С. 69.

<sup>47</sup> Бахтин М. М. Проблема поэтики Достоевского. М.: Издательство «Э», 2017. С. 55.

<sup>48</sup> Шеллинг Ф. В. «Данте в философском отношении» / Философия искусства. М., 1966. С. 460.

На наш взгляд, дело не в повторении в каждом произведении дантовских аллюзий конкретного средневекового текста (не в интертекстуальных связях), а в модели человеческой личности как ядра (идеи), первого камня архитектоники, семени, истока произведения, из которого разверзается неповторимая и единственная в своем роде человеческая личность. Если речь идет об архитектонике мира поступка, то это реальная личность, если речь идет о произведении искусства, то виртуальная личность. Каждая такая личность «занимает единственное место в мире», «и чем я напряженнее укореняюсь на нем, тем яснее и яснее»<sup>49</sup>. Ядро архитектоники — это общечеловеческое содержание («вещество человечности»), а сама архитектоника формируется уникальным и единственным образом. В мире поступка нет похожих людей, все неслиянные личности, которые со своей точки воплощения занимают свое место в бытии, с которого реализовывают свои потенциально заложенные личностные возможности — «становятся яснее и яснее». В художественном бытии то же самое происходит, но с воображенной личностью героя, который, воплощаясь в событие художественного бытия, живет, проясняя свою архитектонику во внешне находимом взгляде читателя.

Следует прояснить существенный момент, связанный с диалектикой неподвижной данности архитектоники личности (либо в мире поступка, либо в художественном произведении) и динамикой ее проявления. Бахтин начинает второй фрагмент АГ с диалектической формулы «Архитектонически устойчивое и динамически живое отношение автора к герою»<sup>50</sup>. В ФП говорит об одновременной активности и пассивности поступающей личности: «Я причастен бытию: я есмь в нем. Далее здесь неслиянно и нераздельно даны и момент моей пассивности, и момент

---

<sup>49</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений в 7-ми томах : Т.1. М.: Языки славянских культур, 2003 С. 199.

<sup>50</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений в 7-ми томах : Т.1. М.: Языки славянских культур, 2003 С. 88.

активности: я оказался в бытии (пассивность), и я активно ему причастен»<sup>51</sup>. Философское размышление о пассивности героя и активном вненаходимом оформлении (миловании) его автором в АГ продолжается, но в области не этики, а эстетики.

Динамику статичности сущности эстетического объекта, на наш взгляд, очень точно описал М. Хайдеггер в своем ИХТ:

«Трудность исчезает, если мыслить «упрочение» так, как это подразумевается всем текстом исследования, то есть прежде всего его ведущим определением — «полагание истины вовнутрь творения». Глаголы «ставить», «полагать», «класть» взаимосвязаны, так что все три слова едино понимаются еще латинским *ponere*. У слов «ставить» и «полагать» такой смысл: изводить вовнутрь несокрытости, вводить в бытийное присутствие, то есть давать чему-либо наличествовать, предлежа перед нами. «Стоять» значит постоянно светить-сиять» (ИХТ).

Бахтин говорит, что при воплощении личность «становится яснее и яснее» — проясняется. Свет неизменен, но его энергийный поток может становиться ярче. Если идея, жизненное содержание, вещество человечности — есть квант мысли и света, то сиять личность начинает в момент своего ответственного воплощения в событие бытия, либо в реальном мире, либо в виртуальном. В художественном произведении этот момент в АГ Бахтин называет «во-человечиванием героя...чтобы не потерять принцип инкарнации темы через героя эстетический анализ должен начинаться с героя». Нужно найти это место воплощения и пройти с героем весь его путь до завершения. В акте эстетического завершения воплощенная личность героя *сияет* в полноте своей архитектоники.

Н. Д. Тмарченко в своей теории романа открыл понятие героя романа как *становящегося*, что говорит о его «стоянии» — просветлении задуманной о нем в идейно-образном мышлении творца полноты его

---

<sup>51</sup> Бахтин М. М. К философии поступка / Собрание сочинений в 7-ми томах : Т.1. М.: Языки славянских культур, 2003 С. 39.

личностной реализации, раскрываемой как архитектоника его личности в акте эстетического завершения. В АГ Бахтин называет героя тремя разными терминами: *потенциальный* (невоплощенный)/*воплощенный/рожденный в новом плане бытия*. Мы понимаем это как стадии прояснения (становления), задуманной о нем автором его архитектоники — модели личности в полноте и целостности ее актуализации.

Предложенные к теоретическому исследованию анализы произведений соответствуют этому эстетическому алгоритму анализа: поиск героя, инкарнация его и рождение его в новом эстетическом качестве в акте завершения, в результате чего проявляется архитектоника (целостное художественное бытие вокруг героя) эстетического объекта. Если герой не инкарнируется читателем, то произведение невозможно проанализировать эстетически, невозможно увидеть архитектонику внутренней модели личности в произведении.

Необходимо вернуться к архитектонике поступающей личности в едином для всех событии бытия, то есть к миру поступка.

Как отмечалось нами выше, архитектоника — это модель восприятия. Архитектонику изнутри своего поступающего сознания невозможно увидеть, так как невозможно совершить самозавершение себя, невозможно самому себя простить и спасти. Архитектоника проявляется *другим* по отношению ко мне, точно так же в художественном мире архитектонику невозможно увидеть, проживая жизнь героя внутри него. Ее можно увидеть только в акте завершения (эстетического оформления) героя с позиции причастной вненаходимости.

В мире поступка я одновременно и пассивен, и активен: я активно поступаю, и я пассивно проясняюсь в глазах сопряженного с моей жизнью *другого*. Точно так же другой активно поступает и пассивно проясняется в моих глазах. Система нравственной философии Бахтина касается воплощенных в событие бытия личностей — осмысленных оправданием *другого* при поступлении *меня*. Бахтин рассуждает в ФП: «Но возможна

неинкарнированная мысль, неинкарнированное действие, неинкарнированная случайная жизнь как пустая возможность... ведь можно пройти мимо смысла и можно безответственно провести смысл мимо бытия»<sup>52</sup>. Здесь уместно вернуться к Данте.

Выход Данте из сумрачного леса — это рождение личности («ответственное поступление» по Бахтину ФП), которая совершает путь к просветлению своей архитектоники. Перед адом, он увидел круг ничтожных (нейтральных), которые не совершили в жизни ни одного поступка. Вергилий предлагает Данте не задерживать на них своего внимания: «Взгляни на них и скорее проходи мимо». Жители ада более достойны внимания, потому что поступали, по крайней мере были воплощены в событие бытия (пару раз Данте не выдерживал их жизненных историй и падал на землю от сострадания, то есть относился к ним эстетически (по АГ), внаходимо сострадавая).

Каждый живущий человек в мире потенциально имеет искру жизни («вещество человечности») и он способен к воплощению. Задача нравственного поступка между я и другим — увидеть в человеке эту искру человеческого содержания и оформить его со своей точки в полноте его возможной и задуманной только для него архитектоники. Внутри каждого человека, как в семени, заложена возможность раскрытия полноты своей архитектоники, подобно раскрывающемуся бутону розы. «Диалог — это взгляд насквозь»<sup>53</sup>, что говорит о прозрачности, прямоте видения другого как самого себя. Чтобы увидеть архитектонику другого, нужно увидеть в нем его глубинную суть (его идейное содержание), увидеть то, что его роднит со мной и полюбить как самого себя. Точно так же с моей позиции взгляд внутрь другого раскрывает его сияющую личность для меня. Это хоровое

<sup>52</sup> Бахтин М. М. К философии поступка / Собрание сочинений в 7-ми томах : Т.1. М.: Языки славянских культур, 2003 С. 41.

<sup>53</sup> См. доклад *Неретина С. С.* «Логика диалога (М. М. Бахтин, В. С. Библер). К истории некоторых терминов» прочитанный автором на международной научной конференции «Большое время» Михаила Бахтина. К 130-летию со дня рождения мыслителя (14-16 октября 2025г.)

многоголосие взаимного оправдания в полноте показано только в третьей кантике Божественной Комедии, отчего полифоническое произведение до Достоевского (по мнению Бахтина ППД) удалось только флорентийскому поэту.

Путь соборного единства ответственно поступающих личностей, описанный в ФП, раскрывается Бахтиным двумя последующими его фундаментальными исследованиями, в которых можно проследить развитие диалогических отношений от потенциально-возможных (Бахтин – «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья») до полифонических (Бахтин, ППД), от синкретического единства до неслиянно-полифонического единства личностей как единого тела в процессе своего просветления.

Для того чтобы увидеть архитектуру другого, необходимо через внешнюю его оболочку увидеть душу (вещество человечности в человеке). Для того чтобы увидеть архитектуру воображенного героя, необходимо добраться до его сути, до истока художественного видения – до того идейно-образного ядра, которое вложил в него автор-творец произведения. И если в мире поступка увидеть душу могут только святые (люди с высокоразвитой степенью духовности), то увидеть душу (суть) героя и совершить его «эстетическое спасение» (АГ) в акте завершения может каждый читатель, и в этом надо полагать, телеологическое значение искусства как одной из сфер человеческой деятельности.

Философ-богослов В.Н. Лосский об искусстве писал: «Искусство появляется как ценность культурная, а не культовая. Это молитва, не доходящая никуда, потому что она не обращена к Богу. Порождаемая искусством красота замыкается сама в себе и своей магией приковывает к себе человека. Эти изобретения человеческого духа полагают начало культуре, как культу некой абстракции, в которой нет Того, Присутствующего, к Которому должен быть обращен всякий культ». В. Н. Лосский четко разграничил область сверхчеловеческого откровения от

человеческой деятельности, оставив сферу религии за пределами философии искусства. Этому пониманию мы глубоко сочувствуем. Однако возникает вопрос, каким образом связано часто употребляемое корневое понятие нашей теоретической концепции *инкарнации героя* и логически следующие за тем принципы халкидонского и постхалкидонского богословия.

Говоря о вочеловечении героя как главном фокусе эстетического анализа, Бахтин имеет в виду наполнение его формы жизненным содержанием. Порядок типологической связи с вочеловечиванием Христа здесь иного свойства. Христос, по учению христианства, будучи изначально Богом, воплощаясь, воспринимает человеческую плоть, так, что «этим соединением не нарушается ни его божественная, ни его человеческая природа. А пребывают оба неслиянно, нераздельно, неизменно, неразлучно» (халкидонский орос). Вочеловечивание же героя происходит таким образом: его преднайденная до сотворения данность человека (АГ) или его идейно-образная суть человека (вещество человечности) входит в материю (текст, семиотическую природу) художественного бытия, благодаря чему персонаж истории становится живым (оживая внутри читателя) — происходит оживление персонажа живым человеческим содержанием. Образуются две природы — природа формы (семиотическая) и природа его жизненного содержания. Этот двусоставный герой, по словам Бахтина (и других эстетиков Серебряного века), соединяет в единство две свои природы по принципу халкидонского соединения, неслиянно/нераздельно. Эти две природы, как и две природы Христа, имеют свои волевые направленности. Бахтин называет их *двумя властями произведения* (власть формы и власть содержания, власть героя и власть автора). Герой в глазах читателя, инкарнируя в свою семиотическую природу заложенное в него автором идейно-образное содержание, внутри себя имеет две эти власти (воли). Но в процессе движения к своему концу — к завершению — он отдает себя «в руки» автора, осуществляя авторскую задумку о нем в полноте своей архитектоники. Этот механизм также имеет богословский принцип действия,

вне соотнесенности с реальным Христом, а по аналогии наличия в нем двух природ и двух властей.

Принцип соединения в двуприродном герое автора/героя/читателя реализуется по принципам действия тринитарно-экклезиологического богословия. Раскрытие чистоты действия этих механизмов поможет в практическом применении данного метода к эстетическому анализу шедевров словесного искусства. Для этого в середине исследования мы через обращение к трудам раннего Бахтина раскрываем богословский субстрат его филолого-эстетического подхода к произведениям словесного творчества.

Эстетическая деятельность — это человеческая деятельность, общение между реализаторами этой деятельности автором/героем/читателем совершается соединением общечеловеческих содержаний. В двуприродном вочеловеченном герое встречаются автор и читатель. Как пишет В. И. Тюпа, «в тектонической глубине произведения снимается различие между субъектом/объектом/адресатом» (Аналитика художественности). В этой точке единства (самой сердцевине эстетического объекта) и содержится исток художественного творения.

В одном из своих докладов В. И. Тюпа утверждает: «Наконец, самое существенное: архитектурная форма не знает становления (подобно платоновскому эйдосу онтологически пребывает) и не может быть незавершенной».

Дополним диалектически:

Светом сияющих жизнью трех личностей (направленных в движении друг к другу автора/героя/читателя) проясняется статичная и уникальная модель человеческой личности в произведении («просветляется в своей светлости» Хайдеггер) — архитектура эстетического объекта.

Настоящая работа не входит в дисциплинарную область богословия, а существует в точке пересечения нескольких дисциплинарных областей — философии, богословия, эстетики, теоретического литературоведения (поскольку реализуется в слове). Сущность словесного искусства в

содержании, реализованном в форме. Содержание – это кантовская идея – внутренняя речь, основа человеческого в человеке, которой оживает произведение. Главное в эстетическом подходе к произведению — это во-человечивание героя, притом не божественное в человеческое (как в случае Боговоплощения), а человеческое в вещное. Свет человеческого содержания инкарнирует смысл произведения. Но процесс инкарнации и процесс перехода жизни героя «в руки» автора в эстетическом завершении постигается через понимание богословских механизмов актуализации, не сливаясь с областью богословия. Богословие как свехоткровение не входит в область нашего научного исследования, оставаясь за его периметром. Однако необходимо проследить процесс постепенной секуляризации эстетики от родственной ей философии и богословия на протяжении исторического развития человеческой культуры и определить область их периферийного схождения.

### **1.3. Теология как теоретическая база философии искусства**

Термин «теология» впервые появляется в античной философии и связан с именем Аристотеля, который отстраивал свою философскую систему через переосмысление учения своего учителя и друга Платона. В своей «Метафизике» он размышляет о причине всего сущего и о том, что же приводит в движение мир эйдосов. Последовательно анализируя предшествующую платонизму философскую мысль о началах из огня, воды, воздуха и земли, Аристотель приходит к выводу, что они как часть материи не могут быть первоосновой движения. Не может им быть и абстрактное число Пифагорейцев. Воплощенные в вещах эйдосы Платона тоже часть материи. Сущностное начало движения выходит за рамки платонического мира невидимых эйдосов, входящих во внутреннюю содержательную основу всех видимых вещей.

Платонический термин «Логос» как воплощенное слово (реализованный эйдос) впервые был заимствован и переосмыслен христианством. Пролог Евангелия от Иоанна 1:1-18 повествует о том, что воплощенный Логос (Слово) одновременно был и Воплощенным Образом (эйдосом) (всп. Сын «который есть образ Бога невидимого, рожденный прежде всякой твари» (Кол 1:15) и началом движения, «Которым все начало быть, что начало быть» (Ин 1).

Формирование богословской системы христианского знания требовало применения научного рационального терминологического аппарата, способного объяснить богооткровенные истины в борьбе за чистоту своего учения от различных ересей. Возникла необходимость адаптировать платонический и аристотелевский тезаурус под нужды богословия. Теология античности и теология христианства на протяжении всей истории всегда находились в тесном взаимодействии и переплетении. Платонизм на Востоке, Аристотелизм на Западе. В четвертом веке можно наблюдать теснейшее взаимодействие философии Плотина (неоплатонизм) и богословия первых трех каппадокийцев.

Богословская аллегорическая традиция Александрийской школы в лице Филона Александрийского, Климента, Кирилла, Афанасия (Александрийских), Оригена наиболее активно пользовались античным тезаурусом для объяснения непознаваемых богооткровенных истин христианства.

Характерное сближение богословия с философией (неоплатонизма с христианством) тем не менее имеет принципиальную и неслиянную границу.

Система тринитарного богословия Василия Великого описана платоническим языком. Ему принадлежит знаменитый трактат «о пользе изучения греческих книг в формировании юношей» (точное название). «Беседы на Шестоднев» написаны под явным влиянием платонической системы, но с чистотой христианского понимания. Перекосом в сторону платонизма характеризуется богословская система Оригена, позже Эриугены.

Некоторые особенности этой системы необходимо было официально и соборно осудить, как не соответствующую чистоте христианского богословия, а принадлежащую враждебной в своей глубинной основе философии. Богословская система прп. Максима явно опирается на систему Оригена, но переосмыслена прп. Максимом и признается за чистейший источник восточного богословия.

Таким образом, в каких-то случаях область сближения с философией допустима, а в каких-то богословие вынуждено «не на жизнь, а на смерть» отстаивать свою чистоту от философских теорий.

Связь платонизма/неоплатонизма и богословия, их сближение и их непримиримое различие, не закончилась эпохой Вселенских Соборов. Она перекочевала через открытие Эстетики Баумгартена (науки о художественных воображенных мирах) в мир философии искусства и литературы.

Неопределенность места эстетики художественных миров между философией/богословием, исходя из самой сущности эстетического объекта и эстетического творчества, породила всплеск нового интереса к данной проблеме в начале XX века в России — это эпоха Серебряного века — эпоха религиозной философии

Платонизм и богословие вновь оказываются в тесном взаимодействии в философии В. Соловьева, прот. Павла (Флоренского), прот. Сергия (Булгакова), Вяч. Иванова, кн. Трубецкого и других. Часть религиозных философов эмигрировали в Париж и основали богословскую школу Свято-Сергиевского института, чьей главной задачей было очистить богословие от внедрившегося в его недра платонизма в виде учения о Софии, Соборности и других оригенистических перекосов (учение прот. Сергия Булгакова в контексте философии В. Соловьева и о. Павла Флоренского). Как отмечают ученые-богословы ПСТГУ<sup>54</sup>, развитие богословской школы в Париже можно разделить на три этапа: первый период тесно связан с философией

---

<sup>54</sup> См.: Круглый стол 19 мая 2025 (Богословский факультет ПСТГУ), в частности доклад Михайлова П. Б. «Три поколения Парижской школы: преемство и размежевания».

Серебряного века (прот. Сергей (Булгаков), прот. Георгий (Флоровский), А. В. Карташев, В. Зенковский, арх. Вениамин (Федченков), митр. Евлогий и др.). В задачи этого периода развития богословия входила необходимость отделить философию от богословия и вновь отделить платонизм от христианства. В задачи второго периода входило сформировать обновленную систему богословия, с ориентацией на Святых Отцов периодов Вселенских Соборов. Здесь появляются обновленные, но непротиворечащие концепции тринитарного, христологического «систематического» богословия (В. Н. Лосский, арх. Киприан Керн, о. Борис Бобринский и др.). Третий этап связан с именами прот. Иоанна Мейендорфа и прот. Александра Шмемана и др. Этот период посвящен богословию обожения или энергийному богословию (свт. Григорий (Палама), прп. Максим Исповедник), то есть чистому богословию, уже освобожденному от связи с философией.

Согласно концепции В. Шмони́на<sup>55</sup> богословие имеет трехслойную структуру: 1. богословие Троицы самой в себе (недоступной человеческому познанию),

2. богословие как мистическое приобщение человека божеству (процесс обожения как следствие жизни человека во Христе) и

3. богословие *рациональное (естественное* по Фоме Аквинскому), описывающее человеческим терминологическим языком теоретическую систему христианского учения.

Третий слой богословия по своим задачам практически сближается с задачами теологии философских систем Платона и Аристотеля. Они терминологически пытаются описать невидимое, непознаваемое, которое существует за пределами вещного мира.

На примере обозначенных трех ступеней парижской школы богословия можно наглядно убедиться, что первый этап — это область рациональной

---

<sup>55</sup> Шмони́н Д. В. Тайна ответа. Введение в рациональную теологию. СПб.: Издательство СПбДА; издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2021. 460 с.

теологии, постепенно от этапа к этапу оставляющей философию на периферии и за пределами своей области.

Прежде чем окончательно перейти к эстетике, кратко коснемся проблемы платонизма в богословской системе о. Павла Флоренского. Основательные исследования богословия о. Павла Флоренского можно прочитать в трудах Н. Н. Павлюченкова, чья несомненная заслуга в том, что исследователь очень четко и подробно проанализировал, что конкретно в учении о. Павла Флоренского противоречит чистоте христианского богословия. Исследователь говорит о его оригеновских концепциях предсуществования душ, апокатастасисе, отсутствии персонифицированного зла, учении о Софии.

На наш взгляд, то, что неприемлемо для богословия, приемлемо для эстетики. Причина данного предположения кроется в специфике «Эстетики» как отдельной отрасли человеческой деятельности, в которой одновременно встречаются как богословие, так и платонизм, поскольку сотворенный воображенный мир платонический по своей сущности, но существующий по законам богословия (об этом позже). Отсюда и оправдание предсуществования художественных образов и оправдание отношения к изображенному в произведении искусства злу, как части совершенства художественного мира. (привлекательность лермонтовского «Демона», например) Главное условие эстетической деятельности — осуществление в акте катарсиса «эстетического спасения» (Бахтин, АГ) сотворенного мира. Стало быть, платоническая оригеновская идея апокатастасиса оправдывается в рамках эстетической деятельности. Возможно, прот. Павел (Флоренский) как философ/богослов/эстетик в своем поступающем сознании не отделил того, что является чисто богословием, чисто философией и чисто эстетикой. Поскольку специфика эстетического объекта до сих пор не определена до конца, можно только предположить и вывести в перспективу исследования эстетики словесного творчества доказательство гипотезы о том, что, то

платоническое, что оказалось за бортом богословия, вполне приемлемо для эстетики художественных воображенных миров.

Сербский философ искусства Жарко Видович в своем исследовании «Трагедия и литургия»<sup>56</sup> проследил линию генетической связи античной философии Платона и Аристотеля и литургического богословия. Древнегреческая трагедия как отражение античной «Платоновоаристотелевской» философии связана с литургическим драматическим действием, в центре которого находится главное событие насильственной смерти Богочеловека (античного двуприродного героя) и спасения человечества. То, что античной философией предчувствуется как основа человеческого бытия (человеческой истории) и отражается в античной трагедии, переносится в область литургического богословия как реальность осуществившегося спасения человечества через реальную смерть и воскресение Богочеловека. Если убрать из литургии эту веру в свершившееся осуществление и посмотреть на литургию как на семиотическое действие, то генетическая связь платонизма и аристотелизма с христианским учением будут совпадать в области теологии (античной+христианской) как тождественные.

Наше исследование посвящено изучению сущности платонического (воплощенным образом) мира словесного искусства, в центре которого находится герой как архитектурное целое здания эстетического объекта. Его специфическая неслиянная и нераздельная двуприродность и двувластность актуализирует сформированную в христианскую эпоху систему догматической теологии — христологической, экклезиологической, но эти механизмы отсылают вновь к платонизму античной трагедии, делая более прозрачными сущность воплощенного в слово платонического эйдоса. Обращаясь к раскрытию богословских принципов исторического христианства, мы проясняем сущность эстетического объекта словесного

---

<sup>56</sup> Видович Ж. Трагедия и литургия. М.: ПСТГУ, 2025. 190 с.

искусства. Сама же область веры в действительное осуществление человеческого спасения остается в области свободного выбора человека и за рамками нашего научного познания. При личном исповедовании христианства смеем надеяться, что само исследование нейтрально к тому, осуществлено ли уже спасение (христианство) или ждать его в будущем (иудаизм), является ли это реальностью человеческой истории (богооткровение монотеистических религий) или принадлежит сокровищнице человеческой мысли (античная теология). Мы исследуем основу творчества и принципы его актуализации в доступных рациональному познанию границах.

Итак, христианское богословие и платоническая философия всегда со времен античности и первохристианства до нынешнего времени находятся в тесном неслиянном взаимодействии и встречаются в области так называемой (Шмонин) рациональной теологии. Д. В. Шмонин настаивает на том, что рациональная теология лежит как бы в основе гуманитарных наук, как некая теоретическая область, конкретизирующаяся в том или ином предмете исследования. Он пишет: «Догматическое богословие... составляет часть теологии в ее третьем значении — рациональной системы знания, организованной по принципам, во многом аналогичным принципам гуманитарных наук»<sup>57</sup>. Опираясь на концепцию теории научного знания Степина, исследователь предлагает не отвергать и теоретическую систему теологии, которая вместе с философией всегда являлась базой формирования научного знания, а также предлагает установить «связи науки с библейским Откровением ..., чтобы наука и Откровение оказались в отношениях взаимодополнительности, а не противопоставлении их друг другу как двух абстракций»<sup>58</sup>. Ярким примером такой взаимодополнительности можно считать научные труды П. Т де Шардена, в которых непротиворечиво

<sup>57</sup> Шмонин Д. В. Тайна ответа. Введение в рациональную теологию. СПб.: Издательство СПбДА, Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2021. С. 35.

<sup>58</sup> Шмонин Д. В. Тайна ответа. Введение в рациональную теологию. СПб.: Издательство СПбДА, Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2021. С. 22.

сочетаются теория эволюции и божественное Откровение о сотворении человека («Феномен человека»), в России подобным применением рациональной теологии в области геологии можно назвать труды о. Глеба (Каледы), доктора геологических наук и одного из идейных основателей ПСТГУ. Тем более, эстетика словесного творчества как научная область может непротиворечиво описать теорию эволюции творческого сознания и сотворенную материю эстетического объекта в диахронии, опираясь как на научную, так и на богооткровенную почву о человеке-творящем, стремящемся к intersubъективному (экклесиологическому) единству-согласию. На наш взгляд, «Дискурсные формации» В. И. Тюпы — яркий пример такого рода взаимодополнительности.

Взаимодействие философии и богословия в области рациональной теологии можно наблюдать в таком направлении гуманитарного знания, как герменевтика. Проблема инкарнированного общим пониманием (автора и читателя) смысла произведения словесного искусства отсылает одновременно к воплощенному Логосу христианства (Ин.) и воплощенным эйдосам Платона. Проблема определения сущности первопричины движения Аристотеля (всп. начало) через Паламитское богословие о сущности и энергии своеобразным образом преломляется в области современной герменевтики. Автор является сущностью и первоосновой движения-энергии, которая проникает через героя в мир художественного произведения и сообщается читателю. Именно жизненной энергией троих оживает платонический мир художественного произведения.

Само слово «герменевтика» включает в себе и античную (философия), и христианскую (богословие) этимологию. Слово «герменевтика» образовано от имени античного бога Гермеса, способного перевести божественные послания на человеческий язык, а в христианскую эпоху перекочевало в область теологии в качестве дисциплины, занимающейся истолкованием сложных мест Священного Писания. О глубокой связи эстетики и

герменевтики в XX веке можно прочесть у Гадамера («Актуальность прекрасного»)<sup>59</sup>.

Процесс понимания есть инкарнация смысла произведения, актуализация невидимого в видимом, содержания в форме. Богословие и философия в герменевтике сходятся в области рациональной теологии – внешнего слоя трехчастной структуры по Шмонину (3 слоя: рациональная теология/мистическое богословие взаимодействия человека и Бога/собственно недоступное чистое богословие).

Л. Ю. Фуксон подробно проследил развитие герменевтики от блаженного Августина до философии Бубера и Хайдеггера в своей монографии «История герменевтики»<sup>60</sup>. На наш взгляд, теоретической основой герменевтической науки как раз является область рациональной теологии, область схождения философии и богословия. Где-то эти связи крепче (герменевтика Августина), где-то слабее (Бубер, Хайдеггер). Но нет основания утверждать, что эти связи порваны окончательно. Нужно иметь в виду как онтологическую непримиримость философии и богословия в самой своей глубинной основе, так и историческую их связность на поверхности в области рациональной теологии.

Единственная область, в которой, по всей видимости, сходятся особым образом и философия, и богословие, — это область эстетики художественного мира искусства — платонического по своей сущности, но «оживающего» законами богословия.

Таким образом, три сферы человеческой культуры этика/эстетика/наука разделены, но связаны в единстве «поступающей личности» (Бахтин ИО), (поступающего человечества) на три неслиянные области философия/богословие/эстетика.

<sup>59</sup> См.: Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 371 с.

<sup>60</sup> См.: Фуксон Л. Ю. История герменевтики. М.: Перо, 2023. 228 с.

В рамках нашей специальности (филология, теория литературы) в первую очередь интерес фокусируется на специфике эстетического объекта литературного произведения, поэтому вновь обратимся к революционной для литературного процесса дате — 1750 год, появление термина Эстетика в философии А. Баумгартена, которая обозначает отдельную область философии, изучающую сотворенные человеческим гением воображенные эйдетические миры произведений искусства <sup>61</sup>.

Если до открытия Эстетики эта невыделенная область пребывала в латентной фазе существования, одновременно примыкая и к богословию, и к философии (идеалом взаимодействия философии/богословия в области произведения словесного искусства может называться «Божественная комедия» Данте), то выделенная в отдельную область — Эстетика — в конце XVIII – начале XIX века требовала определенного понимания специфики своей сущности.

А. И. Буров в «Эстетической сущности искусства» отмечает, что «повидимому, был такой период, когда наука, религия и искусство существовали в некоем нерасторжимом единстве, представляющем собой, так сказать, диффузную форму ранней стадии общественного сознания»<sup>62</sup>. По всей видимости, автор говорит о синкретичном периоде развития культуры, в котором ритуал, магическое действие и мифологическое сознание были слиты в единство. Синкретичный период (если рассматривать генетику эстетического развития) сменился эпохой эйдетической поэтики (по С. Н. Бройтману<sup>63</sup>). Сущность эстетического объекта полностью мыслилась как совершенный воплощенный воображенный образ. Внутреннее содержание отливалось в совершенную каноническую форму. Такое понимание эстетического объекта входит в платоническую (а значит философскую) систему.

<sup>61</sup> Баумгартен А. Г. Эстетика. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2021. 760 с.

<sup>62</sup> Буров А. И. Эстетическая сущность искусства. М.: Искусство, 1956. С. 7.

<sup>63</sup> Теория литературы: учеб. пособие для студентов : в 2-х т. Т. 2 Историческая поэтика / С. Н. Бройтман. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 368 с.

Рождение эстетики как науки о сотворенных эйдетических мирах обратило внимание на сакральность субъекта, способного сотворить новую образную аналоговую вселенную, а не просто искусно использовать материал для создания совершенного предмета на подобии практических ремесел. Автор воображенного гетерокосмоса уподоблялся Творцу/художнику/Богу, а его сотворенная вселенная – это сложноорганизованный художественный мир.

Эстетика отделилась в отдельную область. Но генетическая связь с философией и богословием не потерялась. Не случайно первые эстетики немецкой классической философии, называемые идеалистами, были философами религиозного склада (А. Г. Баумгартен, И. Кант, В. Ф. Шеллинг, Г. В. Ф. Гегель и т.д).

В одной области встречаются как платонизм, так и аристотелизм. Воображенные миры — это мир актуализированных в художественной речи образов. Сам художественный мир произведения искусства — сотворенная воображенная материя. Но причина, по которой этот художественный мир живет и действует, исходит от человека, наделенного способностью творить целостную сложноорганизованную виртуальную (Либерман) вселенную. И. Кант ввел в эстетику термин — гениальность как «способность, которой нельзя научиться». В рамках воображенного художественного мира, причина сущего (Аристотель) в авторе-гении-человеке, творящем своей жизненной энергией вселенную и воображенного человека.

Сотворенность виртуального мира принципиально иная, чем сделанность. До 1750 года литературная деятельность мыслилась как ремесло (Об этом писал еще В. Г. Белинский, ранее упоминаемый нами, в связи с введением им термина *художественность* для новой литературы, имеющей иную природу, нежели прежняя литература, называемая им *риторическая*). Еще Аристотель использовал термин «техне» (ремесло, мастерство) по отношению к литературным текстам. Воспитанный на трудах Аристотеля и Платона (всп. «о пользе для христианина в изучении греческих античных

книг»), свт. Василий Великий в своих «Беседах на Шестоднев», описывая процесс сотворения Богом Вселенной, использовал «язык платоновской космологии»<sup>64</sup>. Но поскольку сотворенная природа произведений искусства еще не была открыта, то, следуя платонизму, называя художником Творца, а сотворенный мир — художественным произведением, такие виды искусства, как музыка и танец, поставлены им в ряд человеческих ремесел. Эти абстрактные человеческие «ремесла», по мнению великого каппадокийца, значительно уступали приносящим практическую ценность таким человеческим ремеслам, как, например, садоводство и строительство.

Вот как описывает соединение платонизма, аристотелизма и богословия в данном труде Василия Великого современный философ Д. В. Шмонин: «В учении свт. Василия о сотворенном мире важнейшее место уделено человеку – единственному “богосозданному” из земных существ, в которого Бог вложил частицу Своей благодати, дабы человек своим умом как высшей частью души по подобному познавал подобное... (Бога — Э.3.) В человеке телесная природа... снова платонический образ – узилище (души — Э.3) Истина может достигаться через познание творений. Это последовательное восхождение от сотворенных вещей, красоты и целесообразности мира в целом к первой причине в учении Василия ... имеет опору в космологическом аргументе Аристотеля...»<sup>65</sup>.

Революционное открытие Баумгартена о сотворенной природе художественного мира повлекло за собой сравнение автора-творца с Богом-Творцом в эстетической парадигме романтизма. Автор теперь называется художником, а сотворенный воображенный мир — художественным миром. Сакральность художника в том, что он, созданный по образу Божию, способен создавать такое, «чему нельзя научиться». Но созданное художественное произведение имеет платоническую онтологию — оно не

---

<sup>64</sup> Шмонин Д. В. Тайна ответа. Введение в рациональную теологию. СПб.: Издательство СПбДА, Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2021. С. 128.

<sup>65</sup> Там же. С. 129.

реально, а виртуально. Это мир художественных образов, мир «не существующего, которое существует»<sup>66</sup>.

Василий Великий использовал философский язык, для объяснения богословского аргумента о сотворении мира. Эстетика еще не была открыта. Но теперь если перевести его аргументы на область сотворенных художественных миров, то проясняется сущность эстетического объекта.

Эстетика как часть философии описывает воображенные миры (Платон). Причина «сущего» художественного мира находится за пределами художественного мира, приводящего его в движение (Аристотель). Первопричина движения — автор. Человек — творящий, так как он создан по образу (богословие). Основа эстетической деятельности, приводящей в движение мир образов, таится в феномене человека, способного творить сложноорганизованные художественные миры.

Изучение видимого художественного мира (художественных образов), исходя из логики Василия Великого, приведет нас к пониманию того, что все создано автором. Имя автора (Мишель Фуко) или образ автора (В. В. Виноградов) — есть видимое произведения. Его целесообразность, сложноорганизованность, красота и совершенство приводит к мысли о разумном творческом начале этой виртуальной вселенной. В противовес идее о «смерти автора» (Р. Барт), сложноорганизованность всех внутренних сцеплений эстетического объекта приводит к выводу, что Автор есть и он в некотором роде функция (М. Фуко). Автор есть зависящая от степени погружения или причащения читателя художественной форме *переменная*. Крайними возможными переменными являются реальный (биографический) автор и идеальный (В. Шмид «Нарратология») автор. Идеальным автор становится в случае, если другая *переменная* — читатель тоже превращается из реального в идеальный. Степень причащения до конца художественной форме двуприродного героя в тектонической глубине произведения сближают

---

<sup>66</sup> Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. СПб.: Наука, 2007. 598 с.

в единости автора и читателя в герое, происходит катарсис — цель эстетической деятельности.

Мир художественных шедевров искусства одновременно и философский, и богословский. Сама суть эстетического объекта — философская платоническая, а методы его актуализации кроются в сакральной природе человека, способного вступать в эстетические троичные отношения автора/героя/читателя.

Словесное искусство осуществлено на языковом материале. Язык в словесном шедевре преодолевает свои компетенции, воплощая идеальные художественные образы. Следовательно, эстетика словесного творчества является предметом исследования как лингвистики, так и литературоведения (о чем говорили В. В. Виноградов<sup>67</sup> («О теории художественной речи») и М. М. Бахтин (ПФСМ)<sup>68</sup>).

Итак, природа эстетического объекта — область философии, а механизмы его актуализации — область рационального богословия. Реализованность на языковом материале вводит в область эстетики филологию как равноправную участницу в изучении сущности эстетического объекта словесного шедевра литературы.

Заметим, что первыми эстетиками были представители немецкой классической философии, которые занимались и вопросами богословия: А. Г. Баумгартен, В. Ф. Шеллинг, И. Кант, Г.Ф.В. Гегель, но богословия не мистического, а рационального (по В. Д. Шмонину).

Лекции по философии искусства Шеллинга особенно сильно повлияли на развитие эстетики в России. Московский университет в лице С. П. Шевырева, М. Г. Павлова был хранителем рукописей его лекций. Эти лекции являлись теоретическим фундаментом, философской основой

<sup>67</sup> Виноградов В. В. Проблема образа автора в художественной литературе // О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1971. С. 239.

<sup>68</sup> Бахтин М. М. Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве в словесном художественном творчестве / Собрание сочинений в 7-ми томах : Т.1. М.: Языки славянских культур, 2003 С. 280–336.

общества московских любомудров (В. Ф. Одоевский, С. П. Шевырев, И. В. Киреевский, близким к этому движению, но не входящим в него можно назвать А. С. Хомякова и др.).

Философские (натурфилософия), эстетические (философия искусства), гносеологические, богословские (богословие всеединства) воззрения Шеллинга были основной диалогической базой в мировоззрении любомудров. Вместе с этим, как отмечает Н. Н. Павлюченков в «Богословии всеединства», в дискурсное поле любомудров через плотное общение с традицией Оптинского старчества проникали чисто богословские системы св. Паисия Величковского, прп. Максима Исповедника и других Святых Отцов, которых изучал и переводил Киреевский.

Философская традиция славянофильства, почвеничества, во многом базирующаяся на мировоззрении немецких философов-эстетиков романтизма уже ближе ко второй половине XIX века впустило в свое поле и восточную богословскую традицию. Эта генетическая связка плотного взаимодействия философии/эстетики/богословия «взорвалась» (используем термин Ю. М. Лотмана о «взрыве культуры») в период Серебряного века.

Н. Н. Павлюченков в своей обширной монографии «Богословие всеединства от Шеллинга до Флоренского» подробно рассматривает этот концепт (всеединство) в диахроническом аспекте развития отечественной философии от XIX-XX вв. Богословская специальность, которой соответствует данный труд, фокусируется на чистоте экклезиологического богословия, с которой тесно переплетается философская проблематика соборности. В результате мы четко видим водораздел между платонизмом и богословием веками сосуществующем в единстве человеческой деятельности. Идея всеединства, поставленная в центр исследовательского интереса, проводится через философскую систему Соловьева, Трубецкого, Андрея Белого, Вяч. Иванова, Флоренского, Булгакова, о. Михаила Грибановского, о. Антония (Храповицкого) и завершается представителями вышеупомянутой парижской школы богословия.

Процесс размежевания, молекулярного расщепления богословия и философии, христианства и платонизма, экклезиологии и соборности, нас волнует в меньшей степени. Нас волнует общее поле возможного человеческого всеединства, которое мы поставили в центр своего исследовательского интереса, — единства трех лиц эстетической троицы автора/героя/читателя. Отдавая себе отчет в том, что сущность эстетического объекта имеет платоническую онтологию (мир воображенных эйдосов), мы рискнули рассмотреть отношение троих лиц эстетической деятельности в соответствии с чистотой богословского понимания отношений Святой Троицы как прообразе грядущего человеческого единства по подобию отношений троичного Божества. Поскольку специфика воображенного героя в том, что он одновременно состоит из двух природ (содержания и формы=художественная форма) к экклезиологическому богословию примыкает христологическое (напомним, мы имеем в виду богословские механизмы, а не сущностное отношение к богословию, в данном случае — Христу и Церкви. В области воображенного мира герой актуализирует христологические механизмы, акт завершения — механизмы экклезиологические, intersубъективные). Чистота богословского христологического понимания по отношению к платоническому в своей основе эстетическому объекту помогает увидеть механизмы эстетической деятельности. Что обеспечивает неугасающую жизнь эстетического объекта, каковы механизмы его актуализации и что есть человек-творящий (автор) и человек-сотворяющий (читатель) — основные вопросы, на которые мы пытаемся ответить данным исследованием.

Соборное (платоническое) и экклезиологическое (богословское) в философских системах представителей Серебряного века для научного познания специфики эстетической деятельности сходятся на периферии рациональной теологии. Высшим проявлением философии является попытка познать то, что находится за пределами вещного мира («Метафизика» Аристотеля). Низшей ступенью богословия является естественная (Фома

Аквинский) или рациональная теология. Философия и богословие в этих своих границах связаны друг с другом по касательной. Идея всеединства лежит в основе философии диалога — важнейшего концепта гуманитарного научного познания в XX веке.

В области Эстетики (нас волнует словесное художественное творчество) диалогическая основа искусства выходит из научно-художественной парадигмы всей философии Серебряного века, в основе которой лежала идея всеединства человеческой деятельности.

В книге Н. Н. Павлюченкова отсутствует имя философа М. М. Бахтина, который также генетически связан с религиозной философией Серебряного века. Его имя, в отличие от всех вышеперечисленных, уже ставших историей, философов Серебряного века, сразу всплывает при произнесении слова «Диалог».

В том, что Бахтин — генетическая часть философско-религиозного дискурса Серебряного века доказывается научным наследием бахтинистов Г. Д. Гачева<sup>69</sup>, С. Г. Бочарова<sup>70</sup>, Н. Д. Тамарченко<sup>71</sup>, В. В. Федорова<sup>72</sup>, К. Исупова<sup>73</sup>, В. Ю. Даренского<sup>74</sup> и других.

Если вышеупомянутая монография Н. Н. Павлюченкова размежевывает философию и богословие вокруг богословско-философского концепта

---

<sup>69</sup> Гачев Г. Бахтин / Русская Дума. Портреты русских мыслителей. М.: Издательство «Новости», 1991. С. 105–118

<sup>70</sup> Бочаров С. Г. в своей статье «Событие бытия: О Михаиле Михайловиче Бахтине» пишет об АГ: «Это эстетика, но решаемая в теологических терминах; эстетика на границе с религиозной философией – без перехода границы».

<sup>71</sup> Тамарченко Н. Д. «Эстетика словесного творчества» М. М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М.: Изд-во Кулагиной, 2011. 400 с.

<sup>72</sup> Федоров В. В. Проблемы поэтического бытия. СПб.: Алетейя, 2021. 598 с.

<sup>73</sup> Исупов К. Г. Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура Серебряного Века. СПб.: Изд-во РХГА, 2010. 592 с., Исупов К. Г. Проблема ответственности в философском диалоге эпохи (М. М. Бахтин и М.И. Каган) // М. М. Бахтин : pro et contra : Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. СПб.: РХГИ, 2001. С. 277-302.

<sup>74</sup> Даренский В. Ю. Парадигма преобразования человека в русской философии XX века: философско-антропологический анализ: автореферат дис. ... доктора философских наук. Белгород : БелГУ, 2018., Даренский В. Ю. Онтологические «шифры» философии диалога М. М. Бахтина // Вестник Удмуртского университета 2017. №1 (Т. 27.). С. 5–13.

всеединства с позиции богословия, то указанные работы бахтинистов находятся на позиции эстетики словесного творчества, которая имеет тесную связь как с философией, так и с богословием. Ранний Бахтин как носитель своей философской системы проводится сквозь плеяду философских систем своих современников. Можно наблюдать тех же лиц, которые находятся в поле исследования Н. Павлюченкова: Е. Трубецкой, Вч. Иванов, А. Белый, о. Павел (Флоренский), о. Сергей (Булгаков) и многие другие мыслители Серебряного Века.

Особого внимания заслуживает фундаментальная работа Н. Д. Тмарченко «Эстетика словесного творчества М. М. Бахтина и философско-филологическая традиция Серебряного века» (2011 г.). Главная мысль Н. Д. Тмарченко, подтверждающая уникальность бахтинского философского мировоззрения, состоит, на наш взгляд, в том, что Бахтин соглашается со всеми в том, что является общим с ним, и умалчивает о том, что уникально и принципиально для него. Создается ощущение, что он, соглашаясь со всеми в той или иной мере, все же сам, по-своему же принципу *себя-исключения* (Т.1 комментарии) находится в другом месте. Если собрать все части «молчащего» бахтинского мировоззрения, то оно, на наш взгляд, не выходит за рамки чистого богословия (рационального). С. Г. Бочаров пишет о трактовке АГ в своей статье «Событие бытия: О Михаиле Михайловиче Бахтине»: «Это эстетика, но решаемая в теологических терминах; эстетика на границе с религиозной философией — без перехода границы»<sup>75</sup>. Ученый четко размежевал в философском мировоззрении Бахтина три неслиянных области человеческого бытия наука/религия/эстетика (философия/богословие/эстетика), в котором эстетика выступает как отдельная область, связанная с теологией (античной и христианской) как общей теоретической базой между философией и богословием. О том, что

---

<sup>75</sup> Бочаров С. Г. Событие бытия: О Михаиле Михайловиче Бахтине // Новый мир. 1995. № 11. С. 98.

Бахтин в невельский период активно занимался изучением восточного богословия, читаем в комментариях к первому тому<sup>76</sup>.

Биографическим свидетельством близости к восточному православию можно считать его сильные детские впечатления посещения их имения св. Иоанном Кронштадтским, дружбу с ревностной христианкой М. В. Юдиной, принадлежность к осужденному кружку Майера. В деле Майера находим свидетельства об осуждаемой деятельности эмигрировавших в Париж ученых (А. В. Карташова и других), тех, кто как раз и был первыми основателями упоминаемой нами выше богословской школы Свято-Сергиевского института в Париже.

Основанные на изучении биографии М. М. Бахтина предположения о сочувственном и ответственном отношении к восточному догматическому богословию подтверждаются проанализированными нами в следующей главе работами раннего М. М. Бахтина по эстетике словесного творчества.

---

<sup>76</sup> *Бахтин М. М.* Искусство и ответственность. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. Эстетика 1920-х годов. М.: Языки славянских культур, 2003. С. 875.

## Глава 2. Теоретическое обоснование сущности эстетического объекта и механизмов его актуализации

### 2.1. Неслиянность и нераздельность формы и содержания в работе М. М. Бахтина «Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве»

В конце статьи ПФСМ ясно звучит халкидонский догмат христианской веры о воплощении, применяемый М. М. Бахтиным для правильного понимания соединения формы и содержания в единстве эстетического объекта. М. М. Бахтин говорит о законе взаимодействия двух природ, формы и содержания (формы как формы содержания и содержания как содержания формы), в единстве эстетического объекта, соединенных между собой неслиянно/нераздельно<sup>77</sup>.

Этот факт дает основание проанализировать весь предыдущий текст статьи в свете догматического богословия.

Халкидонский догмат (Четвертый Вселенский Собор) о двух природах в личности Иисуса Христа звучит так: «Последуя Святым отцам, все единодушно поучаем исповедовать одного и того же Сына Господа нашего Иисуса Христа, совершенного в Божестве и совершенного в человечестве, истинно Бога и истинно человека, <...> одного и того же Христа, Сына, Господа, едиnorodного, в двух естествах неслитно, неизменно, нераздельно, неразлучно познаваемого, — так что соединением нисколько не нарушается различие двух естеств, но тем более сохраняется свойство каждого естества и соединяется в одно Лице и одну Ипостась, — не на два лица рассекаемого или разделяемого, но одного и того же Сына и Единородного, Бога Слова, Господа Иисуса Христа <...>»<sup>78</sup>.

<sup>77</sup> Бахтин М. М. Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве / Собрание сочинений в 7-ми томах, Т.1. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 324.

<sup>78</sup> Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. Киев: Изд-во им. святого Льва, папы Римского, 2004. С. 469.

Эстетический анализ может быть осуществим только при условии халкидонского принципа соединения материальной формы и духовного содержания. При таком внимании к взаимодействию формы и содержания в эстетическом объекте можно «созерцать универсум» (эстетический объект как «образец созерцания универсума» по Ф. В. Шеллингу<sup>79</sup>, можно участвовать в жизни произведения искусства как третье необходимое лицо дискурса, как читатель, как личность.

Оживить мертвую материю текста возможно только при эстетическом видении, заняв определенную ответственную позицию в созерцании произведения.

Можно предположить, что, двигаясь к богословской формуле соединения формы и содержания в эстетическом объекте (концовка ПФСМ), мысль Бахтина преодолевает все христологические ловушки на пути к правильному пониманию эстетического объекта. В богословии сохранение чистоты догматической истины делает возможным человеческое спасение. Согласно христианской догматике, если бы Христос не был истинно Богом и истинно Человеком, то спасение было бы невозможным, вочеловечение было бы бессмысленным. Человек не мог бы войти в тайну домостроительства, не преодолел бы средостение, был бы лишен богообщения. Подобным образом, если бы произведение искусства не состояло в неслиянном/нераздельном соединении формы и содержания, читатель не смог бы созерцать тайну эстетического творения, был бы лишен возможности общения с автором. Бессмысленным было бы словесное искусство как часть человеческой культуры, если бы оно сводилось только к использованию риторических фигур, типов знаков, специфики их референции, композиции и т.п. факторов художественного впечатления (риторический аспект), а не к созерцанию

---

<sup>79</sup> Шеллинг Ф. В. Данте в философском отношении // Философия искусства. М., 1966. С. 445.

уникального художественного мира эстетического творения (эстетический аспект).

Если посмотреть на композиционную структуру статьи ПФСМ со стороны просвечивающего сквозь нее богословского содержания, то можно обнаружить основные этапы исторического (диахронического) богословия.

На пути к халкидонскому догмату, сквозь тринитарные споры первых соборов, христианство преодолело две крайности в понимании сущности двух природ в воплощенном Боге Слове — крайность александрийской школы и крайность антиохийской школы. Александрийскую (аллегорическую) школу больше интересовала божественная природа в личности Христа, антиохийскую (конкретную) школу — человеческая природа. Различный акцент не был догматическим отклонением. Ересью стала крайность отрицания божественного или человеческого в личности Христа. Этими ересями стало несторианство (признававшее только человеческую природу) и монофизитство (признававшее только божественную природу). Халкидонский догмат соединил лучшие достижения александрийской школы и лучшие достижения антиохийской школы в единую формулу: две природы в одной ипостаси Бога воплощенного, соединенные между собой неслитно, неизменно, нераздельно, неразлучно.

Статья М. М. Бахтина ПФСМ подобным образом преодолевает две крайности в понимании произведения искусства. Он делит свою работу на отделы: проблема содержания, проблема материала, проблема формы. Форма произведения понимается в двунаправленном действии. С одной стороны, она прикреплена к материалу (слову как лингвистической категории), с другой — она оформляет содержание. Форма, прикрепленная к материалу, определяет интерес к внешней «формальной», материальной стороне произведения. «Материальная эстетика не способна обосновать

художественную форму»<sup>80</sup>, поэтому такой подход никак не может претендовать на полноту понимания. Однако и голое содержание без формы не может быть «схвачено» анализом, так как содержание без формы, по словам Бахтина, «дурной прозаизм». Содержание как сгущенная действительность познавательного и этического действия автора без формы не может быть «схвачена», а значит, эстетизирована. В таком случае между материальной формой текста и его ценностным содержанием, между плотью текста и духом вырастает непреодолимая пропасть. Соединить в одно единство две природы (материальную и содержательную, риторическую и эстетическую) может только такая Форма, которая в полноте бы включала как гениально скомпонованный материал, так и внеположную тексту содержательную действительность автора. В абсолютной полноте такая Форма (Слово) владеет как формой материала, так и формой содержания, соединяя их вместе (продолжим словами халкидонского ороса), «так что соединением нисколько не нарушается различие двух естеств, но тем более сохраняется свойство каждого естества».

Преодолевая материал или язык — смертную плоть текста, — форма соединяется с содержанием. Бахтин говорит: «Художник как бы побеждает язык его же собственным языковым оружием»<sup>81</sup>, что в некотором смысле напоминает пасхальный тропарь «Смертию смерть поправ» (сравним: языком побеждая язык).

Догматически правильно понятый закон неслиянного/нераздельного соединения в единстве эстетического объекта обеспечивает возможность нашего участия в его жизни. Бахтин говорит: «Через форму я вхожу как

---

<sup>80</sup> Бахтин М. М. Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве / Собрание сочинений в 7-ми томах, Т.1. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 272.

<sup>81</sup> Бахтин М. М. Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве / Собрание сочинений в 7-ми томах, Т.1. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 305.

необходимый конститутивный момент ее»<sup>82</sup>. Именно через такую архитектурную Форму, ту которая оформляет содержание, эстетический объект, «я как активный субъект», вхожу как «необходимое» звено эстетического свершения.

Правильно понятый закон взаимодействия формы и содержания объясняет возможность вхождения в текст читателя, делает возможным диалог с автором и героем. Этот тринитарный диалог (автора-героя-читателя) оживляет мертвую материю текста и завершает план эстетического творения.

Догматическая истина христианства о неслиянном и нераздельном соединении божества и человечества объясняет возможность вхождения в богообщение, возможность обожения. Вспоминается знаменитое богословское положение «Бог вочеловечился, чтобы человек обожился» (Афанасий Александрийский и др.). Перенесение Бахтиным принципа этой формулы на эстетический анализ объясняет как возможность читателю войти в живое общение с автором, так и возможность читателю быть со-автором как бы не по природе, а «по благодати» (Еф 1:4).

«Художественная творящая форма оформляет прежде всего человека, а мир — лишь как мир человека»<sup>83</sup>.

Говоря о соединении формы и содержания, Бахтин имеет в виду не безличный процесс. Оформляется герой и окружающий его мир, имеющий к нему непосредственное отношение.

Персонально понятое соединение формы и содержания еще больше роднит Форму (форму содержания) с богословским халкидонским догматом, потому что воплощает героя (двуприродную личность). Через героя автор и читатель встречаются в диалоге. Автор и читатель посредством формы оказываются в пространстве единого ценностного волевого содержания.

---

<sup>82</sup> Там же. С. 324.

<sup>83</sup> *Бахтин М. М.* Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве / *Собрание сочинений в 7-ми томах, Т.1.* М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 324.

Автор создал героя от избытка любви, читатель, полюбив героя, встречается с автором. Единство любви между автором-героем-читателем обеспечивает сотериологию текста и объясняет смысл искусства как одной из форм человеческой деятельности. Автор и читатель с вненаходимой к эстетическому объекту точки любовно сопереживают герою, жалеют, оправдывают, прощают — эстетически спасают, завершают (об эстетическом спасении Бахтин говорит в трактате АГ, приводя пример из античной трагедии «Царь Эдип»<sup>84</sup>). Герой в своем художественном мире обладает свободой воли, поэтому автор и читатель могут только любить и желать его спасения, не вмешиваясь в его жизнь. Таким образом, эстетическое творение является неким прообразом плана человеческого спасения, в котором читателю предоставляется возможность воображенно реализовать лучшие свои душевные качества — любовь к другому, приближающего его через эту любовь к творцу художественного мира.

Концепт любви как первосиле искусства активно разрабатывался Когеном в его эстетических штудиях. Влияние философии Когена на раннего Бахтина несомненно. Об этом читаем в его беседе с Дувакиным и в комментариях на первый том его собраний сочинений. В одной из первых работ А. Ф. Лосева «Эрос у Платона» так же поднимается эта проблема эстетической любви как основе эстетической деятельности. «Когда Платон захотел очертить предмет своей эстетики, он назвал ее ни больше, ни меньше, как любовью. Платон считал, что только любовь к прекрасному может открыть глаза на это прекрасное. Любящий всегда гениален, так как он открывает в предмете своей любви то, что скрыто от всякого нелюбящего»<sup>85</sup>. Гениальность творца любовью передается через героя, полюбившему его читателю, так, что он становится причастником творчества и «по благодати» гениальным в рамках переживаемого художественного мира. Отношение

---

<sup>84</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений в 7-ми томах : Т.1. М.: Языки славянских культур. С. 146.

<sup>85</sup> Лосев А. Ф. Бытие – имя – космос / Сост. и ред. А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1993. С. 39.

автора к герою в АГ Бахтин называет «отношением любящего к любимому», что, на наш взгляд, отсылает к формуле Троицы Блаженного Августина: «Троица есть отношение любящего к любимому и соединяющей их любви»<sup>86</sup>. О любви как первосиле искусства с ориентацией на Когена и Бахтина мы будем подробно говорить в дальнейшем.

Через оформленное содержание замкнутого и изолированного мира произведения искусства автор и читатель перестают быть субъектами конкретной действительности, а становятся творцом и со-творцом нового мира – мира героя, нуждающегося в оправдании с вненаходимой позиции. Таким образом, весь акт человеческого домостроительства (от творения, воплощения до спасения) вообразено (платонически) отражен в эстетическом творчестве.

Подобно словам евангельского Христа: «Никто не приходит ко Отцу, как только через Меня» (Ин 14:16), можно сказать о герое: «встретиться» с автором читатель может только через переживание и завершение героя.

## **2.2. Трактат М. М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности» и постхалкидонское богословие**

Эстетическим объектом литературное произведение становится благодаря неслиянному соединению двух различных сознаний: оформляющего и оформляемого — сознания автора и сознания героя. Авторское сознание, обнимая несовместимое с собой другое вообразенное сознание, становится «сознанием сознания», которое необходимо отделить, завершить со своей внешней позиции. Граница, где происходит переход от воли героя к завершающей воле автора, — композиция произведения. Это формальная, семиотически зримая граница, на которой вненаходимый и

---

<sup>86</sup> *Августин Аврелий. О Троице: в пятнадцати книгах против ариан. Краснодар: Глагол, 2004. С. 45.*

иноприродный автор, существующий в своем воображенном мире лишь как «энергия произведения», становится «видимым всем и невидимым». Он не воплощен, не явлен, но вся соразмерность и «воззрительно необходимое, неслучайное расположение и связь конкретных, единственных частей»<sup>87</sup> произведения свидетельствуют о том, что у этого сложного художественного мира есть разумное творческое начало.

Наличие двух неслиянных сознаний, внеаходимого авторского и внутреннего геройного, определяется наличием аксиологически равнодостоящих систем в одном произведении: композиционной и архитектурной. Воплощенный герой и мир вокруг него образуют архитектуру произведения, но выделить, определить, оформить и завершить этот сложный мир может только сотворивший его иноприродный субъект извне — автор. М. М. Бахтин называет автора «творцом формы». Оформляя героя, «творец формы» останавливает динамическое движение самостоятельно развивающейся жизни. Акт эстетического завершения М. М. Бахтиным определяется в сотериологических категориях: «спасительность формы», «милующее оправдание», «спасение героя» и др.

Два различных сознания не абсолютно чужды друг другу. Их связывает единая «общечеловеческая природа», взятая из жизненного внеэстетического материала до воплощения героя в форму воображенного бытия. Наличие этой внеэстетической природы (содержание), осложненной в процессе воплощения в произведение материей сотворенного бытия (формой), позволяет совершить эстетическое завершение.

С одной стороны, «отношение автора к герою», называется М. М. Бахтиным «архитектонически устойчивым», с другой — «динамически живым»<sup>88</sup>. Мы имеем дело с завершенным процессом сотворения эстетического объекта и с бесконечной необходимостью соучастия в

<sup>87</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений в 7-ми томах. Т.1. М.: Языки славянских культур, 2003 С. 70.

<sup>88</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений в 7-ми томах. Т.1. М.: Языки славянских культур, 2003 С. 88.

созерцании его с вненаходимой позиции. В этом, вероятно, и состоит эффект «спасения» несуществовавших Дон Кихота, Гамлета, Фауста, Печорина, доктора Живаго и др. «Спасенные» герои литературных шедевров переживают своих реальных авторов и читателей, которые уходят с поверхности земли, а они остаются с человечеством, дают надежду, утешают.

На наш взгляд, причина незатухающей жизни эстетического объекта заключается, во-первых, в жизненном материале, который связывает единой природой автора, героя и читателя в эстетической деятельности, и, во-вторых, в характере отношений воплощенного героя и вненаходимого воплощающего автора. Наша задача — попытаться объяснить механизм «перехода» воли героя к воле автора в акте завершения художественного мира или, лучше сказать, механизм «перехода» архитектурной системы произведения в композиционную оформляющую (сотериологическую). На композиционной оформляющей границе сотворенное воображенное бытие превращается в «поистине художественное» произведение искусства и является местом встречи трех сознаний эстетического события. Герой подходит к этой границе изнутри, а автор с читателем — извне.

Эстетический акт (по Бахтину) состоит из нескольких этапов: преднахождения другого сознания, воплощения его как героя в событие бытия художественной вселенной, завершающего оформления, или «милующего оправдания» героя.

В начале «автор преднаходит героя данным независимо от его чисто художественного акта»<sup>89</sup>. Герой существует как некая «данность человека другого, она-то и преднаходится автором как художником». Эта еще не воплощенная «внеэстетическая реальность героя войдет затем оформленная в произведение», образуя новую «реальность героя — другого сознания»<sup>90</sup>. При нахождении «другого человека» творец формирует новое воображенное

---

<sup>89</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений в 7-ми томах. Т.1. М.: Языки славянских культур, 2003 С. 255.

<sup>90</sup> Там же.

бытие, централизованное вокруг героя. Этот «художественный акт встречает упорствующую (упругую, непроницаемую) реальность, с которой он (автор — Э.З.) не может не считаться и которую он не может растворить в себе сплошь»<sup>91</sup>. Происходит некое сопротивление реальностей, двух волевых напряжений: автора и героя, творца и творения.

Полностью вбирая в себя сознание воображенного другого-героя, автор не может с ним слиться, так как воплощенное бытие иной природы. Автор проявляется в своем эстетическом объекте как «все пронизывающая невоплощенная активность»<sup>92</sup>. Характеристики присутствия автора как «энергии произведения» имеют богословские корни: принципиально иноприродный Бог поддерживает сотворенный мир своей нетварной божественной энергией (учение прп. Григория Паламы).

Однако «преднаходимый» герой до сотворения («в начале»), когда еще не было времени (художественного хронотопа), воплощаясь или приобретая форму, эту искру начального вневремени имеет с собой в сотворенном воображенном бытии. «Преднаходимая данность другого человека» приобретает художественную форму и «получает ценностный вес эстетического завершения»<sup>93</sup>. Если бы воплощенный герой не имел бы в себе природу «предбытия», не был бы «преднайден» вне своего воплощенного пространственного, временного целого, то эстетическое завершение было бы невозможно; если бы герой имел в себе только природу нового сотворенного бытия, он «не был бы живым»<sup>94</sup>. Чтобы осуществилось эстетическое завершение, он должен быть оформленным содержанием, то есть совмещать в себе две природы.

---

<sup>91</sup> Там же.

<sup>92</sup> *Бахтин М. М.* Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве / *Собрание сочинений в 7-ми томах*, Т.1. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 323.

<sup>93</sup> *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Собрание сочинений в 7-ми томах*. Т.1. М.: Языки славянских культур, 2003 С. 255.

<sup>94</sup> Там же.

В статье «Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве в словесном художественном творчестве» (далее ПФСМ) эти две природы героя названы неслиянным / нераздельным единством содержания и формы. Соединяясь в целое произведения, две природы (не сливаясь и не разделяясь) образуют своеобразное смысловое единство, которое Бахтиным называется формой содержания, или содержанием формы. Такое единство можно назвать инкарнированным смыслом или воплощенным словом. Поскольку созданный мир централизуется вокруг воплощенного героя, то следует говорить, что смысловое формосодержательное единство воплощается двуприродной личностью героя.

Этот принцип двуприродного вочеловечивания героя, «почти неуловимый для разума переход от одной точки зрения в другую»<sup>95</sup>, — важнейший момент, благодаря которому осуществляется эстетическое событие. В современном литературоведении принято говорить о «субъектно-объектной структуре произведения»<sup>96</sup> («теория автора» Б. О. Кормана).

Проблемам инкарнации смысла в бахтинском понимании посвящена монография Ю. В. Подковырина «Инкарнация смысла литературного произведения»<sup>97</sup>. Исследователь подходит к данной проблеме с философской стороны, мы же попытаемся объяснить ее с богословской стороны.

В статье «Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве в словесном художественном творчестве» ПФСМ и в трактате «Автор и герой в эстетической деятельности» есть два почти идентичных отрывка о «двух властях» в произведении. В своем диалектическом единстве они представляют собой развитие одной последовательно развивающейся христологической идеи. Во-первых,

<sup>95</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений в 7-ми томах. Т.1. М.: Языки славянских культур, 2003 С. 81.

<sup>96</sup> Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение, 1972. 110 с.

<sup>97</sup> Подковырин Ю. В. Инкарнация смысла в литературном произведении. М.: Эдитус, 2022. 202 с.

художественная форма двуприродна и двувластна, а, во-вторых, герой как носитель двух природ и двух властей подчиняется вненаходимой воле автора.

Первый отрывок: «В художественном произведении как бы две власти и два определяемых этими властями правопорядка: каждый момент может быть определен в двух ценностных системах — содержания и формы, ибо в каждом значимом моменте обе эти системы находятся в существенном и ценностно-напряженном взаимодействии. Но конечно, эстетическая форма со всех сторон объемлет возможную внутреннюю закономерность поступка и познания, подчиняет ее своему единству: только при этом условии мы можем говорить о произведении как о художественном»<sup>98</sup>.

И второй отрывок: «В художественном целом две власти и два созданных этими властями правопорядка, взаимообуславливающих друг друга. Каждый момент определяется в двух ценностных системах, и к каждому моменте обе эти системы находятся в существенном, напряженном ценностном взаимоотношении — это пара сил, создающих ценностный событийный вес каждого момента и всего целого <...> Две закономерности управляют художественным произведением: закономерность героя и закономерность автора, содержательная и формальная закономерность... Героя нельзя создать с начала и до конца из чисто эстетических элементов, нельзя сделать героя, он будет не живым, не будет ощущаться его эстетическая значимость»<sup>99</sup>.

Главная мысль ПФСМ состоит в том, что произведение словесного творчества становится эстетическим объектом в случае правильно сбалансированного сочетания формы и содержания в произведении. Этот закон взаимодействия определен Бахтиным халкидонским термином христианской веры о неслиянном и нераздельном соединении двух

---

<sup>98</sup> Бахтин М. М. Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве / Собрание сочинений в 7-ми томах, Т.1. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 293.

<sup>99</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений в 7-ми томах. Т.1. М.: Языки славянских культур, 2003 С. 254.

различных природ произведения — содержательной и формальной. Халкидонский закон о неслиянном, неизменном, нераздельном, неразлучном взаимодействии двух природ в воплощенной личности Христа помогает разобраться в характере взаимодействия двух природ в произведении. Догмат о воплощении объясняет возможность восстановления, утраченного грехопадением богообщения и дает возможность движения к собственному обожению (теозис) приобщением к двуприродному воплощенному Богу («Бог вочеловечился, чтобы человек обожился», богословское расхожее выражение, приписываемое Иринею Лионскому). Подобным образом догмат о воплощении в области эстетического творчества объясняет возможность входа в эстетический объект. Посредством приобщения к жизни (бахтинское «вживание» при неотделимости последующего «завершения») двуприродного героя происходит диалог читателя с «творцом формы». Читатель становится со-творцом формы, со-автором как бы не по природе, а по благодати.

Статья «Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве» (ПФСМ) объясняет принцип соединения формы и содержания, отсылая к халкидонскому догмату. Две природы произведения соединяются по принципу этого догмата о воплощении — неслиянно / нераздельно. Уточняя халкидонский принцип соединения, Бахтин говорит о том, что неслиянное / нераздельное соединение двух природ произведения имеет две свои власти, два своих волевых напряжения, что отсылает, во-первых, к словам евангельского Христа о двух властях внутри Него (Ин. 10: 18), а, во-вторых, к постхалкидонскому богословию, углубляющему принцип двуприродности. Так как две неслиянные / нераздельные природы имеют две неслиянные / нераздельные воли (власти).

Развитие христологической идеи в диахроническом аспекте догматического богословия можно разделить на дохалкидонское и постхалкидонское богословие. Дохалкидонское богословие связано с преодолением двух крайностей александрийской и антиохийской богословских школ. В своем пределе одна традиция дошла до отрицания

человеческой природы Христа, другая – божественной. Догмат, принятый на Халкидонском соборе (451 г.), примирил две школы, предложив формулу неслиянности и нераздельности двух природ в одной ипостаси Христа. Постхалкидонское богословие — это период церковной истории, когда халкидонский принцип нуждался в уточнении, углублении.

Учение о двух волях возникло в истории христианства из потребности объяснить глубину неслиянного и нераздельного принципа соединения человечества и божества в личности Христа в борьбе с монофелитской ересью.

Суть монофелитской ереси в следующем: при двуприродном соединении человеческая воля Христа поглощается и растворяется божественной. Главным противником этой ереси был прп. Максим Исповедник, который своим учением о двух волях показал, что во Христе одинаково неслиянно и нераздельно действовали две воли. Человеческая воля и божественная сосуществуют, но вследствие Своей безгрешности человеческая воля внутри личности Христа всегда свободно следует за божественной. Эта воля двух волей является Его собственной воипостасированной волей как Сына (как второй Ипостаси), что в итоге приводит Его к вольным страданиям на Кресте. Воля Отца, которой следует воипостасированная воля Сына, состоит в спасении человечества через смерть и воскресение Богочеловека: «Если воля Сына идентична воле Отца, то человеческая воля, делаясь волей Сына, есть Его собственная воля, и в этой Его воле — вся тайна нашего спасения»<sup>100</sup>.

У формы и содержания есть два различных волевых напряжения, которые и во всей полноте сосуществуют в произведении как власть формы и власть содержания, но, подчиняясь эстетическому единству, отдаются во власть завершающему эстетическое оформление автору (внезаходимому, иноприродному). Только при этом условии произведение становится

---

<sup>100</sup> *Дворкин А. Л.* История вселенской католической Церкви : курс лекций. Нижний Новгород: Издательство Братства во имя св. князя Александра Невского, 2006. С. 510.

шедевром. Воплощенный герой, имея внутри себя две природы и две ценностные напряженные воли, в определенный решительный момент как бы говорит автору: «Но не как я хочу, а как ты». Свою волю свободно отдает воле своего творца-автора, который совершает оформляющий завершающий акт.

Единство формы и содержания формируют эстетический мир вокруг героя. Герой, воплощенный персонифицированный смысл<sup>101</sup>, — это двуприродная личность. Одна природа единокровна природе творца (автора), другая природа единосущна новому оформленному бытию.

В богословии это двусоставное соединение двух природ и двух волей внутри Христа обозначается выше примененным термином *воипостасированность*. Человеческая и божественная природа не слилась и не разделилась, но *воипостасировалась*. Человеческая воля не поглотилась божественной, а, свободно следуя внутри себя божественной воле, образовала сложную (термин преп. Максима Исповедника) *Ипостась* второго Лица Троицы (замешав в нее человеческую природу). Христос во время Гефсиманской молитвы преодолел сопротивление человеческой (формальной) воли: «Да минует Меня чаша сия, но не как Я хочу, но как Ты» (Мф. 26: 39) и передал всего Себя (сложного) воле Творца. Необходимо было, чтобы человеческая воля свободно согласилась на завершающую дело спасения мира волю Творца. Но спасение человечества совершается благодаря наличию божественной природы, которую имел в Себе воплощенный Богочеловек еще до создания мира. Данные размышления основываются на учении преп. Максима Исповедника о двух волях в интерпретации П. Ю. Малкова<sup>102</sup>.

Теперь снова обратимся к М. М. Бахтину: «Сложным и неоднородным с точки зрения нашей проблемы (проблема взаимодействия я и другого — Э.3.)

<sup>101</sup> Подковырин Ю. В. Соотношение понятий «инкарнация» и «смысл» в эстетике словесного творчества М. М. Бахтина // Мир науки, культуры, образования. 2011. № 4(29). С. 301.

<sup>102</sup> Малков П. Ю. Преподобный Максим Исповедник в наследии византийских отцов Церкви: рецепция учения о гномической воле. М.: ПСТГУ, 2022. 128 с.

представляется христианство <...> Христос Евангелия <...> Все люди распадаются для него единственного и всех других людей, его – милующего и других – милуемых, его спасителя и всех других – спасаемых»<sup>103</sup>.

Бахтин говорит, что во Христе существовало как бы две природы одновременно — я и другой. Поэтому у Него не было нужды в другом, как у всех обычных других, по логике взаимодействия я и другого в бахтинском учении. Сам в Себе Он оформлял и прощал другого. Но другой в Нем не какой-то конкретный ипостасный. Внутри Него было все человечество в целом, которое Им воспринятое, Им же врачует. Внутри Него две природы, две воли. Нам кажется, что предикатам сложный и неоднородный, исходя из логики исследования, можно придать терминологический статус. Сложный — так как сложен из двух природ; неоднородный — так как эти две природы онтологически различны.

Богословское размышление о механизме спасения мира Христом содержится у М. М. Бахтина в собственных заметках о хронотопе в романе: «Последнее безысходное отчаяние Распятого («почто ты меня покинул»). Но если бы не было этого отчаяния, <...> то искупление не могло бы состояться, чаша не была бы испита до конца, вочеловечивание не было бы полным. Это глубоко человеческое отчаяние»<sup>104</sup>.

Локализация этих строк, выражающих крайнюю кенотическую формулу (быв послушен даже до смерти и смерти крестной — Флп. 2), в главах о романном хронотопе еще раз свидетельствует тому, что в мире Бахтина герой и Христос тождественно связаны, если не сущностно, то по крайней мере функционально.

---

<sup>103</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений в 7-ми томах. Т.1. М.: Языки славянских культур, 2003 С. 133.

<sup>104</sup> Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 3. Теория романа. М.: Языки славянских культур, 2012. С. 509

«Восстановление человека во Христе есть восстановление космоса в его первоначальной красоте»<sup>105</sup>. Так акт завершения, по Бахтину, спасает самого героя, преображает и все вообразенное бытие в целом. Хронотоп в данном случае является главным составляющим «материи» этого бытия.

Акт завершения — это эстетическая пасха, включающая в себя смерть героя и воскрешение его в новом плане бытия: «Чем глубже и совершеннее воплощение, тем острее слышатся в нем завершение смерти и то же время эстетическая победа над смертью»<sup>106</sup>.

Смерть героя в акте завершения оборачивается победой над смертью и преображением всего сотворенного бытия в целом. Он смог умереть благодаря наличию в себе формальной природы сотворенного бытия. Но смерть не в силах «его удержать» благодаря жизни внутри него («внеэстетический жизненный материал», «природа содержания», по М. М. Бахтину).

Его первая природа, единосущная авторской, природа жизненного содержания, «преднайдённая до воплощения данность другого человека», изнутри воскрешает вторую формально-материальную природу.

Герой до творения нового художественного бытия от начала был «преднаходим» автором, но, воплотившись, воспринял новую, отличную от автора природу, — формальную (семиотическую). Каждый момент произведения проникнут и содержательной (духовной) «властью», и формальной (плотской-языковой-знаковой) «властью». Для того, чтобы автор мог спасти, преобразить, завершить свое творение, он принимает всего героя, вобравшего в себя каждый атом сотворенной формальной стороны произведения. «Ибо не воспринятое, не уврачевано»<sup>107</sup>, но спасение

<sup>105</sup> *Мейендорф И. прот.* Византийское богословие : Исторические тенденции и доктринальные темы. Минск: Лучи Софии, 2007. С. 219.

<sup>106</sup> *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Собрание сочинений в 7-ми томах. Т.1.* М.: Языки славянских культур, 2003 С. 200.

<sup>107</sup> *Григорий Богослов.* Творения иже во святых отца нашего Григория Богослова, архиепископа Константинопольского: в 2 т. Т. 2. СПб.: П.П. Сойкин, 1912. С. 10

сотворенного художественного мира происходит благодаря содержательной природе героя, которая была у него до воплощения в этот сотворенный мир.

Герой (воплощенный двумя природами) с автором находится в некотором непримиримом сопротивлении из-за формальной (формосодержательной) природы, которой нет в авторе. Но прежде своего воплощения «герой уже был преднаходим»<sup>108</sup> во внеэстетическом бытии автора. «Эта внеэстетическая реальность героя и войдет оформленная в его произведение» и «только по отношению к ней (преднаходимой внеэстетической природе героя — Э.З.) имеет ценностный вес эстетическое завершение»<sup>109</sup>. Герой не абсолютно чужд автору, чуждой является только его воспринятая сотворенным бытием произведения природа, ее он свободно отдает в решительный момент венаходимой воле автора.

Отношение автора к герою Бахтин называет «отношением любящего к любимому»<sup>110</sup>. Отношения внутри Троицы блаж. Августин называет отношением «любящего, любимого и любви»<sup>111</sup>. Автор, по М. М. Бахтину, от избытка любви сотворяет художественный мир, затем воплощает в нем единственного своего «любимого» героя («данность другого человека»), дает ему свободу жизни в мире, но в завершении принимает жизнь героя, преображая этим актом весь мир воображенной вселенной определенным модусом художественности<sup>112</sup>.

Встреча двух властей произведения, двух волей, автора и героя, происходит на границе соединения архитектурной формы и композиционной. Актуализировать эстетический объект призвана вступающая в диалог третья воля читателя.

<sup>108</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений в 7-ми томах. Т.1. М.: Языки славянских культур, 2003 С. 255.

<sup>109</sup> Там же.

<sup>110</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений в 7-ми томах. Т.1. М.: Языки славянских культур, 2003 С. 165.

<sup>111</sup> Августин Аврелий. О Троице: в пятнадцати книгах против ариан. Краснодар: Глагол, 2004. С. 184–203.

<sup>112</sup> Тюпа В. И. Теория литературы: учебник. М.: РГГУ, 2024. С. 39-59.

Если все три неслиянные индивидуальные воли соединятся в единую (общечеловеческую) волю в рамках одного воображенного мира, то случится эстетическое событие. Мертвый языковой материал, текст, оживет жизнью живых лиц дискурса.

### 2.3. Три лица эстетической деятельности и тайна творчества

Эстетическое завершение представляет собой акт диалогического согласия трех лиц эстетической деятельности<sup>113</sup>. Характер диалогических отношений автора/героя/читателя определяется единством одного общего желания осуществления эстетического объекта.

Искусство вызывает в нас «чувство себя самого», которое, утверждал Пришвин, «интересно всем, потому что из нас самих состоят “все”»<sup>114</sup>. Возможность диалогического согласия лиц эстетической деятельности связана с единством общечеловеческой природы. Это во многом напоминает экклезиологическое богословское учение о соборном единстве личностей «по принципу Троицы»<sup>115</sup>.

Мышление — это отличительное качество человека, выделяющее его из всех других существ на планете. Результатом лингвистических исследований особенностей мышления говорящего человека явились концепции внутренней формы (Потебня) и внутренней речи (Выготский, Жинкин). В статье «О кодовых переходах во внутренней речи» Н. И. Жинкин описывает механизм перехода «самого неясного, самого неуловимого звена — человеческой мысли, внутренней речи» через кодирующую систему языка к внешней речи. Внутренняя речь нуждается в реализации, так как сама

---

<sup>113</sup> Тюпа В. И. «Диалог согласия» как неориторический проект Бахтина // Дискурсные формации: очерки по компаративной риторике. М.: Юрайт, 2019. С. 252–263.

<sup>114</sup> Рязанова Л. А. Дневники Пришвина // Вопросы литературы. 1996. № 5. С. 96.

<sup>115</sup> Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Сергиев Посад: Изд. Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2012. 586 с.

«мысль вырабатывается не отдельным человеком, а совместной человеческой деятельностью <...> Транспортёр мысли является язык, а реализатором — речь»<sup>116</sup>. Внутреннюю речь за ее предметно-образное свойство Жинкин называет содержанием. Сущностная основа человека связана со внутренней мыслительной деятельностью. Необходимость реализации мысли призывает к референции внутренней речи через внешнюю к внутренней речи другого человека. Чтобы «мыслящая эволюция» не угасала необходимо со-общение между двумя (и более) внутренними речами субъектов коммуникации. По средствам двусоставного (содержание+форма) произнесенного слова (актуализированного в речи референта) встречаются две внутренние личности. Соссюровская двусоставность (план выражения и план содержания) произнесённого слова инкарнирует смысл встречающимися «внутренними речами» со-общающихся личностей в данном речевом событии. Содержание внутренней мыслительной жизни человека, средоточие его в личности, обнаруживаемой явлением внутренней речи, необходимость диалога из глубины этой личности с глубиной другой личности составляют сущностное единство общечеловеческой природы.

Целью эстетических отношений является приобщение человека-читателя (в словесном искусстве) к содержанию эстетической деятельности, проявленному через форму [ПФСМ]. Под содержанием Бахтин понимает единство познавательно-этического волевого импульса, который осуществляет поступающая и тем самым воплощенная в событие бытия личность. В эстетической деятельности таких поступающих волевых личностей три — автор, герой и читатель. Если автор и читатель воплощены в действительном мире, где осуществляют свое поступательное познавательно-этическое волевое движение, то герой воплощен в событие бытия своего воображенного мира, из которого со своей точки осуществляет познавательно-этическую волевою деятельность. Приобщение к содержанию

---

<sup>116</sup> Жинкин Н. И. О кодовых переходах во внутренней речи // Вопросы языкознания. 1964. № 6. С. 26–38.

эстетической деятельности осуществляется благодаря художественной форме, средоточием которой является герой — двусоставная формосодержательная личность. Вживаясь или причащаясь формальной природе героя, читатель приобщается его содержательной природе. По средствам внешней речи (художественная форма) происходит конвергентное волевое стягивание трех личностей в согласном (внутреннем мыслительном) диалоге трех содержаний, в чем проявляется единосущностная общечеловеческая природа.

И автор, и герой, и читатель, реализуя общечеловеческую потребность в самоидентичности, через художественную форму ищут путь к себе. Каждый участник творческого трехличностного диалога от своего внешнего «я» совершает движение к своему внутреннему «я», к своему содержанию, которое объединяет троих лиц эстетического творчества единосущностной человеческой природой.

Читатель, входя в неслиянно/нераздельную (халкидонская формула)<sup>117</sup> художественную форму, приобщается своим существом (содержанием) человека к существу автора через существо героя. Это диалогическое единство трех единосущных лиц эстетической деятельности оживляет «мертвый» (безжизненный) языковой материал, являя собой тайну творчества. Творчество проявляется единством связанных друг с другом диалогическими отношениями автора, героя и читателя — трех равнодостоинных лиц эстетической деятельности.

Мы попытаемся рассмотреть сущность триединого творческого акта через догмат Святой Троицы: будет доказываться принцип единосущия, неслиянности и нераздельности трех личностей в акте творчества.

О продуктивности обращения к догмату Святой Троицы, способному «пролить свет, на требующую значительных герменевтических усилий коммуникативную структуру художественной ситуации: автор-герой-

---

<sup>117</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений в 7-ми томах. Т.1. М.: Языки славянских культур, 2003 С. 324.

реципиент» говорит в своей монографии «История герменевтики» Л. Ю. Фуксон<sup>118</sup>.

В научных работах литературоведов, занимающихся проблемами взаимодействия лиц коммуникативного треугольника автора, героя, читателя, нередко можно увидеть отсылки к тринитарному богословию, вшитому в лингвистическую структуру высказывания. Приведем пример из статьи И. В. Кузнецова «Диалог с языком, или кто диктует поэту»: «В акте коммуникации, который Лотман (...) соотнес с (...) феноменом *внутренней речи*, **субъект** и **адресат** суть различные **ипостаси** одного и того же сознания» и далее «слушающий (адресат) оказывается **единосущен** с говорящим (субъектом)» (выделено нами — Э.З.)<sup>119</sup>.

Вхождение в эстетическую форму третьего необходимого лица эстетической деятельности — читателя — запускает весь как бы спящий механизм эстетического творчества. Для «оживления» языкового текстового материала необходимо деятельное участие трех равнодостоинных лиц эстетической деятельности — автора/героя/читателя. Эти три лица творческого единства имеют одну общую природу — содержание по Бахтину, единый «внеэстетический жизненный материал». Герой — это сложная двусоставная формосодержательная личность. Посредством вживания в форму происходит конвергентное стягивание трех лиц в единстве содержания, единстве эмоционально-волевого импульса. В рамках произведения все три лица имеют одну согласную волю к осуществлению или эстетическому завершению. В акте завершения происходит «едва уловимый переход одной точки зрения в другую»<sup>120</sup> — «геройной» в авторскую. Свою свободную волю герой передает автору в акте завершения.

<sup>118</sup> Фуксон Л. Ю. История герменевтики. М.: Перо, 2023. С. 123.

<sup>119</sup> Кузнецов И. В. Диалог с языком, или кто диктует поэту // Диалог согласия: сборник научных статей к 70-летию В.И. Тюпы. М.: Intrada, 2015. С. 80-81.

<sup>120</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений в 7-ми томах. Т.1. М.: Языки славянских культур, 2003 С. 81.

Автор, герой, читатель единосущны в своем содержании (живая жизнь), но различны в лицах.

В диалоге три лица эстетической деятельности автор/герой/читатель, занимающие свою креативную/референтную/рецептивную позицию, постепенно путем углубления в художественную форму (процесс чтения) теснее стягиваются друг к другу, образуя единосущностное соединение общей воли и любви. В. И. Тюпа в книге «Аналитика художественного» пишет: «средний слой художественной реальности предполагает конвергентное схождение эстетического субъекта и эстетического адресата <...> слиянию этих двух позиций препятствует внешний слой литературного произведения <...> тогда как в тектоническом ядре художественного целого <...> снимается уже и грань между субъектом и объектом, так что все три эстетические инстанции пребывают здесь в состоянии мифогенного синкретизма»<sup>121</sup>. Процесс постепенного вживания в тело (формосодержание) двусоставного героя в процессе чтения делает трех участников эстетического процесса единосущными друг другу — едиными в содержании, в своей общечеловеческой сущности. Вверху — согласный диалог троих лиц, в тектонической глубине — единство природы. В. И. Тюпа говорит о мифогенном синкретизме, но это не архаичный синкретизм первой стадии человеческого развития, а неосинкретизм единой человеческой природы неслиянных личностей (не карнавальное тело, а полифоническое единство, соборность, интерсубъективность). Основой единства является краеугольный камень архитектоники произведения — личность героя, соединяющая всех действительных и грядущих участников эстетического творчества по принципу Троицы: «Да будут все едино, как Ты во мне и Я в Тебе» (Ин 17:21).

Отличительными свойствами Лиц Троицы являются (согласно святителю Григорию Богослову) нерождение Отца, рождение Сына и

---

<sup>121</sup> Тюпа В. И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. С.192.

исхождение Духа. Подобно этому, отличительными свойствами эстетической троицы являются (в терминологии В. И. Тюпы) креативность, свойственная автору, референтность, свойственная герою, рецептивность, свойственная читателю. Сотворение, воплощение и воссоздание художественного мира произведения и представляет собой акт художественного словесного творчества в его триединстве.

Нерождение Отца акцентирует Его первопричинность, рождение Сына — его воплощаемость, исхождение Духа — его соединяющую энергию и силу, Которым все оживотворяется. В богословии учение о Троице существует как учение о Троице внутри себя и учение о Троице по отношению к сотворенному миру, что выражается в формулах «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу» и «Слава Отцу через Сына в Духе Святом»<sup>122</sup>.

Об эстетической троице можно говорить во втором значении, поскольку словесное искусство имеет дело с сотворенным виртуальным миром. Герой литературного произведения виртуален, его существование вербально, это произнесенное в художественной речи слово, то есть (по Соссюру) двуприродно (форма и содержание), как и двуприродно (Бог и человек) Воплощенное Слово в Святой Троице. Из этого следует, что соотнести свойство Второго Лица (по Григорию Богослову) со второй позицией эстетической троицы возможно, равно как нерождение и первопричинность Отца с креативностью (автор запускает творческий процесс, по отношению к сотворенному миру он вненаходим и иноприроден, является его первопричиной), а «животворящую» исходящую силу Духа — с рецептивностью, оживляющей литературное произведение. Без третьего лица эстетической троицы потенциальная возможность эстетической троичной деятельности остается неактуализированной.

---

<sup>122</sup> Бобринский Борис, *свящ.* О тайне Пресвятой Троицы. М.: ПСТГУ, 2005. 360 с.

В богословии путь к Отцу лежит через Сына. Приобщение к Божеству совершается через Сына, который неслиянно/нераздельно соединяет две природы — нетварную божественную и тварную человеческую.

В эстетике путь читателя к автору лежит через героя. Приобщение к творчеству, согласно Бахтину, совершается посредством вживания и участия в эстетическом завершении двуприродного героя, который неслиянно/нераздельно соединяет две природы (форму и содержание). Благодаря читателю, через вживание в героя происходит соединение троих лиц в акте эстетического завершения, тем самым «оживляется» эстетический объект.

Домостроительное откровение Троицы человечеству происходило постепенно. Ветхий Завет — это откровение Отца (Бог Един, Суций). Сын — главное действующее Лицо Евангелия. В Деяниях главным действующим Лицом становится Святой Дух, явленный именно как личность («Угодно Духу Святому и нам» (Деян. 15:28)). Таким образом, откровение трехличностного Божества в библейской истории постепенно, по мере взросления человечества, проявляет сначала Отца, затем Сына, затем Святого Духа как трех единосущных Лиц Святой Троицы.

Если посмотреть на литературный процесс в диахронии, то подобно постепенному библейскому откровению о трех лицах единого Бога, в области развития словесного искусства значимость каждого лица эстетического творчества тоже проявлялась постепенно. После 1750 г., когда А. Баумгартеном было провозглашено, что произведение искусства — это сотворенный «гетерокосмос», началась тектоническая перестройка, смена художественной парадигмы — переход от рефлексивного традиционализма (С. С. Аверинцев) к эстетическому креативизму (Тюпа). Романтики уподобили автора творцу своего условного сотворенного художественного мира. На первый план выдвигается значимость автора. Постепенно при переходе к постромантическому реализму является значимость героя как самостоятельного сознания (Бахтин: «автор есть сознание сознания»).

Апогеем явления значимости героя можно считать появление полифонического романа (Бахтин «Проблемы поэтики Достоевского»). Тектонический сдвиг парадигмы начала XX века, переход к метакреативизму (термин В. И. Тюпы), выявили принципиальную значимость третьего лица эстетического события — читателя.

Раскрытие правды о читателе (как и любое другое явление истины) чревато своими крайностями. Крайностью возвышения читателя можно считать финальную фразу статьи «Смерть автора» Р. Барта: «Рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора». Согласно приписываемой Достоевскому фразе («Если Бога нет, то все позволено»), в применении к творцу художественного мира произведения «смерть автора» также ведет к вседозволенности и хаосу. Без приобщения к диалогу всех одинаково значимых для творчества лиц невозможно приблизиться к тайне эстетического объекта — тайне intersубъективной связи трех лиц эстетической деятельности, инкарнирующих смысл словесного художественного произведения, собирающего все в целое, а не расточающего (Мф 12:30) в бесконечности «открытой структуры» (У. Эко) произведения.

Таким образом, подобно постепенному раскрытию тайны Трех Лиц Божества в истории человечества от Ветхого Завета к Новому в Евангелии и Деяниях, в историческом развитии литературы по мере взросления восприятия можно заметить постепенное откровение о тайне трех лиц творчества. Исторический путь словесного искусства раскрывает нам равнодостоинство каждой из трех личностей, являющих тайну творчества как высшую форму эстетических отношений.

Если посмотреть на исторический путь филологии XX века с некоторой дистанции, то можно выделить несколько концепций, которые существуют в науке как аксиомы. Но если расположить их в один ряд, то они будут противоречить друг другу. Назовем этот диалектический ряд аксиоматических выражений.

Автор — вненаходимый субъект (сущность), связанный с художественным миром по касательной, «облеченный в молчание».

Автор — это энергия произведения, не воплощенная, но воплощающая активность (Бахтин), автор — это любовная пронизанность произведения, имманентный своему художественному миру<sup>123</sup>.

Сосуществование двух диалектически противоположных свойств имманентности и трансцендентности автора может вполне объясниться только богословским учением святителя Григория Паламы о божественной сущности и нетварной божественной энергии.

Григорий Палама пишет: «Энергия — из сущности, но сущность — не из энергии. И одна является причиной, а другая — обусловлена причиной. Одна существует сама по себе, а другая не существует сама по себе, ибо все энергии — окрест оной сверхсущественности»<sup>124</sup>.

В эстетической троице энергия произведения, исходящая из креативной сущности автора, сообщается через героя читателю и соединяет всех трех лиц единой природой общечеловеческого содержания (живая жизнь). Исходящая от вненаходимого автора энергия произведения циркулирует внутри эстетической троицы, пронизывая все любовью как животворящий дух произведения. А. П. Скафтымов называет автора «имманентной любовной пронизанностью произведения», реализуемой благодаря общему «горению сердца»<sup>125</sup>. М. С. Каган в своих лекциях о природе эстетического ставит в один ряд энергию творческой личности и действие божественного духа, когда размышляет о возможности применения структурного анализа к изучению эстетического объекта, чья «духовная субстанция нерасчленима <...> представляет собой поток эмоционально-интеллектуальной энергии личности

<sup>123</sup> Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Творческий путь Достоевского. Сборник статей под ред. Н. Л. Бродского. Л.: Сеятель, 1924. С. 131–185.

<sup>124</sup> Свт. Григорий Палама. О Божественных энергиях и их причастии. Трактаты / Пер. с греч. арх. Нектарин (Яшуновского). Краснодар: Текст, 2007. С. 39–89.

<sup>125</sup> Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Творческий путь Достоевского. Сборник статей под ред. Н. Л. Бродского. Л.: Сеятель, 1924. С. 184.

(если не эманацию «божественного духа»)<sup>126</sup>. Таким образом, имманентность автора (Скафтымов) как энергии произведения (Бахтин) — это волевой импульс, исходящий из креативной сущности автора, пребывающего в своей трансцендентности к сотворенному воображенному художественному миру. Наиболее полно этот диалектический принцип имманентности и трансцендентности автора у Бахтина выражается термином «причастная вненаходимость».

Полагаем, что все эти концепции не потеряли своей связи с богословскими концепциями, функционирование которых еще раз свидетельствует о сакральности самого акта творчества, впрочем, все же сугубо человеческого действия.

Богословской онтологией, на наш взгляд, обладает концепция «образа автора» В. В. Виноградова, являющегося совокупностью всех проявленных стилистических речевых конструкций в тексте. Виноградов под образом автора понимал следующее: «это не простой субъект речи, чаще всего он даже не назван в структуре художественного произведения. Это — концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого»<sup>127</sup>.

Это образ невидимого, который становится видимым через воплощенное в речи слово, что вполне прилагается к области второй референтной позиции (согласно В. И. Тюпе), поскольку вполне соответствует области текста.

В. И. Тюпа в финале своего анализа лермонтовского «Фаталиста» пишет: «Впрочем, то, что читателем воспринимается в качестве рецептивного итога дискурсивного развертывания романа как единого высказывания, в

<sup>126</sup> Каган М. С. Эстетика как философская наука : часть 1 : учебник для вузов. М.: Юрайт, 2025. С. 151.

<sup>127</sup> Виноградов В. В. Проблема образа автора в художественной литературе // О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1971. 239 с.

действительности предшествовало ему, было референтным прообразом креативной версии текста» (подчеркивание наше — Э. З.)<sup>128</sup>. «Единое высказывание» (речевое стилистическое целое «образа автора» Виноградова) есть референтный отпечаток вненаходимого автора-творца, занимающего свою креативную позицию.

На наш взгляд, эти филологические концепции (автор как энергия произведения, как вненаходимый субъект, любовная пронизанность, имманентность и образ автора как референтный отпечаток вненаходимого автора), возможно согласовать, соотнеся их с тринитарной концепцией коммуникативного события: креативность/референтность/рецептивность — позициям, свойствам, функциям трех единосущных лиц творчества автора, героя, читателя<sup>129</sup>. Молчание автора, его вненаходимость (Бахтин) — концепции, относящиеся к креативной позиции. Образ Автора (Виноградов, поздний Бахтин), манифестация невидимого автора в видимом герое — к референтной позиции. Энергия произведения (Бахтин) и любовная пронизанность (Скафтымов), исходящая от креативной сущности автора через причащение герою, претворяет читателя в со-автора, со-творца словесного художественного произведения.

Три равнодостоинных лица творческого единства в тектонической глубине произведения, по словам В. И. Тюпы, «идентифицируется с универсальной индивидуальностью «я-в-мире» (экзистенцией)», относительно которой «логическое различение субъекта, объекта и адресата не имеет смысла»<sup>130</sup>.

В качестве литературного примера архитектурного единосущия автора/героя/читателя приведем цитату о читателе из романа «Мальчик» О. Стрижака: «мне не нужен читатель... и честно говоря, нужен

<sup>128</sup> Тюпа В. И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. С. 45.

<sup>129</sup> Тюпа В. И. «Диалог согласия» как неориторический проект Бахтина // Дискурсные формации: очерки по компаративной риторике. М.: Юрайт, 2019. С. 252–263.

<sup>130</sup> Тюпа В. И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. С. 125.

единственный в мире: един, кто поймет... но пишу я в надежде, что Мальчик, когда-нибудь, через тысячу лет по моей кончине, прочтет... но втройне жутко мне подумать, что если Мальчик, каким-то чудом, выжил и жив, — то жизнь моя утрачивает последний смысл»<sup>131</sup>.

Устами героя манифестируется желание интерсубъективного (соборного) единства понимания, желание найти адресата. Станным словом «втройне» утверждается троичность всех лиц творческого единства. Мальчиком в тектонической глубине произведения называется общее для автора/героя/читателя симультанное единосущностное «я»<sup>132</sup> человека.

Движением от композиции к архитектонике заняты три лица эстетической деятельности: в процессе писатель превращается в автора, персонаж — в героя, а читатель — в адресата. Преображение «себя в себя» совершается в молчаливой тектонической глубине произведения, где три лица эстетического творчества соединены неизъяснимыми диалогическими отношениями — тайной творчества.

#### 2.4. Проблема творческой энергии в произведении

Герман Коген в своей работе «Эстетическое чувство любви» пишет: «Чистое чувство – чистая любовь к природе человека, которая является частью всей природы <...> Без этой любви не могло бы возникнуть искусство, и без нее оно не может продолжаться. Она первосила искусства»<sup>133</sup>.

Этим пафосом проникнут и ранний труд М. М. Бахтина АГ, где отношения автора и героя названы «*отношением любящего к любимому*». От избытка любви любящий автор сотворяет художественную вселенную, чтобы

<sup>131</sup> Стрижак О. Мальчик. М.: Городец, 2021. 512 с.

<sup>132</sup> Фуко М. Что такое автор // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996. С. 4–33.

<sup>133</sup> Коген Г. Эстетика чистого чувства / Пер. с нем. Т. А. Акиндиновой // Terra Aestheticae. 2018. № 2. С. 287–291.

воплотить в ней *«преднайденого»* (собрание соч. Бахтина Т.1 — 255) до сотворения *«единственного в своем роде» «любимого»* героя. Это отношение Бахтин называет *«принципиальным»* и *«существенным»*<sup>134</sup>, так как в произведении может быть множество героев-персонажей, но центром художественного видения становится герой-человек (неслиянное и нераздельное формосодержательное единство)<sup>135</sup>. Сам принцип художественного видения, реализующий *«творческое»* (любовное) отношение автора назван Бахтиным *«вочеловечиванием»* героя.

Принцип инкарнации героя актуализируется вступлением в произведение со-*«творца формы»* — читателя. Здесь согласимся с комментариями к первому тому собрания сочинений: *«Творцов формы»*, объемлющих целое героя два. В АГ речь идет о трех точках вневходимости: автор, герой и читатель: каждый из них <...> является условием двух других <...> – социального взаимодействия троих»<sup>136</sup>.

Размышляя об эстетической любви, вспоминаются слова Тургенева о его Базарове: «если читатель не полюбит Базарова со всей его грубостью, бессердечностью, безжалостной сухостью и резкостью — если он его не полюбит, повторяю я, — я виноват и не достиг своей цели». Об этой троичной любви *«любящего»* автора к *«любимому»* герою, *«полюбленного»* читателем в теоретическом осмыслении размышляет Бахтин в своих ранних работах по *«эстетике словесного творчества»*.

В основе вполне человеческих эстетических отношений лежит акт воплощения в событие бытия: автора и читателя в реальность мира поступка, героя – в реальность воображенного художественного мира. В основе этого акта лежит механизм Боговоплощения (Т. 1 комментарии: *«Между эстетической (АГ) вневходимостью и этическим себя-исключением (ФП)*

<sup>134</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений в 7-ми томах. Т.1. М.: Языки славянских культур, 2003 С. 165.

<sup>135</sup> Там же. С. 87.

<sup>136</sup> Там же. С. 543.

стоит регулятивная идея их тождества<sup>137</sup>. Нравственный поступок становится архитектурно подобным и индивидуально-ответственным откликом на прасобытие (жизнь и смерть Христа), создавшее «принципиально иной мир»<sup>138</sup>.

«Социальное отношение троих» личностей в эстетической деятельности осуществляется по принципу Святой Троицы: это конвергентное стягивание троих в единосущностную общечеловеческую природу, соединение всех обеспечивается центральным «принципиальным» событием воплощения героя в художественную вселенную. Герой — в перспективе завершения — это максимально раскрытый в своем личностном потенциале (обожении) герой-человек (Бахтин называет его «потенциальным»).

«Сколько покровов нужно снять с лица самого близкого человека <...> чтобы увидеть истинным и целым лик его»<sup>139</sup>. Три лица эстетической деятельности соединяются своими «потенциалами» — чистыми ликами (жизненным содержанием) в акте эстетического завершения, подобно соборному единству неслиянных личностей, объединенных единой природой по принципу Троицы в эсхатологическом пределе (Лосский). «Тайна Божества, различие единой природы и Божественных Лиц отображена в человечестве, призванном к участию в жизни Пресвятой Троицы»<sup>140</sup>.

Можно предположить, что Бахтин в некотором роде повторяет троичную формулу блаженного Августина, который называет Троицу «отношением любящего к любимому и любви».

В основе отношений автора и героя — чистое чувство любви. В этом смысле Бахтин приемник Маргбургского эстетика. Но новая «Маргбургская школа» Невельского круга единомышленников, активно занимающаяся в этот

<sup>137</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений в 7-ми томах. Т.1. М.: Языки славянских культур, 2003 С. 377.

<sup>138</sup> Там же. С. 409.

<sup>139</sup> Там же. С. 90.

<sup>140</sup> Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. Киев: Изд-во им. святого Льва, папы Римского, 2004. С. 314.

период богословием, чистым любовным отношениям автора и героя дает богословскую трактовку, оставаясь при этом в пределах платонического по своей природе эстетического творчества.

По отношению к сотворенному художественному бытию автор иноприроден «внеаходим», но одновременно он является «энергией произведения», то есть имманентно присутствует в сотворенном воображенном мире<sup>141</sup>. Любовь как сущность остается в позиции внеаходимости, но изливается на сотворенный мир как энергия. Герой является проводником исходящей от внеаходимого автора эстетической любви как энергии, приобщаясь к которой читатель осуществляет эстетическую деятельность.

Исходящая из внеаходимой сущности энергия произведения стягивает всех в единство человеческой природы. Она циркулирует внутри эстетической троицы, пронизывая все любовью как животворящий дух произведения. Вспоминаются слова Скафтымова об авторе как «имманентной

---

<sup>141</sup> О глубокой диалектической связи внеаходимости и имманентности, лежащей в основании Бахтинской концепции, размышляет в своей статье *Гоготиивили Л. А.* Бахтинская имманентно-диалогическая внутренняя форма как альтернатива гумбольдтианскому и потебнианскому подходам (тезисы) // *Философский журнал*. 2013. № 15. С. 1–4. Прочитируем наиболее важные для нашего исследования тезисы:

«11) Поскольку же полифония при ближайшем рассмотрении оказывается именно дискурсивной стратегией порождения соответствующих текстов, ее понимание как внутренней формы приобретает процессуально-энергетическое измерение (что соответствует гумбольдтианскому акценту на энергии в ущерб эргон).

12) Рассматривая каждое говорящее сознание как наполненное осознаваемо релятивными типами речи и, соответственно, потенциальными — и также релятивными — имманентными инстанциями исхождения смысла, вступающими в разнообразные сложные взаимные комбинации и участвующими тем самым в реализации полифонической стратегии, Бахтин вводит новый критерий выявления внутренней формы произведения — внутреннюю диалогичность. Имеется в виду (и это очень существенно!) не столько коммуникация с читателем, сколько прежде всего — связанная с расхищенностью и расслоенностью языка неизбежность внутреннего диалога между имманентными строящемуся высказыванию и соответствующему речевому сознанию разными релятивированными голосами, точнее — внутренними точками исхождения смысла (или — точками говорения).

14) В качестве языковых матриц имманентной диалогичности Бахтин вводит понятия «двуголосого слова» и «гибридной конструкции». Последняя, обладая всеми формальными признаками принадлежности одному «голосу», толкуется как содержащая по меньшей мере две содержательно и тонально разные имманентные инстанции исхождения смысла, одна из которых вступает с другой в диалогические отношения.

любивой пронизанности произведения», реализуемой благодаря общему «горению сердца»<sup>142</sup>.

Имманентность автора (Скафтымов) как энергии произведения (Бахтин)– это волевой импульс, исходящий из креативной сущности автора, пребывающего в своей трансцендентности к сотворенному воображенному художественному миру. Наиболее полно этот диалектический принцип имманентности и трансцендентности автора у Бахтина выражается термином «причастная вненаходимость».

Эту диалектику трансцендентности и имманентности можно объяснить только богословски через учение святителя Григория Паламы о божественной сущности и нетварной божественной энергии.

Григорий Палама пишет: «Энергия из сущности, но сущность не из энергии. И одна является причиной, а другая — обусловлена причиной. Одна существует сама по себе, а другая не существует сама по себе, ибо все энергии — окрест оной сверхсущности»<sup>143</sup>.

Не было бы энергии (чистой любви по Когену), если бы не было креативной сущности автора. Невидимый, облеченный в молчание, вненаходимый автор существует в произведении постольку, поскольку мы приобщаемся исходящей из него, но не тождественной ему энергии произведения, передающейся через рожденного и воплощенного в художественное бытие героя. М. Фуко<sup>144</sup> говорит об имени и функции автора, что на наш взгляд соответствует утверждению о невидимом бытии вненаходимого автора, который существует (вопреки мнению Р. Барта) посредством приобщения его проявленным в тексте энергиям. Воплощенное

---

<sup>142</sup> Скафтымов А.П. Тематическая композиция романа Ф. М. Достоевского «Идиот» // Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках / Состав. Е. Покусаева; Вступ. статья Е. Покусаева и А. Жук М.: Художественная литература, 1972. С. 184.

<sup>143</sup> Свт. Григорий Палама. О Божественных энергиях и их причастии. Трактаты / Пер. с греч. арх. Нектарин (Яшуновского). Краснодар: Текст, 2007. С. 39–89.

<sup>144</sup> Фуко М. Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996. С. 4–33.

рече-стилистическое целое произведения позволяет говорить о нем именно как о произведении определенного лица: Пушкина или Достоевского, или Толстого (имя невидимого автора просвечивается через видимое воплощенное слово). Или другой бытовой пример: образ меня в зеркале — в зеркале я, вневидимый, отражаюсь. Мое отражение говорит о том, что я есть и я такой, но я не в своем отражении, а вне его. В зеркале только мой образ. Пример молитвенного дискурса подобного просвечивания имени автора: (слова молитвы) *да святится имя Твое* — молитвенное обращение к Отцу, чтобы через видимое осветилось невидимое или Послание к Римлянам ап. Павла (Рим 1:20) «невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира через рассматривание творений видимы». По аналогии к эстетической деятельности: Энергия произведения — это имманентная связь между воплощенным словом и тем, кому оно принадлежит. Это воплощенное слово не есть автор, но оно являет его невидимый и неслышимый (облеченный в молчание) образ. Именно в этом значении и В. В. Виноградов говорит об образе автора как о «воплощении сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого<sup>145</sup>».

В Бахтин говорит, что «автор есть не воплощенная, но воплощающая активность»<sup>146</sup> (ПФСМ). Действия этой воплощающей активности по Бахтину характеризуются терминами «рождать» и «исходить» (отсылающим к тринитарной концепции Григория Богослова). Характерным отличием автора как творческой первопричины от героя по Бахтину является его способность «рождать героя в новом плане бытия» и «исходить из себя» из

<sup>145</sup> Виноградов В. В. Проблема образа автора в художественной литературе / О теории художественной речи. М.: Высшая школа. 1977. С.118.

<sup>146</sup> Бахтин М. М. Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве / Собрание сочинений в 7-ми томах, Т.1. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 275.

своей вневходимости, что отсылает к свойствам Отца по отношению к Сыну и Духу: Сын рождается от Отца, а Дух исходит от Отца.

Приведем примеры из АГ о рождении и исхождении от вневходимого творца-автора:

Автор рождает из своей вневходимости, т.е воплощает: «Отношения вневходимости автора всем моментам героя ... рождает его — как нового человека в новом плане бытия, в котором сам он не может родиться, облакает его в новую плоть»<sup>147</sup>

Автор изводит из себя энергию (исхождение энергии из вневходимости автора): «Чистая творческая активность, из меня исходящая начинается там, где ценностно кончается во мне всякая наличность... В этом моя архитектурная привилегия — исходя из себя, находить мир вне себя — исходящего в акте»<sup>148</sup>.

Таким образом, творческая энергия имеет первопричину во вневходимости автора, из которого она исходит и вследствие чего «рождает и воплощает героя в новом плане бытия».

Энергия произведения — это вневходимый художественному бытию дух произведения, который подобно Духу вначале творения мира носился над водой в первой главе книги Бытия. Василий Каппадокийский в своем герменевтическом труде на «Шестоднев» поясняет, что «носился» имеет значение «насиживания» — имманентное подготовление мира к появлению человека, затем к боговоплощению, благодаря этому возможности человеческому ответственному воплощению и завершению, т.е обожению (проявлению лика через лицо). Подобно этому исходящая энергия автора подготавливает сотворенный художественный мир к появлению человека-героя — формально-содержательного центра художественного видения.

---

<sup>147</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений в 7-ми томах. Т.1. М.: Языки славянских культур, 2003. С. 97.

<sup>148</sup> Там же. С. 203.

Герой двуприроден и двувластен (неслиянно-нераздельно формо-содержателен), подобно Христу, который есть неслиянное и нераздельное единство двух природ и двух властей (воль) — человеческой и божественной.

В начале «автор преднаходит героя данным независимо от его чисто художественного акта»<sup>149</sup>. Эта еще не воплощенная «внеэстетическая реальность героя войдет затем оформленная в произведение»<sup>150</sup>.

Это внеэстетическое жизненное содержание оформляется эстетически в художественную форму и только по отношению к ней «получает ценностный вес эстетическое завершение»<sup>151</sup>.

Если бы воплощенный герой не имел бы в себе природу «предбытия», если бы не был «преднайден» вне своего воплощенного пространственного, временного целого, то эстетическое завершение было бы невозможно. Чтобы осуществилось эстетическое завершение, герой должен быть оформленным содержанием, то есть в полноте «неслиянно и нераздельно» совмещать в себе две природы.

Воплощенный герой, имея внутри себя две природы и две ценностные напряженные власти (воли), в момент завершения, преодолевая некоторое сопротивление, подобно Христу («Пусть минует меня чаша сия») добровольно передает свою жизнь («Но не как я хочу, а как Ты») завершающему его автору. Он отдает свою плоть (форму) в руки венаходимого автора, но смерть не в силах его удержать, потому что жизненное содержание, преднайденное до воплощения, вновь воскресает = «рождает в новом плане бытия» — «успокоенной самой в себе красоте» эстетического объекта.

---

<sup>149</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений в 7-ми томах. Т.1. М.: Языки славянских культур, 2003. С. 272.

<sup>150</sup> Там же.

<sup>151</sup> Там же. С. 273.

М. М. Бахтин пишет: «Чем глубже и совершеннее воплощение, тем острее слышатся в нем завершение смерти и то же время эстетическая победа над смертью»<sup>152</sup>.

Смерть героя в акте завершения есть эстетическая пасха: воплощенный и заверченный герой подобно Христу «смертью смерть поправ».

Любимый герой, имея внутри себя «две власти» (власть формы и власть содержания), добровольно отдает свою жизнь (оформленное содержание) любящему автору и добровольно принимает ее преображенную. Подобно евангельскому Христу («имею власть отдать ее *(свою жизнь)* и имею власть снова принять ее»). «Вследствие интимной близости определенного героя к самому принципу художественного видения — вочеловечению — ... творческого отношения автора... анализ нужно начинать всегда с героя (иначе — Э.З) мы можем потерять принцип инкарнации темы через потенциального героя-человека... и его конкретную архитеконику подменить прозаическим рассуждением».

Типов анализа художественного произведения может быть много, но эстетический анализ по Бахтину прежде всего сфокусирован на этом (расшифрованном мной выше) принципе актуализации воплощенного смысла через героя.

Энергия произведения, исходящая из автора, передается через инкарнированного в художественную форму героя. Функционально аналогично евангельским словам вочеловеченного Бога: «Если Я не уйду (не умру и не воскресну – Э.З), то Утешитель, Дух истины, не придет к Вам, а если Я уйду, то пошлю Его к Вам» — «Рожденный в новом плане бытия» воскресший герой является транспортером творческой энергии, благодаря которой все три лица эстетической деятельности соединяются в молчаливой тектонической глубине своего внутреннего общечеловеческого «я» в рамках произведения.

---

<sup>152</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений в 7-ми томах. Т.1. М.: Языки славянских культур, 2003. С. 220.

## Глава 3. Эстетическая аналитика художественной целостности

### 3.1 Архитектоника романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»

#### Сотворенный гетерокосмос. Художественность.

Открытие немецкой философией эстетики, как отдельной отрасли знания, изучающей сотворенные автором художественные миры произведений искусства, повлекло за собой тектонический сдвиг художественной парадигмы, ознаменованный рождением эпохи «эстетического креативизма» (В. И. Тюпа). Произведения романтизма являют собой яркий пример сотворенного автором виртуального «гетерокосмоса», напоминающего сотворение Богом вселенной.

Главной целью эстетического анализа является демонстрация динамического прояснения устойчивой архитектоники произведения.

Роман «Герой нашего времени» — это «цепь повестей», объединенных одним героем. Процесс прозаической циклизации — это промежуточный этап между романами (романтическим и реалистическим, реалистическим и модернистским, модернистским и постмодернистским и т.д.). Что обеспечивает «склеивание» разрозненных сюжетных линий в единство цикла и можно ли говорить о внутренней художественной целостности и устойчивости архитектоники проясняющейся личности героя? На эти вопросы мы отвечаем последующим анализом.

В. Г. Белинский, первый, кто употребил термин «художественность» по отношению к произведениям романтизма. Как отмечает В. А. Недзвецкий: «термин «художественность», образованный «от существительного «художник» <...> был неологизмом Белинского в значении качественно новой литературно-эстетической дефиниции <...> художественность

становится главным залогом принципиального отличия и противостояния литературе риторической»<sup>1</sup>.

Сам В. Г. Белинский писал, что «Герой нашего времени» отнюдь не есть собрание повестей, изданных в двух книжках и связанных только одним общим названием: нет, это не собрание повестей и рассказов — это роман, в котором один герой и основная идея, художнически развитая»<sup>2</sup>. Позднее Б. М. Эйхенбаум, представитель формальной школы, стоял на том, что «Героя нашего времени» невозможно назвать романом, это лишь «путь к роману», осуществляемый через «циклизацию малых форм и жанров»<sup>3</sup>.

Наша задача состоит прежде всего в том, чтобы продемонстрировать на примере романа Лермонтова целостность внутреннего мира произведения, в частности невозможность изменения положения повестей. В противном случае нельзя увидеть проясняющуюся архитектуру произведения. Внимательное чтение всех внешне автономных повестей именно в данной последовательности являет архитектуру воображенной личности в процессе ее постепенного прояснения от потенциальности к воплощенности и к рождению в новом плане бытия (Бахтин, АГ). Нами будет продемонстрирован акт инкарнации героя, его во-человечивание в событие бытия произведения.

### **Большой (внешний) и малый (внутренний) хронотоп романа.**

Герой в динамическом процессе своего просветления (воипостасированности) может быть «потенциальным»/ «воплощенным» / «рожденным в новом плане бытия». Это Бахтинские слова АГ, которым мы

---

<sup>1</sup> *Недзвецкий В.А.* Белинский о литературе риторической и художественной, или Главная заслуга Белинского перед русской литературой // Русский роман XIX века: спорные и нерешенные вопросы жанра. М.: МГУ. 2013. С.10.

<sup>2</sup> Цит. по: *Недзвецкий В.А.* Белинский о литературе риторической и художественной, или Главная заслуга Белинского перед русской литературой // Русский роман XIX века: спорные и нерешенные вопросы жанра. М.: МГУ. 2013. С. 15.

<sup>3</sup> Там же.

придаем терминологический статус. Потенциальность/воплощенность/рожденность в новом плане бытия — это стадии прояснения архитектоники героя в процессе инкарнации смысла.

Мы имеем дело с романтическим типом героя — *уединенного сознания* — героя, углубляющего свое внутреннее и онтологическое одиночество. Однако архитектурный диапазон героя, достигающего до глубин самопознания (Как говорит сам герой: «только в этом высшем состоянии самопознания человек может оценить правосудие Божие»<sup>4</sup> (С.123), актуализируется в сознании читателя и по сути является этим вненаходимым божественным правосудием, отчего вопросы предопределения в «Фаталисте» решаются одновременно в двух плоскостях произведения — внутри мира героя и с позиции причастной вненаходимости: осуждением себя (исповедь героя) и оправданием его *другим* (читателем).

Сюжет исцеления расслабленного у Овчей купели (Ин.5), лежит в основе романа, как некий глубинный притчевый код произведения. Печорин как больной («болезнь указана, а как ее излечить — это уж Бог знает!» (предисловие к роману) (С.6) «не имеет человека, который бы опустил (*его* — Э.З.) в купальню, когда возмутится вода» (Ин. 5:7). Романтическая ирония, создающая намеренную дистанцию между «водяным обществом», «чающих движения воды» (исцеления) людей и отталкивающего для себя возможность исцеления главного героя как бы усиливает эффект романтического одиночества и отречения от вненаходимого прощения. Но весь роман — это движение к диалогу и поиск другого (собеседника, ближнего). Коммуникативный жанрово-дискурсивный аспект будет нами рассмотрен отдельно.

Итак, чтобы увидеть архитектуру «Героя нашего времени», будем идти по пути двух хронотопов: большого (мира, в котором герой), реализуемого трихотомией мифология/история/аллегория и малого (героя,

---

<sup>4</sup> Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени: Роман. М.: Мартин, 2018. 192с. (В дальнейшем цитаты из романа приводятся по данному изданию)

который в мире), реализуемого движением ад/чистилище/рай по принципу Данте.

Видимой границей двух хронотопов является двойное деление романа. Одно деление относится к большому хронотопу сотворенного мира, другое – к малому хронотопу внутреннего мира героя. Оба эти композиционно видимые деления совпадают и с невидимой архитектурой просветления воплощенной личности героя на пути к своему завершению-«рождению в новом плане бытия» (АГ). Это доказывает истинность слов Бахтина о том, что «Композиция — это структура произведения, понятая телеологически, как осуществляющая эстетический объект» (ПФСМ).

Большой хронотоп сотворенного художественного мира романа двучастный, как двучастен хронотоп сотворенного библейского мира: Ветхий Завет и Новый Завет. Аналогия двух частей романа, восходящая к двучастному делению Библейского времени, уже была замечена исследователями<sup>5</sup>. Также существуют исследования, посвященные связи лирики Лермонтова (о Кавказе в первую очередь) с литургическим кругом богослужения (об этом подробнее ниже), который в свою очередь является имитацией всего библейского времени от Ветхого к Новому Завету с выходом в вечность Царства в литургии<sup>6</sup>.

Сотворенный романый универсум ГНВ воплощает всю полноту библейской истории человечества в его связи с литургическим богослужебным кругом, символически изображающим (показывающим) всю историю человечества (большой хронотоп), в которую вписана (воплощена) частная «история души человеческой» (малый хронотоп).

---

<sup>5</sup> «Основную причину такого членения романа следует искать, на наш взгляд, в другой сфере — отнесенности глубинных ситуаций в повестях романа к последовательным этапам духовного пути родового человека. Представляется, что перспективным направлением поиска может стать разработка идеи, предполагающей духовную соотносимость смысла повестей с Ветхим и Новым Заветом». *Москвин В. Г. Духовно-смысловые связи повестей романа М. Ю. Лермонтова «Герой наше го времени» : автореф. дис. канд. филол. наук : 10.01.03. М., 2000. 32 с.*

<sup>6</sup> *Красовицкая М. С. Литургия : курс лекций. М.: ПСТГУ, 2014. 225 с.*

Основные узлы суточного круга связаны с такими гимнографическими текстами на пути к литургии как

1. 103 предначинательный псалом,
2. «Свете тихий» (ветхозаветное ожидание воплощения),
3. «ныне отпускаеши» (воплощение. Встреча Ветхого завета с Новым, молитва старца Симеона, взявшего на руки воплотившегося Богочеловека),
4. Великое славословие («Во свете Твоем узрим Свет» совпадающее по времени с первыми лучами солнца, символизирующего победу света над тьмой и торжество Солнца- Правды-Христа — победителя) и т.д.

Связь с этими песнопениями особенно ярко проступает в описаниях природы Кавказа в романе именно в этой последовательности суточного круга богослужения. Весь романский универсум — это сотворенный гетерокосмос в его связи с сотворением библейского мира.

103 Псалом, описывающий красоту Божьего сотворенного мира, лежит как бы в основе художественного мира ГНВ. Неслучайно мы можем заметить некоторые скрытые цитаты: В особо духовно важные моменты романа (встреча с Верой, например) описываются «курящиеся горы»: «голова Машука дымилась, как загашенный факел» // (Господь) «прикасается к горам, и дымятся» (Пс. 103). Верхушка Казбека напоминает «белую кардинальскую шапку». Описание пятиглавого Бешту в «Княжне Мэри» В. Г. Москвин связывает с пятиглавым собором, под сводами которого совершается литургия — «общее дело» всех неслиянных личностей в единстве церковного тела. В природном сотворенном виртуальном мире совершается богослужение. Особенно значимыми эпизодами, в которых герой, согласно романтическому канону, становится самим собой, являются три эпизода таинственного единения с природой — это:

1. описание Гуд-горы,
2. вид с горы новой квартиры в Пятигорске,
3. встреча с Верой в гроте.

Эти сцены рифмуются с основными гимнографическими текстами по мере движения романа

1. Свете Тихий (Гуд гора) время ветхого завета/
2. ныне отпускаеши (вид из квартиры в Пятигорске-Начало Нового Завета)/
3. Последние слова Великого славословия сочетаются со встречей с Верой.

Эти три эпизода сцепляются системой единых мотивов и образов, и представляют собой единое неделимое целое сотворенного художественного мира.

В этом смысле повесть «Фаталист» соответствует «Апокалипсису», потому что в ней решается окончательная судьба воплощенного с событие бытия героя. Проблема *предопределения* (камень преткновения Августиновского учения), решаемая в последней «цепи повестей» «Фаталисте», имеет богословскую онтологию. На наш взгляд, богословские проблемы предопределения (Августин) и апокатастасиса сотворенного мира (Ориген) решаются положительно только в рамках эстетического творчества (платонического в своей сути). В акте смыслового осуществления — завершения (согласной воли троих), герой всегда предопределен ко спасению. Если в мысленном единстве архитектоника сияющей личности героя не проявилась, то эстетического завершения не происходит. Если эстетическая деятельность осуществилась, то такой сотворенный художественный мир преобразуется в некой эстетической парусии — становится шедевром, достоянием человечества.

Это краткая характеристика материи (большого хронотопа) сотворенного романного универсума.

Второе графическое деление романа начинается с момента воплощения (смерти и рождения) героя в повести «Тамань». Это первая ступень развития личности, «нулевая». Графически три повести дневника обозначены цифрами 1, 2, 3 («Тамань», «Княжна Мэри», «Фаталист») и являются

парадигматическим иерархическим движением личности к своему завершению, связанному с движением по моральной шкале ценностей согласно дантовской структуре, к просветлению, к совершенному диалогу. Дантовский код, просматриваемый в этих частях романа, мы опишем отдельно.

Таким образом, двойное деление романа актуализируют два полюса романного универсума: *мир и герой*. Первое деление актуализирует сотворенный гетерокосмос по принципу библейского творения, в котором хронотоп как материя художественного бытия созерцается с вненаходимой позиции. Это сотворенное виртуальное время и пространство человеческой истории во всей ее завершенной полноте, в которую вписана частная история человеческой души (второе деление романа), откликающейся на главную интригу библейской человеческой истории: ожидание воплощения/воплощение/окончательное спасение, что соответствует трем типам превращения из персонажа в героя, по Бахтину: потенциальный герой/воплощенный герой/герой, рожденный в новом плане бытия.

Приведем слова П. Рикера об аналогии Библии и любого литературного произведения искусства: «В этом смысле Библия представляет собой грандиозную интригу мировой истории, а всякая литературная интрига – своего рода миниатюра большой интриги, соединяющей Апокалипсис с Книгой Бытия»<sup>7</sup>.

Если продолжить эти слова, то интригой библейской истории является центральное событие Боговоплощения, которое лежит в основе шедевров литературного искусства в миниатюре.

Воплощение (смерть и воскресение) героя, является своеобразным откликом на Боговоплощение, которое в свою очередь отсылает к дорефлективному мифологическому сюжету умирающего и воскресающего бога. «Религии страдающих и умирающих богов, существовавшие до

---

<sup>7</sup> Рикёр П. Время и рассказ / пер. с фр. М., СПб., 2000. С. 31.

христианства и подготовившие его (тень от креста, бросаема назад, на дохристианское прошлое» (Бахтин ПВХР — Т.3 - 509) человеческой истории.

Все это проявляется в произведении на трех уровнях (мифология/история (речевой, референтный уровень)/аллегория).

### **Мифологический уровень романного универсума.**

Словесное произведение искусства, по словам В. И. Тюпы, воплощает *миф о человеческом присутствии в мире*. А. Ф. Лосев в «Диалектике мифа» пишет, что «миф – это в первую очередь бытие личностное»<sup>8</sup>.

В основу романного универсума на мифологическом уровне положен древнейший миф о змееборце, реализуемый и проявляемый синтагматически структурой волшебной сказки о путешествии героя в загробный мир, сражении с чудовищем, освобождением девы. На этом пути существуют два узловых события, именуемые инициацией в терминологии мифопоэтической традиции. Два акта качественного изменения героя. Первый акт в волшебной сказке связан с иницированными действиями в избушке на курьих ножках (границе перехода из мира живых в мир мертвых), второй акт связан с выходом героя из загробного царства через поглощение чудовищем (древнейший вариант по В. Я. Проппу<sup>9</sup>) или через его убийство (поздний вариант сюжета о змееборстве по Проппу).

Это два рождения (воплощение (вочеловечивание) в форму художественного бытия и рождение в новом плане бытия по Бахтину АГ) героя в произведении. В романе эти точки инициаций локализуются в двух как бы идентичных действиях, символизирующих прохождение через материнское лоно: вход в дверь крайней лачужки («казенной квартиры» Печорина в Тамани) и вход в дверь дома «урядника, которого любил»

<sup>8</sup> Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М.: АСТ, 2021. 448 с.

<sup>9</sup> Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1986. С. 216–281

Печорин «за его хорошенькую дочку Настю», которую он встречает на пороге со словами «Прощай, Настя» (в «Фаталисте»).

Движение героя от одной инициации к другой есть движение змеборца-освободителя внутри себя. Основа архитектоники личности в открытии «себя в себе» путем непрестанной борьбы с самим собой. Неслучайно роман начинается явным воплощением мифологического сюжета о похищении красавицы (Бэла пер. «Красота»), в котором чудовищем (змеем) является сам Печорин, и заканчивается описанием открытой пасти хтонического чудовища в «Фаталисте».

В. И. Тюпа в своем анализе пишет: «Зрительно inferнальный хронотоп проявляется в лаконичной пейзажной зарисовке: *месяц, полный и красный, как зарево пожара, начинал показываться из-за зубчатого горизонта,* — весьма прозначная мифопоэтическая аллюзия пасти хтонического чудовища, проглатывающего и выплевывающего светила<sup>10</sup>.

Открытая пасть чудовища, готового проглотить героя в данной сцене, также зрительно напоминает последний вздох жизни Фауста. Мефистофель радостно поджидал смерти Фауста, танцуя у раскрытой пасти чудовища, в которую потом падала душа умершего Фауста, но была подхвачена и спасена Высшими силами.

Весь путь Печорина — это постепенное отделение от себя чудовища в процессе погружения внутрь своей души, борьба с которым происходит в сердце человека.

В начале «Божественной комедии» Данте пишет об «озере сердца своего», которое рифмуется с ледяным озером дна ада в конце первой кантики. Невольно вспоминаются слова Мити Карамазова: «Красота — страшная и таинственная сила. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей». Пространство «Фаталиста» — это inferнальное пространство — некое дно человеческого сердца, представляющего собой

---

<sup>10</sup> Тюпа В.И. Красота прозы : заметки профессионального читателя. СПб.: Росток, 2020. С. 100.

ледяное озеро со вмершим в лед чудовищем. А красота (Бэла) — это чистота человеческой души — цена совершаемой борьбы между ветхим и новым человеком внутри себя. Борьба Печорина за свою душу есть борьба с чудовищем как частью своего ветхого человека. «Убить дракона в себе» (формула Е. Шварца) — значит освободить свою душу для вечности: выйти в новое бытие.

Таким образом, весь путь Печорина есть путь борьбы с самим собой за право быть человеком — путь самоидентичности.

В Ин.3 Никодим спрашивает: «как может человек родиться дважды. Неужели он может второй раз войти в лоно матери». Необходимость двойного рождения — это основа человеческого бытия, которая воплощается двойным рождением (инициацией) в волшебных сказках — схеме романного мифологического универсума. Думается, двойное рождение античного бога Диониса, родоначальника трагедии как пути страдания и восхождения, также относится к этой изначальной матрице человеческого существования<sup>11</sup>. Печорин на мифологическом уровне в буквальном смысле два раза проходит через лоно (символ прохода в дверь избушки на курьих ножках см. Пропп) рождения, первое из которых есть воплощение героя в событие бытия, а второе — рождение его в новом плане бытия («парусии» эстетического завершения).

Сюжет о змеборстве и освобождении девственной души — ядро мифотектонического уровня романа.

Сюжет змеборства — личностный миф, входящий в глубинную экзистенциальную основу человека. Не случайно в литургической поэтике этот сюжет основной: «Изми мя от уст пагубного змия, зияющего пожрети мя и ввести в ад жива» (вечернее правило). В покаянном каноне Андрея Критского главными субъектами внутреннего диалога являются три олицетворенные «я» внутри человека: дух, душа и тело. Душа, постоянно

<sup>11</sup> Об этом см.: *Видович Ж.* Трагедия и литургия М.: ПСТГУ, 2025. С. 88.

согрешая, загрязняет свою девственную чистоту, подчиняясь хотениям плоти (звериной части человека). Таким образом, душа человека и есть тот святящийся квант человечности (святости, образ Божий в человеке) — та дева, которую нужно освободить в течение своей жизни, наподобие сюжета о змеборце. Внутренний человек (разум, сознание, в христианстве — Христос, как краеугольный камень, поселяющийся в сердце) ведет борьбу с внешним человеком (звериным телесным, ветхим «я») за чистоту своей души, которая постоянно уклоняется от добра. Душа — это дева — самое пассивное и уязвимое существо, она и есть красота человека — объект эстетического любования, оцельняемый вненаходимым взглядом другого. Неслучайно душа и дева как в притчах (о десяти девах-душах Мф 25:1-13), так и в литургических текстах («Се жених грядет в полунощи <...> блюда убо, душа, не сном отяготися <...> да царствия вне затворишися») являются семантически связанными.

Поскольку история Печорина — «это история души человеческой», то весь путь ко дну ада внутри себя есть движение героя к освобождению ее для вечности. Этот сюжет змеборства — основной структурообразующий в волшебных сказках. Герой через инициацию в избушке на курьих ножках, проникает в загробный мир, где в конце вступает в сражение с чудовищем, освобождая красавицу-деву. Этот структурообразующий мифологический сюжет входит в состав романного универсума. Известие о смерти героя предваряет чтение его исповедальных записок, в результате чего три последующие повести воспринимаются как путешествие героя в загробном мире.

Оставляя на перспективу тщательный типологический анализ фольклорной топики и литературного текста, помещаем в *приложение* к данному исследованию текстологический анализ момента инициации героя «из своего в чужого» (повесть «Тамань»), которая соответствует проповсковскому сюжету о том, что происходит с героем сказки «в избушке на

курьих ножках», через сопоставление с похоронным обрядом и похоронными причитаниями.

### **«Речевые жанры» в повести «Княжна Мэри».**

Для того, чтобы осуществить акт во-человечивания героя (АГ), нужно прежде всего эту суть человеческого в герое обнаружить. Бахтин пишет: «Сколько покровов нужно снять с лица самого близкого человека, чтобы увидеть истинным лик его»<sup>12</sup>. Именно этим путем следует пойти и в анализе романа «Герой нашего времени». «Покровы» — это речевые «маски» героя, которые проявляются в ходе взаимодействия его с другими персонажами. В результате мы видим преодоление нескольких типов мышления, выраженных речевым строем произведения, и явление «живой личности» воображенного человека.

В повести «Княжна Мэри» лик Печорина постепенно проявляется через общение с Грушницким, Княжной Мэри, Вернером и Верой. Общение с каждым из них образует свое дискурсивное поле — свой речевой жанр, который в ходе развития произведения герой в себе изживает, преодолевает. Это напоминает путь к чистому денотату, разработанный Р. Бартом в его «S/Z». Нужно преодолеть идеологические дискурсы-коннотации, чтобы добраться к «чистому денотату». В нашем случае чистый денотат — это основа человеческого в Печорине, его сияющая жизненная суть (человеческое содержание), которая является нам в результате снятия трех идеологических (речевых) масок с лица Печорина. Печорин, как он есть, является нам в письме любящей его Веры и в его последующем рыдании в

---

<sup>12</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений в 7-ми томах. Т.1. М.: Языки славянских культур, 2003. С. 122–279.

степи, когда сердце его растаяло горячими слезами, совершившейся «счастливой диверсии».

Общение с Грушницким, Вернером, Княжной Мэри формируют речевые поля — речевые жанры, восходящие к определенному типу мышления. Речевое взаимодействие с Грушницким воплощает тип французской литературной жанровой традиции, с Вернером — тип немецкого речевой традиции, с Княжной Мэри — тип английской литературной традиции.

Весьма прозрачными становятся аллюзии на национальный стереотип поведения данных персонажей в связи с отсылкой к «Письмам русского путешественника» Н. М. Карамзина.

Тщательный сравнительно-типологический анализ Карамзинского текста с повестью «Княжна Мэри» в контексте всего романа помещаем в *приложение 2* данного исследования.

Таким образом, три дискурсных поля («речевых жанра») — Печорин/Княжна Мэри, Печорин/Грушницкий, Печорин/Вернер — «три покров», снимающиеся с проясняющегося «лика героя».

О том, что Печорин ненавистью к себе (Грушницкий: *я вас ненавижу*/Мэри: *я вас ненавижу*/Вернер: *с презрением отвернулся*) распинает себя подобно Христу, отмечает в своем исследовании Москвин («Духовно-смысловые связи повестей ГНВ»<sup>13</sup>).

Вернер воспринимается как своего рода абсолютный двойник Печорина, и в этом отношении появившийся в последних абзацах Максим Максимович составляет с Вернером некую оппозицию: Вернер/ Печорин = двойники и Максим Максимович / Печорин = собеседники (одна из основных идей философии физиолога А. Ухтомского «от двойника к собеседнику»). После дуэли: «Он остановился на пороге. Ему хотелось пожать мне руку... и

---

<sup>13</sup> Москвин Г. В. Духовно-смысловые связи повестей романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: дисс. ... канд. филол. наук. Москва, 2000. 189 с.

если бы я показал ему малейшее на это желание, то он бросился бы мне на шею: но я оставался холоден как камень — и он вышел». Открытие глубины личности героя, способного плакать, раскрыло его для читателя, но не для него самого. Он сам в себе пока остался закрыт для другого. Диалог, стремящийся к совершенству, пока не реализован.

Неслучайно, на наш взгляд, в романе и дважды произнесенное в свой адрес сравнение с *камнем*. Первое вспоминаем в Тамани: «как камень, брошенный в воду, я возмутил их спокойствие и как камень сам чуть не пошел ко дну». Мы назвали героя *краеугольным камнем* архитектоники, вспоминая о *краеугольном камне* Христе, поселяющемся во внутреннем человеке (в сердце) по Эф. Брошенный в воду камень — это ответственное воплощение в событие бытия. С этой точки человек не имеет «алиби в бытии». (Бахтин ФП не-алиби-в-бытии). Он взаимосвязан каждым своим поступком с окружающим миром.

Печорин — это камень, опускаемый на дно своего сердца. Чтобы освободиться, чтобы начать «построение храма своего тела», герой, подобно Христу, спускается в самые глубины сотворенного универсума до дна своего внутреннего ада, чтобы осуществить спасение сотворенного универсума и преобразить «его в новом плане бытия» — «успокоенной в себе красоте» (Бахтин АГ) эстетического объекта. Борьбой с самим собой побеждается ветхий человек навстречу новому.

Погружение на дно ада своей души начинается спуском к елисаветинскому источнику в «Княжне Мэри» и завершается «Фаталистом». Повествование как бы раздваивается на два плана: на то, что происходит внутри мира героя, и на то, что происходит с вненаходимой оформляющей позиции автора-читателя. Бахтин в АГ приводит в пример трагедию «Царь Эдип», где происходит такого рода раздвоение планов: «Событие трагедии как художественного действия не совпадает с событием жизни Эдипа, и его участниками являются (не только герои трагедии — Э.З.), но и автор-созерцатель... если автор-созерцатель потеряет свою твердую позицию вне

..., разрушится художественное событие и художественное целое. Эдип останется один с самим собой, не спасенным и не искупленным эстетически...»<sup>14</sup>. Таким образом, внутри своего мира герой (Печорин) погибает, подобно Эдипу, не может выбраться из ада своей души, с каждым движением романа он глубже и глубже погружается в его недра, но со стороны вневременного взгляда состраданием *другого* оформляется «спасительным» завершением. Мучение и осознание невозможности своего оправдания вознаграждается даром милующего завершения, снисходящего на героя свыше. Автор (и единосущный ему читатель) в сознании романтиков приравнивается Богу. Этой Божественной вневременной силой совершается спасительное завершение героя, проясняя тем самым его архитектуру. «Болезнь века сего» (предисловие к роману) и его неизлечимость своими силами показана романским повествованием, «делом Божиим» — является рецептивный механизм оправдания с позиции причастной вневременности того, кто в эстетической деятельности наделен полномочиями вершить, судить и прощать — читатель.

Семантическая связь камня и сердца в романе, несомненно, является родственной. Сердце Печорина стучит при тех особенных описаниях природы Кавказа, при общении с Верой, перед прыжком в хату казака, символизируя рождение героя в рецептивной плоскости.

Интересно, что возможный, но не состоявшийся диалог с Вернером, с которым у Печорина было наитеснейшее сходство в связи с интересом к метафизике немецкой философии («мы сразу отделили друг друга от толпы <...> разговор наш принял метафизический оборот»), состоялся с Максимом Максимовичем, который «вообще не любит метафизических прений». Этими словами заканчивается роман.

---

<sup>14</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений в 7-ми томах. Т.1. М.: Языки славянских культур, 2003. С. 174.

В «Тамани» диалог между героями можно охарактеризовать как нулевой. В «Княжне Мэри» диалогическое взаимодействие с персонажами открывает перед читателем истинное лицо Печорина – его внутреннего человека. Внутренний человек просматривается в эпизодах особо таинственного единения с природой и эпизодах уединенного общения с Верой. В этих моментах раннего утра, когда «тихо все... как в сердце человека минуты утренней молитвы» в молчании «безмасочного» персонажа «слышится» неслышимая внутренняя речь внутреннего человека. Настоящее согласное диалогическое взаимодействие можно наблюдать в самом конце романа при выходе из эстетического объекта.

В самой глубине произведения происходит таинственное сближение автора, облеченного в молчание/ открытого через «воплощенное слово» молчащего героя/ молчащего читателя. Акт инкарнации смысла единой волей троих к осуществлению эстетического события через анализ воплощенной в речи персонажа референтной плоскости сотворенного художественного универсума есть акт молчаливого (сродни молитвенному) согласия наподобие Рублевской Троицы, но по отношению к воображенному платоническому по своей сути миру словесного произведения. Лицами этого согласного диалога являются не лица Божества, а три «сияющие» жизненные человеческие содержания, совершающие свое «сретение» на встречу друг другу через референтно-воплощенное художественное слово.

### **Аллегорический уровень романного универсума. Религиозная плоскость.**

И. Л. Багратион-Мухранели в своей монографии «Другая жизнь и берег дальний» пишет, что Кавказ для Лермонтова был особым местом: «Лермонтов более всех русских писателей искал возможность чудесного исцеления на Кавказе. Он искал здесь потерянный рай. В силу биографических обстоятельств Кавказ был связан с памятью умершей

матери, и для него означал встречу с детскими воспоминаниями. И наконец, через слияние с природой Кавказа Лермонтов обретал космическую гармонию. Для Лермонтова горы место встречи человека с Богом. Гора Синай <...> Гора Фавор, гора Кармель, гора Арарат. Все они освящены Библией и закреплены в сознании человечества. Кавказ единственный из этих священных гор, оказался расположен в Российской империи»<sup>15</sup>.

Ю. М. Лотман в статье «Символические пространства», говорит о том, что «движение героя в географическом пространстве становится перемещением по вертикальной шкале религиозно-нравственных ценностей, верхняя ступень которой находится на небе, а нижняя в аду».<sup>16</sup> Постоянно движущийся герой романа Лермонтова одновременно совершает восхождение к некой точке наверху и схождение к некой точке внизу. Это напоминает спиралевидное движение Данте к нижней точке ада и к верхней точке чистилища.

Известие о смерти Печорина «обрадовало» (благая, радостная весть) проезжего путешественника-литератора, так как дало возможность предоставить читателю «историю души человеческой», завершившей свой жизненный путь. Дальнейшее повествование — это записки мертвеца в своей оцельняющей полноте — оживление сияющей энергией мертвого воображенного человека, приобщение его к «памяти вечной». Явление героя, его исповедальные записки, следующие за известием о его смерти по пути из Персии — есть процесс поминовения умершего. Читаем у Бахтина АГ: «Память начинает действовать как сила, собирающая и завершающая с первого же момента явления героя, он рождается в этой памяти (смерти), процесс оформления есть процесс поминовения <...> Герой должен быть мертв для нас, формально мертв»<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Багратион–Мухранели И.Л. Другая жизнь и берег дальний. М.: Флинта, 2018. С. 264.

<sup>16</sup> Ю. М. Лотман «Символические пространства» / Семиосфера. СПб.: Искусство, 2000. С. 297.

<sup>17</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений в 7-ми томах. Т.1. М.: Языки славянских культур, 2003. С. 220.

Смерть Печорина «по дороге из Персии» в аллегорическом смысле воспринимается как движение души на встречу родившемуся Богомладенцу. Кавказ как художественный универсум осмысливается как «Восток свыше».

Что из себя представляет Персия в аллегорическом понимании? Персия — это крайняя точка Востока. Герой, непрерывно двигаясь по Кавказу-Востоку совершает спиралевидное движение к некой крайней точке востока — от востока к Востоку. *Востоком Востока* в гимнографической богослужебной традиции называют Иисуса Христа. Например:

Спасти хотя мир, Восточе востоком, к темному западу — естеству нашему пришед,  
смирися еси до смерти (Акафист Иисусу Сладчайшему. Кондак 10).

Посетил нас Восток Свыше (Песнь Захарии, Лк)

И Тебе ведете с высоты Востока (тропарь Рождества)

В гимнографии другим востоком называют Иисуса Христа. Как солнце, поднимающееся на востоке, приносит свет дня и прогоняет тьму, так и Солнце Правды Христос, пришедший в мир, прогоняет тьму неведения светом божественного знания.

Персия в аллегорическом понимании мыслится как место, из которого библейские Волхвы начали свое движение к Рождеству, к Боговоплощению. Движение Печорина в этом направлении актуализирует тему потенциальности героя по пути к своему воплощению. Особенное символическое значение победы света над тьмой, Востока Свыше и Христа, как Солнце Правды актуализировано в литургической поэтике Рождественской гимнографии.

Таким образом, парадигма Кавказ/Персия как Восток Востока открывает новое измерение в понимании Востока как религиозного мистического опыта. Кавказ предстает как пространство религиозного мистического опыта.

---

Описание востока, откуда поднимается солнце, освещая ночные мрачные горные вершины, является лейтмотивом утренних единений героя с природой. Если пространство в романе — это круг, то и время также представляет собой замкнутый суточный круг, у которого конец дня плавно переходит в начало следующего.

Журнал Печорина состоит из трех повестей, которые вместе с астрономическим временем сочетают в себе внутреннее символическое время.

В «Тамани» все главные действия происходят ночью: приезд глубокой ночью, заселение в лачужку контрабандистов, встреча у моря с контрабандистами, борьба с Ундиной — все происходит ночью.

Повесть «Княжна Мэри» вся озарена лучами солнца и света. Повесть начинается с раннего утра, в пять часов утра, затем включается повествовательная часть — история с Княжной Мери, и все заканчивается в пять часов ночи, когда Печорин возвращается домой, не догнав Веру. Несмотря на то, что сюжетно в повести есть и вечер, и ночь, но внутреннее время определяется внешней повествовательной рамкой от 5 часов утра до 5 часов ночи. Внутреннее время повести — это дневные сутки.

«Фаталист» — это опять ночь. Ночью испытывает предопределение Вулич, ночью казак убивает Вулича, ночью Печорин встречает на пороге дочку урядника Настю.

Таким образом, все три повести журнала Печорина — это суточный круг ночь («Тамань»)/ день («Княжна Мери»)/ночь («Фаталист»).

С другой стороны, роман поделен на две части. Первая часть заканчивается «Таманью», вторая начинается «Княжной Мери». Г. В. Москвин, говорит, что первая часть олицетворяет собой время Ветхого Завета, где главный нерв этого времени — ожидание Спасителя, вторая часть — это Новозаветное время, которое озарено светом пришедшего с мир Спасателя. Москвин пишет, что «сравнение «Воздух чист и свеж, как

поцелуй ребенка» открывает глубокие и сокровенные смыслы, словно бы душа стремится навстречу явившемуся в мир Божественному Младенцу»<sup>18</sup>.

Время «истории души человеческой» вписывается в общее время всего человечества и художественно воплощается световой семантикой романа. Темой победы света над тьмой пронизаны все уровни романа. Журнал Печорина представляет собой суточный круг. Сама ткань романа, поделенная на две части, имеет символическую солярную семантику — тьма неведения Ветхого завета просветилась Солнцем Правды Христом в Новом Завете.

Удивительным образом в романе изображена эта борьба света / тени. Первая часть романа как будто написана без внутреннего ощущения света, как будто в тени, как будто с закрытыми глазами, и только с началом описания утра в «Княжне Мери» глаза как будто открываются и радуются появлению первых лучей солнца и затем наслаждаются солнечным дневным светом.

Эти словесные, но написанные по законам живописи картины удивительным образом совпадают с Рембрандтовским методом художественного изображения.

В Лермонтовской энциклопедии под редакцией В. А. Мануйлова в статье «Рембрандт» читаем: «Проникновение рембрантовского элемента в произведения Лермонтова составляет наиболее существенную сторону изучения проблемы взаимодействия художника на писателя. Организующая роль света, светотени, ее созидательная сила, повышающая одухотворенность и эмоциональность образа, наполняющая произведение искусства трепетом жизни, использование света, цвета, колорита, композиции для выявления главной мысли, идеи картины, — таковы наблюдения, которые Лермонтов должен был вынести из непосредственного общения с живописью Рембрандта. Постоянную борьбу света и тьмы Лермонтов принял как основной метод изобразительности... Лермонтов не

---

<sup>18</sup> Москвин Г. В. Духовно-смысловые связи повестей романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: дисс. ... канд. филол. наук. Москва, 2000. С 34.

только строит повествование по законам живописного искусства, где организующим началом является свет, как на полотнах Рембрандта, но и сам желает подсказать читателю эту параллель»<sup>19</sup>.

Основная мысль О. А. Седаковой в книге «Путешествие с закрытыми глазами»<sup>20</sup> о Рембрандте сводится к тому, что, чтобы правильно понять картины Рембрандта нужно сначала «ослепнуть» — «закрыть глаза» и вновь открыть их новыми духовными глазами. Об этом диалектическом столкновении материального и физического зрения подробно будет проанализировано в последующем, при рассмотрении отношений Печорина и Веры.

Победа света над тьмой в описании трех надтекстовых (дантовских) эпизодов единения с природой как элемент пейзажа является победой света над тьмой в «истории человечества» (от Ветхого Завета к Новому — две части романа) и в «истории одной частной души» (Печорин, который двигается по дороге от востока к Востоку, от восхода солнца к Солнцу Правды).

Таким образом, категория времени в романе также осмысливается аллегорически. В романе время осмысливается в контексте литургического, богослужебного времени, которое вместе с тем сочетается с дантовским представлением о художественном времени в «Божественной Комедии». У Данте подъем на новый уровень универсума совершается только с восходом: «С каждым наступлением темноты возможность подниматься прекращается до рассвета: таков закон горы»<sup>21</sup>. Движению души по пространству универсума способствует поднимающееся солнце. Вместе с этим время у Данте соответствует богослужебному суточному кругу.

---

<sup>19</sup> Лермонтовская энциклопедия под редакцией В. А. Мануйлова. М.: Издательство «Советская энциклопедия», 1981. С. 465.

<sup>20</sup> Седакова О. А. «Путешествие закрытыми глазами. Письма о Рембрандте». СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2017. 254 с.

<sup>21</sup> Седакова О. А. Мудрость надежды и другие разговоры о Данте. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2020. С. 72.

Многими исследователями подмечено, что поэзия Лермонтова о Кавказе связана с литургическим осмыслением времени<sup>22</sup>. В связи с этим предыдущим опытом анализа литургического ритма времени и анализа литургических образов в поэзии Лермонтова, мы предполагаем, что весь роман «Герой нашего времени» проникнут этой богослужебной логикой, этим богослужебным осмыслением времени. Наши три эпизода особого единения героя с природой (Гуд-гора/начало Княжны Мэри/общение с Верой) связаны между собой теснейшим образом. Образуют свой внутренний сюжет, который совпадает с дантовским сюжетом, сюжетом суточного богослужебного круга и аллегорическим сюжетом романа (Ветхий Завет + Новый Завет) на уровне светового Рембрандтовского метода.

Данте движется к свету, от медленного тихого света первой кантики («Свет звезды повсюду путеводной уже на плечи горные сошел») к победоносному всепоглощающему свету Рая. Суточный круг богослужения состоит из вечерни, утрени и так же содержит в себе световую динамику от «Тихого света» вечерни до возгласа «Во свете твоём узрим Свет», который является последней строчкой последнего гимна утрени «Великого

---

<sup>22</sup> Об Евхаристичности поэтики пишет И.А. Киселева в своей монографии «Поэзия М. Ю. Лермонтова: Своеобразие религиозно-эстетического мировидения» (М., 2000); анализом комплекса лирических стихотворений о молитве занимается В. А. Кошелев в статье «Четыре молитвы М. Ю. Лермонтова»; о природе как храме, в котором совершается литургия размышляет Л. А. Ходанен в своей статье «Семиосфера храма и поэтика монастырских сюжетов в творчестве М.Ю. Лермонтова». О том, что необходимо пристальнее приглядеться к анализу связи литургических гимнографических текстов в творчестве Лермонтова, говорит О.В.Сахарова в своей статье «Четыре молитвы в православно-богословском дискурсе», она пишет, что весь пласт «молитвенного дискурса Лермонтова, входящего в огромный мир храмовой литургической поэтики <...> является насущной задачей лермонтоведения». Ходанен в упоминаемой статье, пишет о том, что вся исповедь Мцыри включается в литургический ход времени и все, что он видит в природе за стенами монастыря семиотизируется с помощью литургических богослужебных знаков. Ходанен пишет: «В исповеди Мцыри появляются узнаваемые библейские образы. Он воспринимает открывшееся многоцветие природы, невольно воспроизводя вошедшие в сознание ритмы литургического времени, в котором сосуществуют незыблемая вечность, свойственная Божественному бытию, и время, в котором развивается сотворенный мир, в литургическом времени соединены Творец и творение» (Ходанен Л. А. Семиосфера храма и поэтика монастырских сюжетов в творчестве М. Ю. Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: pro et contra. Том 2. – М.: РХГА, 2014).

славословия». Сам богослужебный суточный круг аллегорически осмысливается как движение от Ветхого завета (вечерня) к Новому Завету (утреня).

В логике суточного литургического времени в материальный богослужебный круг проникает «вечность» в виде таинства Евхаристии — духовной пищи. Это постепенное вхождение вечности в хронотоп человеческого бытия невозможно поймать. М.С. Красовицкая<sup>23</sup> утверждает, что Евхаристия не связана с суточным кругом, но входит в него непостижимым образом. Вечность постепенно входит в время.

Тема Евхаристии (духовной пищи) внутренне также присутствует в романе. Тема постоянного голода Печорина настойчиво повторяется в течении всего романа, что опять-таки призывает обратить на это внимание читателя.

Вспомним уже проанализированное ранее в Тамани: «Я чуть не умер с голоду» , затем душевный удвоенный голод в исповеди перед дуэлью (С.158), «пустой желудок» как причина плача Печорина, не догнавшего Веру (С. 174), а также связь искусства и сытного обеда (Ответ княжне Мери на вопрос о любви к музыке), общение с Верой также осмысливается через гастрономический код («досыта наговорились о старине» (С. 120)), начало романа в предисловии (С. 6) упоминание об «испорченном» не правильным питанием (=чтением) «желудке» читателей.

Очень настойчиво актуализируются эти гастрономические отсылки по отношению к Печорину. Журнал Печорина описывает «историю души», следовательно, насытиться стремится не сам Печорин, а его душа. Неслучайно в монологе перед дуэлью именно в гастрономических категориях описывается жажда истинного познания и невозможность насытиться настоящей пищей, съев которую уже не захочется есть опять.

---

<sup>23</sup> Красовицкая М. С. Литургика : курс лекций. М.: Изд-во ПСТГУ, 2014. 227 с.

«Так томимый голодом в изнеможении засыпает и видит роскошные кушания и шипучие вина...но только проснулся — мечта исчезает остается удвоенный голод и отчаяние».

Это скрытые цитаты из «Исповеди» блаженного Августина, отсылающего, по-видимому, к мучениям античного Тантала. Ср.:

«Я алкал и жаждал <... > передо мной продолжали ставить эти блюда со сверкающими призраками <...> И однако я ел эту пищу, думал, что Ты здесь... я от них не насыщался, а больше истощался <...> Я питался и не мог напитаться<sup>24</sup>».

Москвин связывает повествование «Княжны Мери» с евангельским эпизодом встречи с самарянкой, в котором говорится о жажде «воды живой, текущей в жизнь вечную». Однако вместе с этим и сюжет расслабленного у Овчей купели (чаяние движения воды — рефрен «Княжны Мэри» «особенный класс людей, между чающими движения воды»/ «Он (Грушницкий — Э.З.) успел поссориться с тремя стариками, которые хотели прежде него сесть в ванну» (С.139) и др.) и слепорожденного (Герой — слепой мальчик (Тамань) обретающий зрение (письмо Веры)) составляют притчевый евангельский код произведения.

Вместе с этим и желание насыщения духовной пищей тоже имеет важное значение. Оно относится к теме актуализированного в романе времени. Это время суточного круга богослужения, происходящего в природе, вершиной которого всегда является таинство Евхаристии — божественной пищи.

Суточный круг богослужения реализует время всего человечества: Вечерня — это Ветхий Завет, утренняя — это Новый завет. Гимнография текстов имеет главную тему — победа света над тьмой — и должна совпадать с периодами суточного времени: ночь/утро/день. Если представить, что вся семиосфера суточного круга богослужения с

---

<sup>24</sup> *Августин А. Исповедь / Пер. с лат. М. Е. Сергиенко. М.: Изд. «Дарь», 2005. 543 с.*

вхождением в него вечности в виде таинства Евхаристии, накладывается на всю семиосферу романного универсума, то мы увидим, что все три надтекстовых эпизода романа рифмуются с важнейшими гимнами суточного круга и могут быть проанализированы в этом литургическом ключе:

1. Подъем на Гуд-гору связывается с гимном «Свете тихий»,
  2. описание квартиры Печорина с «Ныне отпускаеши»<sup>25</sup>,
  3. общение с Верой в «Княжне Мери» с «Великим славословием»,
- которое начинается возгласом «Слава Тебе показавшему нам Свет» и заканчивается «во Свете Твоем узрим Свет». Все эти гимны связаны со светом. К анализу этих эпизодов мы приступим ниже.

Герой находится в постоянном движении. Он движется по композиционному кругу, но в восприятии его читателем происходит восхождение — вертикальное движение, подобно Данте, поднимающемуся по горе Чистилища или спускающемуся в ад. В какой-то момент он, идя по востоку к востоку (от Кавказа к Персии), вместе с движением солнца умирает на дороге. Двигается герой вместе с солнцем, движение начинается в пять часов утра и заканчивается в 5 часов ночи, но постепенно тьма побеждается светом и солнцем, не только внешне, но и внутри души самого героя.

Романное время совмещается с осуществляемым в природе богослужебным временем, которое стремится к литургическому апогею, к вечности.

---

<sup>25</sup> Москвин так же связывает первый абзац со смыслом момента сретения Ветхого Завета с Новым в лице старца Симеона и младенца Христа на руках старца Симеона, а значит с его молитвенным возгласом «ныне отпускаеши». Он пишет: «А сравнение «Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка» открывает глубокие и сокровенные смыслы, словно бы душа стремится навстречу явившемуся в мир Божественному Младенцу. В лирике Лермонтова встречаются схожие мотивы: «Воздух там чист, как молитва ребенка» («Синие горы Кавказа, приветствую вас!..») Переживание этого состояния созвучно тому, как старец Симеон, усомнившийся в пророчестве Исаяи и не могший увидеть смерти, «доколе не увидит Христа Господня» (Лк. 2: 22-32), увидел в храме младенца Христа. Это событие, признаваемое встречей Ветхого и Нового Завета, утверждает непрерывность Божьего Промысла. В художественном мире «Героя нашего времени» духовное время «Тамани» так же непротиворечиво перетекает в духовное время «Княжны Мери».

Следует предположить, что эта магия соединения вечности и времени особо проявляется в некоторых частях романа, когда герой находится в надтекстовом (уединенном) пространстве. Мы говорим о трех эпизодах: подъем на Гуд-гору, начало «Княжна Мери» и общение с Верой (три романских эпизода как прояснение архитектоники от потенциальности к воплощению и рождению в новом плане бытия). Все вместе они имеют свой внутренний сюжет и семантически связаны с «Божественной Комедией» Данте. Первый эпизод с первой кантикой, второй эпизод со второй кантикой и третий эпизод с третьей кантикой «Божественной комедии». Вместе с внутренним дантовским сюжетом три эпизода соединяются сюжетом богослужебного суточного круга подобно дантовскому миру.

Вечность по отношению ко времени в нашем понимании соответствует категории вневременности по отношению к сотворенной материи художественного мира произведения (хронотопу). Внутренний сюжет романа, раскрывающий героя «без маски», проявляется тремя эпизодами, в которых герой, согласно романтическому канону, пребывает в состоянии почти молитвенного состояния единения с природой.

Композиционно (видимо) они связываются рефренными предложениями «трепет, пробежавший по жилам» и «бьющееся сердце» и др. В эти моменты герой оживает — вочеловечивается. Проникновение читателя во внутреннее состояние героя с вневременной стороны (автора/читателя) оживотворяет его. Причастной вневременностью вневременность (по отношению к художественному времени) жизненного содержания входит внутрь художественной материи. Происходит соединение трех содержаний (автор/герой/читатель) — наитеснейшая связь троих лиц, максимально единых в стремлении к эстетическому завершению — к катарсису. Соединительная связь троих — это энергия произведения, исходящая из креативной сущности автора, запускающего весь процесс эстетической деятельности, рассчитанную на свою конститутивную позицию — креативную/референтную/рецептивную.

### Дантовский код

Потенциальность/воплощенность/рожденность в новом плане бытия, динамически проясняющая архитектонику человеческой личности, проявляются в моменты повествования, когда герой находится в особом расположении духа, которое можно назвать молитвенным. В эти моменты как будто прекращается движение героя и происходит прояснение устойчивого состояния счастья. Согласно романтическому канону, это происходит в моменты особого уединения романтического героя на лоне природы — горного Кавказа. В эпизодах описания перехода от Гуд-Горы на Крестовую и описание просыпания Печорина в возвышенном горном пространстве Пятигорска, а также встречи с Верой в гроте и моменты уединенного с ней общения, при котором как будто останавливается время, можно заметить существование внутреннего сюжета, который существует как бы под внешним сюжетом, на котором держится основное повествование. Если убрать из текста романа этот внутренний сюжет, то внешний не пострадает. Однако невозможно будет «увидеть невидимое» прояснение архитектуры героя от потенциального к воплощенному и рожденному в новом плане бытия. Эти три эпизода (Гуд-гора/начало Княжны Мэри/общение с Верой) особым образом рифмуются с тремя эпизодами «Божественной комедии» Данте в строгой последовательности постепенного прояснения архитектурной формы.

Гуд-гора (переход на Крестовую) с выходом из сумрачного леса.

Пребывание героя в Пятигорске и Кисловодске с первыми песнями Чистилища (предчистилища и ворот чистилища у Данте).

Общение с Верой актуализирует встречу с Беатриче в Земном Раю.

Наличие дантовского кода в составе универсума лермонтовского романа демонстрирует художественную целостность сотворенного человеческим гением виртуального гетерокосмоса. Шеллинг в своей главе «Данте в

философском отношении» отмечает, что распределение универсума по трем ступеням дантовской структуры актуализирует в составе словесного произведения три вида искусства: пластические (ад)/живописные(чистилище)/музыкальные (рай). ««Ад» составляет пластическую часть поэмы. «Чистилище» должно признать ее живописной частью <...> Поэт проник к свету сквозь самое сердце земли... в чистилище свет как бы становится материей и загорается цветом. В раю остается лишь чистая музыка света ... рай есть чисто музыкальная и лирическая часть...»<sup>26</sup>.

«Со dna самого сердца земли» (мифологический уровень Тамани) герой оказывается в насыщенном светом и цветом пространстве Пятигорска — это чистилище — самая живописная часть романа, общение с Верой — это рай, где слышится чистая музыка». Истинное произведение искусства преодолевает свой материал. В скульптуре — мрамор, в картине — краски (мазки), в литературе — язык («побеждая язык своим же оружием»<sup>27</sup>).

В неслиянно/нераздельном единстве формы и содержания, содержание во-ипостасируется в словесную художественную форму, оставаясь одновременно и формой содержания, и содержанием формы. Каким образом живописные картины оживают в воображении читателя, и каким образом мы слышим музыку через слово, описать невозможно, но истинный шедевр литературы дает эту возможность *конкретизации*<sup>28</sup> (термин Р. Ингардена «Лекции по эстетике») интермедиальной полноты «образца созерцания универсума»<sup>29</sup> — архитектоники произведения.

<sup>26</sup> Шеллинг Ф. В. Данте в философском отношении // Философия искусства. М., 1966. С. 464–465.

<sup>27</sup> Бахтин М. М. Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве / Собрание сочинений в 7-ми томах, Т.1. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 280–336.

<sup>28</sup> Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова / Р. Ингарден. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. 552 с.

<sup>29</sup> Шеллинг Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг / Пер. с нем. П. С. Попова; примеч. А. В. Михайлова; вступ. ст. А. В. Маркова. М.: РИПОЛ классик, 2018. 524 с.

Перейдем к текстовому анализу дантовского внутреннего сюжета романа.

Подъем на Гуд-гору.

Койшаурская долина, Крестовая гора. Свете Тихий.

Первая Кантика «Божественной комедии» А. Данте.

Данный эпизод романа путешествующий рассказчик предлагает перелистнуть торопливому читателю, который следит за развитием сюжета истории с Бэлой. Однако именно эти страницы являются очень значимыми для художественной целостности всего романа: «Месяц бледнел на западе и готов уж был погрузиться в черные свои тучи, висящие на дальних вершинах, как клочки разорванного занавеса; мы вышли из сакли» (С. 33).

Театральность романного повествования реализуется речевым стилистическим разнообразием. Это ткань сказанных друг другу слов. На наш взгляд существует тесная связь между бахтинскими концепциями карнавала и речевых жанров, которые в пределе своего развития превращаются в полифонию и диалог. Речевое романное многоголосие — это карнавальные костюмы, надетые на человеческую личность. В романном пространстве «разорванный занавес» в особо значимых для просветления архитектоники эпизодах приоткрывает «внутренний мир» (Лихачев) произведения.

Так, в этом эпизоде мы ощущаем приближение воплощения потенциального героя. Театральность внешнего сюжета по отношению к этому внутреннему в первой части романа затем проявляется в речестилистическом многоголосии общения с персонажами в рамках французского, английского, немецкого дискурсов (реализованных в речи типов мышления). В «Княжне Мэри» мы видим маскарад «одетых в разную речь» персонажей, в которых мы пытаемся обнаружить под масками лицо главного героя (центра художественного видения). В общении с Верой герой являет свое лицо. Неслучайно именно Вера организывает раздачу билетов

на представление фокусника, чтобы театральные маски не мешали уединиться с Печориным.

Наступление тихого света, освещающего землю лунным сиянием и последующие частотные употребления слова «тихий» в данном эпизоде актуализирует для нас гимн вечерни «Свете Тихий». Если сопоставить текст «Свете Тихий» и первый абзац выбранного нами эпизода, то мы заметим некое созвучие:

«Свете Тихий святые славы Отца Небесного, святого господа Иисусе Христе пришедшего на запад солнца, видевши свет вечерний». Лунный свет/тишина/вечерний свет/движение на запад/новое таинственное ночное видение — все напоминает впечатление от звучащего в ночной тишине храма литургического гимна. Тихий свет символизирует молитву к Христу как носителю Света, который при наступлении ночи не гаснет внутри души человека. Происходит погружение из внешней стороны лунного света во внутреннюю сторону души, от природы в экзистенциальное пространство, подобно звучащему во время вечерни гимну «Свете тихий».

Точно так же это впечатление ночного тихого света воплощено у Данте в Первой песни «Ада». «Свет планеты всюду путеводной, уже на плечи горные сошел» (пер. Лозинского) или «Я взглянул вверх и увидел, что его склоны (холма—Э.3) засияли уже в лучах планеты, Путеводительницы по верным стезям» (пер. Б. Зайцева). У Данте появление света путеводной звезды связано с появлением надежды, прогоняющей страх. Это вечерний тихий свет божественного присутствия. Именно в переводе Зайцева отражено персонифицированное впечатление от света звезды. Звезда – о Путеводительница (Одигитрия=Богородица) по верным стезям. Мотив «верного пути» будет актуализирован у Лермонтова несколькими строками позже «Казалось дорога вела на небо»<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Отсюда и смерть героя на дороге воспринимается как путь «души человеческой», начинающийся на земле и продолжающийся на небе незавершенным.

Поскольку герой движется к своему воплощению, «тихий свет» ночного сияния, переходящего в утро, актуализирует наличие тихого света внутри человека как некой потенциальной возможности своей максимальной реализации: «Вопреки предсказанию моего спутника, погода прояснилась и обещала нам тихое утро; хороводы звезд чудными узорами сплетались на далеком небосклоне и одна за другою гасли по мере того, как бледноватый отблеск востока разливался по темно-лиловому своду, озаряя постепенно крутые отлогости гор, покрытые девственными снегам» (С.32).

Данные строки очень напоминают дантовское описание наступления утра в первой песни.

37. Наступал час раннего утра  
И Солнце восходило среди тех же звезд,  
Что были с ним, когда божественная любовь  
Впервые двинула эти прекрасные создания

Мгновение времени, когда ночь переходит в утро, описывается в романе подобно Данте. Еще видны *хороводы звезд*, но уже появляется *бледноватый отблеск востока*<sup>31</sup>.

Тихое утро на Гуд-горе, когда герой вышел из сакли в пространство, и тихое утро у Данте, когда он вышел из сумрачного леса в пространство, отражают почти одинаковое впечатление. У Данте описание внешнего ландшафта переходит постепенно в состояние внутреннего ландшафта — сердца человека. «Когда несколько умерился страх, таившийся **в озере моего сердца**» (пер. Б. К. Зайцева), а затем «я двинулся **по пустынному берегу**», «увидев его в этой **великой пустыни**» переводит фокус от внешнего во внутрь. «Озеро моего сердца», а затем пустынный берег этого сердечного озера, по которому бродит душа, сочетается с Лермонтовским переводом фокуса от внешнего к внутреннему: тихо было все на небе и на земле, как в

<sup>31</sup> Сравним с эпизодом с Алешей Карамазова в Кане Галилейской: «Он тихо начал молиться, но вскоре сам почувствовал, что молится почти машинально. Обрывки мыслей мелькали в душе его, загорались, как звездочки, и тут же гасли, сменяясь другими, но зато царило в душе что-то целое, твердое, утешающее, и он сознавал это сам».

сердце человека в минуту утренней молитвы, а далее описание как герой Лермонтова «бродит по пустынным горам» прямо рождает тождественные дантовские впечатления.

В эпизоде подъема на Гуд-гору упоминание о сердце как о пространстве внутренней пустыни, блуждание по пустынным горам, вдыхание «животворящего воздуха» отсылает нас к дантовским впечатлениям героя вышедшего из сумрачного Леса в пространство экзистенциального мира.

Сам Ландшафт горы и долины, «бестии» «проводники»-«азиаты» (по выражению Максима Максимовича), бьющаяся в завывании как орел в клетке метель (С.37) – актуализируют дантовские впечатления от ада.

Гора Чистилища у Данте видна в долине, но взойти на нее можно только, пройдя через ад. «Per me» («Через меня путь в город скорби» – пер. Б. Зайцева). «Через меня» (надпись на вратах ада) -- единственный путь воплотившейся в событие бытия личности. Без ада не взойти к раю. Воплощение героя совершается в моменте «между» (правило эйзенштейновского монтажа  $1+1>2$ , подробно об этом см. теория циклизации М. Н. Дарвин<sup>32</sup>) отчаянной борьбы в «Тамани» и просыпания в «Княжне Мэри», между повестями «Тамань» и «Княжна Мэри».

### **Пространство Пятигорска и Кисловодска в свете «Чистилище» Данте**

Первая часть романа символизирует Ветхозаветное, дохристианское время, вторая часть романа символизирует Новозаветное время. Перед нами история человечества, в которую вписана история частной человеческой души («Журнал Печорина»). И если история человечества, как история Ветхого и Нового Завета связана со светом пришедшего в мир Спасителя, то история души человеческой, описанная тремя повестями, характеризуется

---

<sup>32</sup> Дарвин М. Н. Монтажный принцип композиции // Поэтический мир лирического цикла. Автор и текст. М.: РГГУ, 2018. С. 33–35

дантовским движением через ад, чистилище, рай к божественному свету как конечной точке познания. Кавказский романский топос напоминает нам пространство дантовского универсума.

«Княжна Мери» — это новозаветное время. Уже при первых страницах первой повести второй части романа «Княжна Мери» после прочтения первой части романа, поражает изменение внутреннего светового потока. Есть ощущение, что первую часть романа мы читаем закрытыми глазами, а во второй с первых же страниц чтение продолжается при открытых глазах. Ощущение какой-то духовной слепоты и мрака, которое символически воплотилось в образе Слепого сироты в «Тамани», вдруг сменилось зрением и светом во второй части романа. «Княжна Мери» вся проникнута внутренним радостным светом. Главная мысль книги О. А. Седаковой о Рембрандте «Путешествие с закрытыми глазами» сводится к тому, что, чтобы понять картины Рембрандта нужно сначала ослепнуть, дойти до предела физического зрения, а затем открыть глаза и смотреть по-новому, духовными глазами: «Вчера я приехал в Пятигорск, нанял квартиру на краю города, на самом высоком месте, у подошвы Машука: во время грозы облака будут спускаться до моей кровли. Нынче в пять часов утра, когда я открыл окно, моя комната наполнилась запахом цветов, растущих в скромном палисаднике. Ветки цветущих черешен смотрят мне в окна, и ветер иногда усыпает мой письменный стол их белыми лепестками» (С.80).

После «Тамани», мрачного, ночного, мифологического, темного мира, «Княжна Мери» с первых страниц погружает читателя в новое пространство, озаренное надеждой и светом, одухотворенное новой жизнью. Начало повести отсылает нас к пространству долины перед Чистилищем Данте, описанном в первых песнях «Ада» и «Чистилища» — это утро, холм, долина и неприступные «горние» горы. Описание новой квартиры Печорина в Пятигорске рифмуется с описанием подъема на Гуд-гору. Это своего рода прелюдия к основному тексту. Только если там герой находился в «Тихом

Свете», свете надежды, придающем смелость перед погружением в ад — необходимый и единственный путь к спасению, — то здесь в пространстве Пятигорска у подножия «Холма радости» Машука герой очнулся в новом мире, отсылающем нас к Первой песни «Чистилища».

Франко Нембрини, анализирующий первые строки Дантовского Чистилища в своем труде «Данте, который видел Бога» пишет: «Данте всеми возможными поэтическими средствами описывает сияющую лазурь— прелюдию восхода солнца, чистую и прозрачную, как утренний весенний воздух, простирающуюся до самого горизонта. «опять мне очи упоил вполне»: вот новый взгляд, новая реальность, увиденная будто впервые»<sup>33</sup>.

Описание первой страницы повести сразу отсылает нас к первым строчкам Чистилища:

Отрадный цвет восточного сапфира,  
Накопленный в воздушной вышине,  
Прозрачной вплоть до первой тверди мира,

Опять мне очи упоил вполне,  
Чуть я расстался с темью без рассвета,  
Глаза и грудь отяготившей мне.

Маяк любви, прекрасная планета,  
Зажгла восток улыбкою лучей,  
И ближних Рыб затмила ясность эта (пер. М. Лозинского<sup>34</sup> (С. 175)).

После тяжелого путешествия по аду, беспросветному мраку, душному пространству смерти, Данте как будто не может насмотреться и надышаться новым прозрачным чистым воздухом. Точно так же Печорин после «Тамани» — мифологическому переживанию смерти, мрака, инициации, во второй части очнулся и с упоением наслаждается новым миром, новым пространством.

Ольга Седакова, исследователь Данте в России, пишет по поводу этих строк Чистилища: «Не знаю, можно ли почувствовать всю силу Первой песни «Чистилища», если начать с нее. Сюда нужно прийти вместе с Данте.

<sup>33</sup> Нембрини Ф. Данте, который видел Бога. М.: Никая, 2021 С. 258.

<sup>34</sup> Данте А. Божественная комедия / пер. М. Лозинского. М.: Иностранка, 2013. (в дальнейшем текст цитируется по данному изданию)

Это значит: пройти все тридцать четыре песни Первой кантики, все эти черные, выжженные, замороженные, выдуваемые адским вихрем ландшафты, наслушаться «ранящих рифм», лающих голосов и кровотокающих речей, натерпеться ужаса и беспощадного сострадания»<sup>35</sup>.

Примерно то же самое можно сказать о романе «Герой нашего времени». Вряд ли мы почувствуем всю силу обновления и отрады Печорина, не прочитав предыдущих глав. Мрачность языческого мира Кавказа в «Бэле» и «Максим Максимыче», мифическое переживание мрака «Тамани», делает отрадность нового видения в «Княжне Мэри» почти физически ощутимой.

«Сладостный цвет восточного сапфира. Мы снова здесь на земле, но мы здесь по-другому. Жить после отмены гибели, наверное, самый нежный и благодарный род счастья, известный человеку... Глаза радуются свету, грудь — живому воздуху самого раннего утра. В небе утренняя звезда...»<sup>36</sup>

В описании картины, представляющейся взору Печорина, есть изображение весенней распускающейся природы. Ветки распускающихся черешен заглядывали ему в окна, оставляя лепестки цветения на столе. Ольга Седакова, комментируя первые строчки Чистилища пишет: «Вскоре мы увидим еще один незабываемый цвет Чистилища» — зеленый, как у только что распустившихся листьев, цвет одежды и перьев на крыльях ангелов и «свежий изумруд» трав в Долине царей» (С. 56).

И, зеленее свежего листка,  
Одежда их, в ветру зеленых крыльев  
Вилась во след, волниста и легка. (С.203)

Герой находится в пространстве чистоты, свежести, белизны, благоухания, духовной высоты. Структурно эти первые строчки образуют бинарную оппозицию с «Таманью»: «**Я приехал** на перекладных тележках поздно ночью /мы подъехали к небольшой хате **на самом берегу моря** /и

<sup>35</sup> Седакова О. А. Перевести Данте. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2021. С. 22.

<sup>36</sup> Там же. С. 23.

внизу с непрерывным ропотом плескались темно-синие волны /В разбитое стекло врвался морской ветер» (С. 66); «Я приехал в Пятигорск/квартира на самом краю города/я открыл окно, моя комната наполнилась запахом цветов/ветер иногда усыпает мой письменный стол их белыми лепестками» (С.80).

Герой находится в пограничном пространстве между мирами. Здесь нет преграды, окна открыты, но, если в первом случае в пространство мира героя проникает бездна небытия, то во втором случае в открытое пространство мира героя проникает полнота бытия — того опыта богообщения, к которому референциально отсылают первые строчки повести: «Вид с трех сторон у меня чудесный. На запад пятиглавый Бешту синеет, как «последняя туча рассеянной бури»; на север поднимается Машук, как мохнатая персидская шапка, и закрывает всю эту часть небосклона; на восток смотреть веселее: внизу передо мною пестреет чистенький, новенький городок, шумят целебные ключи, шумит разноязычная толпа, — а там, дальше, амфитеатром громоздятся горы все синее и туманнее, а на краю горизонта тянется серебряная цепь снеговых вершин, начинаясь Казбеком и оканчиваясь двуглавым Эльборусом» (С.80).

Пятиглавый Бешту в этом описании рассматривается Г. В. Москвиным как пятикупольный собор, храм. О том, что природа у Лермонтова согласно романтическому канону (как в романе, так и во всем творчестве) представляет собой храм, в котором в настоящем длительном времени совершается богослужение, мы уже говорили выше. Холм Машук — это холм Дантовского Чистилища, где герои, поднимаясь вверх, исцеляются от душевных недугов. У Данте Чистилище так же называется холмом. Вспомним, «Почему ты не хочешь всходить на этот прелестный холм, начало и причину всякой радости?» (пер. Зайцева). Внизу пестреет маленький разноязычный городок — это напоминает пространство дантовского предчистилища. Именно эта часть дантовского текста представлена как место густо наполненная людьми, только что

доставленными на новую землю Ангелом. У Лермонтова в одном предложении дважды сделан повтор «шумит», создавая ощущение радостного оживленного общения. У Данте также ощущения радостного разнодиалектного шума особо акцентируется во второй песни Чистилища:

Вмещал сто душ и больше струг чудесный.  
«In exitu Israel» — так, в одном  
Сливаясь хоре, их звучало пенье,

Толпа дичилась, видя пред собой  
Безвестный край, смущенная немного,

Бежит народ, чтобы узнать, в чем дело,  
И все друг друга дают второпях,

Так и толпа счастливых душ глядела  
В мое лицо, забыв стезю высот  
И чаянье прекрасного удела.

Одна ко мне продвинулась вперед,  
Объятия раскрыв так благодатно,  
Что я ответил тем же в свой черед (пер. М. Лозинский (С.180)).

В тексте Данте очень контрастен этот мир предчистилища и мир Земного Зая. Многолюдный, шумноголосый, наполненный различными итальянскими диалектами мир предчистилища, в противоположность резко обезлюдившему миру Земного рая, где Данте в лесу встречает Беатриче. Этот контраст характерен и для Лермонтовского текста: шум разноязычной толпы, собирающейся у бурлящих источников, в «ожидании движения вод» (Ин.) (в ожидании исцеления) и безлюдность, уединение в общении Печорина и Веры в гроте. Эти две линии как бы разделяют повествование на внешнее и внутреннее.

Вид из квартиры Печорина в Пятигорске: «Амфитеатром громоздятся горы все синее и туманнее» (С. 80).

Перед нами Дантовский ландшафт: долина, холм, амфитеатр гор. Долина появляется в дантовской прелюдии — Первой Песни Ада, когда Данте вышел из сумрачного леса, затем появляется во второй кантике как

пространство предчистилица. Холм также появляется в первой песни Ада и первой песни Чистилица и называется «Холмом радости» — горой очищения, исцеления. Все это мы видим у Лермонтова в описании природы в данных надтекстовых эпизодах. Что же символизируют собой горы, напоминающие амфитеатр? Это что-то совершенно высокое, духовное, недоступное. И вместе с тем именно амфитеатр напоминает нам структуру Эмпирея — Таинственной Розы — ступенчатое круговое пространство со стремлением к центральной точке. Ольга Седакова пишет: «Вместе с Беатриче Данте поднимается с земли по лестнице девяти небес <...> пока не достигнет Эмпирея, Таинственной Розы, которая в свою очередь имеет вид римского амфитеатра, круглого и ступенчатого, разбитого крестом на четыре квадранта»<sup>37</sup>.

Эти неприступные горы — амфитеатр, внутри которого происходит главное действие романа — являются основной целью взгляда «водяного общества» и Печорина. Все как будто живут под взглядом этих неприступных гор, Казбека и двуглавого Эльбруса: «Весело жить в такой земле! Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах. Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка; солнце ярко, небо сине — чего бы, кажется, больше?».

Этот отрывок текста мы неоднократно анализировали, как главная связь всех наших трех надтекстовых эпизодов. Везде говорится о внутренней радостной наполненности жизнью, светом и счастьем. Именно это состояние абсолютно статичное. В этой точке герой перестает желать, он счастлив.

Пространство Чистилица наполнено солнечным светом, жизнью, стремлением к собственному исцелению, очищению, чтобы преобразиться, поднимаясь к Богу. Пространство Кавказа в «Княжне Мери» так же описано — это место исцеления, очищения, место солнечного света и жизни. В этой

---

<sup>37</sup> Седакова О. А. Мудрость надежды и другие разговоры о Данте. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2021. С. 127.

высшей точке, на которой находится Печорин, он впервые останавливается в своем непрерывном движении, напоминая нам ранние молитвенные лирические впечатления от Кавказа: *Кто хоть раз на ваших вершинах Творцу помолится, тот жизнь презирает и мечтает лишь о вас да о небе/Воздух чист и свеж как молитва ребенка*. Отрадность нового чувства Печорина при вдыхании чистого воздуха, напоминает чувства Данте первых строк «Чистилища».

Появление образа ребенка в этой части текста Г. В. Москвин сравнивает с евангельским моментом Сретения Господня, когда старец Симеон взял на руки Младенца — это символизирует встречу двух времен — Ветхого и Нового Завета. Появление младенца отсылает к Боговоплощению.

Хочется согласиться с этой Евангельской ассоциацией, к тому же она углубляет нашу связь с суточным богослужебным кругом, который пронизывает ткань лермонтовского романа. Старец Симеон, взявший на руки Младенца, произнес молитву «Ныне отпускаеши» — в богослужении эта молитва читается в конце вечерни, символизирующей Ветхий Завет, в начале утрени, символизирующей Новый Завет. Это пограничная молитва. Таким образом, внутренне просвечивая через художественное слово именно в начале второй части романа, можно говорить о новом времени и новом просветленном пространстве. Праздник Сретения очень тесно связан со световой семантикой. Даже в этой молитве Симеона есть строки — «Свет во откровении языков», но также и в бытовом значении именно в этот праздник освещаются свечи. В сюжетах мирового искусства на тему Сретения так же актуализируется световая тематика. У Бродского в стихотворении «Сретение»: «Светильник светил и тропа расширялась», у Седаковой в стихотворении «Сретение»: «К нам Жизнь спускается и как живая светит...когда свеча нам зажжена невероятного свидания», на картине Рембрандта «Симеон во Храме» невероятная игра светотени. Появление образа младенца в Лермонтовском отрывке референциально актуализируют не только автотексты самого Лермонтова с этими же повторяющимися

строками, но и все вложенные смыслы, связанные со встречей с Богом, со светом божественного присутствия в мире.

Еще раз напомним, что образ ребенка на возвышенности появляется во всех анализируемых нами надтекстовых эпизодах. В подъеме на Гуд-гору, в описании квартиры Печорина как некое максимально чистое и возвышенное молитвенное состояние. Автор выражает надежду на то, что душа когда-нибудь обретет вновь это состояние богообщения. Появление образа Печорина, который упал на траву и зарыдал, как ребенок, на пути к Вере (третий дантовский эпизод) вплетается в эту общую семантику. Сюжетно плакал взрослый эгоист Печорин, но внутреннее течение романа, рисуящее нам историю души Печорина, говорит нам о том, что плачет душа Печорина, маленькая, одинокая, не имеющая возможности своими силами выбраться из собственного ада. «Пойду к Елисаветинскому источнику: там, говорят, утром собирается все водяное общество» (С.81).

Печорин с высоты богообщения спускается в долину, где располагается маленький разноязычный городок. В этом месте собраны все возможные чины, солдаты, штатские, аристократы (столичные, провинциальные), иностранцы-гувернеры, женщины, мужчины, дети — т.е. «весь род человеческий». Все эти люди в пространстве Пятигорска собраны с одной целью — исцелиться, «кто от золотухи, кто от ревматизма», кто «**Бог знает от чего**» (слова Вернера). (// с предисловием к роману о вскрытой болезни Печорина, исцелить которую только «уж Бог знает» как) В пространстве исцеляющего Кавказа они все равны. Уже не важно кто они были там, в далеком Петербурге, здесь все заняты одной общей целью — исцелиться. Удивительная общность больных людей. Среди них оказался и Печорин, который, сам не зная того, тоже болен. Лермонтов об этом сообщил в своем предисловии к роману: «Болезнь указана».

Печорин так же, как и все другие герои, прибыл в пространство Пятигорска у подошвы холма Машук — Холма Радости — как больной в общество таких же больных людей. Его неосознаваемая болезнь позволяла

ему возвышаться над этим «водяным обществом» и иронизировать над всеми представителями этого общества. По мере своего дневникового самоанализа при общении с Верой, завершившемся ее письмом, происходит прозрение. Печорин посмотрел на себя в зеркало через письмо Веры, подобно тому, как Данте, полный стыда, смотрел в отражение себя в реке, в то время как Беатриче отчитывала его в «Земном Раю». Эти мгновения прозрения Печорина при его самоанализе, его душевные мучения, рожают его личность — вочеловечивают со стороны вненаходимости читателем. Несмотря на видимый возврат в прежнее состояние эгоизма (после «счастливой диверсии», проспался и понял, что все, что произошло — вздор), читатель видит живую воображенную личность под внешней оболочкой несчастного человека, который так «искренне несчастлив» от того, что сам прежде всего «уверяет себя в обратном» (письмо Веры).

Таким образом, пространство Пятигорска в романе Лермонтова — это пространство Чистилища (предчистилища) Данте, где все собранные люди представляют собой живой организм больных людей, чающих «движения воды» — исцеления.

У Данте мир «Чистилища» — это мир милосердия. Все «больные душевными недугами» люди *медленно поднимаются в гору*, помогая друг другу, принимая друг друга, двигаются к одной цели — спасению.

Пространство Пятигорска густонаселенное хромыми, больными, увечными людьми. Хромает Грушницкий, хромает муж Веры, хромает Вернер, «Несколько раненых офицеров сидели на лавке, подобрыв костыли, — бледные и грустные». (С.82) И если в «Тамани», актуализирующего мрак Ветхого Завета, Лермонтов цитирует (правда, неточно) пророчество Исаяи «*В тот день немые возопиют и слепые прозрят*», то в «Княжне Мери», актуализирующего Новый Завет, эти пророчества в пространстве исцеления и очищения начинают сбываться: «*слепые прозревают, хромые ходят, прокаженные очищаются и глухие слышат, мертвые воскресают и нищие благовествуют*» (Мф 11:5).

Описание народа, собирающегося у Елизаветинского источника, напоминает дантовское пространство, когда души только прибыли на новое место, с любопытством и нежностью осматривают местность и друг друга: «Они посмотрели на меня с нежным **любопытством** <...> Хозяйки вод <...> **очень милы. И долго милы!** Всякий год **их обожатели** сменяются новыми и в этом секрет их **неутомимой любезности**» (С.81).

Обилие в одном месте слов со значением любезности создает ощущение пресыщенной елейной сладостности в общении. Усиленная любезность, актуализируемая лексическими средствами, напоминает общение с Данте всех обитателей Предчистилица. В отличие от грубой речи, через боль и отчаяние обитателей ада, речь людей чистилица предельно дипломатична, вежлива и любезна, с долгими любезными оборотами. Если вспомнить обилие коннотативно-негативных характеристик «азиатов» первых повестей романа (актуализирующих «Ад» Данте), переводящих путников с одного крутого склона на другой, то читатель вспоминает обрывистую кричащую брань в борьбе за клиентов, перебивающую ругань осетин, черкесов и других кавказцев. Ни о какой нежности и любезности не может идти речи. В данном случае елейно обильная любезность «хозяек вод», лингвистически представленная Лермонтовым при первом описании водяного общества, отсылает нас к Дантовским параллелям. Романтическая ирония создает дистанцию между героем и окружающим миром и как будто препятствует ему присоединиться к всеобщему массовому исцелению, оставляя себя неизлеченным — уединенным романтическим гордецом, подобно Манфреду.

Когда Печорин спустился к Елизаветинскому источнику, создается ощущение, что все непрерывно тяжело поднимаются вверх: «Спустясь в середину города, я пошел бульваром, где встретил **несколько печальных групп, медленно поднимающихся в гору**» (С.81); «**Подымаясь по узкой тропинке к Елизаветинскому источнику**, я обогнал толпу мужчин, штатских и военных, которые, как я узнал после, составляют особенный

класс людей между чающими движения воды» (С.81); «На крутой скале, где построен павильон... торчали любители видов и наводили телескоп на Эльбрус» (С.82); «Я остановился, запыхавшись на краю горы» (С.82).

Прибывшие на корабле новые души, собранные в одну толпу у Данте («Душ блаженных стадо»//«Водяное общество»), все поднимались в одном направлении к вратам Чистилища. «Спешите в гору, чтоб очистить взор <... > для лицезрения Бога», «так, видел я, неопытный отряд, бросая песнь, спешил к пяте обрыва». (пер. М.Лозинский (С.182)).

В повести Лермонтова создается такое ощущение, что все водяное общество медленно поднимается в одном направлении к обрыву. Печорин тоже поднимается, как Данте с Вергилием, по узкой тропинке к некоему обрыву. Данте с Вергилием хотели обогнать вяло поднимающихся душ по отдельной тропинке: «Я увидел левой меня, вдали, чреду теней, к нам подвигавших ноги, и словно тщетно,— так все тихо шли. «Пойдем туда, они идут так вяло» «скажите, есть ли тут тропа для нас» (пер. М. Лозинский (С.184)).

У Лермонтова «печальные группы, медленно поднимающиеся в гору» (С.81) рифмуются с чредой дантовских обитателей предчистилища, напрягающих все свои силы, чтобы подняться наверх. Печорин так же поднимается по узкой тропинке, стараясь обогнать общую массу. Затем он, запыхавшись, останавливается на краю обрыва. Люди здесь еле-еле поднимаются. Данте, уставший подниматься вместе с обществом обитателей предчистилища, спрашивает Вергилия отчего так тяжело идти, Вергилий отвечает «Гора так мудро сложена, что поначалу подыматься трудно, чем дальше вверх, тем мягче крутизна» (С.189).

В «Княжне Мэри» также создается ощущение тяжелого подъема в гору в одном направлении. Водяное общество представляет собой единство душ, «чающих» исцеления. Печорин, оказавшись в этом пространстве, так же нуждается в исцелении и также совершает этот подъем. Где-то посередине на пути есть место «Эолова Арфа», где делается как бы некая остановка, чтобы

перевести дыхание. Люди здесь наводят телескопы на Эльбрус. В символическом дантовском ключе можно прочесть этот эпизод так: все водяное общество, чающее исцеления, очищения поднимается в одном направлении в гору, люди идут очень медленно, тяжело, по пути останавливаясь и словно напоминая себе основную цель пути, смотрят на «горние» горы Эльбруса и Казбека, на «амфитеатр гор», которые являются символом дантовского Эмпирея.

Совершенно иным будет выглядеть пространство Кисловодска, которое отсылает нас к следующему уровню Дантовского мира — к Чистилищу.

Все «водяное общество» в определенный сюжетный момент перемещается в пространство Кисловодска. На структурном уровне происходит перемещение в качественно другое пространство. В Кисловодске больше солнечного света. В Пятигорске вначале повести была весна, в Кисловодске начало лета: солнце выше, ярче, чувства между героями сильнее. Природа здесь насыщена упоительно-сладостна. Все располагает к любви: *здесь жители утверждают, что воздух Кисловодска располагает к любви, что здесь бывают развязки всех романов, которые когда-либо начинались у подошвы Машука* (С.138).

Если в начале повести описывается свежесть и тонкий аромат цветущих черешней, то в Кисловодске — это уже пряное, отягощенное благоухание южных трав и акаций: «свежесть ароматического воздуха, отягощенного испарениями высоких южных трав и белой акации» (С. 138). Природа Кисловодска описана так, что мы узнаем в ней Дантовский ландшафт Чистилища. *Душ блаженных стадо* или *водяное общество* в первых абзацах повести от подошвы Машука начало *медленно подниматься в гору* вместе с главным героем и наконец оказалось в качественно ином месте, где больше света, больше любви. Блаженное общество приближается к вратам Чистилища, которое у Данте описано так:

Мы наконец, **Чистилище** узрели:

Вот и **кругом идущая скала,**  
 А вот и **самый вход, подобный щели.**  
 Когда **заря** была уже светла,  
 А ты дремал душой... (пер.Лозинский (С.207))

В то время как у Лермонтова так: «Верстах в трех от Кисловодска, в ущелье протекает Подкумок, **есть скала, называемая Кольцом: это — ворота,** образованные природой, они поднимаются **на высоком холме,** и заходящее **солнце** сквозь них бросает на мир свой последний пламенный взгляд. Многочисленная кавалькада отправилась туда посмотреть на закат солнца сквозь каменное окошко» (С.141).

Мы видим тождественное описание врат Чистилища у Данте и скалы Кольцо в Кисловодске у Лермонтова.

Все водяное общество вместе с Печориным переместилось в иное пространство по шкале моральных ценностей, ближе к свету, ближе к солнцу. К тому же ироничное описание Грушницкого, его юнкерской шинели как «печать отвержения» (С. 85) в среде *водяного общества*, подобно печати на лбу у героев Данте, стирается в новом пространстве «сиянием нового армейского пехотного мундира». В новом пространстве исчезает и его хромота.

### **Спасительный образ Беатриче в романе**

Вся линия сюжета Печорин/Вера, от встречи в гроте во время грозы до ночного рыдания, восходит к последним песням Чистилища Данте, когда Данте в лесу «Земного Рая» встречает Беатриче. Причем в романе это любовная динамика как бы растянута во времени, тогда как у Данте это единомоментное событие: встреча, укор, отчитывание за схождение с правильного пути, стыд и покаяние героя. Тем не менее вся любовная линия Печорин/Вера рассматривается нами как третий дантовский эпизод, раскрывающий архитектуру личности героя. «Сегодня я **встал** поздно;

прихожу к колодцу — **никого уже нет**. Становилось жарко; белые мохнатые тучки быстро бежали от снеговых гор, обещая грозу; **голова Машука дымилась, как загашенный факел**; кругом него вились и **ползали, как змеи, серые клочки облаков**, задержанные в своем стремлении и будто зацепившиеся за колючий его кустарник. Воздух был напоен электричеством. **Я углубился в виноградную аллею, ведущую в грот; мне было грустно»** (С.101).

О. А. Седакова, комментируя пространство «Земного рая», поясняет, что именно в этой высшей точке Чистилища, пространство вдруг обезлюдело. И этот контраст очень явен у Данте. Начинается индивидуальное таинство: спасение героя через покаяние при встрече с Беатриче. «Земной Рай — вершина Чистилища, но, как и вся эта гора, он представляет собой транзитное пространство. В Земном Раю нет постоянных обитателей. Его безлюдность явно что-то значит. Здесь довершается очищение души и ее подготовка к вступлению в Рай небесный <...> здесь совершается «последний суд» Беатриче. Здесь он приносит свое последнее и самое горькое покаяние: «Такое сознание вины пронзило мне сердце, что я упал, сраженный»<sup>38</sup> (31 песнь, чистилище — пер. Седакова)».

У Лермонтова мы также наблюдаем это резко обезлюдившее пространство около колодца, где обычно всегда «шумит разноязычная толпа». В природе совершается богослужение: *голова Машука дымилась как загашенный факел* — напоминает нам «курящиеся алтари»<sup>39</sup> или «Престолы природы, с которых как дым улетают громовые тучи»<sup>40</sup>. Образ извивающихся змей, спускающихся по горным вершинам, прямо отсылает к эпизоду на Гуд-горе и связывает эпизоды крепкими семантическими нитями.

<sup>38</sup> Седакова О. А. Мудрость надежды и другие разговоры о Данте. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2021. С. 68.

<sup>39</sup> Я видел горные хребты, // Причудливые, как мечты, // Когда в час утренней зари // Курились, как алтари (М. Ю. Лермонтов «Мцыри»)

<sup>40</sup> См.: Лермонтов М. Ю. Синие горы Кавказа приветствуют вас! // Сочинения : в 2 т. Т.1. М.: Правда, 1988. С. 127.

Глагол *углубился* переводит повествование из внешнего плана в психологический экзистенциальный план. Герой углубился в себя. Ему было грустно и одиноко, он вспоминал давно забытый образ. И вдруг в глубине своего мрака и одиночества (грота) он увидел чей-то силуэт. Это напоминает начало «Божественной комедии», когда герой увидел «свет путеводной звезды» и приободрился, что он не один. И вот в этом же состоянии одиночества, когда вокруг все исцеляются у бурлящих источников, а Печорин подобно расслабленному у Овчей купели «не имеет человека, который бы отпустил его в купальню, когда возмутится вода» (Ин 5) замечает кого-то еще в пространстве своего экзистенциального поля. Причем, углубившись в себя герой ведет внутренний диалог: «Зачем она здесь? И она ли? И почему я думаю, что это она? и почему я даже так в этом уверен? Мало ли женщин с родинками на щеках? Размышляя таким образом, я подошел к самому гроту» (С.102).

Интересно проанализировать систему внутреннего диалога с точки зрения теории коммуникации. Обращение к кому-то с вопросом всегда предполагает наличие второго субъекта речи. Очевидно, что внутренний диалог ведет субъект, состоящий из двух частей. («Во мне две души...» одна спрашивает, другая отвечает и судит). Очевидно, что Печорин обращается к своей душе. Такой способ коммуникации напоминает нам молитвенную риторику. Вспомним, например, Великий покаянный канон Андрея Критского. Коммуникация в каноне выстроена так, что субъект речи — это *я* и *моя душа*. Первый стих, как правило, — это обращение субъекта речи к Богу с покаянием, второй — обращение к собственной душе, что свернула с верного пути. Этот внутренний диалог *себя со своей душой* произошел у Печорина, когда он оказался в безлюдном пространстве, в котором курится фимиам и происходит богослужение. Погружаясь вглубь этого природного храма (//храма души) Печорин ждет встречи с Женщиной (Гетевской Вечной Женственностью). В символическом отношении все это действие напоминает

Блоковские строки: «Вхожу я в темные храмы, совершаю бедный обряд, там жду я Прекрасной Дамы в мерцании красных лампад».

Как только частота вопросов в душе Печорина начинает множиться, напоминая нам полифонию Баха, материя текста разрывается и происходит таинственная встреча. Появление Веры в гроте прямо отсылает нас к 31 Песни Чистилища, когда Данте впервые встречается с Беатриче. Печорин *подошел к самому гроту* т.е. к некоей крайней черте. Пространство виноградной аллеи вдруг подошло к концу, к некоей границе, за ней находится грот, в котором Печорин видит очертания некоей женской фигуры, отчего почему-то испытывает волнение. Данте также смотрит на женский силуэт через реку (некую черту), еще не различая четких очертаний испытывает волнение.

Идет прямая переключка строк:

Данте:

**Всю кровь мою**

Пронизывает трепет несказанный:

**Следы огня бывшего узнаю!** (Пер. М. Лозинский С.293)

Печорин: «Давно забытый трепет пробежал по моим жилам» (С. 102).

Место, где Печорин встречает Веру, называется гротом, и далее говорится, что *в тени его свода на каменной скамье сидит женщина (С.102)*. Это напоминает ренессансные полотна — например, полотно Леонардо да Винчи «Мадонна в гроте», где слово «свод» вводит дополнительную коннотацию как *Свод храма*. Таким образом, в гроте, напоминающем храм, сидит женщина. Сама поза сидящей женщины, склонившей голову, окутанной шалью, а затем ее спокойный глубокий взгляд прямо в глаза (=душу) написана Лермонтовым с таким благородством и иконописным достоинством, что кажется, что сидит в гроте не простая женщина, а Мадонна: «сидит женщина, в соломенной шляпке, окутанная черной шалью, опустив голову на грудь; шляпка закрывала ее лицо. Я хотел уже вернуться, чтоб не нарушить ее мечтаний, когда она на меня взглянула».

И читаем появление Беатриче в 31 Песни «Чистилища»:

**В венке олив, под белым покрывалом,**  
Предстала женщина, облачена  
В зеленый плащ и в платье огне-алом.

**Хотя опущенное покрывало,**  
**Окружено Минервиной листвою,**  
**Ее открыто видеть не давало** (пер. М. Лозинский С. 293)

Шаль и шляпа закрывает от Печорина лицо Веры, точно так же, как венок из оливковых листьев и белое покрывало закрывает от Данте лицо Беатриче. Но появление этого силуэта вызывает в душе обоих трепетное волнение.

«Про жилы» в тексте романа упоминается только в трех местах: подъем на Гуд-гору, начало «Княжны Мери» и встреча с Верой в гроте: «В подъеме на Гуд-гору: «И вместе с тем какое-то отрадное чувство распространилось по всем моим жилам, и мне было как-то весело, что я так высоко над миром: чувство детское не спору...» (С.30).

Начало «Княжны Мери»: «Весело жить в такой земле! Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах. Воздух чист и свеж как поцелуй ребенка» (С.80)

При первой встрече с Верой в гроте: «Давно забытый трепет пробежал по моим жилам при звуке этого милого голоса: она посмотрела мне в глаза своими глубокими и спокойными глазами: в них выражалась недоверчивость и что-то похожее на упрек» (С.102).

Очевидно, что эти перекликающиеся друг с другом подобно эху через повествовательную ткань предложения связывают эти эпизоды крепкими нитями.

В предложении из эпизода с Верой появляется дополнительное измерение. Печорин вспоминает какое-то давно забытое впечатление. Читатель вспоминает близкие мотивные связи с эпизодом подъема на Гуд-гору, где повествователь говорит о том, что «от души отпадает все наносное

и ... и она делается вновь такую, какой была некогда и верно будет когда-нибудь опять». Это воспоминание о былой детской чистоте, как будто актуализируется при встрече с Верой — образом «Вечной женственности».

На протяжении всей повести Печорина не волнует ничего из ее внешнего облика, только звук голоса и глаза, в которых постоянно появляется упрек. Печорин сравнивает их общение с итальянской оперой. Они общаются звуками, невидимым миром искусства. Также и Вера постоянно говорит о голосе Печорина, как будто это единственное, что связывает их души. Общение с Верой (по слову Шеллинга о дантовском рае) связано с музыкой и лирикой, как высшим уровнем дантовской структуры универсума.

И сам облик Веры представлен Печориным почти прозрачным, невещественным. Она находится на границе смерти «Я чувствую, что скоро умру». Все общение между ними происходит глазами и звуками. Именно звук голоса Беатриче напоминал Данте бурлящую смущенную воду в «Божественной комедии»:

В округлой чаше от каймы к середине  
Спешит вода иль изнутри к кайме,  
Смущенная извне иль в сердцевине  
Мне этот образ вдруг мелькнул в уме,  
Когда умолкло славное светило  
И Беатриче тотчас вслед Фоме  
В таких словах начать благоволила, —  
Настолько совершенно к их речам  
Уподобление это подходило (С.362)

Это вплетается в семантику бурлящих источников Кавказа и семантику «чающих движения воды» водяного общества. А «глубокий и спокойный» взгляд Беатриче служил механизмом подъема Данте на следующий уровень рая. Здесь в тексте Печорин пишет, что Вера посмотрела *в глаза глазами*. Это тавтология опять же не случайна. Это метод первичной диалектики, сталкивающей слова так, что один смысл вытесняется другим и выводит это слово из общего значения так, что оно становится выпуклым и значимым. В

одном случае глаза — это физическое зрение, во втором употреблении глаза — это новое зрение, т.е. глаза глазами — физическое/ духовное зрение.

Ощущение какой-то внутренней наполняемости живой водой при слушании голоса и при взгляде Веры на Печорина оживляют героя изнутри.

Ощущение внутренней полноты бытия при смотре Веры в глаза Печорина напоминают нам противоположный эпизод из «Тамани», когда Печорин смотрел в глаза слепому и видел не только физический недуг, но какую-то бездну пустоты, небытия. В глазах слепого — абсолютный духовный мрак, в глазах Веры полнота света божественного присутствия. Данте не мог смотреть на божественный свет прямо, только через преломленный взгляд «глаза в глаза» Беатриче. И если принять во внимание, что Лермонтов, описывая образ Веры, обращается к образу Беатриче в Земном Раю, то мы можем говорить о сотериологической функции ее голоса и взгляда. Употребление Лермонтовым оборота *посмотрела в глаза <...> своими глазами* актуализирует это семантическое столкновение слов, которое является основным приемом литургической поэтики. Учитывая тот факт, что роман актуализирует богослужебный суточный круг, то в данном случае этот оборот «посмотрела в глаза глазами» рифмуется с финальными словами последнего текста утрени *Великого славословия* — *Во Свете твоём узрим Свет*. Мы уже анализировали связь надтекстовых эпизодов с гимном вечерни «Свете Тихий», переходным между вечерней/утреней, гимном «Ныне отпускаеши» и сейчас в третьем дантовском эпизоде — линии Печорин/Вера можно говорить об актуализации последнего гимна утрени «Великого славословия». Все эти гимны имеют главный мотив — распространение солнечного света, и связываются с определенным астрономическим часом. Насколько важна в романе световая семантика, мы уже неоднократно говорили выше. И вот теперь при встрече с Верой/Беатриче на границе между Чистилищем и Раем этот свет становится настолько сильным, что выходит из своего материального значения глаза/глазами — во свете/Свет — через свет в глазах Веры/Беатриче Печорин видит Божественный Свет.

Покаяние Данте происходит как бы ступенчато:

Сначала Беатриче грозно на него посмотрела и ему стало стыдно, что он отвел глаза к ручью, где смотрел на себя как бы со стороны, прозревая по ходу речи Беатриче.

Глаза к ручью склонил я, но когда  
Себя увидел, то, не молвив слова,  
К траве отвел их, не стерпев стыда.

Так мать грозна для сына молодого,  
Как мне она казалась в гневе том:  
Горька любовь, когда она сурова. (С.294)

Лед, сердце мне сжимавший, как тисками,  
Стал влагой и дыханием и, томясь,  
Покинул грудь глазами и устами (С.295)

Затем после обличительной, но любящей речи Беатриче Данте упал на землю.

Такой укор мне сердце укусил,  
Что я упал. Что делалось со мной,  
То знает та, кем я повержен был (С. 299)

Затем Данте при словах «*Окропи меня!*» (отсылка к покаянному 50 псалму) погружается в водный поток.

«Покаяние» Печорина также происходит постепенно и растянуто сюжетными событиями. Но вместе с тем структурно ступенчатый дантовский принцип повторен Лермонтовым в данной линии Печорин/Вера.

На протяжении всей повести при встрече с Верой Печорин пишет, что во взгляде Веры читался упрек: «...Она посмотрела мне в глаза своими глубокими и спокойными глазами: в них выражалась недоверчивость и что-то похожее **на упрек**» (С. 102); «Вчера у колодца в первый раз явилась Вера <...> **Упрек!**.. Скучно! Но я его заслужил...» (С.111); «Нынче поутру Вера

уехала с мужем в Кисловодск. Я встретил их карету <...> Она кивнула головой: во взгляде ее был **упрек**»(С.134).

Очень настойчивое повторение этого слова при каждом появлении Веры в романе опять-таки выделяет его из общего контекста и делает выпуклым, значимым. Когда Данте первый раз видит Беатриче в Чистилище, то она его встречает упреком, гневным взглядом. Данте не мог стерпеть этого стыда, но, когда Беатриче представила ему как на ладони его сошедшую с «верного пути» жизнь, лицо Данте залилось обильными слезами, которые было необходимо освежить в росе. Также Печорин после откровенного письма Веры, после этой правды о себе, помчался за ней как за самым дорогим существом, но, не догнав, упал на траву и «зарыдал как ребенок», после чего «ночная роса и горный ветер освежили лицо» (связь с Дантовским «Окропи меня!»/«Окропиши мя иссопом» Пс.50).

Данте рыдающий и Печорин рыдающий — это души в момент глубокого эмоционального потрясения — момент покаяния. Упоминание о росе возвращает нас к ощущению обновленного бытия «воздух чист и свеж как поцелуй (молитва) ребенка». После слез (плача) возникает обновление, свежесть, спокойное и радостное чувство — *Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах, а душе возвращается детская чистота. Вспомним в эпизоде на Гуд-горе: удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, мы невольно становимся детьми; все приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такою, какой была некогда, и, верно, будет когда-нибудь опять.*

В письме Вера раскрывает Печорину откровенный взгляд на его душу. Она дает понять, что знает его правду, не так, как знают ее все остальные «маски»-персонажи повести: знает его не байроническим типом (взгляд Княжны Мери), не немецким философом (взгляд Вернера), не французом-остряком (Грушницкий и компания), а знает его в своей глубинной сущностной природе, знает и любит в нем внутреннего человека.

«Никто не может быть так искренне несчастлив, <...> потому что никто столько не старается уверить себя в обратном». И при этом откровенном видении, она его продолжает любить и жалеть, так же, как Беатриче Данте. Суров был приговор Беатриче, но по мере ее обличающего монолога, Данте «мягчел» душой, чувствуя любовь Беатриче к себе.

Горькое покаяние Данте — кульминационное событие всей «Комедии». Точно так же рыдание Печорина, не догнавшего Веру, после прочтения ее письма о себе — кульминационный и самый эмоциональный момент всего романа. Весь этот эпизод: погоня за Верой, написан так, что создается ощущение собирания всего в какую-то одну общую кульминационную точку, подобно дантовской точке: «И я в той точке сделал поворот, где гнет всех грузов отовсюду слился». Погоня изо всех сил, спутанные мысли о Вере, как о самом дорогом существе, о возможности лишь пожать ее руку, стегание изнуренного коня, до его самого последнего издоха, а затем следующее предложение — *я остался в степи один, потеряв последнюю надежду* — все это говорит о том, что герой, собрав в себе последние силы, доскакал до границы бытия и «умер», обессилил и вышел в экзистенциальное пространство. Все это рифмуется с первым эпизодом подъема на Гуд-гору: *Мы вышли из сакли* и последующее повествование, проанализированное выше. Все это рифмуется с прелюдией «Комедии» — выход из сумрачного леса. «Я шел по пустынному берегу» (// «бродить по пустынным горам» (подъем на Гуд-гору — С. 33.)). Здесь вновь герой находится в этом пустынном экзистенциальном пространстве «я остался в степи один, потеряв последнюю надежду» (С.175) (// утратив правый путь во тьме долины (Данте)):

Я попытался идти пешком — ноги мои подкосились (С. 173)

<...>

Я упал на мокрую траву и как ребенок заплакал (С. 173)

<...>

Такой укор мне сердце укусил, что я упал (С.299)

И долго я лежал неподвижно и плакал горько, не стараясь удерживать слез и рыданий; я думал, грудь моя разорвется; вся моя твердость, все мое хладнокровие — исчезли как дым (С.174) // Лед, сердце мне сжимавший, как тисками, / стал влагой и дыханием и, томясь, / покинул грудь глазами и устами (С. 295)

Душа обессилела, рассудок замолк, и, если б в эту минуту кто-нибудь меня увидел, он бы с презрением отвернулся (С.173).

Это описание напоминает описание лежащего между скалами тела Грушницкого: «(Вернер) не отвечал и с ужасом отвернулся <...>. Я заметил между расселинами скал окровавленный труп Грушницкого. Я невольно закрыл глаза».

Сраженный слезами Печорин лежал как окровавленный труп Грушницкого и труп загнанной лошади. Здесь произошла смерть Ветхого человека.

Во всей линии Печорина и Веры нет изображения телесности, все там в высшей степени символ и аллегория. Мы слышим только музыку итальянской оперы, звуки голоса и спокойный глубокий взгляд «глаза в глаза», очертания лиц лишь силуэтно. После долгого рыдания Печорин, «оросился» (//«окропился») подобно Данте, который несколько раз за свое путешествие умывался, снимая прежнюю грязь для возможности дальнейшего путешествия. «Мне, однако приятно, что я могу плакать <...> Новое страдание сделало во мне счастливую диверсию». Сам Печорин свои слезы наделяет *сладостными* эпитетами «счастливые, приятные, свежие» — *плакать здорово!* Во всяком случае эти слезы не усугубили его отчаяния, а наоборот произвели счастливый поворот («я в той точке сделал поворот»). Здесь все повествование энергетически собирается в этой дантовской точке, после чего происходит ментальная смерть ветхого человека и рождение нового — счастливая диверсия.

Вся любовная линия написана Лермонтовым в высшей степени музыкально, не материально. Материальны в этом описании лишь звук

голоса и свет божественных глаз. Вся линия отношений Печорин/Вера описана как бы над текстом, над сюжетом. И если в сюжете всегда многолюдно, то при встрече Веры и Печорина все как будто замолкает. Сам Печорин сравнивает их отношения с «одним из тех разговоров, которые на бумаге не имеют никакого смысла, которых повторить нельзя и нельзя даже запомнить: значение звуков заменяет и дополняет значение слов, как в итальянской опере» (С.103). Само общение с «полупрозрачной», почти нематериальной Верой<sup>41</sup> происходит звуками. Сама Вера постоянно говорит о голосе Печорина: «мое слабое сердце покорилося снова знакомому голосу», «в твоём голосе, что бы ты ни говорил, есть власть непобедимая», «я прислушиваюсь к твоему голосу. Чувствую такое глубокое и странное блаженство, что самые жаркие поцелуи не могут заменить его».

Эти строки, сказанные Верой о звуке голоса Печорина в сравнение с поцелуем, были сказаны ей в момент пения Княжны Мери. Именно в этой сцене (пении Княжны Мери) истинная музыка и искусство звучит в отношениях Веры и Печорина. В этот момент повествование разделяется как бы на два плана — внешний и внутренний: музыка в сюжете и музыка в смысле, то есть, пение Мери и звучащая музыка между Печориным и Верой становятся оппозицией. В этой сцене происходит диалог между Княжной Мери, обидевшейся, что ее пение не произвело на Печорина впечатления:

— Может быть вы не любите музыки?

— напротив... после обеда особенно

— <... > я вижу, что вы любите музыку в гастрономическом отношении...

— вы ошибаетесь: я не гастрон у меня прескверный желудок. Но музыка после обеда усыпляет, а спать после обеда здорово: следовательно я люблю музыку в медицинском отношении» (С. 119).

Чтобы не сказать прямо о том, что Печорину исполнение Мери не понравилось, он пустился в диалектику, которую княжна Мери даже «не

---

<sup>41</sup> Ее болезнь *fièvre lente* — медленная изнурительная лихорадка как медленная потеря телесности.

дослушала, отошла». Мы уже много говорили о мотиве голода в романе, Печорин не только «жаждет воды живой», как доказывает Г. В. Москвин в своем анализе, но и жаждет «истинной пищи», которая заключается в Богопознании «блаженны алчущие и жаждущие». Мотив голода акцентируется в Тамани «я там чуть не умер с голоду», а также перед дуэлью Печорин рассуждает о ложном пути познания, сравнивая это с воображением голодающего человека, которому снится роскошный стол, но проснувшись он испытывает двойной голод. Эта жажда познания самого себя, это стремление к высшему аллегорически осмысляется Печориным в гастрономическом ключе. Причем ироническое замечание о прескверном желудке и любви к музыке в медицинском отношении отсылает нас к предисловию Лермонтова к роману: «Довольно людей кормили сладостями, у них от этого испортился желудок. Нужны горькие лекарства, едкие истины».

Истинная музыка — музыка любви как отголосок божественной любви звучит в отношении Печорина и Веры. Поэтому в конце этой сцены с пением княжны Мери Печорин пишет: «Остальную часть вечера я провел возле Веры и **досыта** наговорился о старине <...> За что она так меня любит, право, не знаю! Тем более, что это одна женщина, которая меня поняла совершенно».

Голодный герой, любящий музыку на сытый, здоровый желудок, общаясь с Верой звуками итальянской оперы в какой-то момент насытился, перестал желать, как в эпизоде начала повести «Княжна Мери». Мы говорили, что на вершине горы, герой как будто замирает, наполненный счастьем и на мгновение останавливается в своем непрерывном движении.

Таким образом, этот третий надтекстовый эпизод — общение с Верой — актуализирует дантовскую линию сюжета, связанную со встречей с Беатриче в Земном Раю. Вместе с тем, он является третьим заключительным звеном внутреннего дантовского сюжета в романе.

## «Фаталист». Вопрос о предопределении в богословской перспективе. Выводы.

Заключительным этапом анализа художественной целостности архитектоники романа «Герой нашего времени» является финальный фрагмент «цепи повестей» — «Фаталист».

По мысли В. И. Тюпы — это «инфернальный хронотоп принадлежит <...> воображению уединенного сознания (Печорина — Э.З.), которое шире инфернальности<sup>42</sup>». Этот «инфернальный хронотоп герой носит в себе, а выход из него – смыслообразная тектоническая основа <...> художественного целого<sup>43</sup>». В моменте встречи с дочкой урядника Настей визуально актуализируется дантовское дно ада. В. И. Тюпа пишет: «Зрительно инфернальный хронотоп проявляется в лаконичной пейзажной зарисовке: месяц, полный и красный, как зарево пожара, начинал показываться из-за зубчатого горизонта, — весьма прозная мифопоэтическая аллюзия пасти хтонического чудовища <...> В сочетании с ночным холодом... этот зрительный образ легко ассоциируется <...> со вмершим в лед огнедышащим Люцифером Дантова ада»<sup>44</sup>.

Таким образом, «Фаталист» описывает дно ада лермонтовского героя, который со спуском к елисаветинскому источнику («Княжна Мэри») начинает движение к основе своего существа к собственному сердцу<sup>45</sup>. «Фаталист» —

<sup>42</sup> Тюпа В. И. Фаталист // Красота прозы . СПб.: Росток, 2020. С. 105.

<sup>43</sup> Там же. С. 106.

<sup>44</sup> Там же. С. 100.

<sup>45</sup> Стоит отметить, что со спуском к Елисаветинскому источнику из новой квартиры в Пятигорске как из некой точки бифуркации происходит одновременное нисхождение (греч. *катабасис*) и одновременное восхождение (греч. *анабасис*). Выше анализировалось восхождение в гору с ориентацией на прозрачную аллюзию дантовского восхождения в Чистилище. Но сам Печорин совершает путь в глубины самопознания, в глубины своего страстного сердца, наблюдая за которым «человек может оценить правосудие Божие» (С.123), но «как излечить» его – это «уж Бог знает» как (С.6). Катабасис и анабасис разделяют субъектно-объектную структуру произведения на два плана, на мир того, кто «живет в полном смысле этого слова» и того, кто «мыслит и судит его» (С.161). Первый – «осуждает себя в духе» (Бахтин, АГ), а второй оправдывает вненаходимым «эстетическим спасением». Первый – герой, второй – автор (=читатель).

это дно человеческого ада, дно человеческого сердца, в пространстве которого происходит борьба между доброй и злом, бессмысленностью и смыслом, безответственностью и ответственным поступком, я «ветхим» и я «новым». Направление воли к предоставленной судьбой возможности поступка «рождает личность героя в новом плане бытия» (АГ), предопределяя ее к эстетическому спасению — завершению.

Совершенный нами анализ романа демонстрирует раскрытие целостности героя внутри себя и героя-в-мире путем сопоставления двух хронотопов – малого и большого, графически (композиционно) проявляемого двойным делением романа. Большой хронотоп — это время Ветхого и Нового Заветов, в центре которого событие Боговоплощения. Ответом на Боговоплощение является жизнь частной человеческой души, которая умирает «на дороге по пути из Персии», откуда двинулись рождественские волхвы к Воплотившемуся Спасителю. Это известие предваряет знакомство с «историей души человеческой» в исповеди героя. Внутренняя жизнь героя, наблюдаемая последовательным чтением трех повестей, демонстрирует нам весь диапазон личности, в котором человеческое я в коконе своего уединенного сознания раскрывается путешествием вглубь своего сердца (вглубь своего ада). Как говорит в своей статье «от двойника к собеседнику» А. Ухтомский: необходимо «пробить скорлупу» своего внутреннего «двойника» на встречу к «собеседнику»<sup>46</sup>, необходимо пробить скорлупу своего внутреннего эгоизма (кокон уединенного сознания). «Двойник должен умереть, чтобы дать место собеседнику»<sup>47</sup>. Необходима встреча со своим двойником, нужно убить своего двойника для встречи с собеседником (необходимо убить дракона в себе самом).

В. И. Тюпа в своем анализе лермонтовского «Фаталиста» проанализировал композиционную структуру повести, в которой выявил две

---

<sup>46</sup> Ухтомский А. А. Учение о доминанте. М.: Юрайт, 2025. С. 249.

<sup>47</sup> Там же. С. 252.

зеркальные схемы идентичных эпизодов, разделенных центральным событием встречи с дочкой урядника Настей.

Вулич и Печорин — это двойники, решившие проверить предопределение. Падающий на стол туз Вулича — знак (орудие) этого предопределения. В структурно зеркальном эпизоде проверки предопределения Печориным, когда он сам подобно перевернутому червленному тузу, «бросается в окно головой вниз» (С.190), орудием предопределения становится он сам как поступающая личность. Этот переворот человеческого тела со дна собственного ада рифмуется с прозрачной аллюзией чудесного кульбита Данте с центральной точки ада к выходу из него: «И я в той точке сделал поворот» (пер. М. Лозинский). Значимым в этом эпизоде является образ стучащего живого человеческого сердца Печорина («Сердце мое сильно билось» (С. 189)), рифмующееся с сердцем червленного туза, а затем разрубленным шашкой «сердцем» своего темного двойника.

Согласно структуре волшебной сказки, на мифологическом уровне лежащей в основе романа, разрубание шашкой чудовища входит в сюжет змеборства (В.Я. Пропп «Исторические корни волшебной сказки», гл. 7 «У огненной реки»). Ветхий я, темный двойник умирает, а новый человек оживает. «Стучащее сердце» поступающей личности воплощает и завершает архитектуру героя в произведении, воипостасирует живое человеческое содержание через форму художественного бытия.

В этом акте добровольного решения взять казака живым, на наш взгляд, заключается разгадка предопределения как богословская проблема. Возможно, и не осознанная биографическим автором, но явленная как следствие того, что мы имеем дело с «правдой» эстетической деятельности и действительным шедевром литературного творчества, в котором «истина», по слову М. Хайдеггера, «сокрыта в творении» (ИХТ).

Учение о предопределении — это концепция блаженного Августина, в котором он размышляет о предопределении одних людей ко спасению, а

других к осуждению. Является ли это предопределение независимым от действий человека выбором Свыше (кто-то спасается, кто-то осуждается) или эта предопределенность зависит от человеческой воли. Лермонтовское произведение отвечает на этот вопрос: (ответим «бахтиноведческим языком») предопределяются к эстетическому спасению все ответственно поступающие личности — воплощенные в событие бытия герои литературных шедевров.

Два структурно зеркальных фрагмента, разделенные встречей с Настей, дают ответ на вопрос, что же такое предопределение. В случае с Вуличем предопределение к жизни или смерти путем испытания судьбы — бессмысленно, безответственно. Остается неизвестным, является ли осечка Вулича следствием особенности данного типа оружия (мнение Максима Максимовича) или бессмысленная игра с судьбой. Действие Печорина для проверки предопределения принципиально другого свойства. Судьба предоставила Печорину выбор совершить поступок или оставаться сторонним наблюдателем, стать осмысленным (инкарнированным) или «пропустить смысл мимо себя» (по Бахтину АГ). Он, видя единственную возможность взять живым казака, выбирает из двух вариантов единственно верный, предопределяющий человека к бытию. Герой, эгоист, находящийся в глубине своего внутреннего ада, совершая поступок, совершает и пробитие «своей скорлупы на встречу собеседнику» (Ухтомский).

Эстетическое завершение — это оцельняющий художественное целое вокруг героя выход из произведения. Как бы ответ на вопрос произведения — инкарнация смысла. Этот выход характеризуется финальной сценой с Максим Максимовичем, в образе которого впервые просматривается настоящий *другой* — иное сознание.

После совершенного ответственного поступка Печорин — герой уединенного сознания — с необыкновенным вниманием впервые прислушивается к мнению другого. В. И. Тюпа пишет: «Печорину этот кругозор одного из тех старых воинов, к мнению которого он всерьез прислушивается, отнюдь не чужой. Архитектоника мировоззрения (Максим

Максимыча — Э.З) не развернута в самостоятельный внутренний хронотоп, однако обнаруживает себя ровно настолько, чтобы обозначить границу печоринского сознания», «Фаталист» — это «миф о возвращении личности из чужого мира своих двойников в свой мир других»<sup>48</sup>.

Так, совершенный поступок изменяет направление взгляда от своего «я» к «другому», от центростремительности к центробежности. Отсюда вопрос о предопределении получает поистине богословский смысл. Каждый ответственно совершаемый поступок предопределяет человека ко спасению. Эстетическое спасение — это «момент перехода одной точки зрения в другую» (геройной в авторскую) (АГ). Герой (Печорин), добровольно выбирая совершение ответственного поступка, предопределяется к спасению.

Смысл человеческой жизни по преп. Максиму Исповеднику (его учение о воле) — это преобразование индивидуальной эгоистической человеческой воли в общечеловеческую природную (соборную), или согласие человеческой и божественной воли. В акте эстетического завершения герой добровольно отдает себя «в руки» «творца формы» — автора. Свою индивидуальную волю преобразует в интерсубъективную согласную волю троих (автор, герой, читатель) к осуществлению эстетического события, благодаря чему «произведение становится поистине художественным» — завершается (Бахтин — АГ)

Печорин в «Княжне Мэри» рассуждает о причине желания влюбиться в себя княжну как о сорванном по своей злой воле «бутоне» цветка, которым «хочется надыхаться вдоволь и бросить на дорогу» (С. 122). Его монолог (написанный в духе аскетического монашеского учения о страстях и борьбе с ними) заканчивается словами «только в этом высшем состоянии самопознания (познания своего ада — Э.З) человек может оценить правосудие Божие». До дна своего познания герой дошел в повести «Фаталист». Правосудие Божие — это вневременный взгляд автора=читателя,

<sup>48</sup> Тюпа В.И. Фаталист / В.И. Тюпа // Красота прозы. СПб.: Росток, 2020. С. 106.

на суд которого (-ых) в предисловии к роману выводит Лермонтов своего героя: «болезнь указана. Как ее излечить — это уж Бог знает».

Совершенный героем поступок — это акт свободной воли человека, результатом которого одновременно является как открытие для себя другого (ближнего, собеседника) (в нашем случае Максим Максимыча), так и невидимое присутствие внаходимого оправдывающего надсубъекта — Бога, которым для героя оказывается автор и равный ему читатель. В этом случае герой (Печорин) полноценно воплощается (умирает, оцельняется), «рождаясь в новом плане бытия» (АГ) предопределенным для вечной жизни в незавершенном настоящем (Бахтин) человеческой истории. Неслучайно имя дочери урядника — Настя (Анастасия пер. греч. «воскресение»). Это кенотическая точка воплощения героя — «эстетическая смерть и эстетическая победа над смертью», смерть ветхого (двойника Вулича) и рождение нового (Печорина в его повернутости к другому)). Встреча с Настей раскрывает последующие события повести (несмотря на их композиционную зеркальность с событиями вуличевского эксперимента) в их архитектурной осмысленности (инкарнированности) и предопределенности к эстетическому спасению — завершению.

Мы описали архитектуру романа «Герой нашего времени», состоящую из «цепи повестей» разного сюжета, но объединенных единой внутренней целостностью. В основе этой целостности прояснение модели человеческой личности в произведении. Раскрытие этой личностной модели осуществлено с учетом трехуровневого вертикально-горизонтального ряда (мифология/история (референтно-речевой слой)/аллегория и ад/чистилище/рай) как внутреннее прояснение героя в его динамическом движении от потенциального/воплощенного/рожденного в новом плане бытия. Это и есть модель человеческого домостроительства — архитектура произведения, которая строится на герое — краеугольном камне. (всп. Эф 2:20)

### 3.2. Архитектоника повести И. С. Тургенева «Вешние воды»

Повесть И. С. Тургенева<sup>49</sup> композиционно<sup>50</sup> делится на три части: рамочное начало (назовем для удобства — пролог), центральная часть (воспоминание, для удобства назовем анамнезис), рамочный конец истории (назовем — эпилог). Каждая часть в свою очередь внутри так же делится на две части, что связано с качественным изменением главного героя Дмитрия Павловича Санина.

Пролог описывает ситуацию потери жизненного смысла и восстановления его путем воспоминания пережитого раннее опыта божественной любви.

Центральная история содержит ретроспективное описание обретения опыта любви и описание того, каким образом эта любовь была утрачена.

Эпилог возвращает к прологу и так же двусоставен: очнувшийся герой ищет возможности покаяния и при получении прощения совершает поступок к своему нравственному совершенству.

Видимым знаком совершающейся метанойи героя является подаренный героиней (объектом истинной любви) гранатовый крестик (три раза появляется в повести, в начале, середине и конце), который разбивает все три части композиции на две зеркально одинаковые части, но с положительным и отрицательным нравственным полюсом.

#### Смысл названия

Крестоцентричность, включающая одновременно смерть старого ветхого и рождение нового человека, является ключом к архитектонике

---

<sup>49</sup> Тургенев И. С. Вешние воды // Повести русских писателей о любви. Пермь : Пермское книжное издательство, 1987 – 447с. (Далее произведение цитируется по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках).

<sup>50</sup> В данном случае мы используем слово композиция не в бахтинском смысле, как осуществляющую эстетический объект, а в расхожем смысле формального членения произведения на части. Рамочное начало, сама повествовательная история, рамочный конец.

данного произведения. Собственно говоря, центральная часть (воспоминание, анамнезис) актуализирует образ Иоанна Крестителя, благодаря чему обретает истинное свое значение название повести, которое как известно (Ю. В. Подковырин)<sup>51</sup> уже инкарнирует художественный смысл целого произведения, разворачивающегося последующим повествованием. Вешние воды на уровне сюжета имеют элегическую тональность быстротечной юности (об этом эпитафия) и легкой грусти воспоминания об ушедшем и невозвратном. На уровне архитектоники вешние воды актуализируют таяние холодного сердца героя слезами покаяния и весеннего (пасхального) обновления человеческого существа. На уровне архитектоники минорный сюжет завершается мажорными нотами новой обновляющейся жизни. Об этом последнее предложение повести, о чем речь пойдет ниже. В итоге, вешние воды — это воды крещения и покаяния, главным знаком которого является образ Иоанна Крестителя.

Центральная часть произведения (анамнезис) начинается и завершается визуальными образами двух женщин, представленных картинами Аллори Юдифь с отрубленной головой Олоферна и образом Саломеи с головой Иоанна Крестителя, также воплощенных во множестве картин (в данном случае мысленно всплывает образ Бернардино Луини). Если Аллориева Юдифь прямо называется повествователем, то визуально зеркальный образ Саломеи с головой Иоанна Крестителя возникает в воспринимающем сознании читателя через описание последней сцены анамнезиса.

Первое впечатление от Джеммы у Санина: «волнистый лок волос, как у Аллориевой Юдифи в Палаццо-Питти, — и особенно глаза, темные-серые, с черной каемкой вокруг зениц, великолепные, торжествующие глаза, <...>

---

<sup>51</sup> Подковырин Ю. В. К герменевтике заглавий // Литературное произведение как герменевтическая проблема: коллективная монография / Ю. В. Подковырин, О. В. Дрейфельд, Л. Ю. Фуксон, А. М. Павлов, М. А. Лагода. Кемерово : Изд-во КемГУ, 2011. С. 103–118.

— Санину невольно вспомнился чудесный край, откуда он возвращался» (С.12).

Далее следует история знакомства с Джеммой, божественная чистота первой любви и история знакомства с Марией Николаевной Полозовой, греховная рабская страсть и постепенное забвение. Эти две истории знакомства имеют абсолютно идентичную композиционную структуру — по три дня на обретение опыта божественной любви и три дня на забвение его (существенным для данной композиционной структуры является смысл и структура пушкинского «Я помню чудное мгновение») — «Явилась ты...гений чистой красоты» и «И я забыл твой голос нежный, твои небесные черты». Конец центральной композиционной части воссоздает в воображении идентичную картину с отрубленной головой в женских руках, но читатель в лице героини узнает подмененный диаметрально противоположный образ не праведницы, а Саломеи:

После случившегося грехопадения читаем: «Санин стоял перед ней как <...> погибший <...> припал к рукам своей властительницы. Она высвободила их, положила их ему на голову и всеми десятью пальцами схватила его волосы, сама выпрямилась, на губах змеилось торжество — а глаза, широкие и светлые до белизны, выражали одну безжалостную тупость и сытость победы» (С.131).

*Торжествующие глаза*, подобно божественному взору Беатриче в раю, у Джеммы-Юдифи, держащей в руках персонифицированный Олоферном грех и змеящееся торжество на губах, почти белесые (тоже змеиные) глаза г-жи Полозовой-Саломеи, держащей в руках жертву праведности Иоанна Крестителя — начальный и конечный образы центрального повествования. Очищенный страданием и покаянием главный герой в развитии являет диапазон своей раскрывающейся в процессе чтения личности — своей архитектоники. Олоферн убит, будучи помраченным блудным желанием, Иоанн Креститель, обличивший блудный грех Иродиады, убит как жертва девственной праведности.

Имя Джованни Батиста (по-русски — Иоанн Креститель) (умершего отца Джеммы), к которому постоянно обращаются герои воплощенной в данном сегменте текста комедии *Дель арте*, на наш взгляд тоже не случайно.

Тема покаяния, обновляющих весенних слез, после вневременного Джемминого помилования измученного самоосуждением героя особенно развивается в третьей части произведения. Вспоминается теория *я и другого* в трактате М.Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности» — «в духе я могу только осуждать себя, душу спасает другой». Самоосуждение героя бесконечно и безжалостно в своей невозможности оправдания напоминает «Зимний путь» Шуберта: «отравленная, опустошенная жизнь, мелкая возня, мелкие хлопоты, раскаяние горькое и бесплодное и столь же бесплодное и горькое забвение — наказание не явное, но ежеминутное и постоянное, как незначительная, но неизлечимая боль, уплата по копейке долга, которого и сосчитать нельзя» (С.133).

Наткнувшись на гранатовый крестик любимого человека («в душе настало пробуждение»), в лице которого он видел *божественный лик*, Санин оставляет новую «мебелированную квартиру, среди белой зимы», и бежит во Франкфурт «ждать шесть недель до весны» (С.134) Джемминого прощения (к слову заметить, шесть недель длится Великий пост *Се время покаяния* (литургическое песнопение) на пути к спасительной весенней пасхе). Прощения от вневременного другого, который любит, а значит простит и освободит его от мучений. «Долг, который невозможно оплатить» (С.133)— это бесчисленные грехи человека, которые может разрешить через покаяние только любящее вневременное сердце.

### **Мифотектоника**

Если сопоставить возникшие в воображении через воплощенное слово произведения две картины Аллори и Луини, на которых композиционно идентично изображены Юдифь, держащая за волосы голову Олоферна, и

Саломея, держащая за волосы голову Иоанна Крестителя, то легче будет убедиться, что на уровне мифотектоники данное произведение актуализирует миф, воплощенный в таких архаических сказках, как «Белая уточка» или «Сестрица Аленушка и братец Иванушка» — миф о подмене истинного ложным с последующим прозрением. Купец — главный герой сказок, испытав истинную любовь к героине, обманывается подменой перевоплотившейся в нее ведьмы. Мотив купли-продажи также очень значим в повести.

Кондитерская Розелли, где происходит встреча с Джеммой и разворачивается комедия Дель-арте, цель которой найти *человека в человеке* (краеугольный камень архитектоники), воплощает коммерческо-купеческую основу. Участие Санина в продаже сладостей в повести также очень значимо. Пантелеоне - центральный персонаж, отсылает к своему первообразу комедии Дель-арте Панталоне-купцу (впрочем, Пантелеоне есть воплощение всех масок комедии, в особенности Пульчинеллы, но об этом позже). Самый главный момент центральной части — это продажа имения Саниным Полозовой. «У вас товар — а я купец. Я хочу знать, каков у вас товар. Я хочу знать не только, что я покупаю, но и у кого я покупаю» (С.105) — говорит г-жа Полозова Санину. То есть Санина в полной мере можно назвать купцом, продающим свой товар.

Внешнее сходство двух героинь при последующем сходстве композиции разворачивания двух историй знакомства в вспоминающем сознании Санина так же свидетельствует об актуализации того самого мифа с подменой истины ложью, подделанной под истину. Почувствовать подлог может только знающее божественную любовь сердце. Очнувшийся, спустя 30 лет Санин «долго-долго сидел в раздумье <...> все не в силах был понять, как он мог покинуть Джемму, столь нежно и страстно им любимую, для женщины, которую он и не любил вовсе» (С.134).

Сделаем сравнительную характеристику тождественных композиционных точек в повествовании:

1. Первая встреча с Джеммой. Первое описание Джеммы. Красавица. «Рассыпанные по обнаженным плечам темными кудрями, с протянутыми вперед обнаженными руками... нос несколько велик, но красивого, орлиного ладу» (С.10). *Кожа слоновая кость или молочный янтарь* Сравнение стройности стана с Пальмой Бенедиктова (отсылка к стиху о танце Саломеи), «поразила его изящная красота ее рук...взор не мог оторваться от пальцев <...> как у Рафаелиевой Формалины» //

Первая встреча с Полозовой. «Густые волосы падали с обеих сторон головы — заплетенными, но не подобранными косами» (С.98), которые в последующих воспоминаниях Санин называл *змеевидными*. Распушенность волос в описаниях с Джеммой воспринималось признаком божественной красоты, распушенность волос (например, в первой и финальной сцене) у Полозовой являлось признаком распушенности и неприличия. «Нос несколько мясистый, вздернутый, ни тонкостью кожи, ни изяществом рук <...> она похвалиться не могла <...> Не перед «святыней красоты», говоря словами Пушкина, но перед обаянием цветущего женского тела <...> невольно остановился бы он» (С.98)

Божественная (вернее сказать, эстетическая) и телесная (гедонистическая) красота двух героинь одновременно сближает и разъединяет. Разность в описании губ героинь. У Джеммы губы «как лепестки роз», у Марьи Николаевны «вкусные губы» — эстетическое и гедонистическое описание.

1. Вторая встреча с Джеммой и Полозовой: Санин должен был рассказать о себе. Поет ключевой романс «Я помню чудное мгновение» (архитектоническое сходство с повестью утрата божественного-поиск-обретение), музыкальное знакомство с семьей Розелли // Прогулка с Полозовой, требующей рассказать о себе. Разговор о музыке, которую в

отличии от Джеммы (музыкальный код произведения- нужно отдельное исследование), Полозова не любит: «Джемма ласкалась к матери, но **не по-кошачьи, не на французский манер, а с той итальянской грацией**, в которой всегда чувствуется присутствие **силы**» (С. 27); «Этот «добрый малый» шел рядом с ним **кошачьей походкой** <...> в образе молодого женского существа, от которого так и веяло тем <...> жгучим соблазном, каким способны донимать нашего **брата-грешника, слабого мужчину славянские натуры**» (С.106).

Параллельное наличие силы в женских образах. Божественной силы в лице Джеммы и властной силы соблазна в лице Полозовой.

Описание красоты Джеммы лишено осязательности, она умопостигаема, через сравнение с произведениями искусства, античными и ренессансными образами. Эстетическое восхищение ею — как бы «переживание переживания». Описание красоты г-жи Полозовой нарочито осязательно, телесно, «гедонистично», через сравнение с природным, земляным языческим началом.

3. Джемма — инициатор задержки Санина во Франкфурте на три дня, Полозова — инициатор задержки Санина на три дня. Три дня на обретение любви, три дня на соблазнение грехом. Три дня Санин очищается карнавалом и, наполненный любовью, приводится Джеммой к матери для благословения со словами: «я привела настоящего!» без последующего существительного, которое читатель архитектурно внутренне договаривает: «человека». Освященный счастьем и полнотой божественной любви человек являет свое высшее человеческое лицо. Затем трехдневное помрачение и падение человека в состояние раба («когда он отдался ей под ноги, когда началось его рабство») (С.131).

4. Эпизод интимного диалога Джеммы и Санина шепотом, во время сна матери г-жи Леноре, сблизившего его с ней, на фоне всей театральности действия первой части // Эпизод интимного диалога шепотом Полозовой и Санина в театральной ложе, когда греховный помысел вошел в сердце героя.

До этого в одиночестве этот помысел, в виде прилога проникал *подобно чаду* в мысли героя и отбрасывался. Санин сам в себе недоумевал: «Как смеют сквозь те божественные черты (Джеммы — наше Э.З.) сквозить эти?» (С.111). Теперь же после театра в одиночестве, увидев письмо от Джеммы «он мгновенно испугался <...> ему почему-то стыдно думать о ней. Совесть шевелилась в нем» (С.124).

Символ *чада*, наполняющего и оскверняющего освященного божественной любовью героя в течении трех дней напоминает аскетическое учение монахов о трехступенчатом согласии на грех душой человека — **прилог** (появление образа Полозовой, который на первых порах Санин легко отбрасывал «Но образ Джеммы охранял Санина как тройная броня» (С.98)), **сочетание** (после прогулки с Полозовой — «госпожа Полозова... торчала перед его глазами») (С.111), **согласие** (после беседы в ложе перед сном Санину стыдно было уже думать о Джемме, на следующее утро повествователь отказывается говорить о том, «о чем он подумал <...> когда Марья Николаевна нетерпеливо постучала коралловой ручкой хлыстика в его дверь <...> об этом молчит история) (С.124). Согласие в мыслях затем повлекло **греховный поступок** (падение в пещере). Трехдневное раскрытие человеческой души на встречу любви и счастью в божественном образе Джеммы и трехдневное поступенчатое раскрытие человеческой души на встречу греху и рабству — вот архитектоника центральной части воспоминания: «Явилась ты» — «и я забыл».

2. Эпизод дуэли, возвышающий героя, во многом идентичен эпизоду скачки Санина и Полозовой, результатом чего явилось падение героя: «Лесок, в котором должно было происходить побоище <...> велели карете оставаться на опушке леса и углубились в тень довольно густых и частных деревьев... обильная роса затопляла травы и листья» (С. 54); «За канавкой начинался луг, сперва сухой, потом влажный <...> вода просачивалась везде, стояла лужицами <...> охотиться по брызгам <...>

лошади добрались до опушки леса и вошли в нее. Тень накрыла их <...> шел этот путь в глубь, да в глубь леса» (С.129).

В этих двух эпизодах содержится описание двух поединков: дуэль и пари Полозовых, жертвой которых должен был стать Санин. Дуэль открывала путь к божественной любви, выигранное Полозовой пари открывало путь к греховному рабству.

5. Последняя сцена. Одинаковая в двух эпизодах: герой, покорно припавший («пал к ногам милой девушки и прижал лицо свое к ее стану. — Ты Мой? — Я твой — я вернусь!» (С.93)) к ногам Джеммы и припавший к рукам («я буду с тобой пока ты не прогонишь меня-отвечал он с отчаянием и **припал** к рукам властительницы» (С.131)) Полозовой. Санин покорился Джемме после того, как впервые вошел в ее спальню для уединенного прощания, и таким же образом он покорился Полозовой после грехопадения в пещере. Спальня, святилище «Святая святых», место жизни освященного божественным светом любимого человека и пещера, место совершившегося падения, — параллельны и символически зеркальны. Но одно — спасительное и святое, другое — греховное и рабское.

Сам Санин перед женской силой двух героинь представлен повествователем как слабый. Джемма в первой встрече: «Вы придете? Вы обещаетесь?». Что еще оставалось делать Санину? «Приду», — отвечал он» (С.13). С Полозовой при усилении греховного помысла повествователь несколько раз с сожалением вздыхает: «Слабые люди никогда сами не кончают — все ждут конца» (С.117) или «слабые люди, говоря сами с собой, охотно употребляют энергетические выражения» (С.124).

И Джемма, и госпожа Полозова воплощают женскую силу и торжество, одинаково сильное, но и зеркально различное. Вспомним *торжествующие глаза* Джеммы в первой встрече и *змеиное торжество на губах* Полозовой в конце.

Таким образом, при композиционном сходстве и единообразии двух структурно идентичных трех дней знакомства с двумя женщинами,

имеющими один общий признак КРАСОТА, на архитектурном уровне разбивает событие воспоминания *на чудное мгновение явления гения чистой красоты* и *на глушь и мрак заточения вяло текущих дней без слез, без жизни, без любви в ожидании душевного пробуждения.*

### **Мировые сюжеты спасения. Культурный код**

Помимо мифотектонического монолитного сюжета о самообольщении человеческой души, произведение актуализирует множественные культурные пласты — мировые сюжеты, которые служат наиболее плотному оцельнению, воплощающему художественный смысл всего произведения.

Кратко коснемся двух наиболее очевидных генетических сюжета внутри центральной части анамнезиса — гетевского «Фауста» и вергилиевской «Энеиды». Ирония автора (повествователя) в том, что герой, воплощая своей жизнью эти мировые сюжеты, не читал ни «Фауста», ни «Энеиду».

Вначале воспоминания сообщается, что «от нечего делать» он посещает дом Гете во Франкфурте, «из которого читал, пожалуй, только «Вертера» и то во французском переводе» (С.9). И в конце во время тактического соблазнения Санина в театре г-жа Полозова предлагает вспомнить о встрече на охоте Дидоны с Инеем в лесу, на что Санин отвечает: «Да, да, помню» <...> хотя сам он давным-давно всю свою латынь забыл и об «Энеиде» понятие имел слабое»(С.117).

Разделение воспоминания на две равные части актуализируют две части гетевского Фауста: сюжет с Гретхен Маргаритой и сюжет с Еленой Троянской.

Первая встреча Фауста с Гретхен влечет за собой желание обладания, о чем Фауст просит помощи Мефистофеля. Значимым в ответе Мефистофеля является сравнение юной девушки с бутоном цветка.

Ты говоришь, как сердцеяд порочный.  
 Подай ему сейчас **любой цветок!**  
 Он мнит, что нет любви, нет чести прочной,  
 Которой он похитить бы не мог!  
 Но не всегда бывает это впрок! (пер. Холодковский)  
**Ты** судишь, **как** какой-то селадон.  
 Увидят эти люди **цвет, бутон,**  
 И тотчас же сорвать его готовы.  
 Все в мире создано для их персон.  
 Для них нет в жизни ничего святого.  
 Нельзя так, милый. (Пер. Пастернак)

Образ цветочного бутона — символ невинности и женственности — основной в первой части анамнезиса. Бутон розы, взятый со стола оскорбленной Джеммы, стал причиной дуэли Санина, этот бутон как нечто дорогое и ценное будут передавать тайно из рук в руки главные герои. Каждый акт передачи бутона приближает поступенчатое раскрытие души навстречу счастью любви. Сама Джемма в момент кульминационного разговора с Саниным напоминает бутон крупного цветка: «Голова Джеммы опять наклонилась. Она вся исчезла под шляпой. Виднелась только шея, гибкая и нежная, как стебель крупного цветка». Сам невинный богобоязненный образ Джеммы во многом напоминает гетевскую героиню. Образ Елены Троянской не абсолютно, но в силу своей телесной преступной властной красоты более подходит г-же Полозовой.

Мы уверены, что анализ столь значимого для биографического автора, И. С. Тургенева, фаустовского сюжета в контексте всего его творчества<sup>52</sup> мог бы многое прояснить в данной повести. Но мы не будем на этом останавливаться. Скажем только, что для архитектоники произведения, воплощающей модель человеческого спасения, актуализация Фаустовского сюжета спасения уплотняет гетерокосмический мир данного шедевра литературы.

Оцельнению служит и генетически проявляемый сюжет охоты Энея и Дидоны в момент финальной скачки. Героиня сама режиссирует сюжет

---

<sup>52</sup> *Беляева И. А.* Творчество И. С. Тургенева. Фаустовские контексты. СПб.: Нестор-История, 2018. 248 с.

соблазнения Санина так, как это описано в «Энеиде». Но «слабый» и не начитанный герой, впусивший греховный помысел в душу, вряд ли способен понять, что стал воплощением мирового сюжета. Полозова называет их скачку «Охотой по брызгам» (встреча Дидоны и Энея произошла на охоте), где в глуши леса во время дождя они укрылись «в выглянувшей из-под навеса скалы убогой караулке», при входе в которую героиня, олицетворяющая Дидону «шепнула Санину: Эней?» (это в точности повторяет сюжет Энеиды, когда герои, укрывшись от дождя в пещере, стали любовниками).

Однако этот фрагмент дает читателю возможность реконструировать невидимый архитектурный сюжет в рамках данного текста, который вполне совпадает с глубинной схемой произведения *утрата-поиск-обретение* (наподобие схемы стихотворения «Я помню чудное мгновение»).

Эней — типичный герой античного произведения, лишь схема для выполнения задания, предзнаменованного роком и судьбой. Это бежавший из своего отечества, осажденной Трои, герой, которому роком было уготовано прибыть в Италию — свое новое отечество, чтобы стать там царем и способствовать возвышению нового Римского мира. Встреча с Дидоной — это препятствие на пути к конечной цели, точно так же как встреча с Полозовой стала препятствием к возвращению Санина к своим предназначенным итальянским родственникам. Женившись на божественной Джемме, он символически должен был покинуть земное отечество (Россию) и принять небесное отечество (Италию). Для этого ему нужно было расстаться с тем, что его в этом отечестве удерживало — имением. Именно продажа имения и явилась тем сдерживающим препятствием, которое привело его ко греху и увеличило время возвращения на свою истинную небесную родину, где он испытал чудо божественной любви.

Неслучайно в тексте множество раз подчеркивается, что в итальянской кондитерской Розелли «он чувствовал себя как дома», «его приняли как родного» (С.14). Античный мировой сюжет, актуализированный в данном

произведении, так же свободно ложится на схему *утрата-поиск-обретение* и знаменует спасительный конец в акте завершения.

### **Единство карнавального и богословского начал в повести, комедия масок Дель Арте и евангельская притча.**

В повести И. С. Тургенева «Вешние воды» можно наблюдать актуализированную комедию масок европейского народного театра. Смысл театрального представления, разыгранного в произведении, в том, чтобы выявить в главном герое основу личности, освященную божественной любовью.

Джемма после встречи с Саниным в парке, где произошло объяснение в любви, приводит героя в дом со словами «я привела настоящего!» (С.80). Без последующего существительного эта фраза кажется странной. Но все предыдущее разворачивание действия в контексте разыгранной комедии масок было направлено на то, чтобы открыть в герое его «настоящесть». Далее герой отправляется в путешествие по житейскому морю в надежде на воссоединение с пережитой в юности божественной любовью.

Начало центрального повествования (воспоминание) с первых предложений отсылает к притчам о блудном сыне и об «единонадесятом» часе. Потратив доставшееся даром состояние родственника «на стране далече», Санин решил вернуться на родину в 11-м часу, то есть в самый последний час (С.9).

Притча о блудном сыне вспоминается и при описании внешности Санина, где он назван «отецким» сыном, что усиливает семантический акцент на сыновстве и отцовстве. Отправляясь «на страну далече», он сам будет жертвой, страдальцем, «которого бросают наконец, как изношенную

одежду» (С. 133). Этот референт в конце повести отсылает к притче о блудном сыне.

В таком контексте новая «матросская куртка из черного бархата, самая модная» (последний «счетец» (С. 134), который должен отдать портному перед отправкой во Франкфурт Санин) тоже актуализирует притчевую основу. В связке эпизодов слова «изношенная одежда» и «новая черная бархатная куртка» отсылают к евангельской притче о явлении на пир в не брачной одежде. Санин меняет одеяние, подобно вернувшемуся блудному сыну и подобно избранному на брачном пире. Ожидание спасительного прощения (письма) от Джеммы во Франкфурте спустя 30 лет, имеет продолжительность Великого поста (6 недель), а сама Пасха есть свадебный (Кана Галилейская) воскресный пир. Санин сменил лохмотья изношенной одежды на новую (свадебную?) куртку перед тем, как оказаться прощенным на пасхальном пире.

Когда Санин просыпается после счастливого решения сочетаться с Джеммой, он испытывает затруднение. Чтобы быть с ней, ему нужно продать имение. Возникают ассоциации с евангельским: «Если хочешь быть совершенным. Иди продай имение и следуй за Мной» (Мф. 19:21). Это препятствие заставляет его остаться на «стране далеча», где он встречает своего приятеля Ипполита Сидоровича Полозова, при описании которого возникает свиноподобный образ («его маленькие свиные глазки» (С. 87)). Чтобы завести речь о продаже имения, Санин вынужден дважды обедать с Полозовым, что актуализирует часть притчевого эпизода о том, что «отецкий сын» (по сути, призванный к царственному священству – 1Пет. 2:9.) на «стране далече» ест «рожки» вместе «со свиньями» (Лк 15:16).

При расставании с Джеммой Санин говорит знаковую притчевую фразу: «ведь я душу свою оставляю здесь <...> Я вернусь» (С.93). Вспоминается евангельское «кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет ее. А кто потеряет душу свою ради Меня, тот обретет ее» (Мф 16:25). Если Санин оставил душу свою Богу (божественной любви в лице Джеммы), то он,

несмотря на временное забвение, обретет ее вновь преображенную для Царствия Небесного.

Последнее предложение повести завершает сотериологически весь притчевый контекст произведения. Повествователь говорит: «Слышно, что он продает все свои имения и собирается в Америку» (С. 138). Совершившаяся метанойя в душе героя преподносится к эстетической границе для совершения катарсиса. Санин решился на поступок богатого юноши из евангельской истории и, оставив все земные привязанности, «продав все свои имения» (С. 138), направляется в Новый Свет (Америка) к Царству Небесному. Такова притчевая картина внутреннего мира произведения.

Теперь обратимся к описанию процесса очищения и освобождения человеческой личности, которое осуществляется в тексте воплощенной комедией масок. Карнавальность повествования начинается сценой появления Санина в кондитерской и заканчивается фразой Джеммы «я привела настоящего!».

Комедия масок должна очистить личность на пути к счастью, это наблюдаем во фразе Санина: «Я ее люблю, люблю безумно! – и весь внутренне зарделся, как уголь, с которого внезапно сдули выросший слой мертвого пепла» (С. 67).

Комедия раскрывает живую личность героя в его любви к другому четырехфазово. Первая фаза начинается после сцены с мнимой смертью Эмилио. Праздничное карнавальное знакомство задерживает героя, опоздавшего на дилижанс в Россию. Сцены с вызовом на дуэль актуализируют французскую комедию масок и продвигают героя ко второй фазе раскрытия – ночному вихрю и случайному объятию с Джеммой. Дуэль и следующий разговор с Джеммой во время отбирания вишен завершает третью стадию раскрытия личности. Прогулка с Эмилем и встреча в саду — это четвертая стадия развития героя, рожденного любовью в новую живую личность.

Наличие только двух цветов (оранжево-красного и бледного белого) в описании предметов и состояний людей в контексте французской традиции дуэли активируют карнавальных персонажей французской комедии масок Арлекина и Пьеро: «И руки у него были такие белые и красивые, и утирал он их таким богатейшим, золотисто-пестрым, индийским фуляром!». Описание немецкого кушания – сочетание непрерывного чередования белого и красного, например, жир и свекла, варенье и пудинг. В сцене дуэли сам ряженный секундант, бывший оперный певец Панталеоне, вырядился как Арлекин.

Фигура Панталеоне Чипатоллы (фонетически схоже с Пульчинелла) актуализирует также и итальянскую комедию Дель арте. Пантелеоне (хохластая курица, с заостренным носом и с круглыми желтыми глазами) напоминает Маску Пульчинеллы. «Судя по имени Пульчинелла» (цыпленок) — это курообразное существо, эдакая бескрылая птица»<sup>53</sup>.

Пантелеоне Чипатолла сопровождает героев во всех эпизодах и способствует открытию горящего любовью сердца. Особенно значимо его последнее появление после измены Санина с Полозовой. В воспоминании Санина этот образ похож на явление совести, от которой хочется спрятаться: «Он прячется от старика, но не может избежать встречи с ним в коридоре — и встает перед ним раздраженное лицо под взвившимся кверху седым хохлом» (С. 198). Пантелеоне Чипатолла в последней сцене является со свитой Комедии масок, которые провожают убегающего на «страну далеча» героя. Все маски, собранные воедино, в сознании героя проявляются внутренним голосом, называющим его трусом и гнусным изменником (Codardo! Infame traditore) — голосом совести.

Раскрытие личности героя можно наблюдать с изменением восприятия бутона розы, символом возвращенной чести Джеммы. Сначала Санин возвращает свежий бутон Джемме, затем его же, увядший, она отдает ему во

---

<sup>53</sup> Агабен Дж. Пульчинелла, или Развлечения для детей в четырех сценах / Пер. с ит. М. Лепиловой. М.: Носорог, 2021. С. 45.

время ночного вихря. В гостинице Санин вдыхал аромат розы и «казалось ему, что от ее полужавящих лепестков веяло другим еще более тонким запахом, чем обычный запах роз» (С. 52). Это первое движение на пути к открытию любящего настоящего героя в контексте карнавала. Поэтому роза качественно изменила свои свойства с изменением героя. После сцены с вишнями и осознания, что он любит Джемму, Санин вновь подносит розу к губам и «морщится от боли» (С.68). Новое качество розы символизирует окончательное открытие в герое любви, которая всегда жертвенна. Ощущение боли от вдыхания розы символизирует смерть и рождение (воплощение) личности в событие бытия.

Внутренняя жизнь, наполненная ликом Джеммы, в сцене прогулки с Эмилом изнутри одухотворяет и освящает его внешнюю жизнь («думая только ней...чувствует присутствие <...> божественного лика с ласковой улыбкой на устах <...> и этот лик – не лицо Джеммы, это лицо самого счастья <...> настал *его час*» (С. 72)).

Выделенное автором слово «*его час*» как будто отсылает к Евангелию от Иоанна. *Час Его* и *слава Его* у Иоанна имеют значение совершившегося Царства Небесного в тварном мире как следствие крестной смерти Христа<sup>54</sup>. Так, повествователь по отношению к рождающейся для «незавершенного настоящего» (Бахтин) личности Санина употребляет слово *его час* как его личное внутреннее преображение. Он авансом существует уже в этом Царстве Небесном, ощущая в себе любовь к другому. Счастье в лице Джеммы – преодолевшее материю (хронотоп) состояние вечного бытия личности. Это светящееся изнутри человеческое существо уже не перестанет быть. Рожденный любовью герой, увиденный читателем как основа основ произведения, как ценностный центр архитектоники, будет оцельнен им спасительным оформлением («спасительность формы» Бахтин АГ) в акте завершения.

---

<sup>54</sup> Об этом см.: Безобразов, *еп. Кассиан* Лекции по Новому Завету. на Евангелие от Иоанна. Париж: Свято-Сергиевский богословский институт, 2006. 366 с.

Карнавальное-масочное искусство в повести открывает путь к основе личности героя. Основа личности – краеугольный камень архитектоники, на котором строится здание человеческого спасения, это и здание внутреннего мира произведения, и модель человеческой личности. Подобно тому, что Христос, сказав, «разрушьте храм сей и Я в три дня воздвигну его» (Ин. 2:19), предполагал под храмом свое богочеловеческое тело.

Карнавальное и богословское начала в произведении Тургенева едины как внешняя маска-персона человека и его внутренняя сущность личности.

Карнавальное синкретичное человеческое тело и церковное полифоническое тело неслиянных человеческих личностей есть динамически преобразованное единство — реализованная потенциальная возможность развития личности человека.

Карнавальный смех освобождает человека для дальнейшего движения к спасению («карнавальный смех не есть свобода, но освобождение»<sup>55</sup>).

Если представить диапазон архитектоники человеческой личности в произведении в виде отрезка, то один край будет тесно связан с карнавальным народно-смеховым началом — «освобождением» личности, а другой — с богословием и истинной ее «свободой».

Представляется актуальным привести в пример биографические данные о первом издании повести «Вешние воды» в журнале «Вестник Европы» в 1872 году. Тургенев отослал повесть в журнал и одновременно поделился своей рукописью с друзьями. Реакция первых читателей была отрицательной. Одни не увидели в герое передового человека своего времени, других не устраивал конец повести. Друзья просили Тургенева переписать конец. После измены с Марьей Николаевной Санину предполагалось вернуться к Джемме, которая должна была его отвергнуть, после чего следовало бы горькое раскаяние. Тургенев извинялся и говорил,

---

<sup>55</sup> Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура // М. М. Бахтин как философ / Отв. ред. Л. А. Гогтишвили, П. С. Гуревич. М.: Наука, 1992. С. 7–19.

что и сам бы желал изменить конец, но, к сожалению, повесть уже отправлена и нет возможности внести исправления.

Если бы биографический Тургенев вмешался в осуществленный и заверченный мир собственного сотворенного произведения, то, возможно, читатель бы не увидел модель человеческого спасения, актуализированную в последнем предложении: *Санин продает все свои имения и отправляется в Америку*, сцепляющем все части в единое архитектурное целое.

Эстетическое завершение превращает произведение в застывший хрустальный шар — эстетический объект, в котором всяческое новое вмешательство может разрушить его хрупкую чистую целостность — красоту.

### 3.3. Архитектоника рассказа А.П. Чехова «Невеста»

Наиболее яркой демонстрацией воипостасирования невидимого жизненного содержания в видимую форму через героя, вследствие чего проясняется архитектура эстетического объекта, является последний рассказ А. П. Чехова «Невеста».

Устойчивость архитектуры открывается в процессе чтения постепенным освобождением главной героини, в результате которого она из сюжетной невесты превращается в подлинную невесту, пронзая этим наименованием все слои художественного универсума. На языке литературоведения можно сказать, что персонаж становится героем, на философском языке — персона становится личностью. К концу рассказа персонажная невеста, заявленная в начале повествования (*и теперь, наконец, она была невестой Андрея Андреича*<sup>56</sup>) (225) давно перестала быть невестой,

---

<sup>56</sup> Чехов А. П. Невеста // Избранные произведения. В 3-х томах. Т.3. Повести и рассказы. 1897-1903. Пьесы. М.: Художественная литература, 1976. С. 225-245. (здесь и далее ссылки на это издание с указанием страниц в скобках).

однако данное соседскими мальчишками имя героини в конце рассказа (*Они стучали в забор и дразнили ее со смехом: «Невеста! Невеста!»*) (241) атрибутирует подлинное состояние (свойство, существо) личности в художественном бытии. Героиня заявляется как невеста, воплощается в событие бытия и на этом месте, оживая, проясняет (утверждает) свою *невестность*. От начала до конца художественного произведения она невеста в подлинном и непротиворечивом смысле: перестав быть невестой Андрея Андреевича, Надя тем не менее не теряет свою предикативную *невестность*.

Термин *невестность*, судя по всему, заимствованный из литургической поэтики, использовал и Бахтин в АГ в контексте упоминания комментария Бернарда Клевровского на «Песнь песней», в которой утверждается пассивная эстетическая «красота в Боге, невестность души во Христе» (Бахтин АГ, Т.1, С. 212).

Очевидной на наш взгляд представляется связь архитектоники чеховского произведения с литургическим песнопением *Се Жених Грядет в полнощи* и связанной с ним притчей о десяти девах, ожидающих встречи с Женихом, одни из которых к моменту смерти успели взять с собой масло в лампы, а другие опоздали.

«Се, Жених грядет в полунощи, и блажен раб, егоче обрящет бдяща, недостоин же паки, егоче обрящет унывающа. Блюдя убо, душе моя, не сном отяготися, да не смерти предана будеши и Царствия вне затворишия, но восприни зовущи: Свят, Свят, Свят еси, Боже, Богородицею помилуй нас».

«Вот, Жених приходит в полночь, и блажен тот раб, которого Он найдёт бодрствующим. Недостоин же тот, которого Он найдёт в унынии. Будь внимательна, душа моя, чтобы не отяготиться сном и не быть преданной смерти и остаться вне затворенных дверей Царства. Но восстань, взывая: Свят, Свят, Свят, Боже, по молитвам Богородицы помилуй нас».

Песнопение отсылает к притче о десяти девах-душах, по смерти ожидающих встречи с Женихом (главное песнопение страстного понедельника вкупе с воспоминанием о данной притче). В данном контексте

видим обращение к душе как невесте, которой заповедуется не спать в полночь, так как ночью может прийти за ней Бог, который называется Женихом. Таким образом, дева/человеческая душа/невеста — единый синонимический ряд. Чеховская невеста трое суток не может спать, просыпается в самом разгаре ночи и мучительно думает. Жених Андрей Андреевич перестает быть ее женихом, однако невестой Надя остается до конца рассказа. Стало быть, невеста Надя — это человеческая душа, которая своим бодрствованием становится готовой к полунощной (=смерть) встрече со своим истинным Женихом Христом.

В данном песнопении связь души как невесты, ждущей своего Жениха, очевидна, а трехсуточное бодрствование невесты Нади в процессе своего оживания (*Я жить хочу! Жить! (235), утром <...> живая и веселая она покинула город (242)*) и воплощения ставится в прямую зависимость с данной притчевой основой, поэтически реализованной в литургическом тексте.

Архитектоника чеховского рассказа — это просветление души человека сквозь смертное тело художественной материи. Герой — неслиянное и нераздельное духовно-телесное единство — одновременно постепенно умирает и постепенно воскресает к точке эстетического завершения. Просветление души как Невесты сродни облачению в свадебное одеяние, которое готовит человек к моменту смерти и грядущей встрече со Христом-Женихом («Одейся светом яко ризою»). В церковнославянском употреблении существует словосочетание «уневещевание Христу»<sup>57</sup> как подготовка души к встрече с Богом в конце жизни. Эта встреча в литургической поэтике представляет собой свадебный пир: «Чертог Твой вижу Спасе украшенный, да одежды не имам да вниду в онь» <...> «Просвети одеяние души моя» (страстное песнопение). Свадебное одеяние души — это свет, в который она одевается, оживая в своем смертном хронотопе воплощением в событие бытия.

---

<sup>57</sup> Также жизнь человека как уневещевание Христу в житийных канонах (н-р житие Влмч. Екатерины).

Перейдем к текстовому подтверждению данного переживания архитектоники эстетического объекта чеховского рассказа.

Структурно рассказ делится на три части: пребывание в доме, отъезд и возвращение. Троичность временных интервалов с совершением поступка на четвертом такте характерно на всех этапах «блудного возвращения»: три бессонных ночи + решение покинуть дом, три сезона учебы в Петербурге + решение навестить родных, три летних месяца на каникулах в доме + решение никогда не возвращаться. Троичность жизненного отрезка связывается с тремя женщинами-двойниками бабушка-мама-внучка.

Решение покинуть родной дом усиливается поэтапно с каждым новым суточном кругом. Просыпание Нади по ночам на рассвете сопровождается постепенным движением мысли к решительному поступку. Три бессонных ночи и мучительные мысли при едва появившемся рассвете продвигают героиню к раскрытию личности, к ее воплощению (наподобие мира БК Данте, когда с концом дня возможность подниматься на вершину горы в Чистилище прекращается, подъем возможен только с наступлением утра, на рассвете):

1 ночь: «Когда Надя проснулась, было должно быть часа два, начинался рассвет» (229),

2 ночь: «как в прошлую ночь едва забрезжил рассвет, она проснулась. Спать не хотелось» (231),

3 ночь: «Она всю ночь сидела и думала» (236),

Все эти акты раннего подъема и активации внутренней мыслительной деятельности (внутреннее во внешнем) сопровождаются усилением внешнего шума, сопровождающего внутреннюю ментальную тяжесть и боль героини:

1 ночь: «Тик-ток, тик-ток — лениво стучал сторож. — Тик-ток» ... «Боже мой отчего мне так тяжело!» (229),

2 ночь: «только подумала о том, не поехать ли ей учиться, как все сердце, всю грудь обдало холодком, залило чувством радости, восторг ...

Лучше не думать об этом ... «Тик-ток ... — стучал сторож где-то далеко. — Тик-ток ... тик-ток...»» (232),

3 ночь: «Ветер стучал в ставни... кто-то со двора все стучал в ставню и насвистывал» (236),

Звуки внешнего мира: шум-стук сторожа, кашель Саши, звук несуществующей скрипки в ночи, завывание ветра и вихрь последней ночи (ментальный ритм), усиливающегося с каждым поэтапным актом прозрения главной героини – концентрируются к моменту воплощения в ней осознанной внутренней личности, которая есть воплощение героя в событие бытия. Боль, сопутствовавшая ей в эти моменты, сродни акту рождения, когда личность оживает в произведении. В третью бессонную ночь при разговоре с матерью, после криков «я жить хочу (...), а вы из меня старуху сделали» читаем: «Она горько заплакала, легла, свернулась под одеялом калачиком и показалась такой маленькой, жалкой, глупенькой» (236). Можно увидеть позу эмбриона, младенца, готовящегося к выходу на свет, к жизни. Местоимение «она» после высказывания Нади, создает первое впечатление, что эмбриональная поза относится к ней, однако затем читаем: «Надя пошла к себе». Кто плакал и свернулся калачиком – мать или Надя – в данном контексте теряет смысл, так как мать Нади – это ее двойник.

В течение этих трех дней взгляд на нее дочери меняется. В первый вечер Надя сквозь окно видела мать красивой и молодой, на следующую ночь она увидела в ней зрелую «несчастную женщину», а накануне третьей ночи «мать (...) казалась старше и некрасивее» (234). Затем мать изложила жизнь Нади подобно своей, уложив три человеческих возраста (юность, зрелость и старость) в одном высказывании: «Давно ли ты была ребенком, теперь невеста... И не заметишь, как сама станешь матерью и старухой, и будет у тебя такая же строптивая дочка». После слов Нади о старухе, следует описание положения тела наподобие материнского беременного чрева. После этого родилась личность, родилось решение-поступок. Пропала бессонница:

«едва она пришла к себе наверх... тотчас же уснула и спала долго, с заплаканным лицом, с улыбкой до самого вечера».

Воплощение личности в событие бытия навсегда связывает *бытие*, и *я* через поступок (концепт *я-в-мире*), так что бытие личности наполняется смыслом. «Но можно пронести смысл мимо бытия» (Бахтин ФП), можно оказаться не воплощенным. До рождения личность Нади в процессе трехсуточного бодрствования пребывала в потенциальном статусе, потенциально готовилась к воплощению. От этого *бытие* и *я* в произведении до воплощения были разомкнуты. Это явственно ощущается в описании природы.

В начале рассказа Надя, выйдя «в сад на минутку», оказалась в некой точке бифуркации, в точке вневходимости, с которой одновременно наблюдала через окно жизнь в доме, как бы оцельняя ее («казалось так теперь будет всю жизнь без перемены, без конца» (идиллическая модальность)) и жизнь за пределами дома («хотелось думать, что не здесь, а где-то под небом, над деревьями, далеко за городом... развернулась своя весенняя жизнь, таинственная, богатая и святая, недоступная пониманию грешного человека») (225). В этой точке бифуркации во взгляде Нади расположились две жизни: дольняя (реальная) и горняя (идеальная, святая). Связи с горней пока нет, она наступит постепенно по мере приближения к своему воплощению. Когда Надя села в поезд «радость», которой «почему-то не было» (225) в том своем мире, когда она назвалась невестой Андрея Андреича, «вдруг переполнила ее» (238). Пересекая границу дольнего родного дома, она оказалась в той горней жизни «под небом», которую созерцала вначале, стоя у порога своего дома. «Прошлое сжалось в комочек, и разворачивалось будущее» (238). Она теперь в том «неведомом и святом» мире, а свой мир перестал быть значим, как смертный. *Абсолютно идеальное* как по Шеллингу стало так же и *абсолютно реальным* — неслиянно/нераздельными целым героя, невидимой видимостью эстетического объекта.

После первой бессонной ночи описание природы отсылает к первым впечатлениям от Чистилища Данте по выходе его из ада: «отрадный цвет восточного сапфира... опять мне очи упоил вполне... глаза и грудь отяготивший мне. Маяк любви прекрасная планета, зажгла восток улыбкою лучей». После слов: «Боже мой, отчего мне так тяжело» следует описание природы «все кругом озарилось весенним светом, точно улыбкой... обласканный солнцем сад ожил... капли росы как алмазы, засверкали на листьях» «сад казался таким молодым нарядным» (//Сад как невеста, одетый светом). Несоответствие внутренней личной тяжести и внешней радости мира постепенно к концу третьих суток тождественно соединяется в общей радости: «Надя спала крепко... с улыбкой» успокоения, которая появилась у нее вместе с потерянной радостью: «радость вдруг перехватила ей дыхание». Связь личности и природы можно наблюдать в рефрене *сверкающих* бриллиантов на пальцах матери, слезах, каплях росы, усиливающих свою связь идентичным синтаксическим повтором («блестели брильянты..., заблестели слезы» (228), «засверкали как алмазы капли росы» (229), «брильянты блестели» (240)). Внутренний человек как драгоценный камень архитектуры произведения так же свят, как природа, которую наблюдает Надя в начале рассказа. Человек в хронотопе просвечивает его собой, воипостасируя содержание в форму.

По мере просыпания личности в произведении настоящий хронотоп «разлагается» просветлением и воскресением грядущего будущего осуществления (Бахтин, АГ). Мы одновременно можем наблюдать процесс умирания вместе с движением к грядущему осуществлению — «смерти и победе над смертью» (Бахтин) героя в завершении.

Символом разрушения целостности материи художественного мира, а значит демонстрацией его смертности являются образы лопнувшей струны, отломленной ручки от вазы с картины в новой квартире молодых, разбитой тарелки в Сашиной комнате, «надтреснутого голоса» Саши.

Мертвость материи при пробуждении души героини особо чувствуется при описании новой квартиры. Наличие многочисленных повторов, связанных с запахом краски, соседствующих с образом обитой в яркую материю мебели создает семантический ореол, связанный с образом «ярких крашенных гробов» (евангельское обличение Христом фарисеев)

«Блестящий пол, выкрашенный под паркет», «Пахло краской», «картина, написанная красками», «диваном и креслами, обитыми ярко-голубой материей» (223).

Картина нагой дамы и лиловой вазы с отбитой ручкой художника Шишмачевского напоминают бессмысленные надгробия, которые делают родственники на могилах умерших близких. Соседство такого рода картины с «портретом отца Андрея в камилавке и орденах» (223), во-первых, говорит о пошлости и бессмысленности, а во-вторых, также напоминают портреты умерших на могилах.

По возвращении из Петербурга на летние каникулы домой, этот покинутый город, охваченный ожившим взглядом героини, усиливает впечатление смертности, пустоты и отсутствия жизни: «чего-то уже не хватало, чувствовалась пустота в комнатах, и потолки были низки». Возникает ассоциация с евангельскими словами Христа «и остается вам ваш дом пуст», что вплетается в контекст «пустых крашенных гробов», о которых описано выше. При продвижении героини к эстетическому завершению хронотоп, как материя смертного сотворенного бытия, как будто динамически сжимается, создавая ощущение положения человека во гроб.

Когда по возвращении Надя увидела город, то дома ей показались «маленькими приплюснутыми». Город был пуст «людей не было» (239), из живых встретился только «немец-настройщик в рыжем пальто» - некий трикстер, (арлекин, рыжий клоун). Настройщик семантически сплетается с лопнувшей струной скрипки в начале рассказа. Персонаж-перевертыш, связанный с двумя мирами, комедийным реальным и духовным идеальным,

способствует раскрытию личностного потенциала оживающего в произведении героя, о чем говорилось выше в анализе тургеневской повести.

Здесь смерть и воскресение совершаются одновременно. В первое время пребывания Нади в доме по возвращении говорится, что в доме «потолки были низки», а через месяц Надя замечает «потолки в комнатах, казалось, становились все ниже и ниже». Потолки не были статично низкими, а «становились ниже и ниже». Чем сильнее оживала героиня («Ей, страстно хотелось жить»), тем стремительнее потолок смыкался к ее телу. Как будто крышка гроба закрывалась над умершим телом человека, душа которого стремится к новой, ясной, вечной жизни: «О, если бы поскорее наступила эта новая, ясная жизнь, когда можно будет смотреть в глаза своей судьбе, сознавать себя правым, быть веселым, свободным», далее следует информация, что Надю «развлекали» (утешали, радовали) «только мальчишки», дразнящие ее Невестой.

Умирая в хронотопе, передавая себя в руки вневременного оправдывающего эстетическим завершением субъекта, героиня воскресает, «рождаясь в новом плане бытия» (Бахтин) — становится поистине свободной для вечной жизни в ментальном опыте человечества.

Образ Саши в произведении требует отдельного внимания. Являясь своего рода идейным вдохновителем Нади на пути к воплощению, он сам остается частью того смертного мира, не имея той благодатной возможности эстетического спасения, которая дается Наде как героине. От этого его жизнь ничем не отличается от той жизни, которую он критикует (та же грязь, неустроенность, отсутствие другого, непонимание подлинности свободы и любви (посещение Надей его жилища в Москве)).

Саша выполняет функцию ветхозаветного пророка, который предвозвещает спасение (образ благословляющих тонких пальцев, которые он поднимал вверх в доме Нади) через воплощение. Своим пророческим зрением он видит то смысловое будущее осуществление (термин Бахтина относительно эстетического завершения как эсхатологического предела

тварного мира), к которому должна приобщиться спасенная через воплощение человеческая душа. Моисей вел еврейский народ к обетованной земле, но сам туда не вошел, Иоанн Креститель очищал путь перед явлением Спасителя, но «меньший в Царстве Небесном больше его (Иоанна)» (Мф. 11:11), так как любой воплощенный в событие бытия человек после Боговоплощения является носителем полноты благодати и с точки своего воплощения освещается, уневещивается Христу.

«От вашего города тогда не останется камня на камне... Главное то, что толпы не будет, потому что каждый человек будет верить и каждый будет знать, для чего он живет» (231).

Сашины утопические речи о Царстве Небесном на земле, о фонтанах, об ответственности каждого человека, превращающего толпу в общество «каждого человека», есть динамическое преобразование синкретичного карнавального тела (отсюда и образ настройщика в рыжем пальто) в полифоническое тело ответственных воплощенных неслиянных личностей. Каждая такая личность — невеста Христа, оттого и Церковь, которую образуют эти ответственные личности, также именуется Невестой.

Образ Нади как невесты в процессе воипостасирования в форму художественного бытия превращает ее в полноценный очищенный голос — один из множества голосов, спасенных читателем, в полифоническом целом словесного искусства — «всемирной литературы» (термин И.В.Гете) — в большом времени человеческой истории.

### **3.4. Архитектоника романа О. Стрижака «Мальчик»**

**Преобразование индивидуальной воли в интересубъективную в романе «Мальчик».**

Мальчик в романе — это краеугольный камень архитектоники. Соединение всех в нем, актуализирует живой центр личности в человеке.

Актуализация в себе чистоты человеческого в образе ребенка соединяет всех троих лиц эстетической деятельности в романе О. Стрижака «Мальчик»<sup>58</sup>.

В конце романа есть размышление о читателе, подтверждающие наши слова о единстве трех лиц, направляющих свои индивидуальные воли в единую творческую волю к завершению:

«... мне не нужен читатель... и честно говоря, нужен единственный в мире: один, кто поймет...но пишу я в надежде, что Мальчик, когда-нибудь, через тысячу лет по моей кончине, прочтет... но втройне жутко мне подумать, что если Мальчик, каким-то чудом, выжил и жив, — то жизнь моя утрачивает последний смысл» (С. 434).

Устами героя манифестируется желание интерсубъективного единства понимания, желание найти адресата. Странным словом «втройне» утверждается троичность всех лиц творческого единства. *Мальчиком* в тектонической глубине произведения является общее для автора/героя/читателя симультанное единосущное «я» человека (Фуко о трех симультанных эго автора<sup>59</sup>). Если все три участника творчества станут едиными в Мальчике, то цель существования шедевра литературы в мире достигнута. Смысл словесного искусства в актуализации своего внутреннего «я» через героя.

В романе происходит конфликт между я внешним (= я ветхим), и я внутренним: Сергеем Владимировичем -оцким и Мальчиком. Весь роман построен на воспоминаниях о четырех встречах героя с Мальчиком, которые являются четырьмя иерархическими фазами на пути к обновлению и спасению личности. Сами эти встречи в моменте сигнализируют о ментальной смерти и ментальной победе над смертью, в результате чего умирает ветхий человек и рождается новый. В романе эти кенотические

<sup>58</sup> Стрижак О. Мальчик. Роман в воспоминаниях, роман о любви, петербургский роман в шести каналах и реках. М.: Городец, 2021. 512 с. (Далее цитаты из произведения приводятся по данному изданию с указанием страницы в скобках).

<sup>59</sup> Фуко М. Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996. С. 4–33.

точки локализуются в структурно идентичных эпизодах героя в тюрьме (после 21 октября 1969) и героя в больнице (после 23 августа 1976) и должны быть объектом отдельного пристального внимания (см. ниже, последний фрагмент данного анализа). Без философии дантовской точки, чудесным образом совершившей переворот со дна ада к чистилищу, невозможно объяснить чудесное перерождение героя на пути к спасению. «И я в той точке сделал поворот, где гнет всех грузов отовсюду слился» (Данте «Божественная комедия», пер. М. Лозинский).

Актом эстетического завершения оцельняется весь художественный мир произведения. В результате мы видим весь диапазон личности героя — от крайней точки отчуждения и гордыни до крайней точки соединения с собой в Мальчике, гармонизирующее внешнее *я* и внутреннее *я*. Данный диапазон как раз поляризует внешнего и внутреннего человека и демонстрирует постепенное преобразование индивидуальной эгоистической воли в общечеловеческую intersубъективную. Тема преобразования эгоистического (Шопенгауэровского) желания в единое intersубъективное (соборное) стремление к нематериальному совершенству является основной для данного произведения.

Роман заканчивается размышлением героя о луке Одиссея и о том, что целиться нужно всегда в невидимую цель — не материальную. «Чтобы пробить антилопу насквозь, стреле нужно иметь предметом **влечения** (выделение наше — Э.З.) нечто (курсив автора), что находится за антилопой» (С.448).

Роман имеет две линии повествования. В некоей точке бифуркации (размышление о памятнике Микешина императрице Екатерине II, после слов Насмешницы об истинном символизме, как «методе диалектического единения») повествование раздваивается на собственно повествование о четырех встречах с Мальчиком и монолог Насмешницы, опущенный автором в сноску. Параллельность (одновременность) двух повествовательных линий (голоса погибающего героя и покрывающего голоса женщины) создает

ощущение неоставленности и спасительности женского образа в жизненных перипетиях героя. Вместе две эти линии и воплощают истинный символизм диалектического сосуществования художественной реальности живущего героя и реальности «невечернего света» (Софиология о.Сергия Булгакова) спасительной Вечной Женственности (Ewig-Weibliche по Гете). «Совершенным символом» (термин о. Павла Флоренского) является сам Памятник Екатерины, как некий знак-медиатор между двумя повествованиями — системы воспоминаний героя, как некой «психологической топологии пути» (М. Мамардашвили) к внутреннему я и монолог Насмешницы, которая есть воплощенный эйдос царственной спасающей женственности. Образ «лампы, прикрытой индийским платком», в эпизодах диалога с Насмешницей говорит о надежде немеркнущего «тихого света» в ночном бытии человека. Для целого произведения две эти повествовательные реальности равнодостоинны. Подлинными являются все реальности. Это подтверждает причастность данного произведения к метареализму через метаболу<sup>60</sup> (по М. Эпштейну).

Монолог Насмешницы завершается неким гимном преобразованного желания становления в любви к другому и причащении совершенству: «Любить — желание стать, желание быть, желание стать частью того, что мы любим...нет в нашем бедном сегодняшнем земном языке слов для означенная той страсти, какою хочется войти в неизведанное и высшее, причаститься совершенству... есть красота высшая, предполагающая совершенство — тайна узнается любовью» (С.454).

Целью человеческой жизни является стремление к соборности всех освобожденных от эгоизма личностей, движимое любовью — путеводительной энергией, в которой все соединяется.

---

<sup>60</sup> Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: о литературном развитии XIX-XX вв. М.: Советский писатель, 1988. 416 с.

Архитектоника романа раскрывает нам диапазон личности героя. Движение роману дает его непрестанное становление, движимое желанием.

Когда герой начинает свое повествование о судьбоносных встречах с Мальчиком «Холодным и серым утром 21 октября... вот истинное начало моих записок...я вышел из сияющего стеклом подъезда Дома Прессы» (С.77), он описывает встречу с хозяйкой («милая ведьма», «чертовка»), которая «зверинным вывертом вывернувшись...взяла мои губы властно, как злым укусом, пронизав меня долгим, мучительнейшим наслаждением...ушла» (С.83). Это появившееся (неправильное) желание (эгоистического владения) будет мучить героя в баре за рестораном Метрополь, который множество раз назван в романе щелью. Очевидной становится отсылка к предпоследнему восьмому дантовскому кругу ада, *адским щелям*, где обитает мучимый эгоистическим желанием познания Одиссей. «Гранитные... неровные плиты набережной привели меня через сто шагов...где чернел памятник матушке императрице...и вошел в узенький переулок Крылова... я ввернулся в **щель**. **Щелью** именовался крошечный бар ресторана Метрополь... **щель** душно, до изнеможения была заполнена девочками... в утренней **щели** стало пусто... **мучительное** недомогание **желания** вновь волною прошло во мне». (Выделение наше —Э.З). (С.85)

Конец романа перед приложением «Случай в туземной бухте» завершается предложением: «Хотя, говорить по чести, мне сейчас и этого не нужно. Единственное, чего я **хочу**...» (С.457). Глаголом желания заканчивается роман. Структурирование воспоминаний о четырех встречах с Мальчиком начинается появлением желания, возникшего через «укус» «хозяйки» в Доме Прессы, и заканчивается желанием.

Постепенное изменение желания можно наблюдать при появлении героя у памятника Екатерине. После того, как герой признался Насмешнице в любви к Памятнику, повествование раздваивается. Монолог Насмешницы, как бы продолжая монолог актриски, закутанной в одеяло как мантию, спускается в сноску, соединяя с собой как бы ожившую статую

Величественной Женщины, актрису и Насмешницу в единый образ. Появление героя у памятника Екатерине тоже имеют значимость. В эти моменты герой продвигается в своем самопознании. Впервые «у памятника Екатерине, в темноте меня **изводило и мучило желание успеха**. Я всерьез загрустил вдруг о юности, о чистоте моего семнадцатилетия» (С.194). Диалектическое единство мучения желанием и тоска о своей чистоте, свободе разделяют героя на две части, подобно Фаусту, молящему «Ах, две души живут в больной груди моей, / Друг другу чуждые и жаждут разделенья(...) Одной мила земля, другой — небесные поля (...) О, духи...из сферы золотой спуститесь вы ко мне ... И дайте жить мне жизнью иной»<sup>61</sup> (пер. Н.А. Холодковкий). Стремление ввысь к чистоте и освобождению, «изводили» и «мучили» героя «желанием» земной славы — внутреннее *я* и внешнее раздваивало героя на Сергея Владимировича -оцкого и на Мальчика внутри него самого.

Всплески воспоминаний о своей утраченной чистоте возникают при взгляде на памятник «матушке императрице». У памятника он встречался в 1961 году с «девушкой, с влажными глазами» (имя не называет, потому что «имя — это уже конкретность») (С. 186), своей первой любовью. И сам про себя говорит, что «был чист, что утрачивается незаметно» (С.186). Слова «влажные глаза девушки» отсылают к Беатриче из «Божественной комедии». Вергилий говорит о той, кто просила о погибающем Данте: «После того как мне сказала это, Очи, сияющие влагой, обратила на меня, и я поспешил быстрее к тебе» (пер. Б.К. Зайцева «Ад», 115 терцина). У памятника он на протяжении всего романа ждал встречи с Мальчиком. Желание успеха увело его в сторону самообмана. Он написал повесть о переключке воронов и арфы, после чего сам говорит, что жизнь его искренняя кончилась. Поиски Мальчика у памятника изменились желанием забыть его: «мой страх требовал уничтожения ... мальчика: уничтожение его как явления», что

<sup>61</sup> Гете И. В. Фауст. СПб.: СЗКЭО, 2018. 800 с.

сродни забвению совести, потере чистоты. Соединение с Мальчиком постепенно начнет проявляться к 6-7 главе, когда линии воспоминаний переплетаются в единство и читателю становится очевидно, что мальчик в герое оживает, а «мучительное желание» очищается преобразованием личности.

Это освобождение личности, легкость и свежесть можно проследить, обращаясь к цветовой семантике романа. Не углубляясь в детали, скажем, что в начале романа преобладает тяжелые красные, бордовые и желто-золотые цвета, что связано с карнавальностью (душным бархатом театра, затхлостью, пыльностью, тяжелыми духами, усиливающими ощущение удушья и отсутствия воздуха, тяжелыми шторами и т.д.). Местами воспоминания героя в больнице 1980 года (субъектная сфера произведения) прерываются редкими описаниями акварельного, осеннего, сизо-прозрачного утра, что усиливает контраст удушающей тесноты и освобождающей чистоты. К концу романа все театральные краски исчезают, создавая ощущения абсолютного духа — свежести, свободы, легкости. Сменившая акварельную сизую осень белоснежная зима, в общем ореоле всего белого (больница, халаты, белый греческий зал) в больнице в 6 главе создает ощущение абсолютного освобождения личности и ее спасения. В романе как будто есть стремление преодолеть белый цвет. Белые халаты врачей, как отмечает часто повествователь, были не совсем белыми. В контрасте с белой зимой за окном белые халаты не кажутся белыми. Здесь как будто запечатлено стремление к преодолению физического белого в нематериальный белый, тварное в нетварное (по свт. Григорию Паламе). Белый цвет — цвет преображения<sup>62</sup>. Личность героя в свете изменения цвета как одного из аспектов общей архитектоники к концу романа утончается, одухотворяется, освобождается. Мучительное удушающее желание (Сергей

---

<sup>62</sup> «И одежды Его сделались белыми как снег, так что на земле белильщик не сможет выбелить» или «Окропиши мя иссопом, и очищуся, омыеши мя, и паче снега убелюся» (Пс 50).

Владимирович) при актуализации внутреннего я (Мальчик) освобождается и очищается на пути к собственному бытию (я есть и всегда буду).

Преобразование внешнего (ветхого) человека в нового совершается постепенным изменением его волевого вектора — от эгоизма и жажды эгоистического владения до стремления найти себя в другом, в Мальчике («в едином, кто поймет»).

Вспоминается учение апостола Павла о внешнем и внутреннем человеке (Эф 3:16., 2 Кор.4:16): «Если внешний человек тлеет, то внутренний все время обновляется», «Желаю утвердиться Вам во внутреннем человеке, который есть Христос — краеугольный камень». Мальчик — краеугольный камень произведения, живая жизнь героя. Соединение всех в нем, обновляет ветхого я и соединяет всех в единство.

Если все три инстанции эстетической деятельности проделают путь к преобразованию своей индивидуальной воли к интерсубъективной, то они соединятся в Мальчике — в герое, в «чистом денотате» (Р.Барт), после чего жизнь внешнего героя (Сергея Владимировича -оцкого) «утрачивает всякий смысл».

Внешний человек умирает, а внутренний живет и обновляется интерсубъективным взаимодействием всех лиц эстетического творчества.

«Смысловое будущее» произведения или «будущее осуществление» по Бахтину имеет то же значение, что и эстетическое завершение. Это акт интерсубъективного возможного наитеснейшего сближения автора, героя, читателя, момент абсолютного воплощения и оцельнения эстетического объекта. Это эсхатологический для данного художественного мира акт обновления всего сущего – *apokatastasis panton*.

«План будущего осуществления **разлагает тело настоящего** состояния предмета. Весь кругозор действующего сознания проникается и разлагается в своей устойчивости **предвосхищением будущего осуществления**»<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений в 7-ми томах. Т.1. М.: Языки славянских культур, 2003. С. 123.

В словах героя Сергея Владимировича -оцкого («Если Мальчик каким-то чудом выжил и жив...то жизнь моя утрачивает всякий смысл») содержится идея разложения его самого в настоящем предчувствием грядущего соборного будущего осуществления. По апостолу Павлу — «Вера есть **осуществление** ожидаемого и уверенность в невидимом» (Евр.11:1). Нам кажется, Бахтин в этом значении употребляет слово «будущее осуществление» применительно к эстетическому завершению. В герое, в совершаемой перспективе «будущего осуществления», спасения (Бахтин о «спасительности формы» АГ), происходит «разложение» ветхого (настоящего) *я* в нового, в *я* задуманной творцом художественного мира перспективе обожения (преображения) героя.

В романе Сергей Владимирович -оцкий описывает теорию Мальчика «о построении будущего», которая, как он сам обобщит, сводится к тому, чтобы уничтожить настоящее. «Черт бы побрал полузабытого мной и язвительного Мальчика, с его личной теорией творения будущего <...> речь там шла <...> об уничтожении...настоящего» (С. 222). Если Мальчик как перспектива соборного будущего единства «жив», то разлагается настоящее познающего себя Сергея Владимировича — его «жизнь теряет смысл». Грядущее смысловое соборное будущее в лице Мальчика разлагает изнутри настоящее Сергея Владимировича. Настоящее эгоистическое желание перерождается на встречу соборному единству смыслового будущего (эстетическое завершение в единстве автора/героя/читателя).

К концу романа линия Сергея Владимировича -оцкого сливается с линией Мальчика так, что становится очевидным, что два *я* героя — это одна личность.

Смысл человеческой жизни сводится к гармонизации душевно-духовного человека (внешнего и внутреннего *я*). У апостола Павла душевный — в значении внешний-ветхий, духовный — внутренний, основа которому Христос.

У Бахтина в АГ так же есть учение о внешнем (пространственная форма героя) герое и внутреннем (временная форма героя), что определяет душевно-духовного человека в целом. Освящение внешнего человека по средствам внутреннего гармонизирует личность, говорит о ее целостности. Смысл целостности в перенаправлении эгоистической воли внешнего человека в единую соборную волю внутреннего человека, которым все объединяется.

У Апостола Павла в послании к Римлянам о разнонаправленности двух желаний внутри душевно-духовного человека читаем: «Доброе, которого хочу не делаю, а злое, которого не хочу, делаю. Бедный я человек» (Рим 7:19). Конфликт двух *я* внутри личности мы наблюдаем в романе, когда у памятника Екатерине Сергей Владимирович мучился желанием славы и одновременно грустил о чистоте своего семнадцатилетия.

Абсолютная гармонизация душевно-духовного *я* отражена в песне Девы Марии «**Величит душа моя Господа и возрадовался дух мой о Боге Спасе моем**». Внешнее *я* согласно с внутренним.

Именно стремление к этой гармонизации двух желаний (от дольного к горнему) внутри одной личности дает движение роману. Борьба с самим собой очищает ветхого и соединяет с новым.

После того как Мальчик вышел из больницы (инициация), он переродился для новой жизни: «...я вдруг как-то тревожно **вздохнул**...то был еще не испуг. так: первое дуновение надвигающейся **жизни**» (С.422) — первый вздох жизни после рождения личности (о воплощении героя см. ниже). Следующая 7 глава возвращает нас к Сергею Владимировичу, но как будто продолжает линию Мальчика: «И я зажил теперь уже в одиночестве, у Пяти Углов. Зажил, зажил, зажил» (С.423). Три раза повторенные слова «зажил» создают ощущение учащенного дыхания и сердцебиения. Герой как будто не может надышаться новым чистым свободным воздухом обновленной жизни.

В тюрьме герой будет вспоминать мгновение из детства: «почему же почти за 40 лет я ни единого дня не был так волен, как в то утро... пятилетний босой и в рубашке отца...» (С.115). Встречи с Мальчиком приближают героя к состоянию свободы, испытанной им в пятилетнем возрасте.

Мальчик изнутри оживляет Сергея Владимировича. Преображение внешнего внутренним характеризуется переходом индивидуальной эгоистической воли в ипостасную (интерсубъективную) волю.

### **Одиссей Гомера и Одиссей Данте в романе. Обман самого себя и преданное желание. Возвращение «к себе в себе».**

Тема преобразованного желания развивается двумя магистральными внутренними сюжетами, входящими в состав произведения — сюжетом двух Одиссеев — гомеровского и дантовского. С одной стороны, мы наблюдаем возвращение героя домой — обретение себя самого в Мальчике. Когда герой вспоминает лук Одиссея и свинопаса Евсея, то становится очевидным, что герой нашел себя — вернулся в свой дом, в свое отечество. (Напоминает слова А. П. Скафтымова о лучших качествах героев в «Идиоте»: «В этой «детскости» человек возвращается к себе домой, отдает себя себе»<sup>64</sup>).

Насмешница, главная героиня романа — спасительный женский образ, также отсылает к Гомеровской героине Евриклеи, няни Одиссея. Насмешницей ее называет Пенелопа, не поверившая в весть о живом Одиссее. Момент узнавания в измученном жизненными мытарствами мужчине того самого любимого мальчика, раненного на охоте вопреки — соединяет мужчину и мальчика в единство любовью. В мужчине насмешница Евриклея узнает того мальчика, которого ждала и любила все время. Когда

---

<sup>64</sup> Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа Ф. М. Достоевского «Идиот» // Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках / Состав. Е. Покусаева. М.: Художественная литература, 1972. С. 23–88.

Мальчик и Сергей Владимирович -оцкий, внешний и внутренний человек, соединились (в главе седьмой все линии переплетаются), повествователь вдруг вспоминает Одиссея вернувшегося в Итаку. Любящая женщина называется Насмешницей, потому что знает: мальчик в мужчине жив и он вернулся, нашел «себя в себе».

Вместе с гомеровским Одиссеем очевидным становится другой слой произведения, воплощающий сюжет дантовского Одиссея. В 26 Песни Ада в «Божественной комедии» Одиссей рассказывает свою историю: движимый жаждой познания Одиссей предпринимает новое путешествие по миру в поисках счастья. Увидев вдали Чистилище — Холм счастья («радости» по Лозинскому) — «Сменилось плачем наше торжество <...> поднялся вихрь с налета, ударил в судно <...> три раза в быстрине водоворота. Корма взметнулась на четвертый раз, / Нос канул книзу <...> и море, хлынув, поглотило нас» (пер. М. Лозинского С. 142). Жажда эгоистического познания не привела дантовского Одиссея к любви, что движет солнца и светила. Герой не перенаправил свою эгоистическую индивидуальную волю на путь соборного единства. И этим изменил себе — обманул себя, остался один, как все другие обитатели ада, лишённые диалогических взаимодействий, поднимающих и соединяющих всех на пути к божественной розе.

В романе герой так же несколько раз оказывается в состоянии гибели, буквально утопления.

Тема утопления развивается на протяжении всего повествования:

1. Эпиграф из «Пиковой дамы» Пушкина о романе об утопленниках («...только такой роман...где бы не было утопленных тел? — Таких романов нынче нет. Не хотите ли разве русских?») (С.13)

2. сюжет повести самого Сергея Владимировича «Гвардии десант» о том, как он нырял в прорубь в Забайкалье во время службы. Много раз в минуты отчаяния Сергей Владимирович сокрушается «Мне надлежало утонуть в той апрельской забайкальской речке, уйти молча под лед».

3. в больнице после ножового ранения герой описывает как несколько раз в жизни тонул (ментально), но какая-то неведомая сила выталкивала его наружу («Я чувствовал, как хорошо умереть. Но таинственная сила выталкивала, вышвыривала меня из темной глубины наверх: как весло какое-нибудь, не удержавшись в креплении, когда весь корабль ушел туда...» (С.394))

4. описание щелей за памятником Екатерины у ресторана Метрополь и затем колодец («черный колодец двора», например), куда углублялись герои в минуты поединка, тоже актуализируют момент утопления, вместе с отсылкой к дантовскому колодцу по середине адских щелей, ведущий на дно дантовского ада.

5. и наконец в приложении «Случай в туземной Бухте» описывается рассказ о крейсере во главе с капитаном с символическим именем Джойс, который «взорвался и утонул» (С.487).

Тема утонувшего героя, отсылающего к 26 песни Ада в «Божественной комедии» — актуализирует рассказ дантовского Одиссея о конце его земного странствования и причине его пребывания в аду. Формальная причина — круг обманщиков. Однако по мнению дантологов О. Седаковой, Ф. Нембрини Одиссей оказался в аду «не потому, что много желал, а потому, что предал свое желание<sup>65</sup>». И изначально присущую человеку волю к богопознанию и стремлению к совершенству заменил эгоистическим желанием.

Героя романа можно назвать обманщиком самого себя. («Жизнь моя искренняя кончилась после написания о перекличке воронов и арфы», «Вся жуткая перекличка воронов и арфы подменили таинственно тему моего повествования (в чем я убедился, через 18 лет, изучая рецензию на неудачливый мой роман о Мальчике (С. 208)» с Мальчиком — «я прилгнул. Мне так хотелось понравится Мальчику» (С.102), первая встреча с

---

<sup>65</sup> Нембрини Ф. Данте, который видел Бога. М.: Никея, 2021. С. 188.

Мальчиком — мальчик уличил его во лжи по поводу премьеры спектакля, роман о Мальчике по мнению самого мальчика ложный). Однако встречи его с Мальчиком «предопределяли» его к изменению себя и вели к обретению себя во внутреннем человеке. «Вся жизнь моя вела меня в дом, что возле мостика, висячего, с золотыми львами» (С.450) (далее перечисление знаковых событий, о которых нам известно из романа. И заканчивается этот ряд «сцеплений» Августиновским словом «предопределенность»).

### **Насмешница, Юлий и Мальчик – платонические первообразы всех героев.**

Отсутствие отца и отсутствие своего дома у героя на протяжении всего романа так же говорит о том, что герой искал духовное отцовство и духовное отечество. Смеем предположить, что союз Насмешницы, Юлия Сергеевича и Мальчика в ореоле наблюдения повествователя-героя (Сергея Владимировича) представляют собой воплощение «идей» всех других персонажей романа. Это их как бы идеальные варианты. Неслучайно герой замечает, «вот почему неделями могли эти трое говорить лишь о Платоновой Академии, всяческих Сфорца и Медичи, будто сплетничали лениво о знакомых».

Насмешница — это образ милующего материнства. В сноске о себе она говорит как о героине трех историй, в которых мы узнаем историю об актриске, жене и героине пьесы «Проголочная лодка». Далее она сокрушается о своей смерти и переживает «Что же будет с ними». И завершает мысль о кающемся ребенке и милующем материнском прощении. Юлий Сергеевич — образ отца. Герой вскользь проговаривается «Юлий не говорил об отце своем, и даже не знал его отчества, то есть имени деда моего» (С.368), затем вспоминает, что Юлий вернулся с войны и жутко хромотал — объединение образа отца, сгинувшего во время войны под Смоленском и Хромого отчима. Мальчик — это образ спасаемого любовью

человека — внутреннего я героя. Все эти идеальные трое — архитектурно спасенные варианты своих прототипов в идеальном варианте романа Сергея Владимировича — воплощенные эйдосы Отца-Матери-Сына/мужчины-женщины-мальчика.

### **Спасительность женского образа в романе. Миф о Елене.**

Опора героя на спасительность женского начала — самая важная тема романа. Развитие данной темы, подобно музыкальному опеванию единого образа так же формирует некий архитектурный диапазон. Подобно Фаусту герой ищет Елену (воплощение женской красоты и совершенства) и не может быть до конца удовлетворен фрагментарными отблесками ее в женщинах, встречающихся на жизненном пути. Все женщины в романе воплощают Миф о Елене.

На протяжении всего романа имя Елены, невидимого, но живо присутствующего женского персонажа, о котором говорят герои, создают Миф. Актриса снимает дом у Елены («Кто такая Елена я понятия не имел»), в монологе актриски, моменты требующие понимания завершаются фразой: «Жалко нету Елены. Елена бы вмиг все распутала <...> Кто такая Елена, я не знал и, признаться не интересовался» (С.71), на премьере, встретившиеся три героини (жена, любовница и некая Мила, про которую герой говорит, что «все устраивалось...чтобы они любили друг друга<sup>66</sup>») судачат о Елене, хозяйке квартиры («Они говорили о какой-то Елене, Елена, звучный, актерский голос девочки, я живу в ее квартире. За шторами Летний Сад... Балетный станок, и голос моей жены, удивленно и чуть недоверчиво, разве Елена занималась балетом...Мила уже присоединилась к девочке моей и жене: Елена. Чудо Елена!» (С.87). Все три женщины знают некую Елену

---

<sup>66</sup> К слову, Людмилкой звали сожительницу отчима (карнавальная сцена выселения из квартиры) и одну из подруг Сергея Владимировича, которую он называет «бездомная собачонка».

очень хорошо. Герой признается, что понятия не имеет, о ком они. Когда герой, отвергнутый всеми своими женщинами, перебирает в памяти всех женщин в надежде найти любящую, а значит милующую и спасающую, он вспоминает о записной книжке, где имя Лена (зачеркнуто) надписано Елена Константиновна подчеркнуто красным карандашом, не может вспомнить кто это, но подчеркивание сигнализирует о значимости этого имени. В другой момент он пытается найти в записной книжке имя, подчеркнутое красным карандашом и не находит. Елена опять ускользает. Леной — зовут медсестру в больнице, в которую влюбляется и хочет жениться Мальчик. Ленка, спящая женщина в квартире друга-доктора, к которому пришел герой, мучимый поисками Мальчика, тоже вызвало ощущение припоминания и невозможности вспомнить («первый раз слышу о Ленке, наверно, кто-то из сестричек»). И лишь в конце романа Еленой герой называет Насмешницу. Миф о Елене вплетается в концепцию о Вечной Женственности, восходящую к Гете и развившуюся затем в символизме Серебряного века. Это собирательный образ Женственности в романе. В сноске Насмешница расскажет, что является героиней трех историй, в которых мы узнаем элементы историй Сергея Владимировича об актриске, жене и героине пьесы «прогулочная лодка». (С.285) Три героини и все об одном образе — Насмешнице Елене. Далее в той же сноске Насмешница, говорит, что развязка трех историй наступит в момент ее смерти. «Жутко другое, что станется с ними» и далее будет говорить о кающемся ребенке и милующем материнстве. «Когда дети, рыдая тяжелым басом: я больше не буду. Их рев означает лишь горькое сожаление: не нужно было...И ласка! Прижимают ребенка, стремясь удержать, уберечь: спасти лаской» (С.287).

*Тяжелый бас* плачущего ребенка опять же соединяет мужчину и мальчика в единстве кающегося человека в милующем материнском прощении. Опять же М. М. Бахтин, чтобы объяснить момент эстетического завершения в начале АГ говорит о вневходимом, милующем обнимании

человека, необходимости объятием очертить его границы и оправдать<sup>67</sup>. Идеалом такого милующего спасительного оформления, по мнению философа, является образ матери, обнимающей свое дитя. Его «спасаемость» изнутри творится извне созданием формы через объятие любящей матери. Именно такое материнское женственное спасительное оправдание вытягивает утопающего героя романа со дна моря. (Всп. поговорка: «Молитва матери со дна моря достанет»// актриска в своем монологе говорит так же о том, что «Женщина всю жизнь есть молитва» (С.47)).

Вся архитектура женского образа, распадающаяся на три осколка воспоминающего сознания героя, в итоге собирается в единый миф о милующем материнстве, о женской спасительной красоте и о желании причащения этой красоте.

«Развязка трех историй» о Насмешнице наступит со смертью героини, так же как перестанет иметь смысл жизнь Сергея Владимировича, если окажется, что «Мальчик каким-то чудом выжил и жив». Двигаясь к соборному соединению, герои актуализируют внутреннее я читателя посредством совершающейся в акте завершения «эстетической смерти и эстетической победы над смертью».

О том, что актриска и Насмешница связанные образы узнаем еще вначале. Об этом можно догадаться, вспомнив размышление актриски о том, что через одиннадцать лет она сыграет героиню «Прогулочной лодки» (пьеса «о любви моей к Насмешнице»): «Какой у нас год? Шестьдесят девятый, так вот: через одиннадцать лет, непременно одиннадцать. осенью, по набережной Фонтанки, против Летнего Сада, будет гулять юный автор романа, ища дом, где меня поселить, изумительного романа, где героиню, смутно и зорко, пророчена буду я, и, увидев его, я расплачусь, смешно, и скажу ему: Господи, мальчик, где же ты был прежде? Я так без тебя исстрадалась» (С.48).

---

<sup>67</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений в 7-ми томах. Т.1. М.: Языки славянских культур, 2003. С. 122–279.

Одиннадцать лет пройдет в 1980 году, год когда случится четвертая встреча с Мальчиком — его рецензия на роман о Мальчике — и окончательное четырехфазовое становление личности героя завершится.

Монолог актриски, закутанной в одеяло как в императорскую мантию у окна с видом на Летний сад является как бы началом монолога Насмешницы, переведенного в сноску «Варианта романа». Монолог ряженой императрицы связывается с памятником-иконой микешинской Екатерины II, переведенный в голос Насмешницы в «Варианте»-сноске романа. Актриска, называемая героем «злюкой и дрянью» в процессе самопознания героя очищается, превращаясь в миф о Елене. «Моя девочка была злюкой, потому что стояла еще на распутье, не умея выбрать единственное» (С.36). Актриска — Коломбина — так же связывается с необходимостью совершения правильного преобразующего выбора. Динамика развития женского образа так же характеризуется преобразованием ветхого (внешнего) и внутреннего. Коломбина преображается в Насмешницу.

Примечательно, что вначале герой, описывая актриску, говорит о шраме — след внematочной беременности, а в конце размышляет о тысячах матерей, носящих его в лоне своем. Параллельный монолог Насмешницы заканчивается образом девочки-богини Артемиды. Праматери всего живого. Невозможность родить и плодоношение как будто так же говорит о развитии женского образа в целом, движении внешнего к внутреннему. Внутренне проявляется как цельный миф о женственности — о милующем материнстве.

Герой презирает матерей-одиночек в романе. Вспоминает как одна из героинь (Ирочка) бежала за ним, волоча за собой пятилетнего мальчишку. Когда Насмешница поясняет герою смысл этого эпизода, становится понятным ключевой смысл понимания романа: «Вы с загадочным вашим талантом незрячести, не увидели важнейшего и единственного. Что она счастлива, что у нее в мире есть две вещи дорогие: ее ребенок и вы. Что настал миг неповторимый: возможность увидеть вас вместе».

Именно это мгновение соединения мальчика и мужчины во взгляде любящей женщины является счастьем. Потом Сергей Владимирович будет вспоминать, что Насмешница была поистине счастлива, когда рядом был Мальчик. «Оживлял ее только Мальчик, боже мой, как она с ним смеялась...Когда я впервые после 1969 года, вновь увидел Мальчика... а в тот вечер я впервые увидел Насмешницу с Мальчиком: смеющуюся и счастливую» (С. 258).

Сосуществование взрослого мужчины и мальчика в милующем материнском взгляде — ключевой метаобраз произведения.

Главный признак различия актриски-Елены-Насмешницы от Сергея Владимировича — это наличие ума (мудрость) и отсутствие ума (глупость). Что актриска в разговоре о Прогулочной лодке говорит о глупости Сергея Владимировича («Я сыграю ее...а после премьеры выйду замуж... за автора этой пьесы он мальчишка, он младше меня, не спорь! ... ты бездарен...ты ведь глуп, а он...») (С.30), что Насмешница так же говорит: «Не перебивайте. Я говорю дело, а вы беспрерменно ляпнете глупость» (286). Герой завидовал уму актриски, сам же про себя свои фрагменты воспоминаний заканчивает исповедальной рефренной формулой «Глуп был, батюшка, глуп, было мне в ту пору...» (С.42).

Миф о Елене невозможно не связать и с символистской концепцией Софии Премудрости. В работе Ф. Ф. Зелинского «Миф о Елене»<sup>68</sup> последовательно разбирается историческая традиция всех вариантов сюжета о Елене. К концу работы автор размышляет о Премудрости-Софии-Селене-Елене, что характерно для софиологии Серебряного века в целом (В.Соловьев, прот. Сергей Булгаков, прот. Павел Флоренский).

---

<sup>68</sup> *Зелинский Ф. Ф.* Еврипид и его трагедийное творчество: научно-популярные статьи, переводы, отрывки. СПб.: Алетейя, 2018. С. 223–259.

«Премудрость построила себе дом». Божество сплело себе тело в лоне Богоматери. Возвращение «себя в себя» (единство мужчины и мальчика) совершается спасительным действием материнской покрывающей любви. «Женщина — это всегда нечто между женщиной и ребенком». Герой скажет про себя, что он последний из рожденных из лона тысяч матерей «Жизнь, которая для чего-то, была мне дана, дар напрасный, дар случайный, хранилась для меня в крови, в лоне тысяч прекрасных женщин» (С.374). Спасительное материнское начало способствует рождению героя в произведении — воплощение его как личности в событие бытия произведения. Встреча Мальчика и Сергея Владимировича — поединки их в романе при участии материнской любви воплощают (сотворяют плоть) героя на пути к становлению, на пути к соборному единству.

Роман заканчивается «приложением», последним словом которого является имя Машенька. Таким образом, динамика развития женских образов варьируется от всех земных женщин, формирующих миф о Елене к образу небесного материнства Марии. К концу романа учащается тема материнства. И если в начале романа акцентируется внимание на невозможности материнства. У актриски — шрам от внематочной беременности. В середине романа, когда герой лишился всех своих женщин (любовницы, жены), он вдруг вспомнил об одной, которая всегда его любила. Но позвонив ей, узнал «что любить его она не будет», что беременна и собирается рожать, а «от тебя я делала три аборта». К концу тема рожающей женщины актуализируется гимном тысяч матерей в больнице. Вопль героя в конце, отсылающий к Гоголю, звучит как некая надтекстовая молитва утопающего. «Дом ли то сияет вдали? Матушка! спаси бедного твоего сына! Урони слезинку на его буйную головушку! Посмотри, как мучат они его! Прижми к груди своего бедного сиротку, ему нет места на земле!» (С.390).

Герой видит дом вдали, как дантовский Одиссей холм счастья Чистилище, и просит помощи у Той, которая всегда услышит, спасет, оформит милующим вневидимым объятием — Небесная Матерь.

Таким образом, женский образ так же развивается на протяжении романа и связан с темой материнства, от его абсолютной невозможности до чрезмерного плодоношения (сюда можно отнести воспоминание о девочке-Артемиде (праматери всего живого) в самом конце варианта-сноски романа.

Елена — желание эгоистического обладания, Мария — направление желания в соборное спасительное русло. Елена связана с эгоистическим желанием, Мария спасает «ищущего чего-то» большего (стремление к совершенству) героя.

В романе герой пишет произведения, которые можно тематизировать как произведение о Мальчике и произведение о Насмешнице.

«Гвардии десант», «прыжок с парашютом в новогоднюю ночь», переключка воронов и арфы, роман о Мальчике — это произведение о самопознании — поиске внутреннего я. «Прогулочная лодка» — пьеса о Насмешнице. Герой говорит, что он должен писать «о Мальчике и о любви моей к Насмешнице». Это два повествования как бы аккумулируются в приложении в виде написания двух произведений «Случай в туземной Бухте» и «Машенька», что отсылает, с одной стороны, к повествованию о Мальчике — оживающему внутреннему я героя (роман о самопознании) и к повествованию о спасающей женщине-Матери.

Спасает героя женщина, обращающаяся к Высшей женщине с ходатайством о погибающем герое — как Машенька к императрице в «Капитанской дочке», как Беатриче к Богородице, как Гретхен к Богоматери, как Елена — к Вечной Женственности.

Мария (пер. «Госпожа») — путеводная звезда для героя романа, отсылающему к Одиссею, Данте и Фаусту, отправившегося в путь по житейскому морю. О пьесе «Прогулочная лодка» нам известна только фраза: *Мальчик, столкни лодку* и то, что главной героиней ее является Насмешница — «единственная» любимая героя.

В жизненном путешествии спасительный женский образ является Путеводным (всп. также главные образы Богородицы: Стелла Марис и Путеводительница).

«Вся жизнь моя вела к домику у мостика» — кто-то руководил движением героя, с острова на остров (с одного клочка воспоминаний к другому) перемещавшегося, направляясь в свой дом, в свою «детскость», к единству с самим собой (всп. Скафтымов). Наверно, если бы герой в женщинах «не искал чего-то большего» («Я никогда не приходил к ним (всем встреченным женщинам на жизненном пути — Э.З.) вторично. я все время искал чего-то»). (С.233), не имел бы целью влечения нечто, что находится за ними, если бы не было этого волевого стремления к счастью, то Путеводительство спасительной вневидимой женственности было бы невозможно.

Здесь мы вспоминаем Фауста. Начало и конец его движения определялось желанием горнего, которое вело его в жизненном пути и предопределяло ко спасению милующим материнским оправданием Вечной Женственности в лице Богородицы.

Подобно гетевскому Фаусту, движение героя романа к своему становлению определяется наличием волевого желания, о чем мы говорили выше (желание дает движение роману и завершается словом «хочу»). Точно так же Фауст начинает путешествие желанием и завершает желанием. В начале во время пасхального гуляния Фауст произносит: «Вот солнце скрылось, но в душе больной растет опять могучее желание лететь за ним и пить его сияние» и перед своей смертью в конце: «Я/ чрез мир промчался быстро несдержимо, все наслаждения на лету ловя... Я лишь желал, желания совершал/ и вновь желал...». Волевое направление желания к «чему-то», не дает насыщения в дольней жизни, предопределяет героя (путеводительствует) к спасению мудрым водительством Вечной Женственности.

В «Мальчике» герой говорит: «Вся жизнь моя вела меня к домику, что над мостиком с золотыми львами» — к дому Насмешницы — преобразованному Образу всех образов женщин в романе, включая Величественную старуху.

Вечной женственностью в лице милующей Фауста Богоматери, по молитве святых жен и Гретхен, завершается гетевский «Фауст»: «как сущность конечная, / Лишь здесь происходит, / И Женственность Вечная / Сюда нас возводит». Последним словом романа «Мальчик» является слово «Машенька». Поиски истинной женской красоты, воплощенной в мифе о Елене в романе, завершаются именем Мария. И раскрываются через фаустовский код и идею Вечной Женственности. Стремление к Елене в Фаусте завершаются милующим прощением величественной Царицы Небесной, подобно тому, как любовь к Образу всех женских образов Елены-Насмешницы в романе привел к имени Мария при выходе из эстетического объекта.

Вечная Женственность «путеводительствовала» героя ко спасению. Хотелось бы еще раз остановиться на списке значимых событий жизни героя в его интерпретации: «вся жизнь моя вела меня в дом, что возле мостика всячего, с золотыми львами. Ужас душного дня, с холодной паутинкой сквознячков. Револьвер Мальчика...

В первый раз я встретил Мальч. в истории с Хромым  
 Защищал Хромого...  
 Недостаточно.  
 Назначено жениться на загадочной красавице...  
 Если б не женился и не затосковал, то не влюбился бы  
 В девочку актриску  
 если б не красавица жена и не девочка-прелстница –  
 потащился бы утром в театр? – явлен  
 Мальчик  
 дост. грозным предупрежд.  
 неудача дня  
 в театре погнала меня на ночь глядя в пьяную  
 компанию...  
 Мальчик. Крушение.  
 изничтожение душой – разве стал бы я с Пудельком  
 водиться, возиться?  
 Пуделек, горделивая собой Владелица...

Изнивание душой, явился Хромой...  
 тоска Города, коридоров университетских  
 военные нищие годы, годы в военной службе  
 тощее детство в детдоме, вербовка, лесоповал,  
 карьер  
 строит. мостов и дорог... -- юность, бараки  
 откуда  
 хрустальным дворцом над Невой филологический  
 факультет университета  
 предопределенность... (С. 452; орфография сохранена).

В этом списке дважды написано «изнивание душой». Что отсылает к началу евангельской «золотой лестнице спасения» (по Иоанну Златоусту «толкование на Ев. от Мф»): «Блажены нищие духом, ибо тех есть Царство Небесное». Осознание своей духовной нищеты, своего падения, обновляет внутреннего человека и предопределяет к спасению. Последним словом этого списка является слово «предопределенность», а затем сразу начинается размышление о вернувшемся в Итаку Одиссее: «Боги. Цари!.. Я читал Одиссея один раз <...> Там есть человек из народа, свинопас Евсей, кажется». Осознание своей нищеты возвращают героя к самому себе (А.П. Скафтымов), в свой дом. Рожденная через «изнивание» (кенозис, умаление) своей эгоистической воли новая соборная личность движется к своему спасительному завершению.

В жизни героя на пути обновления было четыре убийственных точки, которые подобно прыжкам в кипящие котлы в волшебных сказках выбрасывали его наружу, освящая его внутреннюю красоту. Эти точки связаны со встречей с внутренней правдой, обличающей ложность его внешней жизни:

1. «Жизнь моя искренняя кончилась в ту ночь, когда закончил я повесть о перекличке вороном и арфы».

2. «Жизнь закрутилась другая, тревожная, жадная, и крах ее наступил в ту ночь, когда меня избил мальчик».

3. «Не без труда я устроил новую жизнь. И она погибла в том вечер, когда умер мальчик.»

4. Четвертую жизнь, я, запершись от мира, в нищете, в волчьем одиночестве, я устроил, чтобы сочинить чудесный роман о мальчике и любви моей к Насмешнице. И кончилась жизнь... когда я получил издательскую рецензию... Есть в ней что-то, что вспомнить заставляет убийственный удар Мальчика» (первая встреча — Э.3.) (...) **В рецензии говорилась сущая правда»** (С.279-280).

Во всех встречах с Мальчиком можно было увидеть себя, *свое сущностное* начало, правду о себе самом.

Каждый раз, обличая себя во лжи, он приближается к самому себе, к своей основе человеческого, которая как *чистый денотат*, обнажается в процессе снятия слоев прелести и самообольщения.

В конце романа в больнице при обновляющих беседах с врачом в греческом зале, герой говорит о *завесе*, которая ступенчато по мере развития диалога утончается. Герой сокрушается на «*незрячесть свою*» (то, в чем его обличала актриска и Насмешница), которая заключалась в невозможности видеть внутреннее человека: «В те дни меня навестил профессор психиатрии...Мы с ним очень мило (я чувствовал злось...я злился на незрячесть мою, завеса мешала мне, я не видел моего визитера...я видел лишь лик...и не видел внутри... я не умею видеть, не умею видеть людей!)». Далее разговор продолжался в греческом зале, где «говорили обо всем ... завеса почти исчезла...» (С.400).

Желание искреннего самопознания открывает возможность диалогических отношений между *я* и *другим*, тогда индивидуальная воля становится ипостасной (соборной).

Завеса как некая преграда между внешним и внутренним *я* при утончении давала возможность зрячести своего внутреннего *я* в его стремлении к *другому*. Умение увидеть себя помогает видеть других. Освобождение внутреннего *я* (завеса, убранный с глаз) раскрывает личность к соборному единству.

После этого наступила весна в повествовании и в душе героя. Дальнейшее повествование ведет освобожденная личность героя, направляющаяся к своей «смерти и победе над смертью» в акте эстетического завершения. Не случайно монолог об исчезающей завесе завершается темой смерти: «изредка всплывало, обжигающее, во мне, томительным (вспомним появление томительного и мучительного желания в Доме Прессы — Э.3.) отзвуком мира внешнего, злобное слово сдохнуть». Неправильное внешнее желание хоть и мучает героя, но уже не имеет над ним власти — это лишь отзвук. Внутреннее движется к победе над внешним. Внешнее я героя умирает и «теряет всякий смысл», а внутреннее «со дня на день обновляется» (Ап. Павел), оживляя героя для вечности. Следующий параграф начинается фразой: «Ленка! С ума сошла! Живого ведь человека колишь!» И является как бы гимном воскресающей природе и воскрешающей жизни героя.

«Глядя утром в зеркало я ворчал: стареющий юноша...странно не снился ли он мне во сне?». Стареющий юноша — единство мальчика и мужчины свидетельствует о молодости души при старении тела и о рождении личности.

Описание наступления весны, воскресения, влюбленности в Ленку, торжествующая жизнь, когда скучный Гельвеций отброшен и герой «как щенок» бежит «за мячом» (С.408) актуализируют Пасхальное обновление всего сущего. (Связь с Пасхальными сценами в начале «Фауста»).

### **Семантика ритма романа.**

Отдельного разговора требует лейтмотив морского путешествия, создающего особый ритм качания на волнах. Море в нескольких значениях в романе:

1. море как единое пространство, куда впадают все реки и каналы Петербурга, сам город описывается как военный корабль (Город как

вмерзший в лед бронированный линкор в воспоминаниях о военно-морской академии из зеленой тетради, «Плыла колокольня собора Петра и Павла»), прогулочная лодка (мальчик! столкни лодку) — ладья жизни героя «Еще час, полтора оставалось мне: до звенящей голубой сферы, что замкнет меня, и отдалит от мира...» — говорит Мальчик, выпустившийся из больницы, — отсылка к Данте и Одиссею «К иным волнам, подъемля парус ныне мой гений вновь несет свою ладью».

2. Море как море повествования (примеры. Размышление об актриске и желании приворожить ее словом «Мне снова не удастся приворожить ее словом...форма пластически **выплескивается как бы сама...форма...** избирает что читателю принести, как приносит **вода в половодье**» и др. Примеры текучести прозы, например, описание радиоволн поющих парижанок и там же размышление о прозе).

3. Опять же у Данте есть одно из значений моря, которое в силу развития темы морского плавания так же может быть значимо для понимания романа в целом. В раю Пиккарда рассуждает, что Бог как единая воля — напоминает море множества стекающих в Него человеческих волей как неких маленьких рек и каналов. («Ведь тем-то и блаженно наше *esse*, / что божья воля руководит им / и наша с ней не в противовесе <...> и царь, чью волю мы вершим. / Она — наш мир. Она — морские воды, / куда течет все, что творит она» пер. М. Лозинский, (С. 320) Божественная воля как море, в нее все стекает — все разные воли людей)

Разрозненные фрагментарные описания себя в разные периоды своей жизни, произошедшие в пространстве маленьких петербургских речек, собирают себя в себя, являя собой архитектонику личности героя. Преобразуют множество отдельных волей в единую волю всех собранных во едино волю — автора, героя, читателя. Все собираются в Мальчике, в точке внутреннего единства, вмещающей всех в некоем неосинкретичном целом неслиянных личностей.

В романе слияние маленьких речек и каналов Петербурга так же может свидетельствовать о соединении множества волей в единое водное морское пространство. «Все кончилось речкой Карповкой: а начиналось Фонтанкой... Нева родила Фонтанку. Фонтанка родила Мойку, Мойка родила Грибоедов канал. Канал Грибоедова вернулся в Фонтанку. Фонтанка и Мойка вернулись в Неву. Так случилось однажды и так длится всегда». (С.17)

(Аллюзии на Мф.1 и тема инкарнации потенциального героя)

Каналы — это сам герой (его желания, воли) в разные моменты своей жизни.

Описание этих каналов связано с жизненными перипетиями героя. Каждое значимое событие на пути к поиску самого себя в Мальчике случалось на Фонтанке, Мойке, Карповке и канале Грибоедова в разные годы его жизни: «В настоящую пору 1980 года, я вспоминаю осень 1969, и июль 1975, то, как в 1969м я вспоминал 1961й, и как в 1975м вспоминал 1969: и все это никак не укладывается в единую картину: в каждое из воспоминаемых мною мгновений я неизбежно оказываюсь другим».

Петербургские каналы и реки как разные фрагменты единого целого героя имеют разные волевые импульсы желания. Разрозненные части единого я можно наблюдать даже на лингвистическом уровне. Об актриске он говорит:

«любил ли я ее. Не знаю <...> я ее ненавидел, ненавидел, когда она <...> кривляется на репетиции <...> ненавидел, когда <...>, ненавидел <...> Господи! Какой она была маленькой, беззащитной <...> и как я любил ее <...> Но в 20 лет она была невыносима...талантливая маленькая дрянь» (С.33).

Вначале герой — это распавшаяся на множество осколков личность, которая в процессе самопознания, убийственных встреч с самим собой в процессе воспоминаний собирает свою целостность.

Роман состоит из мозаики воспоминаний — это построение себя из маленьких частичек мыслительного самопознания. Герой внутри своего мира

не может увидеть целостную картину своей собранной из частичек воспоминаний личности. Развитие человеческой личности видит тот, кто завершает героя с вненаходимой стороны — читатель. Все сложенные и переплетенные «сцепления» взаимозависимых частей произведения дают целостное видение модели человеческой личности в динамике ее развития. Архитектоника героя одновременно является и моделью человеческого спасения, и зданием внутреннего мира произведения, и системой мыслящего сознания.

Впервые об архитектонике в этом смысле говорит Кант в «Критике чистого разума»: «Под Архитектоникой я разумею искусство построения системы... Под системой я разумею единство многообразных знаний, объединенных одной идеей. А идея есть понятие разума о форме некоего целого...»<sup>69</sup>.

Г.Д. Гачев о Канте говорит: «Один из его образов — дом, здание как модель для мышления. Кант строит дом разума»<sup>70</sup>, что является перефразировкой соломоноваго высказывания «Премудрость строит себе дом».

Из этого следует, что сам разум архитектоничен. Самопознание героя, обращающегося к фрагментам своей памяти (название романа «...в воспоминаниях»), дает изображение целого человека — модель человеческого присутствия *в мире* (по В.И. Тюпе) или модель человеческого домостроительства (богословской икономии)

### **Инкарнация героя в форму художественного бытия.**

Специфическая композиционная рыхлость романа О. Стрижака «Мальчик», его формальная незавершенность, обусловленная дискретностью мышления повествующего героя, путешествующего по лабиринтам

<sup>69</sup> Кант И. Критика чистого разума. М. Всемирная литература, 2022. С. 561.

<sup>70</sup> Гачев Г. Д. Осень с Кантом: Образность в «Критике чистого разума». М., 2004. 239 с.

собственной памяти, которая из-за страха<sup>71</sup> встречи с истинным положением дел предлагает множество вариантов «правды» о себе самом, предполагает от читателя в первую очередь обнаружения архитектурной целостности того воображенного мира (воображенного сознания), в который он вступает в следствие тринитарного диалога.

Эта первая ступень эстетического анализа была проведена нами выше. Мы убедились, что система воображенного мышления, созерцаемая читателем с позиции причастной вненаходимости, есть «воззрительно необходимое и неслучайное взаимодействие конкретных и единственных частей», составляющее его архитектурное целое. Однако архитектура – это не только целостный неслучайно сформированный внутренний мир произведения, но и модель человеческого домостроительства или личностная модель воплощенного в событие бытия героя. Эстетический анализ предполагает, доказав первое, переходить ко второму, центральному.

Внутренний мир героя романа опирается на два главных архетипа (мировых сюжета): возвращение Одиссея в свой дом и встреча Данте и Одиссея в предпоследнем кругу ада «Божественной комедии». Если гомеровский сюжет об обретении себя в себе, то Дантовский – о поиске собственного лица, путем избавления от самообмана (Бахтин АГ «сколько покровов нужно снять с лица (...), чтобы увидеть чистым лик его»). Что, в сущности, об одном и том же: вселении своего воплощенного я в свой законный дом (в сердце). Сергей Владимирович -оцкий четырежды убийственными встречами с Мальчиком последовательно избавляется от покровов самообмана, благодаря чему находит себя (воплощается) и на этом внутреннем я (на чистом денотате) как на первом камне архитектуры строит здание своей личности. Этот процесс постепенного восстановления или рождения личности героя в событие бытия происходит по мере движения

---

<sup>71</sup> «вечный страх пред тем, чего ты не помнишь, или помнишь нечетко» (297) <...> Мой страх требовал уничтожения встреченного мной дьявола-мальчика, уничтожения его как явления» (299).

читательского восприятия к точке эстетического завершения (по мере причащения читателя художественной форме).

Если представить художественное целое романа в виде отрезка, то на нем есть две центральные точки, которые, в сущности, представляют собой единый процесс смерти и воскресения героя — процесс его инкарнации:

1. момент просыпания героя в тюрьме после избиения Сергея Владимировича -оцкого
2. момент просыпания героя в больнице после ранения.

Между двумя этими событиями лежит плоскость воспоминаний, имеющих внутреннюю смысловую последовательность, связанную с процессом воплощения – очищения своего сердца для вселения в него нового душевно-телесного (воплощенного, формо-содержательного) героя.

В первую очередь бросается в глаза структурная параллельность и идентичность двух этих событий. Различие составляет цветоцветовое восприятие их. В первом случае герой в темном и грязном смрадно-душном пространстве, во втором случае — герой в светлом, бело-синем наполненном воздухом месте: тюрьма и больница.

В обоих случаях сквозь маленькое оконце виднеется осень, переходящая в зиму. Там и там герой, побитый до полусмерти, совершающий как будто первые шаги в жизни. Там и там — мучительное просыпание сознания. Пошаговое восприятие своего израненного тела через адскую боль буквально собирает человека заново. В больнице это особенно отчетливо просматривается через рефрены: «я молчу», «...когда я научусь говорить» «я плачу», первый подъем руки, глядящей трещенку-ящерку на стене.

Собирание новой личности заканчивается вплетением в ткань повествования интерпретации Пушкинского «Пророка», подтверждающего данные впечатления. Параллельность двух «собираний в человека» завершается рефреном «Я поднялся» с параллельным участием женского образа с именем Наталья. В тюрьме – это Натали, жена Сергея Владимировича -оцкого, в больнице это медсестра Наташа. Рефрен «я

поднялся. Я был обучен подниматься» (126) при воспоминании о каждом ударе Мальчика при присутствии женщины Натальи как будто бы повторяется в больнице, когда герой поднимается, чтобы выйти на улицу из больницы в сопровождении медсестры Наташи. Тот же рефрен «И я поднялся в конце октября. Принужденно поднялся я» ... «и я поднялся, слегка удивившись» (357) отсылает нас к сцене в тюрьме в момент таинственного разговора майора Маккавея и жены Натали, во время которого герой вспоминает сбивающие с ног удары Мальчика, принуждающие героя вновь и вновь подниматься. Образ последнего удара, закуривание сигареты и бросание ее на мокрый асфальт, а затем последующее падение ниц на мокрую поверхность вновь возникает при чтении эпизода поднявшегося и севшего на лавочку героя (Мальчика) в больнице, который просит закурить у соседа по лавочке. Запах сигарет вызывает воспоминание о Бунинской Натали и первой встрече с женой Сергея Владимировича -оцкого (после чего у читателя не возникает сомнений, что Мальчик и Сергей Владимирович - оцкий — это одно лицо). Затем герой «с наслаждением ткнул лицом в мокрые листья», создавая параллель с падением в воспоминаниях драки с Мальчиком.

Образ жены Натальи, появившийся в тюрьме для того, чтобы передать документы для освобождения майору Маккавею описан так, что подобно палимпсестному листу проступает визуальный образ блоковской Незнакомки в туманном окне: «И вошла. Возникла в дыхании заиндеветшего утра... в запахе легчайшего меха... и духов... темный мех... и женственность... шейный платок тяжелого шелка», «запах осеннего заморозка и духов», «красивые, выгнутые презрительно губы...женщины, возникшей в осеннем холоде и духах... на шее повязан с изяществом ... платок темного шелка», «я понял в тот миг, какая она мне чужая. Чужая!», «озаренная солнцем осени, что ... переливалась туманно в окне за решеткой» (121).

Здесь можно наблюдать обыгрывание блоковских строк «дыша духами и туманами», «в туманном движется окне», «девичий стан шелками

схваченный». Далее проявляется новый палимпсестный сюжет, который накладывается на собственно романное появление жены как блоковской Незнакомки — это появление Татьяны Лариной на балу: «все без различия стараются ей угодить, завоевать как великую милость ее очень внимательный и недолгий, задумчивый взгляд... мужчины чувствуют... подле такой женщины: бледнеть и гаснуть — вот блаженство».

Образ Незнакомки и образ Татьяны Лариной<sup>72</sup> — это кумулятивно усиленный культурный образ Вечной Женственности, спасающей и поднимающей героя со дна ада. Неслучайно майор с библейским именем Макковей в следствие интимного разговора с женой Натали, в момент которого прозревал Сергей Владимирович -оцкий, вспоминая встречу с Мальчиком (с самим собой) сказал, отдавая документы: «Молись на жену» (127). Повествование как бы разделяется на два плана: где-то наверху совершается диалог спасающей Вечной Женственности с последним представителем Закона (книга Макковеев — последняя книга Ветхого Завета), а в глубине сознания героя происходит встреча с самим собой — смерть ветхого человека и рождение нового.

В параллельном сюжете поднимания и падения героя (уже Мальчика) в больнице при выходе в сопровождении медсестры «красавицы Наташи» происходит как будто бы тождественный акт спасения героя Вечной Женственностью: «Несут несут несут бегом куда-то все выше выше кругами выше гневно кричат Наташа красивая медсестра потерянно горько горько плачет плачет лязг металл металлический светлый софит свет омерзительный запах не хочу! (четвертая операция). Когда я вновь увидел окно, на деревьях лежал чистый снег» (361). Подъем кругами — дантовский универсум. Плач Наташи — плач по умершему. Четвертая операция рифмуется с четырьмя

---

<sup>72</sup> В пушкинское описание Татьяны Лариной «К ней дамы подходили ближе, Старушки улыбались ей, Мужчины кланялись ниже, ловили взгляд ее очей» есть прямая отсылка к образу Дантовской Беатриче в «Новой жизни». Об этом см.: *Беляев И. А.* Генезис русского классического романа («Божественная Комедия» Данте и «Фауст» Гете) как истоки жанра) Ч.1. М.: МГПУ, 2011.280 с.

«убийственными встречами» Сергея Владимировича -оцкого и Мальчика, в результате которого умирает ветхий и рождается новый человек — неслиянно/нераздельное целое героя романа.

Образ колодца, появляющийся в двух эпизодах в тюрьме и больнице, так же создает параллельность и одновременность. В одном случае погружение на дно, а в другом подъем со дна:

1. В тюрьме: «Черный колодец двора...» (124) образное воспоминание героя, спускающего из реальности (разговор Маккавея и жены Натали) в воспоминание о встрече с Мальчиком во дворе, где тот избил его несколькими «убийственными ударами»
2. В больнице образ колодца возникает, когда герой приходит в себя «я падаю вниз в бесконечный черный колодец... я падаю... Господи, пусть будет удар... я вижу конец моего колодца... боль ударом переворачивает меня... я падаю вверх» (340-341)

Образ адских щелей Метрополя, актуализирующий предпоследний круг обманщиков дантовского ада, а затем колодец, куда погружается сознание героя, пытающегося вспомнить встречу с Мальчиком, продолжает дантовское движение ко дну ада.

Чтобы попасть на дно последнего круга ада, Данте описывает колодец. Падение в колодец опускает героя на дно ада, из которого чудесным вывертом («и я в той точке сделал поворот») герой, падая совершает подъем к выходу из ада к Чистилищу. Возникает идентичная образная картина темного тоннеля или колодца, в конце которого появляется свет выхода из ада. В романе этот чудесный поворот и падающий взлет описывается как головокружение приходящего в себя больного героя. Приход в себя падающего вверх героя фокусируется на кресте маленького светового окна, которое и есть рождение героя в событие бытия – воплощение через Крест (крещение) – «смерть и победа над смертью» (Бахтин об инкарнации героя в АГ). Через Крест Христа ветхий человек умирает и новый воскресает с Ним.

Через крест в окне герой умирает (сходит на дно собственного ада) и вновь «рождается в новом плане бытия» (Бахтин).

Крест в окне в тюрьме: «под потолком туалетной комнаты было крошечное, в два креста решетки, без стекол, окно. В него втекал робкий, утренний и синеватый, осенний свет... (106)».

Крест в окне в больнице: «появилось окно. Из неясно плывущего света, из полутеней, из далекой голубизны и призрачной ... позолоты ... (333)» (отсылка к первым строкам дантовского «Чистилища»), «через несколько лет, долгих лет изнуряющего падения и падения вниз пятно преобразуется в неотчетливый прямоугольник и крест в нем... это окно (342)<sup>73</sup>. (// «зияющий просвет» (174 Данте БК пер. М. Лозинский) последних слов дантовского ада)

Выход героя на воздух, в чаемое им пространство за маленьким окошком либо в тюрьме, либо в больнице, знаменует его переход отсюда туда, от ветхости к обновленному бытию. Два этих эпизода нужно воспринимать в их одновременности падения и восхождения. Логику этой диалектики можно понять, зная принцип Дантовской точки («гнета всех грузов»), с которой совершается кувырок со дна ада к свету, и, в которой смерть и воскресение есть единый акт воплощения героя в событие бытия.

Параллельность и одновременность двух эпизодов в тюрьме и больнице подтверждается воспоминающим повествованием о поиске документов. И там, и там герой мучительно вспоминает подробности, где он видел документы в последний раз (в комнате на спинке ступа, в кармане пиджака). Выход из тюрьмы и больницы так же рифмуется через образ пропахшей засохшей кровью грязной одежды. Выход из тюрьмы героя, не снявшего грязную вонючую одежду, провоцирует шарахаться от него прохожих на улице. В больнице грязная «заскорузлая от крови» (416) одежда была отдана в руки героя Леночкой, а взамен ее он был облачен в «тугие

---

<sup>73</sup> Не будем останавливаться отдельно на употреблении словосочетания «долгих лет изнуряющего падения». Скажем только, что это должно быть путь воспоминаний о четырех встречах с Мальчиком, с самим собой, долгого (от 1961 до 1980 года) пути внутреннего самопознания и самоочищения героя.

белые трусики и мохеровые носки, табачного цвета рубашку с планочкой и пуговками «монтана», великолепные легкие башмаки на звонком каблуке, и штатские джинсы» (416). При своем воплощении старая ветхая одежда героя сменилась новой необыкновенно легкой, светлой и свежей. Смерть и воскресение при воплощении героя в тюрьме и в больнице, разделенных линейным эпическим повествованием, происходит архитектурно одновременно: «я падаю вверх» (340).

Как говорилось выше, две точки (пребывание в тюрьме и в больнице) на самом деле есть единая точка воплощения героя (ассоциация с апорией Зенона: летящая стрела находится в покое). Динамику покоящейся летящей стрелы определяют два композиционных маркера – выделенные повествователем курсивом предложения: «*Я хотел домой*» (106) в тюрьме и «*я пришел*» (359) в больнице.

В сюжете герой не имеет своего дома. Поиск своего дома – это ментальное путешествие Одиссея к самому себе вглубь своего сердца. Внутреннему *я* нужно вселиться в свое сердце и выгнать оттуда незаконных квартирантов, вместе с главным временным хозяином – дьяволом. Очистить свой дом и вселиться в него, освещая храм (архитектонику) своего тела.

В этом контексте становится композиционно оправдана и логична следующая после главы об освобождении из тюрьмы Сергея Владимировича -оцкого глава о Мальчике, который после смерти своего отчима Хромого, приходит в свой дом, выгоняя многочисленных его собутыльников, незаконных квартирантов, включая сожительницу Людочку. В этой главе так же маркировано курсивом предложение: «*Это мой дом*» (159), что логически сцепляется с фразой из тюремного пребывания («*Я хотел домой*») в свой внутренний архитектурный сюжет.

В чине Крещения есть часть, называемая экзорсизм (запретительные молитвы) -- изгнание дьявола, как незаконного хозяина, из человеческого сердца для вселения в него Бога для последующего построения храма своей души – человеческой личности. «Отрицаюсь от тебе, сатано, всех дел твоих».

Твердость в решении Мальчика изгнать из своей квартиры незаконных квартирантов примечательна еще и тем, что он отказывается от связи с соблазняющей его (карнавальная сцена) подружкой Хромого Людочкой. Чего не смог, по-видимому, сделать ветхий Сергей Владимирович -оцкий, подружившись с Хромым и приютивший у себя «Людочку, бездомную собачонку».

Далее следует Глава четвертая, которая представляет собой рукопись «из тетради с листами в зеленую клетку». Там герой вспоминает свое детство при обучении в военном интернате. Описание «вмерзшего в лед» (165) города, похожего на вымерший корабль («Литые перила набережной уходили во тьму, как обмерзшие поручни мертвого корабля» (165)) снова актуализируют дно дантовского ада, со вмерзшим в лед Люцифером. В этом круге ада обитает удавившийся предатель Христа Иуда. После описания «вмерзшего в лед» города следует образ «удавившегося ... советника коммерции» (166), упоминание о котором приводит в трепет повествователя, что безусловно провоцирует возникновение библейского образа удавившегося Иуды, который заведовал «денежным ящиком», подтверждая читательские впечатления о том, что (упав в колодец в тюрьме) дальнейшие главы повествуют о пространстве дантовского ада, которым является человеческое сердце.

Дальнейшие главы до просыпания Мальчика в больнице повествуют о поиске Мальчика, об избавлении от самообмана («перекличка воронов и арфы таинственно подменили тему моего повествования», об этом говорилось выше).

Таким образом, весь роман как бы сужается к точке воплощения, случившейся в *пространстве между* эпизодами просыпания в тюрьме и просыпания в больнице. Главы *между* – это «психологическая топология пути» (М. Мамардашвили) героя по пространству своего сердца, очищающегося в процессе искреннего самопознания, в результате которого

герой находит «самого себя – возвращает себя себе» (А.П. Скафтымов о героях Достоевского).

Углубление в колодец (двора) ударяет героя о дно собственного ада-собственного сердца, где он встречается со своим двойником. Эта встреча в борьбе внешнего и внутреннего *я* рождает личность, выводя ее к вечному свету, «рождает его в новом плане бытия» (Бахтин АГ).

## Заключение

Осуществленное исследование путем анализа раннего наследия М. М. Бахтина в области философской эстетики словесного творчества в контексте развития общей теории искусства от Канта до Хайдеггера постулировало гипотезу реальности существования эстетического объекта как видимо оформленного невидимого содержания. Проблема инкарнации смысла разрешается правильным пониманием специфики эстетического объекта как неслиянного и нераздельного формосодержательного единства, благодаря которому три лица творческой деятельности автор, герой и читатель встречаются в пространстве художественной формы в единой точке эстетического завершения. Художник слова сотворяет и оформляет этиковолевое содержание, которое актом изоляционного завершения отделяет воображенное художественное бытие в отдельную вселенную со своей собственной системой ценностей и своей собственной референцией, отсылающей не к реальному миру, а к миру своих воображенных автономных эйдосов.

Оформленный эйдос как произнесенное в произведении Слово, актуализируется в результате коммуникативного взаимодействия через него с автором.

В параграфе первом первой главы, согласившись с Хайдеггером в том, что художественное слово за свою двуприродную сущность можно назвать «вещной вечностью», предложили более на наш взгляд приемлемое для обозначения сущности эстетического объекта определение, «вещество человечности» (О. А. Седакова), акцентируя тем самым персоналистическую основу формосодержательного художественного слова.

Во втором параграфе мы объяснили, что эстетический объект как формосодержательное Слово в произведении имеет свою внутреннюю форму (А. А. Потенбня), обратившись к категории архитектоники как внутреннего

неслучайного взаимодействия частей в составе целого эстетического объекта. Проанализировав наиболее значительные философско-эстетические концепции данного понятия в историческом контексте, мы вновь коснулись идеи персоналистического центра как основы архитектурного построения эстетического объекта. Для более детального подтверждения этого подробно была проанализирована категория архитектуры в философских трактатах раннего наследия М. М. Бахтина, чья уникальность концепции заключается в том, что архитектура эстетического объекта не только «система построения целого» (Кант), не только «воззрительно необходимое и неслучайное взаимодействие конкретных и единственных частей произведения» (Бахтин ПФСМ), но и сама модель человека в его единстве внешнего и внутреннего, созерцаемого как целое с позиции «внеаходимости».

Перекочевавшее из нравственной философии в эстетическую философию словесного творчества понятие архитектуры у Бахтина сохраняет все свои предикативные артибуции. В нравственной и эстетической философии человек является «центром архитектуры», ее «краеугольным камнем». В мире поступка речь идет о реальном человеке, а в мире словесного искусства – о виртуальном человеке. Смысл нравственной и эстетической деятельности в во-человечивании другого как самого себя, в его спасительном оформлении как целого человека в полноте раскрытия личностного потенциала во всей его красоте. Красота эстетического объекта — это человек во всей своей задуманной Творцом возможной уникальности и идеальности, которая становится доступной через его созерцание (вживание и завершение) внеаходимым другим. В мире поступка — реальным собеседником, в мире словесного искусства — читателем, входящим в диалогические отношения с автором. Архитектура поступающего человека (героя в литературе) раскрывается последовательным прояснением через стадии *потенциальности*, *воплощенности* в событие художественного бытия и *рожденности* его в новом плане бытия в акте завершения. В трехстадийном

прояснении архитектоники личности в произведении заключается алгоритм эстетического анализа — в прояснении живого жизненного содержания через форму текста.

Хорошо известные в литературоведении подходы к литературным шедеврам, берущие свое начало из формальной школы литературоведения: структуралистский, постструктуралистский, семиотический — зачастую игнорируют содержательную основу произведения. Рассмотренный нами в диахроническом аспекте от XIX до XX века эстетический подход к произведениям искусства призван вернуть категории эстетического объекта как содержательной основы художественной формы свое законное место в практике анализа литературных шедевров, тем самым проясняя основной критерий разграничения текстов подлинного художественного творчества от риторических форм литературного письма. Процесс воипостасированности жизненного человеческого содержания через текстуальную формальную ткань литературного произведения превращает его в поистине художественное. Эстетический объект — это живое содержание, сияющее через форму данного словесного произведения. Этим динамическим формосодержательным актом невидимое становится зримым и входит в живой ментальный опыт человечества, становится вновь и вновь актуальным до тех пор, пока не утрачивается читательская способность к оживлению (воипостасированности, вочеловечиванию) эстетического объекта.

Соглашаясь со словами С. Г. Бочарова о том, что «эстетика Бахтина — это именно эстетика <...> в теологических терминах», с опорой на историческое богословие мы раскрыли значение употребленных терминов, проясняющих суть эстетической деятельности и эстетического объекта. В центре нашего внимания находится халкидонский принцип неслиянности и нераздельности формы и содержания (христологический закон взаимодействия двух природ в единой ипостаси). Далее объясняем процесс воипостасированности содержания в форму, в результате чего возможен свободный переход жизни героя в «руки» оформляющего его автора в акте

завершения с опорой на постхалкидонское богословие. Для этого во второй главе подробно проанализированы работы М. М. Бахтина «Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве» и «Автор и герой в эстетической деятельности».

С опорой на христологические механизмы соединения двуприродности и двувольности (двувластности по Бахтину) в третьем параграфе второй главы мы объяснили принцип актуализации двуприродного (и двувластного) эстетического объекта как акта единой воли автора, героя и читателя в моменте эстетического завершения. В этот момент три лица эстетической деятельности соединяются единством своего человеческого содержания, оставаясь при этом отдельными личностями. Единосушие одной природы трех лиц в одном творческом акте побудило нас обратиться к принципам тринитарного и экклезиологического богословия. Отчасти мы апеллировали к философии всеединства (от Шеллинга до о. Павла (Флоренского) и Вл. Соловьева), но более всего к богословию Троицы, сформированной парижской школой богословия (В. Н. Лосский, о. Борис Бобринский, о. Георгий Флоровский и др.).

Следование тринитарной логике диалогического взаимодействия троих лиц творческого единства помогло нам взглянуть на многие известные теоретико-литературоведческие концепции под углом теоретического рационального богословия (термин Д. В. Шмони́на). Особого интереса, на наш взгляд, заслуживает концепция «образа автора» В. В. Виноградова. Под «образом автора» понимается не субъект речи (Б. О. Корман), обозначенный в произведении, а вся («рече-стилистическая») совокупность голосов в произведении, являющаяся референтным образом того, кто находится в позиции креативной деятельности — автора-творца, что в известной степени близко тому, о чем говорил М. Фуко в трактате «Что такое автор». На наш взгляд, проблема образа автора В. В. Виноградова нуждается в некотором переосмыслении, перепрочтении в синергичной лингво-литературоведческой научной деятельности и оставлена нами на перспективу.

Механизмы тринитарного богословия на наш взгляд глубже прояснили тринитарную природу художественного письма, разделенную В. И. Тюпой на эстетическую, семиотическую, коммуникативную. С опорой на рациональную теоретическую теологию четче прорисовываются принципы, свойства и отношения трех позиций автора, героя и читателя, находящихся в своих сферах функционирования: *креативности, референтности, рецептивности* (концепция В. И. Тюпы).

С особым вниманием мы отнеслись к диалектическому принципу вненаходимости (М. М. Бахтин) и одновременно имманентности (А. П. Скафтымов) автора как «энергии произведения» (Бахтин), объяснив его паламитским богословием о различии сущности и энергии божества. Предполагаем, если добавить в качестве верификации данной точки зрения тщательный анализ эстетических работ А. Ф. Лосева, то можно в перспективе открыть новое поле для теоретико-литературоведческого исследования проблемы творческой энергии в словесном произведении искусства.

На основании сформированной в ходе анализа раннего наследия М. М. Бахтина собственной теоретической позиции, которую постоянно подтверждали теоретико-методологическим тезаурусом бахтинской школы литературоведения (С. Н. Бройтман, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа), мы проанализировали ряд прозаических произведений XIX-XX веков.

При подтверждении научной состоятельности сформулированного в теории эстетического подхода к литературным произведениям в будущем предполагается расширить рамки анализируемого материала, включив в него произведения других родов и жанров как отечественных, так и зарубежных авторов, в том числе восточной литературы. Тем самым мы подтвердим мысль о том, что эстетический объект актуализируется халкидонскими механизмами не потому, что само произведение постулирует христианские ценности (например, произведения Ф. М. Достоевского) и не потому, что создано в рамках христианского европейского мировоззрения, а потому что

сама природа творчества кроется в феномене человека, способного вступать в творческую эстетическую деятельность.

## Список литературы

### Источники

1. *Лермонтов М. Ю.* Герой нашего времени / Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени : Роман. – М.: Мартин, 2018. – 192 с.
2. *Августин А.* «Исповедь» / А. Августин – М.: Азбука, 2008. – 304 с.
3. *Гете И. В.* Фауст / пер. Н.А. Холодковский – СПб.: СЗКЭО, 2018 – 800 с.
4. *Данте А.* Божественная комедия / пер. М. Лозинского. – М.: Иностранка, 2013. – 768 с.
5. *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника– М.: Правда, 1980. – 608 с.
6. *Стрижак О.* Мальчик. Роман в воспоминаниях, роман о любви, петербургский роман в шести каналах и реках – М.: Городец, 2021. – 512 с.
7. *Тургенев И. С.* Вешние воды // Повести русских писателей о любви. – Пермь : Пермское книжное издательство, 1987 – 447 с.
8. *Чехов А. П.* Невеста // Избранные произведения. В 3-х томах. Т.3. Повести и рассказы. 1897-1903. Пьесы. – М.: Художественная литература, 1976 – С. 225–245.
9. *Триодь постная* – М., Правило веры, 2007 – 1120 с.

### Научная литература

10. *Августин А.* О Троице: в пятнадцати книгах против ариан / А. Августин. – Краснодар: Глагол, 2004. – 302 с.
11. *Аверинцев С. С.* Бахтин, смех, христианская культура // М. М. Бахтин как философ. – М.: Наука, 1992. – С. 7–19.
12. *Агамбен Джорджио Дж.* «Пульчинелла, или Развлечения для детей в четырех сценах» / пер. с ит. М. Лепиловой. – М.: Носорог, 2021. – 144с.

13. *Акимова Н. Н.* Кого же убил Печорин? или еще раз о жизни жанров // Мир Лермонтова / под ред. М. Н. Виролайнен, А. А. Карпова. – СПб.: Скрипториум, 2015. – С. 489–505.
14. *Алпатова Т. А.* Проблема генезиса духовно-нравственной проблематики поэзии М. Ю. Лермонтова (Лермонтов и Карамзин) // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». – 2011. – № 3. – С. 136–140.
15. *Аристотель.* Метафизика / Аристотель / Пер. с греч. А. Кубицкого. – СПб.: Азбука–Аттикус, 2020. – 416 с.
16. *Ауэрбах Э.* Данте, поэт земного мира / Э. Ауэрбах. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. – 208 с.
17. *Ауэрбах Э.* Мимесис / Э. Ауэрбах – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. – 480 с.
18. *Багратион–Мухранели И. Л.* Другая жизнь и берег дальний – М.: Флинта, 2018. – 298 с.
19. *Бальтазар Г. У.* Богословская эстетика : Т. 1. Созерцание формы / Г. У. фон Бальтазар – М.: ББИ, 2019. – 659 с.
20. *Барицкий Д. свящ.* Герменевтическая теория М. М. Бахтина // Богословский вестник. – 2020. – № 1 (36). – С. 244–263.
21. *Барсов Е. В.* Причитания Северного края, собранные Барсовым: в 3 ч. – М.: Общество любителей российской словесности, 1872-1882 – 402с.
22. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989 — 616 с.
23. *Барт Р.* S/Z / Пер. с фр., под ред. Г. К. Косикова. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.
24. *Баумгартен А. Г.* Эстетика – М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2021. – 760с.
25. *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // М.М. Бахтин Собрание сочинений в 7-ми томах. Т.1. – М.: Издательство русские словари, Языки славянских культур, 2003. – С. 69–265.

26. *Бахтин М. М.* Искусство и ответственность. К философии поступка. Собрание сочинений: в 7 т. / М. М. Бахтин. Философская эстетика 1920-х годов. Т. 1. – М.: Издательство русские словари, Языки славянских культур, 2003– С. 5–68.
27. *Бахтин М. М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках / М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. – М.: Эстетика, 1979. – С. 299–325.
28. *Бахтин М. М.* Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве / Собрание сочинений в 7-ми томах, Т.1. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – С.265-326.
29. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин – М.: Издательство «Э», 2017. – 640 с.
30. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса // Собр. соч.: в 7 т. Т.4 (2) – М.: Языки славянских культур, 2010. – 423 с.
31. *Бахтин М. М.* Теория романа / Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 3. – М.: Языки славянских культур, 2012. – 880 с.
32. *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
33. *Бахтин М. М.* Беседы с В.Д. Дувакиным – М.: Прогресс, 1996.—342 с.
34. Бахтинский тезаурус. Выпуск 2 // Дискурс : № 11. – М.: РГГУ, 2003. – 124 с.
35. Бахтинский тезаурус. Материалы и исследования / Под ред. Н. Д. Тмарченко, С. Н. Бройтмана, А. Садецкого. – М.: РГГУ, 1997. – 183 с.
36. *Безобразов, еп. Кассиан.* Лекции по Новому Завету на Евангелие от Иоанна. – Париж: Свято-Сергиевский богословский институт, 2006. – 366 с.
37. *Белинский В. Г.* Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова [Рецензия] / В.Г. Белинский // М.Ю. Лермонтов: Статьи и рецензии. – Л.: ОГИЗ: Гос. изд-во. худ. лит., 1941. – С. 23–24.

38. *Белинский В. Г.* Полн. Собр. соч.: в 13 томах. Т. 10: Статьи и рецензии 1843-1844 – М.: Издательство Академии наук СССР, 1956. – 766 с.
39. *Беляева И. А.* Генезис русского классического романа («Божественная комедия» Данте и «Фауст» Гете как истоки жанра): Ч. 1 / И. А. Беляева. – М.: МГПУ, 2011. – 279 с.
40. *Беляева И. А.* Творчество Тургенева: фаустовские контексты / И. А. Беляева. – СПб.: Нестор-история, 2018. – 248 с.
41. *Бобринский (о. Борис).* О тайне Пресвятой Троицы / о. Борис Бобринский. – М.: ПСТГУ, 2005. – 360 с.
42. *Бочаров С. Г.* Генетическая память литературы. / С. Г. Бочаров – М.: РГГУ, 2012. – С. 86–94.
43. *Бочаров С. Г.* P.S. о религиозной филологии. / С. Г. Бочаров. Сюжеты русской литературы. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 586-589
44. *Буров А. И.* Эстетическая сущность искусства / А. И. Буров. – М.: Искусство, 1956 – 291 с.
45. *Ваганова И. В.* Софиология протоиерея Сергия Булгакова. / И. В. Ваганова. – М.: ПСТГУ, 2010. – 459 с.
46. *Видович Ж.* Трагедия и литургия – М.: ПСТГУ, 2025. – 190 с.
47. *Виноградов В. В.* Проблема образа автора в художественной литературе / В. В. Виноградов. О теории художественной речи. – М.: Высшая школа, 1971. – 239 с.
48. *Виролайнен М. Н.* Лермонтов и конец Золотого века / М.Н. Виролайнен // Мир Лермонтова. – СПб.: Скрипториум, 2015. – 499 с.
49. *Виролайнен М. Н.* Речь и молчание / М. Н. Виролайнен. – СПб.: Амфора, 2003. – 503 с.
50. *Воронцова И. В.* «Церковный вестник» 1906–1907 гг. как журнал «реформационного движения» в русской Православной Церкви // Христианское чтение. – 2019. – No 5. – С. 222-236.
51. *Выготский Л. С.* Психология искусства. / Л. С. Выготский. – М.: Наука, 1986. – 475 с.

52. *Гадамер Х.-Г.* Актуальность прекрасного – М.: Искусство, 1991. – 371 с.
53. *Галиева М. А.* Фольклоризм прозы Лермонтова. Постановка вопроса. Повесть «Тамань» / М. А. Галиева. [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/folklorizm-prozy-m-yu-lermontova-postanovka-voprosa-povest-taman/viewer> – (дата доступа: 20.02.2025).
54. *Гачев Г.* Бахтин / Русская Дума. Портреты русских мыслителей. — М.: Издательство «Новости», 1991. — С. 105-118.
55. *Гачев Г. Д.* Содержательность художественных форм. – М.: Просвещение, 1968. – 302 с.
56. *Гачев Г. Д.* Осень с Кантом: Образность в «Критике чистого разума» / Г. Д. Гачев. – М.: ИФ РАН, 2004. – 329 с.
57. *Гачева А. Г.* Апокатастасис в русской религиозно-философской мысли последней трети XIX – первой трети XX в. Статья вторая. От начала века к русской эмиграции первой волны // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». – 2018. – №2 (12). – С. 146-156.
58. *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике / Г.В.Ф. Гегель. – СПб.: Наука, 2007 – 598 с.
59. *Гоготшивили Л. А.* Бахтинская имманентно диалогическая внутренняя форма как альтернатива гумбольдтианскому и потебнианскому подходам // VOX. Философский журнал. – 2013. – № 15. – С. 1-4.
60. *Головин В. В., Николаев О. Р.* Узелковое письмо фольклоризма. Прагматика литературно-фольклорного взаимодействия в русских литературных текстах Нового времени / В.В. Головин, О.Р. Николаев // Навстречу третьему всемирному конгрессу фольклористов. Сб. научных статей. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2013. – С. 16–54.
61. *Данто А.* Что такое искусство? / А. Данто. – М.: Ад Маргнем Пресс, 2018. – 168 с.

62. *Дарвин М. Н.* Монтажный принцип композиции // Поэтический мир лирического цикла. Автор и текст – М.: РГГУ, 2018. — 288с.
63. *Даренский В. Ю.* Парадигма преобразования человека в русской философии XX века: философско-антропологический анализ : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук. – Белгород, 2018. – 45 с.
64. *Даренский В. Ю.* Онтологические «шифры» философии диалога М. М. Бахтина // Вестник Удмуртского университета. – 2017. – Т. 27, № 1. – С. 5– 13.
65. *Дворкин А. Л.* Очерки по истории Вселенской Православной Церкви: курс лекций. / А. Л. Дворкин. – Нижний Новгород: Издательство «Христианская библиотека», 2006. – 935 с.
66. *Жинкин Н. И.* О кодовых переходах во внутренней речи / Н.И. Жинкин // Вопросы языкознания. – 1964. – № 6 – С. 26–38.
67. *Жолковский А. К.* Семиотика Тамани // М. Ю. Лермонтов: pro et contra : антология : Т. 2 / сост., коммент. С. В. Савинкова, К. Г. Исупова. – СПб.: РХГИ, 2014. – С. 681–690.
68. *Журавлева А. И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 288 с.
69. *Зелинский Ф. Ф.* Еврипид и его трагедийное творчество: научно-популярные статьи, переводы, отрывки / Ф. Ф. Зелинский. – СПб.: Алетейя, 2018. – 506 с.
70. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике / пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова. – М.: Издательство иностранной литературы, 1962. – 552 с.
71. *Исупов К. Г.* Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура Серебряного Века — СПб.: РХГА, 2010 – 592с.
72. *Исупов К. Г.* Проблема ответственности в философском диалоге эпохи (М. М. Бахтин и М.И. Каган) / М. М. Бахтин : pro et contra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли : Антология. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 277–302.

73. *Кант И.* Критика чистого разума / И. Кант / пер. с нем. Н.О. Лосского. – М.: Эксмо, 2022. – 672 с.
74. *Кларк К., Холквист М.* Архитектоника ответственности – М.: Философские науки, 1995. – С. 9–35.
75. *Клинг О. А. М. М. Бахтин и русские символисты* // Филологический класс. 2020. – Т. 25, № 4. – С. 9–17.
76. *Коген Г.* Эстетика чистого чувства. Т. 1. / Пер. с нем. Т. А. Акиндиновой // Terra Aestheticae. – 2018. – № 2. – С. 287–291.
77. *Корман Б. О.* Изучение текста художественного произведения. – М.: Просвещение, 1972. – 112 с.
78. *Кошелев В. А.* Четыре молитвы М.Ю. Лермонтова / В.А. Кошелев // Евангельский текст в русской литературе XII—XXI веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 9. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2014. – С. 33–46.
79. *Красовицкая М. С.* Литургика: курс лекций/ М.С. Красовицкая – М.: ПСТГУ, 2014. – 225 с. – 7-ое изд., испр. и доп.
80. *Кудреватых А. Н.* Значение опыта Н. М. Карамзина в создании образа «странного человека»: М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени» / А. Н. Кудреватых // Филологический класс. – 2014. – № 4 (38). – С. 13–16.
81. *Кузнецов И. В.* Диалог с языком или кто «диктует» поэту // Диалог согласия: сборник научных статей к 70-летию В.И. Тюпы / под редакцией О. В. Федуниной и Ю. Л. Троицкого – М.: Intrada 2015 – С.78–85.
82. *Ланда К.* Божественная комедия» Данте в зеркалах русских переводов: к истории рецепции дантовского творчества в России / К. Ланда. – СПб.: Издательство РХГА, 2020. – 644 с.
83. *Лаут Э.* Современные православные мыслители: от «Добротолубия» до нашего времени. / Э. Лаут. – М.: Паломник, 2020. – 640 с.
84. *Лермонтовская энциклопедия* / под ред. В. А. Мануйлова – М.: Советская энциклопедия, 1981. – 784 с.

85. *Лихачев Д. С.* Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74–87.
86. *Лосев А. Ф.* Бытие — имя — космос / Сост. и ред. А. А. Тахо-Годи. — М.: Мысль, 1993. — С. 31–60.
87. *Лосев А. Ф.* Философия имени / А. Ф. Лосев. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 269 с.
88. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Т. 2 / А. Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1969. – 850 с.
89. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа / А. Ф. Лосев – М.: АСТ, 2021 – 448 с.
90. *Лосский В. Н.* Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие / В. Н. Лосский. – Киев: Изд-во им. святого Льва, папы Римского, 2004. – 504 с.
91. *Лосский Н. О.* История русской философии / Н. О. Лосский. – М.: Советский писатель, 1990. – 456 с.
92. *Лотман Ю. М.* Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова / Ю. М. Лотман // Лермонтовский сборник. – Л.: Наука, 1985. – С. 5–22.
93. *Лотман Ю. М.* Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство, 2000. – 704 с.
94. *Лотман Ю. М.* Сотворение Карамзина / Ю. М. Лотман. – М.: Книга, 1987. – 336 с.
95. *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Письма русского путешественника Карамзина и их место в развитии русской культуры / Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский. [Электронный ресурс]. – URL: [https://rvb.ru/18vek/karamzin/3prp\\_lp/03addenda/hist\\_value.htm](https://rvb.ru/18vek/karamzin/3prp_lp/03addenda/hist_value.htm) – (дата доступа: 20.02.2025).
96. *Малков П. Ю.* Преподобный Максим Исповедник в наследии византийских отцов Церкви: рецепция учения о гномической воле. – М.: ПСТГУ, 2022. – 128с.

97. *Мамардашвили М.* Психологическая топология пути. – М.: Фонд Мераба Мамардашвили, 2015. – 1072 с.
98. *Манн Ю. В.* Поэтика русского романтизма / Ю. В. Манн. – М.: Наука, 1976. – 375 с.
99. *Маркович В. М.* О значении незавершенности в прозе Лермонтова / В. М. Маркович [Электронный ресурс]. – URL: [lermontov.rhga.ru](http://lermontov.rhga.ru) – (дата доступа: 20.02.2025).
100. *Мейендорф И., прот.* Византийское богословие. Исторические тенденции и доктринальные темы. / И. Мейендорф. – Минск: Лучи Софии, 2007. – 336 с.
101. *Мелетинский Э. М.* Поэтика мифа. – М.: Восточная литература РАН, 2000. – 407 с.
102. *Мельчина В. А.* «Порода в женщинах» и «Юная Франция»: попытка комментария / В.А. Мельчина // Мир Лермонтова (под ред. М.Н. Виролайнен, А. А. Карпова). – СПб.: Скрипториум, 2015. – С. 560.
103. *Мосалева В. Г.* Молитвенный Лермонтов // Кормановские чтения: материалы межвузовской конференции (апрель 2004 г.). Выпуск 5 / Сост. Е. А. Подшивалова, Д. И. Черашняя. – Ижевск, 2005. — С. 33–44.
104. *Москвин Г. В.* Духовно-смысловые связи повестей романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: дисс. ... канд. филол. наук. – Москва, 2000. – 189 с.
105. М. Ю. Лермонтов: pro et contra / сост. В. М. Маркович, Г. Е. Потапова, коммент. Г. Е. Потаповой и Н. Ю. Заварзиной. – СПб.: РХГИ, 2002. – 808 с.
106. *Невская Л. Г.* «Молчание как атрибут сферы смерти» // Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. – М.: Индрик, 1999. – 336 с.
107. *Невская Л. Г.* Балто-славянское причитание: реконструкция семантической структуры / Л. Г. Невская. – М.: Наука, 1993. – 235 с.

108. *Недзведский В. А.* Русский социально-универсальный роман XIX века : становление и жанровая эволюция / В.А. Недзведский. – М.: Диалог, МГУ, 1997. – 263 с.
109. *Недзвецкий В. А.* Русский роман XIX века: спорные и нерешенные вопросы жанра – М.: МГУ, 2013. – 230 с.
110. *Нембрини Ф.* Данте, который видел Бога / Ф. Нембрини. – М.: Никая, 2021. – 624 с.
111. *Олейник В. Т.* Данте и Лермонтов // Литературоведческий журнал (архив). К 750-летию рождения Данте. – 2015. – № 37. – С. 125–144.
112. *Павлюченков Н. Н.* Богословие всеединства: от Ф.В.Й. Шеллинга к священнику П. А. Флоренскому. – М.: ПСТГУ, 2023. – 608 с.
113. *Павлюченков Н. Н.* Религиозно-философская антропология священника Павла Флоренского. Антропологический аспект. – М.: ПСТГУ, 2012. – 312 с.
114. *Палама Свт. Григорий.* О Божественных энергиях и их причастии Трактаты / Пер. с греч. арх. Нектарин (Яшуновского). – Краснодар : Текст, 2007. – 256 с.
115. *Пешков И. В.* Матрица литературно-художественного авторства в Новом Завете. Контуры проблемы // Литературоведческий журнал. – 2025. – № 3. – С. 163–182.
116. *Пешков И. В.* Введение в риторику поступка / И. В. Пешков – М.: Лабиринт, 1998. – 288 с.
117. *Пешков И. В.* Матрица литературно-художественного авторства в Новом Завете. Контуры проблемы / И.В. Пешков // Литературоведческий журнал. – 2025. – № 3. – С. 32–47.
118. *Подковырин Ю. В.* К герменевтике заглавий // Литературное произведение как герменевтическая проблема: коллективная монография / Ю. В. Подковырин, О. В. Дрейфельд, Л.Ю. Фуксон, А. М. Павлов, М. А. Лагода. – Кемерово: 2011. – С. 103–118.
119. *Подковырин Ю. В.* Инкарнация смысла в литературном произведении / Ю. В. Подковырин. – М.: Эдитус, 2022. – 201 с.

120. *Подковырин Ю. В.* Соотношение понятий «инкарнация» и «смысл» в эстетике словесного творчества М. М. Бахтина / Ю.В. Подковырин // Мир науки, культуры, образования. – 2011. – № 4 (29). – С. 301–303.
121. *Преп. Максим Исповедник.* Вопросы и ответы к Фалассию / пер. А. И. Сидоровой. – М.: Сибирская благовонница, 2022. – 974 с.
122. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2000. – 336 с.
123. *Пропп В. Я.* Морфология волшебной сказки / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2001 – 147 с.
124. *Рикёр П.* Время и рассказ / пер. Т. В. Славко. — Москва; СПб. : ЦГНИИ ИНИОН РАН : Культур. инициатива : Университет. кн., 2000. — 217 с.
125. *Рикер П., Гадамер Х. Г.* Феноменология поэзии / П. Рикер, Х.Г. Гадамер. – М.: ПАНГЛОСС, 2019. – 353 с.
126. *Рымарь Н. Т., Скобелев В. П.* Теория автора и проблема художественной деятельности / Н. Т. Рымарь, В. П. Скобелев. – Воронеж : Логос-траст, 1994. – 262 с.
127. *Рымарь Т. М.* Бахтинская концепция архитектоники эстетического объекта и проблема границы «искусство / не искусство» // Вестник Самарской гуманитарной академии. Выпуск «Философия. Филология». – 2006. – № 1 (4). – С. 247–256.
128. *Рязанова Л. А.* Дневники Пришвина / Л.А. Рязанова // Вопросы литературы. – 1996. – № 5. – С. 92–100.
129. *Савинков С.* Тамань Лермонтова. Конфликт интерпретаций // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. – 2014. – № 4 (133). – С. 46–50.
130. *Сапченко Л. А.* Творческое наследие Н. М. Карамзина: проблемы преемственности : диссертация на соискание уч. ст. д-р фил. наук (10.01.01) / Л. А. Сапченко – М., 2003 - 463с.

131. *Сахарова О. В.* «Молитвы» М. Ю. Лермонтова в православно-богословском дискурсе // Вестник бурятского государственного университета. – 2011. – № 10. – С. 55–68.
132. *Седакова О. А.* Мудрость надежды и другие разговоры о Данте – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2020. – 340 с.
133. *Седакова О. А.* Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. – М.: Индрик, 2004. – 320 с.
134. *Седакова О. А.* Вещество человечности. Интервью 1990–2018. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 648 с.
135. *Седакова О. А.* Перевести Данте – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2020 – 128 с.
136. *Седакова О. А.* Путешествие с закрытыми глазами. О Рембрандте. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2017. – 120 с.
137. *Седакова О. А.* Сретение // Стихи – М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2010. – 432 с.
138. *Седакова О. А.* Тема доли в похоронных причитаниях полесья // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: (Погребальный обряд). – М., 1990. – С. 54–63.
139. *Скафтымов А. П.* Тематическая композиция романа Ф.М. Достоевского «Идиот» // Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках / Состав. Е. Покусаева; Вступ. статья Е. Покусаева и А. Жук – М.: Художественная литература, 1972. – С. 23–88.
140. *Смирнов И. П.* От сказки к роману // ТОДРЛ. Т.27. – Л.: Наука, 1972. – С. 284–320.
141. Смоленский музыкально-этнографический сборник : Т. 2 : Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи / Рос. акад. музыки им. Гнесиных ; отв. ред. М. А. Енговатова и др. – Москва : Индрик, 2003. – 548 с.
142. *Соловьев Вл.* Лермонтов // М. Ю. Лермонтов: pro et contra / сост. В. М. Маркович, Г. Е. Потапова, коммент. Г. Е. Потаповой и Н.Ю. Заварзиной. – СПб.: РХГИ, 2002. – С. 320–348.

143. *Тамарченко Н. Д.* «Эстетика словесного творчества» М. М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. / Н. Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной, 2011. – 400 с.
144. *Афанасий Великий.* Творения иже во святых отца нашего Афанасия Великого, архиепископа Александрийского. Ч. 1. — Сергиев Посад : Свято-Троицкая Сергиева Лавра собственная тип., 1902. — 471 с.
145. *Григорий Богослов.* Творения иже во святых отца нашего Григория Богослова, архиепископа Константинопольского : Т. 1-2. – Санкт-Петербург : П. П. Сойкин, 1912. — 596 с.
146. *Толстая С. М.* Обрядовое голошение: лексика, семантика, прагматика» / С. М. Толстая // Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. – М.: Индрик, 1999. – С.9–17.
147. *Топоров В. Н.* Текст и пространство / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 227–284.
148. *Турьшева О. Н.* Сюжет перевода в роман как форма металитературной рефлексии (о возможности изображения «эстетической любви» в литературе // Новый филологический вестник. – 2024. – № 68. – С. 30–44.
149. *Тюпа В. И.* Дискурсные формации: очерки по компаративной риторике / В. И. Тюпа. – М.: Юрайт, 2019. – 274 с.
150. *Тюпа В. И.* Красота прозы заметки профессионального читателя. — Санкт-Петербург : Росток, 2020. — 335 с.
151. *Тюпа В. И.* Литература и тайна творчества / В.И. Тюпа // Вопросы литературы. [Электронный ресурс]. – URL: <https://voplit.ru/2024/06/06/literatura-i-tajna-tvorchestva/> – (дата доступа: 20.02.2026)
152. *Тюпа В. И.* «Диалог согласия» как неориторический проект Бахтина // Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике. – М.: Юрайт, 2019. – С. 252–263.

153. *Тюпа В. И.* Внутренняя речь как исток художественной интермедиальности / В.И. Тюпа // Новый филологический вестник. – 2025. – № 73 (2). – С. 20-30.
154. *Тюпа В. И.* Два крыла художественного письма / В.И. Тюпа // *Studia Litterarum*. – 2023. – Т. 8. – № 1. – С. 10–45.
155. *Тюпа В. И.* Дискурс и жанр / В.И. Тюпа. – М.: Intrada, 2013. – 211 с.
156. *Тюпа В. И.* Литература и ментальность. – М.: Юрайт, 2024. – 202 с.
157. *Тюпа В. И.* Фаталист // Красота прозы. – СПб.: Росток, 2020 – С. 66–114.
158. *Ухтомский А. А.* Учение о доминанте. – М.: Юрайт, 2025. – 310с.
159. *Фаустов А. А.* О «первичном» и «вторичном» авторах в понимании М. М. Бахтина // Новый филологический журнал. – 2005. – № 1. – С. 182–188.
160. *Фридман И. Н.* Незавершенная судьба «Эстетики завершения» // Бахтин как философ / под. ред. Л. А. Гоготишвили – М.: Наука, 1992. – С. 51–64.
161. *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. – М.: Касталь, 1996. – С. 4–33.
162. *Фуксон Л. Ю.* История герменевтики / Л.Ю. Фуксон. – М.: Перо, 2023. – 228 с.
163. *Фуксон Л. Ю.* Смех как истолкование / Л. Ю. Фуксон. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2016 . – 254 с.
164. *Фуксон Л. Ю.* Текст и его толкователь // Диалог согласия: сборник научных статей к 70-летию В. И. Тюпы/ под редакцией О. В. Федуниной и Ю. Л. Троицкого – М.: Intrada, 2015 – С. 171–176.
165. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения / пер. с нем. Михайлова А. В. – М.: Академический проект, 2008. – 528 с.
166. *Ходанен Л. А.* Поэмы М. Ю. Лермонтова. Поэтика и фольклорно-мифологические традиции / Л. А. Ходанен. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т, 1990. – 91 с.

167. *Ходанен Л. А.* Семиосфера храма и поэтика монастырских сюжетов в творчестве М. Ю. Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: pro et contra. Том 2. – М.: РХГА, 2014. – 998 с.
168. *Шарден де П. Т.* Феномен человека. Божественная среда». – М.: АСТ, 2022. – 416 с.
169. *Шевырев С. П.* Герой нашего времени / С.П. Шевырев // Первое сентября. – 2001. – № 39.
170. *Шеллинг Ф.* Философия искусства / Ф. Шеллинг ; пер. с нем. П. С. Попова; примеч. А. В. Михайлова; вступ. ст. А. В. Маркова. – М.: РИПОЛ классик, 2018. – 524 с.
171. *Шеллинг Ф. В.* Данте в философском отношении // Ф. В. Шеллинг Философия искусства. – М., 1966. – С. 445–459.
172. *Шмонин Д. В.* Тайна ответа. Введение в рациональную теологию – СПб.: Издательство СПбДА; издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2021. – 460 с.
173. *Эйхенбаум Б. М.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки / Б. М. Эйхенбаум. — Л.: Гос. изд-во, 1924. — 168 с.
174. *Эйхенбаум Б. М.* Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. — М.: Изд-во АН СССР, 1962. — С. 125—162.
175. *Эко У.* Открытое произведение / У. Эко. – М.: Corpus АСТ, 2018. – 512 с.
176. *Эпштейн М. Н.* Парадоксы новизны: о литературном развитии XIX-XX вв. / М. Н. Эпштейн. – М.: Советский писатель, 1988. – 416 с.

### **Словари и учебные пособия**

177. *Давыденков О.* Догматическое богословие : учебное пособие / О. Давыденков. – М.: Изд-во ПСТГУ, 2017. – 624 с.
178. *Каган М. С.* Эстетика как философская наука : учебное пособие для вузов : Часть 1 / Каган М.С. – М.: Юрайт, 2024. – 295 с.

179. *Потебня А. А.* Теоретическая поэтика. Учебное пособие – М.: АКАДЕМИА, 2003. – 384 с.
180. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
181. Теория литературы: Учеб. Пособие для студентов филол. Фак. Высш. Учеб. Заведений: в 2-х т. – Т.1 / Под ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.
182. Теория литературы: Учеб. Пособие для студентов филол. Фак. Высш. Учеб. Заведений: в 2-х т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. – Т. 2: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2024. – 368 с.
183. *Тюпа В. И.* Анализ художественного текста / В.И. Тюпа. – М.: Академия, 2009. – 336 с.
184. *Тюпа В. И.* Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ) / В.И. Тюпа. – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.
185. *Тюпа В.И.* Художественность чеховского рассказа. Учебное пособие / В.И. Тюпа – М.: Флинта, Наука, 2018 – 196 с.
186. *Тюпа В. И.* Теория литературы. Учебник / В.И. Тюпа. – М.: РГГУ, 2024. – 254 с.

**Акт инициации в Тамани в свете похоронных причитаний.  
Сравнительный анализ фольклорно-обрядовой топики и литературного  
текста.**

Функция Темного леса, Бабы-яги, обряда инициации воплощена в повести «Тамань» и демонстрирует состояние промежуточное между жизнью и смертью. В фольклоре это инициированное действие представлено практически во всех жанрах. В свадебном обряде — это инициация из незамужней в замужнюю, в рекрутских обрядах — из юноши в воина, в календарных обрядах — это переход от умирающей к возрождающейся природе, в похоронном обряде — это инициация из живого в мертвого. Все эти обрядовые фольклорные действия об одном — о смерти и о переходе из одного состояния в другое.

Именно в похоронном обряде этот инициированный акт перехода живого в статус умершего имеет важнейшее значение. Главным в похоронном обряде становится мотив пути в загробный мир. Покойного надо правильно снарядить, накормить, вывести в иное пространство, совершить действия для его окончательного перехода на ту сторону. В этом смысле похоронные причитания — специальные тексты, фиксирующее средствами языка все обрядовые акции, лингвистическими средствами передают это пограничное состояние. Именно похоронные причитания, как вербальные языковые знаки, исполняющиеся плачами-медиаторами, фиксируют процесс инициации. Этот процесс инициации — именно та точка, которая вбирает в себя оба пространства — этот и тот мир. Умерший, находясь в этой точке не «свой» и не «чужой», он не является представителем «живых», но он еще не перешел в статус «мертвых».

Вся повесть «Тамань» с одной стороны является отражением обряда инициации у Бабы-яги в Волшебной сказке, с другой – уходит вглубь похоронной обрядовой традиции. Печорин в Тамани, совершающий движение «в действующий отряд по казенной надобности», является умершим (об этом читатель только что узнал из предыдущей главы), но не инициированным из «своего» в «чужого». Весь путь его от единственного каменного дома до крайней лачужки на берегу моря — это путь умершего, его постепенная рессоциализация. Поединок в море — сам обряд инициации, где он «не свой» и «не чужой». Эта та главная точка, вбирающая в себя смысловую тяжесть романа на мифотектоническом уровне.

В свете семантики похоронных причитаний рассмотрим данную повесть.

«Тамань — самый скверенный городишко из всех приморских городов России. Я там чуть-чуть не умер с голода, да еще вдобавок меня хотели утопить» (С.65).

Анализируя похоронный обряд и тексты похоронных причитаний, исследователи (О. А. Седакова, Л. Г. Невская, С. Толстая и др.) пользуются структурно-семиотическим методом, когда анализ двух полярных областей жизни и смерти строится по принципу бинарных оппозиций жизнь/смерть, свет/тьма, тепло/холод, свое/чужое, суша/море, день/ночь и т. д.

Фонетически слово Тамань рифмуется с тьмой. Герой приехал из светлой стороны в темную. Приехал «из дня в ночь» — «поздней ночью». Герой заявляет, что он чуть не умер с голоду, далее никак не подтверждает в повествовании почему именно он не ел. Таким образом, из всего воспоминания о приключении он важным обобщением делает эту фразу о голоде, затем никак не поясняя ее в своем повествовании. Эта фраза приобретает статус символа, с одной стороны отсылающего к испытанию в волшебной сказке, с другой – к похоронной семантике. Покойного обязательно снаряжали в путь-дорогу, едой, удобствами, чтобы он не дай Бог не возвратился в мир живых. Быть голодным на том свете — значит не перейти на другую сторону окончательно.

Ино питалась она гнилой да колодиной,  
 Да пила она, да, воду болотную,  
 Обросла она мохом зеленым жо,  
 Пришла она к дому родимому<sup>1</sup>

Оппозиция **быть сытым/быть голодным** так же восходит к оппозиции **быть живым/быть мертвым**.

Слова «Тройка», «ворота единственного каменного дома» говорят о том, что умершего довели до последней материальной преграды. Стена каменная в похоронных причитаниях номинативная формула, обозначающая преграду между жизнью и смертью. Далее герой находится в ином пространстве.

«Я им объяснил, что я офицер, еду в действующий отряд по казенной надобности, и стал требовать казенную квартиру» (С.65).

Дважды в одном предложении употребляется слово «казенный», тем самым усиливая значение «не своего», «чужого». В этом новом пространстве смерти он «чужой». Далее в тексте эта фраза, «путешествующий по казенной надобности», несколько раз повторяется, опять же превращаясь в некую номинативную формулу. В некоторых похоронных причитаниях так же новое жилище покойного называется не «своим», «временным» В этих текстах отражается еще недоинициированность покойного. Он не свой и не чужой в данной точке.

И пошла она в путь-дороженьку,  
 Ино шла она полями широкими,  
 Ино шла она лесами дремучими,  
 Да по кручичкам шла она да вертучим жо.  
 Ино шла она дошла до киленки:  
 «Уж ты киленка, уж ты матушка,  
 Ты впусти меня да токмо поквартировать

«Поквартировать», то есть, не на всегда, временно

В похоронном обряде главная цель — это поскорее перевести умершего из статуса «своего» в «чужого». Задача живых — обеспечить бесппроблемную доставку умершего от «своего» дома в «чужой» новый дом. Описание двух

<sup>1</sup> Данный текст нами был собран в студенческой этнографической экспедиции в с. Юрла, Пермского края в 2004 году. (далее примеры из причитаний – так же полевые исследования данной экспедиции)

домов, того, который покидает умерший и того, в который он перемещается в ходе своего загробного путешествия, — основные полюса в причитании. Тот дом, который покидает умерший, наделяется всеми атрибутами жизни («светлая теплая горенка»). Все окна и двери заперты, печка, красный угол обязательны — это главная крепость. Другой же «новый» дом, в который попадает умерший, прямая противоположность: он сырой, неуютный, стекол нет, дверь открыта — он незащищен. Описание нового дома Печорина:

«Полный месяц светил на камышовую крышу и белые стены моего нового жилища; на дворе, обведенном оградой из булыжника, стояла избочась другая лачужка, менее и древнее первой.

<...>

«Где хозяин?» — «Нема». — «Как? совсем нету?» — «Совсим». — «А хозяйка?» — «Побигла в слободку». — «Кто же мне отопрет дверь?» — сказал я, ударив в нее ногою. Дверь сама отворилась; из хаты повеяло сыростью.

<...>

Я взошел в хату: две лавки и стол, да огромный сундук возле печи составляли всю его мебель. На стене ни одного образа — дурной знак! В разбитое стекло врывался морской ветер. Я вытащил из чемодана восковой огарок и, засветив его, стал раскладывать вещи, поставил в угол шашку и ружье, пистолеты положил на стол, разостлал бурку на лавке, казак свою на другой; через десять минут он захрапел, но я не мог заснуть: передо мной во мраке все вертелся мальчик с белыми глазами» (С.66-67).

Описание нового жилища Печорина при общем впечатлении сохраняет в памяти несколько маркированных впечатлений: белый цвет внешних стен, стук в деревянную дверь, толчок ногой в доску двери, сырость, влажность, проветриваемость, неуютность нового дома.

Это все атрибуты нового жилья в похоронном причитании. Например,

да, что запрут-то мою мамоньку  
 да на три замка, на три висячие,  
 а что на первый замок — да белые саванны,  
 да, что на второй замок — да, гробова доска,  
 да, что на третий замок — мать сыра земля.

Белый цвет/гробовая доска/ сырая земля в причитании соотносятся с белыми стенами/ доской двери/сыростью дома Печорина.

Этот дом в отличии от оппозиции «живого», «своего» дома (светлого, теплого, запертого, защищенного) не имеет защиты. Окна разбиты, дверь открыта, ветер дует. Стихия смерти полностью владеет данным пространством.

В причитаниях случившаяся смерть вносит полную дисгармонию и разрушение. Смерть владычествует.

да была ты у нас стена каменная,  
да была ты у нас гора высокая,  
развалилась стена каменная,  
раскатилась гора высокая,  
сейчас топереча ветер дует-то,  
сейчас топереча дождик брызгает

В новом пространстве Печоринского дома царит это же незащищенное, дисгармоничное ощущение.

Убранство нового дома Печорина также символично и нарочито неуютно: две лавки, стол, сундук. Вся эта утварь связывается с похоронными обрядовыми представлениями: лавка для того, чтобы положить покойника, стол, чтобы совершить поминальную трапезу, сундук, чтобы сложить свое покойное снаряжение. Выражение «лежать на лавке» в семантике похоронных причитаний тоже является устойчивой номинативной конструкцией.

Лежит раб на лавочке, на прямой соломинке  
Протянул же раб свои резвы ноженьки  
Да сложил же свои белы рученьки  
На свою же грудь исхудалую.

Покойного обязательно снаряжают в путь-дорожку. Мотив «распоясания» есть и в свадебном обряде как «снятие» всего материального.

Печорин в этой кромешной тьме достает огарок восковой свечи, чтобы осветить темное помещение. Далее несколько раз в повести говорится, что он достает кружку и пьет чай. В похоронных причитаниях покойнику, снаряжая его в путь-дороженьку, обязательно дают свечку, кружечку, ложечку, ниточку, корку хлебушка.

Собирай-ко котомочку

Иду в дальню вечну сторонушку  
 Клади же со стола скатерочку,  
 со стены полотеночко  
 Клади же чайну ложочку, да еще кружечку,  
 Клади свечку восковую  
 И т.д.

Это тоже частотные номинативные конструкции чайна ложечка, чайна кружечка, свечка восковая, поэтому появляясь в данном мифологическом контексте в романе опять-таки усиливает связь с причитаниями.

Рассмотрим образ слепого мальчика:

«Я засветил серную спичку и поднес ее к носу мальчика: она озарила два белые глаза. Он был слепой, совершенно слепой от природы. Он стоял передо мною неподвижно, и я начал рассматривать черты его лица» (С.68).

Признаюсь, я имею сильное предубеждение против всех слепых, кривых, глухих, немых, безногих, безруких, горбатых и проч. Я замечал, что всегда есть какое-то странное отношение между наружностью человека и его душою: как будто с потерей члена душа теряет какое-нибудь чувство.

«Ты хозяйский сын?» – спросил я его наконец. – «Ни». – «Кто же ты?» – «Сирота, убогой». – «А у хозяйки есть дети?» – «Ни; была дочь, да утикла за море с татаринном». – «С каким татаринном?» – «А бис его знает! крымский татарин, лодочник из Керчи» (С.67).

О. А. Седакова, исследовательница похоронных причитаний, пишет, что помимо темы дома, разделяющего пространство на свое и чужое, в причитаниях очень важной является тема доли как лишения чего-либо, недостаток полноты. Поэтому признаком принадлежности к пространству смерти является неполнота или лишение чувств (глухота, немота, слепота), неполнота как невнятность речи (изменение форм слов, нарушение гармонических лингвистических конструкций), неполнота родственных связей (сиротство как отсутствие какого-либо члена семьи). Л.Г. Невская в своем труде «Балтино-балканские похоронные причитания» слепоту, глухоту, нарушение речи, всяческую убогость как принадлежность сферы смерти связывает с исчезновением, затуханием жизненной силы. «Сквозным доминирующим здесь оказывается признак исчерпания, уменьшения, исчезновения <...> свернут принципиальный комплекс представлений,

связанных с семантикой умирания как уменьшения, ослабления, сведения «на нет» в разных кодах. Эта же семантическая закономерность обуславливает и употребление слепоты, глухоты, немоты в текстах причети: «Нету душеньки его да во белой груди, / Нету зрения у его во белых очах. Во устах его язык да не воротится (Барсов)»<sup>2</sup>. Все эти признаки применимы к странному слепому мальчику в повести, который по мнению Печорина «не так слеп, как оно кажется».

Песня, которую слышит Печорин от ундины, как своеобразный текст-дешифровка к основному мифологическому сюжету, можно прочитать в нашем похоронно-обрядовом ключе.

Как по вольной волюшке –  
 По зелену морю,  
 Ходят все кораблики  
 Белопарусники.  
 Промеж тех корабликов  
 Моя лодочка,  
 Лодка неснащенная,  
 Двухвесельная.  
 Буря ль разыграется –  
 Старые кораблики  
 Приподымут крылышки,  
 По морю размечутся.  
 Стану морю кланяться  
 Я низехонько:  
 «Уж не тронь ты, злое море,  
 Мою лодочку:  
 Везет моя лодочка  
 Вещи драгоценные.  
 Правит ею в темну ночь  
 Буйная головушка

Море — пространство смерти. Лодочка — символ гроба, темная ночь — смерть, вещи драгоценные — смертные дары.

Вот похожее причитание у Барсова:

Я у синего была славна морюшка  
 Я у пристаней была да корабельных  
 Я глядела все, обидная головушка  
 Я во летнюю во теплую сторонушку—  
 Виют ветрышки сегодня полегошеньку

---

<sup>2</sup> *Невская Л. Г.* Молчание как атрибут сферы смерти // Мир звучащий и мир молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М.: Индрик, 1999. С. 128.

Корабли идут по морю потихошеньку,  
 Как не едет ли любимая семенюшка  
 Корабельщиком на синем на онегушке  
 Он со злым товаром заграничным?  
 Уже тут у меня, у буйной головушки,  
 Расходилась обида в ретивом сердце...  
 Тут я грохнулась, горюша, о сыру землю,  
 Быв как дерево свалило от буйно ветра<sup>3</sup>.

Когда героиня плача увидела лодку, оснащенную товаром, тут она поняла, что окончательно умер родственник. Он окончательно перешел на «злую заграничную» сторону, на сторону смерти.

## Приложение 2

### **Связь речевой структуры повести с «Письмами русского путешественника» Н. М. Карамзина как ключ к поиску «истинного лица» Печорина**

Княжна Мэри описывается с отсылкой на впечатления Карамзина об Англии.

Сравним (Карамзин):

«Женщины в Лондоне очень хороши, одеваются просто и мило: все без пудры, без румян, в шляпках, выдуманных грациями. Они ходят как летают; <...> маленькие ножки, выставляясь из-под кисейной юбки, едва касаются до камней тротуара; на белом корсете развевается ост-индская шаль; и на шаль из-под шляпки падают светлые локоны»<sup>4</sup> (С.455).

Читаем у Лермонтова описание княгини и княжны Лиговских:

«Их лиц за шляпками я не разглядел, но одеты они были по строгим правилам лучшего вкуса: ничего лишнего. На второй было закрытое платье <...>, легкая шелковая косынка вилась вокруг ее гибкой шеи. Ботинки couler russe стягивали у щиколотки ее

<sup>3</sup> Барсов Е. В. Причитания Северного края, собранные Барсовым: в 3 ч. М.: Общество любителей российской словесности, 1872-1882. 402с.

<sup>4</sup> Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Повести. М.: Правда, 1980. 608 с. (Далее ссылки даются на данное издание с указанием страниц в скобках).

суховатую ножку так мило, что даже не посвященный в таинства красоты непременно бы ахнул, хотя от удивления. Ее легкая походка имела в себе что-то девственное, ускользающее от определения, но понятное взору» (С.85); «Легче птички она к нему подскочила, нагнулась, подняла стакан <...>» (С.88); «Многие дамы посмотрели на нее с завистью <...>, потому что княжна Мери одевает со вкусом» (С.111).

Княгиня Лиговская называет дочку Мэри на английский манер. Мэри читает Байрона в оригинале. Согласно этому Печорин считывается ей как байронический тип. Именно в речевую маску байронического типа «одевается» Печорин, чтобы влюбить Мери в себя. После фразы княжны Мери, что он «хуже убийцы», Печорин делает некоторую паузу, примеряет на себя маску байронического героя: «Я задумался на минуту и потом сказал, приняв глубоко тронутый вид» (С.125) – и далее произносит монолог типично-байронического героя:

«Да! Такова была моя участь с самого детства), после чего «сострадание — чувство, которому покоряются так легко все женщины, — впустило свои когти в ее неопытное сердце» (С.126).

Описание французов у Карамзина сводится к тому, что это народ чувствителен, ветрен, непостоянен, чрезвычайно остроязычен. Остроязычность — это основной признак французского характера:

«Как англичанин радуется открытию нового острова, так француз радуется острому слову. Чувствителен до крайности, страстно влюбляется в истину, в славу, в великие предприятия» (С. 325).

В «Письмах» остроумными фразами кидаются все представители общества. Карамзин описывает народное гуляние в Париже:

«Народ стоял в два ряда подле дороги, шумел, кричал и смеялся непристойным образом над гуляющими: «смотрите! Вот едет торговка из рыбного ряда с своей соседною башмачницею! Вот красный нос, самый длинный во всем Париже! Вот молодая кокетка семьдесят лет: влюбляйтесь! Вот молодой кавалер святого Людовика с молодой женою и с рогами! Вот философ, который продает свой ум за две копейки! <...> молодые франты ... дразнили чернь» (С. 324).

В конце концов Карамзин, насмотревшись на все это, резюмирует по-французски:

«Ну! Ну, друзья! Больше остроумия, больше остроумия! Вот это настоящая парижская веселость!» (С. 324).

Францию в романе олицетворяет Грушницкий и компания мужчин, «составляющие особенный класс людей между чающими движения воды». Они ведут разговоры единственно для того, чтобы красиво и остроумно выкрутить фразу. Для них главное остроумно сказать свою фразу. При первой встрече с Грушницким Печорин одевает речевую маску француза из «Писем русского путешественника». Где требуется острое, меткое афористичное выражение и восхищенная реакция свидетелей разговора, там герои переходят на французский:

«Милый мой, я ненавижу людей, чтоб их не презирать, потому что иначе жизнь была бы слишком отвратительным фарсом (франц.)»

«Милый мой, я презираю женщин, чтобы не любить их, потому что иначе жизнь была бы слишком нелепой мелодрамой (франц.)» (С.86)

«Не бойтесь, сударыня, - я не более опасен, чем ваш кавалер (франц.)» (С.108)

Печорин в описании Грушницкого всегда отмечает ветреность, театральность его натуры. Именно любовью к театру отличаются французы от других народов Европы в «письмах» Карамзина.

«Впрочем, в те минуты, когда сбрасывает трагическую мантию, Грушницкий довольно мил и забавен» (С.84).

Вся театральность а la komedia разыгранной Печориным при свидетельстве Вернера в «Княжне Мери» связана с линией Грушницкого и заканчивается его смертью на дуэли.

Маску француза Печорин одевает в компании галоориентированных мужчин, где становится ведущим остряком, завоевывая всеобщее восхищение и первенство.

«Я не умолкал: мои анекдоты были умны до глупости, мои насмешки над проходящими мимо оригиналами были злы до неистовства <...> Я продолжал увеселять публику до захождения солнца» (С.97).

Чтобы завоевать публику, он надевает маску француза, каковым на самом деле не является.

При первой встрече Грушницкого и Печорина, после того, как Грушницкий подобно Карамзиновскому французу сказал «пышную фразу» Печорину («Милый мой, я ненавижу людей, чтоб не презирать их»), чтобы ее непременно услышала и оценила княжна Мери («Хорошенькая княжна одарила оратора долгим любопытным взором»), Печорин высказал свою оценку внешности княжны Мери в системе именно французского взгляда на женщин.

«— Эта княжна Мери прехорошенькая, — сказал я ему. — У нее такие бархатные глаза — именно бархатные <...> они так мягки, они как будто тебя гладят... А что у нее зубы белы? Это очень важно! Жаль, что она не улыбнулась на твою пышную фразу (С.86).

— Ты говоришь об хорошенькой женщине, как об английской лошади, — сказал Грушницкий с негодованием.

— Милый мой, — отвечал я ему <...> — я презираю женщин, чтобы не любить их, потому что иначе жизнь была бы слишком нелепой мелодрамой» (С.86).

Весь этот диалог -- интеллектуальная игра. Во-первых, он отсылает нас к описанию французов у Карамзина, во-вторых, именно во Франции появилась мода сравнивать женщин с породистыми английскими лошадьми. Об этой традиции подробно написано в статье В.А. Мельчина «Порода в женщинах» и «Юная Франция»: попытка комментария»<sup>5</sup>. В романе этот архетип женщина / лошадь встречается несколько раз. В повести «Бэла» — связь красивой женщины и красивой лошади, попытка обмена; в «Тамани» — об Ундине Печорин пишет: «В ней было много породы... порода в женщинах, как и в лошадях, великое дело; это открытие принадлежит юной Франции», в «Княжне Мери» — опять речь идет о породе, лошадях и женщине. Предыдущий контекст прямо отсылает нас к Франции — родине подобного сравнения. Таким образом, в разговоре с Грушницким Печорин пользуется понятным для француза «языком описания». Завершает этот «французский

---

<sup>5</sup> Мельчина В. А. «Порода в женщинах» и «Юная Франция»: попытка комментария // Мир Лермонтова / под ред. Виролайнен М.Н., Карпова А. А. СПб.: Скрипториум, 2015. С. 560.

диалог» Печоринский перифраз слов Грушницкого. Эта фраза вновь появляется в описании последней действительной дуэли между Печориным и Грушницким, последних словах Грушницкого: «Я себя презираю, вас ненавижу». Сама линия Печорин / Грушницкий осмысливается как часть души героя, которую необходимо изжить в себе, уничтожить, чтобы дать путь к развитию диалектически сложного романного (живого) характера.

Смерть Грушницкого воспринимается как смерть определенного типа мышления, как смерть жанра. Весьма показательно в этом ключе вспомнить статью Н. Н. Акимовой «Кого же убил Печорин? или еще раз о жизни жанров»<sup>6</sup>. Автор статьи размышляет о стереотипе Булгаринского героя, воплощенного в романе в образе Грушницкого.

Перейдем к описанию Германии в повести «Княжна Мери», отсылающей нас к «Письмам русского путешественника» Н.М. Карамзина.

#### Общение с Вернером. Германия:

Германию олицетворяет в романе доктор Вернер. Беседы доктора с Печориным в романе представляют собой развертывание метафизических философских теорий. Для Карамзина в «письмах» Германия — это страна философии. Именно философскими разговорами с Кантом, Гердером и Вилендом было наполнено содержание карамзиновского текста, посвященного поездке в Германию. Карамзин не встретился с Гете, хотя очень хотел. Здесь же в романе линия Печорин / Вернер густо наполнена германской философией, гетевскими аллюзиями.

Гетевской линии внутреннего сюжета романа посвящена часть исследования И.А. Беляевой («Генезис русского классического романа»), которая подробно проанализировала глубинные течения текста, связанные с

---

<sup>6</sup> Акимова Н. Н. Кого же убил Печорин? или еще раз о жизни жанров // Мир Лермонтова / под ред. Виролайнен М.Н., Карпова А. А. СПб.: Скрипториум, 2015. С. 499.

«Фаустовским сюжетом»<sup>7</sup>. В линии Печорин / Вернер связь с гетевским «Фаустом» очевидна.

У Вернера прозвище Мефистофель, наружность неприятная вначале, но поражающая при глубоком знакомстве, нога одна короче другой (хромает). Колкие язвительные диалоги напоминают общение Фауста с Мефистофелем. Сами события в княжне Мэри, рассматриваются ими как театральное действие, которое им известно, которое они разыгрывают, что является отсылкой к «Прологу в театре» в «Фаусте».

Однако мы имеем дело с «речевой маской», в которую облечен Печорин при общении с доктором. Сама суть Печорина, его «существо», в этой линии отношений так и остается скрытой.

Лермонтов меняет язык повествования, когда описывает первую встречу с Вернером.

«наш разговор <...> принял философско-метафизическое направление, толковали об убеждениях. Каждый был убежден в разных разностях (С. 92).

Употребление словосочетания «философско-метафизическое направление» сразу отсылает нас к Германии, к немецкой классической философии. В «Письмах» Карамзина германские страницы существенно отличаются от французских и английских путешествий. В них все повествование сводится к философским разговорам.

Путешествие в Германию у Карамзина лишено каких-либо лишних зарисовок путешественника, все там замкнуто и проникнуто этими «философско-метафизическими» диалогами. В приведенной цитате из романа мы видим диалектическое столкновение слов: убеждениях / убежден, разные разности. В самом синтаксисе содержится диалектическое начало — основа немецкой философии. Сталкивание слов *убеждениях убежден*,

---

<sup>7</sup> *Беляева И. А.* Генезис русского классического романа («Божественная комедия» Данте и «Фауст» Гете как истоки жанра): Ч. 1 / И. А. Беляева. – М.: МГПУ, 2011. – 279 с.  
*Беляева И. А.* Творчество Тургенева: фаустовские контексты. СПб.: Нестор-история, 2018. 248 с.

*разные разности* характеризуют диалектическую полноту. Далее в тексте идет диалектический параллелизм в сцене первого знакомства.

Вернер:

«Я убежден... в том, что рано или поздно, в одно прекрасное утро я умру»

Печорин:

«Я богаче вас, у меня кроме этого есть еще убеждение...что я в один прегадкий вечер имел несчастье родиться»,

«Мы знаем почти все сокровенные мысли друг друга. Одно слово - для нас целая история, видим зерно каждого нашего чувства сквозь тройную оболочку. Печальное нам смешно, смешное грустно, а вообще...мы ко всему довольно равнодушны кроме самих себя» (С.92).

Весь разговор с Вернером облекается у Лермонтова в эту немецкую метафизику, диалектику, эгоцентризм.

Общение с Верой. Италия:

В романе есть еще скромное упоминание другой западной страны, в которой не был Карамзин, но упоминание ее у Лермонтова имеет важное значение – это Италия. Близость с Верой, невозможность выразить чувства словами напоминают Печорину итальянскую оперу: «Значение звуков заменяет и дополняет значение слов, как в итальянской опере». Концепт Италии связывает все уровни романа как «образца созерцания универсума» по Шеллингу. Связь отношений Печорина и Веры с дантовским текстом, соединяет верхние слои универсума по Шеллингу: искусство / рай / аллегория.

Описание общения с Верой единством мотивов и образов сцепляется с описаниями эпизодов особого единения с природой романтического героя, когда герой являет свой истинный лик.

Потенциальный герой при подъеме на Гуд-гору ждет своего воплощения в начале «Княжны Мери».

«И мне было так весело, что я так высоко над миром, чувство детское не спору, но, удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, мы не вольно становимся детьми;

все приобретенное отпадает от души, и она становится вновь такою, какой была некогда и, верно, будет когда-нибудь опять» (Гуд гора) (С. 33).

«отрадно жить в такой земле! Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах. Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка: солнце ярко, небо сине – чего бы кажется больше? Зачем тут страсти, желанья, сожаления (начало Княжны Мэри С. 80).

В эпизоде общения с Верой раскрывается душа Печорина. Связь романтического героя, который в единении с природой напоминает о себе как ребенку, от которого отпадает все наносное (Гуд гора) можно почувствовать во фразе: «я упал на землю и зарыдал как ребенок (С. 173)» и последующей за этим «счастливой диверсии» героя (рыдание в степи).

Связь этих трех эпизодов наитеснейшая. Она показывается движение воплощения (вочеловечивания) героя: от потенциального к воплощенному в перспективе эстетического спасения.

Эти эпизоды в контексте сопоставления с «Письмами» Карамзина напоминают путешествие карамзиновского путешественника по Швейцарии.

Описание путешествия Карамзина по Швейцарии отличается от всех остальных путешествий принципиально. Если во всех других странах Европы он в позиции «ученика» выполняет роль субъекта познания, внимая, анализируя, впитывая культурное достояние нации, выполняет деятельную функцию, то в Швейцарии он полностью отказывается от интеллектуального типа познания. Здесь он не действует, здесь он созерцает.

Если во всех странах Европы Карамзин стремится к коммуникации с ведущими представителями европейской культуры, то в Швейцарии он предпочитает бродить один по горам, природному ландшафту. Если общается, то только с пастушками и пастухами, которые воспринимаются как часть райского пейзажа. Путешествие по Европейским странам и жажда коммуникации обнаруживает в Карамзине некую неполноту, которую необходимо заполнить. В Швейцарии он не нуждается в этом деятельном познании через общение. Там он сам находится в полноте бытия.

Что касается романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», вспомним первую критическую реакцию на роман Лермонтова С.П. Шевырева<sup>8</sup>. Чтобы объяснить читателю, что такое Кавказ, Степан Петрович предлагает вспомнить Альпы, вспомнить Швейцарию. Мы предполагаем, что С.П. Шевырев предлагает референциально соединить всю область значения Швейцарии как знака карамзиновского текста с областью значения Кавказа как знака лермонтовского художественного мира. Он пишет: «Дорога через Гуд-гору и Крестовую, Кайшаурская долина описаны верно и живо. Кто не бывал на Кавказе, но видел Альпы, тот может отгадать, что это должно быть верно».

Эта первая в истории литературоведческой критики интерпретация романа Лермонтова предлагает пойти карамзиновским путем. Действительно этот надтекстовый как будто бы не важный для сюжета эпизод подъема на Гуд-гору и переход на Крестовую имеет прямые связи с описанием и восприятием Альпийских гор в Швейцарии у Карамзина.

В романе нам даны лишь некоторые отголоски, которые отсылают нас ко всему описанию Швейцарского путешествия от *Турнского озера, 5 часов утра* до Женевских описаний.

Карамзин каждое утро отправляется один в горы. Перед ним простираются величественные горы, долины, маленькие города внизу в этих долинах, которые он созерцает с высоты горных вершин.

Пастушьи хижины в альпийских горах в 9 часов утра:

«С благоговением я ступил первый шаг на Альпийскую гору и с бодростью начал взбираться на крутизны. Утро было холодно» (С. 199).

Все это напоминает Утро при подъеме на Гуд-гору.

«Тихо было все на небе и на земле, как в сердце человека в минуту утренней молитвы: только изредка набегал прохладный ветер с востока, приподнимая гриву лошадей, покрытую инеем» (С.32).

Карамзин на вершине Альпийской горы восклицает:

---

<sup>8</sup> Шевырев С. П. «Герой нашего времени». URL: [http://az.lib.ru/s/shewyrew\\_s\\_p/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/s/shewyrew_s_p/text_0040.shtml) (дата доступа: 20.12.2025).

«Друзья мои! Я стоял на высочайшей ступени, на которую смертные восходить могут для поклонения всевышнему! Язык мой не мог произнести ни одного слова, но я никогда так усердно не молился, как в сию минуту» (С.199)

С одной стороны язык не мог произнести ни слова, с другой — герой усердно молился. Физическое молчание и духовное говорение происходят одновременно, также как и у Лермонтова: тишина на Гуд-горе, тишина в сердце и молитвенная внутренняя речь (Н.И. Жинкин, Л.С.Выготский) как основа человеческого в человеке, вынужденном «накладывая на себя эпитимью коммуникацией» (У. Эко) через внешнюю речь для преодоления своего одиночества на пути к другому (Бахтин), к собеседнику (Ухтомский).

Внутренняя молчащая молитвенная речь в контексте продвижения героя через преодоление трех дискурсов (английский, французский и немецкий тип «речевого жанра» (М.М. Бахтин)) речевого общения с княжной Мэри, Вернером, Грушницким, являет нам героя в его внутренней глубинной сути, являет нам сияющую чистую личность воображенного человека – как первого главного камня архитектоники целого произведения.

Типологическая связь с карамзинскими впечатлениями от Швецарии явно ощущается при следующем сопоставлении:

Карамзин:

«Кровь моя волновалась так сильно, что мне было слышно биение сердца <...> я ступил на вершину горы, где вдруг произошла во мне удивительная перемена. Чувство усталости исчезло, силы мои возобновились, дыхание мое стало легко и свободно, необыкновенное спокойствие и радость разлились в моем сердце» (С.199)

Лермонтов:(при подъеме на Гуд-гору)

«Воздух становился так редок, что было больно дышать. Кровь поминутно прилиwała в голову, но вместе с тем какое-то отрадное чувство распространилось по всем моим жилам, и мне было так весело, что я так высоко над миром: чувство детское не спорю, но удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, мы невольно становимся детьми, все приобретенное отпадает от души» (С.33).

Подъем на Гуд-гору теснейшим образом связан с эпизодом описания нового пространства Кавказа вначале «Княжны Мэри». Печорин,

спускающийся с горы к Елисаветинскому источнику, напоминает нам героя Карамзина, спускающегося с альпийских гор Швейцарии, помолвившийся, оросившийся брызгами горной реки, посетивший пасторальную свадьбу, напоминающую брак в Кане Галлилейской.

Исследовательница типологического родства произведений Карамзина и Лермонтова Т.А. Алпатова, пишет: «Карамзиновский текст «открывается на глубоком уровне прочтения: не столько сюжета, сколько самой манеры рассказывания, повествовательного рисунка текста, в построении которого Карамзин и оказывается своеобразным «учителем», подготовившим саму возможность той сложнейшей художественной организации, которую удалось создать Лермонтову в (романе – Э.З.)<sup>9</sup>».

Читая роман, вслушиваясь в мелодику текста, даже если речь идет не о прямом цитировании Карамзиновских «Писем», но через идентичный синтаксис, через тождественную образную и мотивную систему — всюду слышится голос Н.М. Карамзина, не говоря о прямых ассоциациях. Например:

«Вид с сей горы есть один из прекраснейших. Весь город перед глазами <...> снежные савойские горы, из-за которых в ясную погоду выглядывает трехглавый Монблан <...> цепью Дофинских гор простирается амфитеатром» (С.283)

Эти строки весьма очевидно рифмуются с описанием вида из окна новой Печоринской квартиры в Пятигорске (пятиглавый Бешту, двуглавый Эльбрус и амфитеатр гор (С. 80)).

---

<sup>9</sup> Алпатова Т. А. Проблема генезиса духовно-нравственной проблематики поэзии М. Ю. Лермонтова (Лермонтов и Карамзин) // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». 2011. № 3. С. 136–140.