

Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего профессионального образования  
«ТАМБОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ Г. Р. ДЕРЖАВИНА»

*На правах рукописи*

**ИВАННИКОВА СВЕТЛАНА ГЕННАДИЕВНА**

**МОТИВ УМИЛЕНИЯ И ЕГО ТРАНСФОРМАЦИЯ В РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЕ: Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ И С. Н. СЕРГЕЕВ-ЦЕНСКИЙ**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

**ДИССЕРТАЦИЯ**  
на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель –  
доктор филологических наук,  
профессор Л. Е. Хворова

Тамбов 2015

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
Глава 1. Умиление как прецедентный мотив в истории русской литературы: культурно-аксиологический статус	
§ 1. Мотив как концептуальное понятие исследования: генезис, развитие, интерпретация.....	13
§ 2. Умиление и соборность как специфический базис русской духовной традиции и их отражение в пространстве отечественной словесности.....	32
Глава 2. Ф. М. Достоевский и С. Н. Сергеев-Ценский о духовно-нравственных ориентирах	
§ 1. Писатели в оценке критической мысли серебряного века как «пограничного вектора» XIX и XX столетий: литературно-психологический феномен «конца – начала».....	57
§ 2. Путь осмысления веры в контексте творческого и личного самосовершенствования Ф. М. Достоевского и С. Н. Сергеева-Ценского. Пантеизм или радостопечалие?.....	70
§ 3. Достоевский и Сергеев-Ценский: о сходстве несходного. Явь, сон, смерть, чудо, преображение как «репрезентанты» мотива Умиления.....	98
Глава 3. Поэтико-философская реализация мотивно-образной структуры как основа прецедентности: мать, ребенок, семья	
§ 1. Образ ребенка и тема детства в христологическом аспекте: от Умиления к не – умилению.....	126
§ 2. Своеобразие художественного феномена «детिशек с ручкой» (Ф. М. Достоевский) и понятия «пойти в кусочки» (С. Н. Сергеев-Ценский).....	145
§ 3. «Семья – отживший институт»: регресс «обреченности».....	162

Заключение.....	186
Список использованной литературы.....	194

## Введение

Самый «трудный» в мире классик Ф. М. Достоевский (1821-1881) и «властелин словесных тайн»<sup>1</sup> С. Н. Сергеев-Ценский (1875-1958) – фигуры неоднозначные. В современном отечественном и зарубежном литературоведении изучению творчества Ф. М. Достоевского посвящено внушительное количество кандидатских и докторских диссертаций, монографий, научных сборников, комментариев к произведениям, статей, библиографических указателей, приходящихся как на советскую, так и постсоветскую эпоху (И. Л. Волгин, А. Г. Гачева, В. Н. Захаров, Т. А. Касаткина, Л. И. Сараскина, К. А. Степанян, Г. М. Фридлиндер, Г. К. Щенников и др.)

С. Н. Сергеев-Ценский изучен несравненно меньше. Подобное прочтение обусловлено различными причинами политического, социального, идеологического характера. Одной из них является так называемая «потаенность». Известный в литературоведческой науке термин «потаенность» в случае с С. Н. Сергеевым-Ценским означает фальсификацию целого ряда фактов творческой и личной биографии Сергеева-Ценского по социально-политическим причинам, а также внутреннюю самоизоляцию, «непубличность» в силу тех же обстоятельств, а также специфических особенностей характера (Л. Е. Хворова).

Проект «Потаенный Сергеев-Ценский» стал одним из поводов для открытия Лаборатории по изучению творческого наследия С. Н. Сергеева-Ценского в контексте русской литературы, направлениями деятельности которой явились восстановление, изучение и популяризация творчества писателя в аспекте исторической и теоретической поэтики, выявление глубинной семантики в контексте самобытной культуры, формирование самобытных поэтических закономерностей, проходящих через единое культурно-аксиологическое пространство русской классической литературы.

Все всяких сомнений остается тот факт, что вопросы, поднимаемые

---

<sup>1</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1967. Т. 4. С. 215.

Достоевским и Ценским в своем творчестве, и сейчас продолжают привлекать внимание исследователей, что подтверждает их вневременную актуальность, важность и глубину.

Тем не менее критически мало изысканий, посвященных взаимодействию творческих индивидуальностей художников, выявления моментов сходства и различия в сфере их поэтик, духовно-культурных взглядов, соприкосновения «личных пространств» писателей. О сравнении художественных индивидуальностей двух писателей контурно упоминалось в диссертации Ю. М. Шпрыгова «Творчество С. Н. Сергеева-Ценского 1898-1934 годов (Путь к социалистическому реализму)» (1967). Однако в силу целого спектра причин различного характера до 1990-х годов эти два имени невозможно было поставить в один сравнительный исследовательский контекст.

Это было сделано на волне перестроечных событий, когда в 1990-е годы на родине писателя в Тамбове, в Тамбовском государственном университете имени Г. Р. Державина, Л. Е. Хворовой, сначала в кандидатской («Проза С. Н. Сергеева-Ценского 20-х – начала 30-х годов: мир художника, реальность бытия» (1995)), а затем в докторской диссертациях («Эпопея С. Н. Сергеева-Ценского «Преображение России» в культурно-аксиологической парадигме русской литературы» (2000)) Достоевский и Сергеев-Ценский были поставлены в единый исследовательский аспект научных рассуждений.

Позже, в 2005 году, Т. А. Краснослободцева в кандидатской диссертации «Ф. М. Достоевский в художественном мире С. Н. Сергеева-Ценского» определяя внутреннюю связь художников, пришла к выводу, что духовно-ценностный тип ориентации Достоевского и Сергеева-Ценского восходит к православно-христианскому знаменателю.

Диссертация Т. А. Краснослободцевой достаточно очевидно побудила к дальнейшему сопоставлению художественных систем этих писателей, а в последнее десятилетие вполне очевидной и обоснованной разными причинами всплеска научного интереса к проблемам теоретического литературоведе-

ния логично обнаружилась актуальность работы, связанная с одним из ключевых и спорных аспектов, таких, как «мотив».

Одновременно с всплеском научного интереса к теоретическим проблемам в литературоведении первой четверти XXI века активизировались поиски обновленных научных подходов к изучению творчества, казалось, достаточно широко исследованных имен. Так, в частности, в последние годы актуализировались научные поиски в рамках духовно-культурного аспекта, и они обозначаются по-разному: категория соборности (И. А. Есаулов), этно-поэтика (В. И. Захаров), «метафизика поэтики» (Е. В. Трофимов), «целостный духовно-культурный феномен» (Л. Е. Хворова) и т. д.

Диссертационная работа поднимает проблему, которая до сих пор не разрабатывалась ни исследователями творчества Ф. М. Достоевского, ни С. Н. Сергеева-Ценского. Между тем, всестороннее изучение мотива Умиления, его функционирования, репрезентации в творческом наследии писателей способствует выявлению ключевых положений их поэтико-философских систем. Анализ понятий «Умиление», «соборность», «благодать» в художественном пространстве Достоевского и Сергеева-Ценского поможет проследить путь становления веры, для каждого из которых он был мучительно трудным. Особенно тяжелым он стал для Сергеева-Ценского, начало творческого пути которого пришлось на порубежный период – «серебряный век» – время блужданий, отречения практически от всего, что принято называть традицией, и время надежд на новое, будущее, ясно не представляемое, пугающее, неизвестное. Обращение к детским образам, образам семьи и материнства позволит обнаружить причины деформации женского характера, «отпадения» женщины от семьи, трансформации «Умиление → неумиление», которые видятся в утрате морально-нравственных ценностей, отходе от православных канонов жизни человека.

Другими словами, **актуальность** работы определяется ее связью с ведущими направлениями современного литературоведения, включающими исследования по проблемам «традиционности», текстологии, сравнительной

типологии, анализа произведений отечественной словесности в контексте духовно-аксиологической парадигмы, в совмещении историко-литературного и теоретического векторов исследования.

**Цель** исследования – изучение функционирования мотива Умиления и его трансформации на примере сопоставления художественных произведений, публицистики, а также эпистолярного наследия Ф. М. Достоевского и С. Н. Сергеева-Ценского разных лет.

Обозначенная цель находит свою реализацию в решении поставленных задач:

- 1) рассмотреть генезис понятия «мотив» как концептуального в истории русской литературы, его развитие и интерпретацию;
- 2) изучить базисное понятие русской духовной традиции Умиление с точки зрения мотивного функционирования в пространстве русской словесности и творчестве Достоевского и Сергеева-Ценского;
- 3) определить векторы сравнения двух писателей, сходство и несходность их духовно-нравственных ориентиров, изучив критическую мысль серебряного века как литературно-психологического феномена «конца – начала» для одного и другого писателя;
- 4) выявить поэтико-философскую выраженность «репрезентантов» мотива Умиления – «сон», «явь», «смерть», «чудо», «преображение» в ракурсе духовно-культурной парадигмы;
- 5) изучить своеобразие художественного феномена «детешек с ручкой» (Ф. М. Достоевский), а также понятия «пойти в кусочки» (С. Н. Сергеев-Ценский), их воплощение в ткани повествования обоих писателей;
- 6) обрисовать мир детского «благополучия» на материале прозы и публицистики Ф. М. Достоевского и С. Н. Сергеева-Ценского;
- 7) проследить и охарактеризовать процесс деградации от «семейства случайного», художественно воссозданное Ф. М. Достоевским, к «семейству обреченному», воплощенному в ткани произведений С. Н. Сергее-

ва-Ценского, обратив особенное внимание на деформацию женского характера;

- 8) на материале творческого наследия Ф. М. Достоевского и С. Н. Сергеева-Ценского проследить трансформационную семантическую оппозицию «Умиление → «не-умиление» как следствие обесценивания в обыденной практике традиционных ценностно-ориентированных понятий отечественной словесности.

**Материалом** для исследования послужили художественная проза Ф. М. Достоевского и С. Н. Сергеева-Ценского, публицистическое и эпистолярное наследие писателей.

Постановка проблемы соизмеряет объект и предмет исследования: поскольку **предмет** – изучение функционирования мотива Умиления в творчестве двух крупных писателей конца XIX и первой половины XX века, в качестве **объекта** выбираются произведения разных лет и разных периодов жизни и творчества Ф. М. Достоевского и С. Н. Сергеева-Ценского.

**Теоретико-методологической базой** исследования явились труды русских и зарубежных теоретиков литературы разных лет, в том числе и современных литературоведов, а также работы философов и представителей русской православной церкви: С. С. Аверинцева, Е. И. Анненковой, А. И. Белецкого, А. Бема, Н. А. Бердяева, Сергия Булгакова, В. И. Буслаева, А. Н. Веселовского, Б. М. Гаспарова, А. Дантеса, М. М. Дунаева, А. Кураева, И. М. Поповой, В. Я. Проппа, Б. Н. Путилова, И. В. Силантьева, Л. Е. Хворовой, П. Флоренского и прочих.

В диссертации учтен опыт исследований достоевсковедов М. Альтмана, С. Бочарова, М. Бахтина, А. Г. Гачевой, Л. Гросмана, А. Долинина, В. Комаровича, Л. Лотмана, К. Мочульского, В. Туниманова, И. Якубовича и других, затрагивавших моральные, философские, религиозные, литературные, общественно-политические вопросы художественного наследия классика XIX века. Анализировались работы специалистов в области советского и современного ценсковедения Т. А. Краснослободцевой, Н. М. Любимова, О.



В. Нарбековой, Н. М. Немцовой, Н. А. Поддячей, П. И. Плукша, Е. П. Тырновской, Л. Е. Хворовой, В. П. Цыганника, Ю. М. Шпрыгова, с различных сторон подходивших к изучению творчества писателя, в том числе обращавших свое внимание на религиозно-философскую ориентацию его произведений.

Учтена творческая деятельность Лаборатории по изучению творческого наследия С. Н. Сергеева-Ценского в контексте русской литературы, созданной на базе кафедры русской и зарубежной литературы ФГБОУ ВПО «Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина».

В процессе работы использованы **методы и подходы:** теоретический с элементами описания, функциональный, сравнительно-исторический, сравнительно-типологический, текстологический, культурно-аксиологический, культурно-исторический.

**Научная новизна** заключается в том, что в диссертации на материале произведений Достоевского и Сергеева-Ценского рассматривается функционирование Умиления как мотива в культурно-аксиологической парадигме отечественной словесности, его трансформация и репрезентация.

**Теоретическая значимость** исследования состоит в том, что Умиление рассматривается в «статусе» мотива, а не категории. Данная «статусность» расширяет круг бытования понятия, возможностей при анализе художественного произведения, позволяет выявить такие составляющие, как «ядро» и «периферия», вычленив мотив на макро- и микроуровне; возможность проследить способы реализации мотивно-образной структуры в творчестве Ф. М. Достоевского и С. Н. Сергеева-Ценского.

В рецепцию художественного мира вводится понятие «не-умиление» и семантическая оппозиция «Умиление – не-умиление», подтверждающая фактор «снижения» по отношению к базовому («Умиление») и его функционирования в целостном художественном пространстве обоих писателей.

**Практическая значимость** результатов исследования заключается в возможности их использования в процессе дальнейшего достоевско- и цен-

сковедения, в подготовке справочных, библиографических пособий, при чтении спецкурсов и лекционных курсов по истории русской литературы XX века, литературному краеведению, сравнительному литературоведению и т.д.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Понятие «Умиление» в творческом наследии Ф. М. Достоевского и С. Н. Сергеева-Ценского представляет собой семантически активную структуру, духовная образность которой связана с изображениями Богородицы с Младенцем, либо одной Богородицы, в православной иконографии именуемой «Умиление». Специфика функционирования умиления в тексте художественного произведения – способность передвигаться по литературному пространству, присутствовать в самых различных формах, оказываться полуреализованным, являясь неполно и порой оставаясь загадочным, «позволять» герою проникать в свое пространство или, напротив, «выталкивать» его – дает основание утверждать за ним статус мотива.
2. Мотив умиления в творчестве Ф. М. Достоевского и С. Н. Сергеева-Ценского реализуется прежде всего на уровне детской образности, богородичных мотивов, представлений о женщине-матери, генеалогически восходящих к прообразу Богородицы с младенцем Иисусом. Детскость понимается не как возрастная, а качественная категория, сохраняющаяся в человеческом характере до глубокой старости, определяющая степень его духовного совершенствования.
3. Радостопечалие является своеобразной духовно-эмоциональной вариацией Умиления. Возникновение и функционирование радостопечалия в ткани повествования не обязательно обусловлено присутствием иконографии Богородицы. Радостопечалие проявляет себя в условиях, когда душа человека, созерцая Божий мир, пребывает в молитвенном состоянии, вознося благодарность Создателю и одновременно очищаясь слезами.
4. «Пограничный вектор» серебряного века являет собой литературно-

психологический феномен «конца – начала», в условиях которого по-новому осмысливается творчество Достоевского; приходится духовное и творческое становление Сергеева-Ценского, впитавшего в себя религиозное наследие классика XIX столетия.

5. Понятия «явь», «сон», «смерть», «чудо», «преображение» в художественном пространстве Достоевского и Сергеева-Ценского выступают как «репрезентанты» мотива Умиления, тем самым определяя православно-христианскую основу творчества писателей.
6. Ф. М. Достоевского сложнее принять на душевно-эмоциональном уровне, С. Н. Сергеева-Ценского – на образно-языковом. Чрезвычайный реализм, откровенность, обнаженность, сложность в изображении Достоевским мыслей, чувств и поступков своих героев воспринимается проще, нежели обилие средств художественной выразительности; их переплетение и взаимопроникновение в произведениях Сергеева-Ценского. За кажущейся на первый взгляд «простотой» метафор, эпитетов и олицетворений скрывается «сложность» в восприятии мысли, изобилующей языковыми красотами. Иными словами, Достоевского труднее принять на душевно-эмоциональном уровне, Сергеева-Ценского – на образно-языковом.
7. Перерождения мотива Умиления в не-умиление – одно из следствий деградации от «случайного семейства» Ф. М. Достоевского к семье «обреченной» С. Н. Сергеева-Ценского, которая, в свою очередь, явилась следствием разрушения основ православной семьи, нравственности, утратой женщиной материнского начала, способности быть хранительницей домашнего очага.
8. Понятие «пойти в кусочки», реализующее себя на страницах произведений С. Н. Сергеева-Ценского, является своеобразным художественным продолжением феномена «детешек с ручкой», воплощенного Ф. М. Достоевским в образах маленьких героев. Данный аспект непосредственно связан с понятием о так называемом детском «благополучии»,

внутренне не несущим положительной коннотации, являющимся как бы полярным по отношению к своей звуковой наполненности.

**Апробация работы.** Основные положения исследования изложены в публикации 19 статей, в том числе 4 статьи в изданиях, рекомендованных ВАК РФ, 2 статьи в издании РИНЦ, в докладах на конференциях разных уровней: Общероссийская научная конференция «Державинские чтения» (г. Тамбов, 2011, 2012, 2013), Международная научная конференция «Славянский мир: духовные традиции и словесность» (г. Тамбов, 2011, 2013), Международная научно-практическая конференция «Экология языка и речи» (г. Тамбов, 2012), Международная заочная научная конференция «Человек и время в мировой литературе (к 90-летию со дня рождения Вольфганга Борхерта)» (г. Тамбов, 2012), Международная научно-практическая конференция молодых ученых (г. Москва, 2012), Международная научно-практическая конференция «Наука в информационном пространстве» (г. Днепропетровск, 2012), Международная заочная научно-практическая конференция «Актуальные проблемы искусствоведения, филологии и культурологии» (г. Новосибирск, 2012), Первая международная научная конференция «Европейские прикладные науки: современные подходы в научных исследованиях» (г. Штутгарт, Германия, 2012), Международный конгресс литературоведов: Литературоведение на современном этапе. Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. К 130-летию со дня рождения Е. И. Замятина (г. Тамбов, 2014).

Результаты исследования дважды получили государственную поддержку: ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009-2013 гг., соглашение № 14.132.21.1053, проект «Поэтико-философская реализация мотивно-образной структуры как основа прецедентности: Ф. М. Достоевский и С. Н. Сергеев-Ценский»; РГНФ проект подготовки научно-популярных книг («СОВЕТСКИЙ НЕСОВЕТСКИЙ ПИСА-

ТЕЛЬ: мир семьи и проблема детства в творчестве С. Н. Сергеева-Ценского», проект № 14-44-93016 (к)).

Основные положения диссертации также неоднократно обсуждались на заседании кафедры Истории русской и зарубежной литературы Тамбовского государственного университета им. Г.Р. Державина, на занятиях межвузовского научного семинара студентов и аспирантов «Русская литература XX века: взгляд из сегодня» при Международном научном центре изучения творческого наследия Е.И. Замятина в Тамбове.

**Структура работы.** Работа состоит из введения, трех глав, заключения. Прилагается список использованной литературы.

## ГЛАВА 1. УМИЛЕНИЕ КАК ПРЕЦЕДЕНТНЫЙ МОТИВ В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: КУЛЬТУРНО-АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ СТАТУС

### § 1. Мотив как концептуальное понятие исследования: генезис, развитие, интерпретация

Мотиву принадлежит ответственное место в науке о литературе. Он присутствует едва ли не во всех новоевропейских языках, восходит к латинскому глаголу *moveo* (двигаю) и в современной науке имеет весьма широкий диапазон смыслов.

Еще в конце XVIII века И. В. Гёте и Ф. Шиллер пользовались им для характеристики составных частей сюжета. Так, в статье «Об эпической и драматической поэзии» (1797) выделены мотивы пяти видов: «устремляющиеся вперед, которые ускоряют действие»; «отступающие, такие, которые отдаляют действие от его цели»; «замедляющие, которые задерживают ход действия»; «обращенные к прошлому»; «обращенные к будущему, предвосхищающие то, что произойдет в последующие эпохи»<sup>1</sup>.

В отечественном и зарубежном литературоведении не существует закрепленного, устоявшегося определения «мотив». Сложность и неоднозначность понятия спровоцировали появление различных направлений в изучении мотива, представляющих собою зачастую абсолютно полярные точки зрения на данное явление. Основными подходами в изучении мотива, выделяемыми учеными-теоретиками на современном этапе развития науки о литературе, являются: семантический, морфологический, тематический, психологический и дихотомический.

Начиная с рубежа XIX – XX вв., термин «мотив» широко используется именно при изучении сюжетов (как это было у И. В. Гёте и Ф. Шиллера),

---

<sup>1</sup> Гете И. В. Стихотворения. Простое подражание природе, манера, стиль. О эпической и драматической поэзии: Гете и Шиллер. О Лаокооне. Примечания к «Поэтике» Аристотеля. М.: 2002. С. 45.

особенно исторически ранних, фольклорных. Так А. Н. Веселовский в своей незавершенной «Поэтике сюжетов» (1940) писал о мотиве как о простейшей, неделимой единице повествования, выступая тем самым основоположником семантической теории: «Под мотивом я разумею формулу, отвечавшую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторяющимися впечатления действительности»<sup>1</sup>. Основным признаком мотивов ученый представляет как «образный одночленный схематизм» (с. 494). Такими являются не членимые более элементы низшей мифологии и сказки, которые появляясь в разноплеменных средах, все же обладали сходством. Этот факт объясняется ученым не заимствованием, а однородностью бытовых условий и сложившихся в них психических процессов. Мотив в работах А. Н. Веселовского вырастает в сюжет. При самостоятельном развитии от мотива к сюжету могли появляться сходные сюжеты, «как естественная эволюция сходных мотивов» (с. 60).

Мотивы в случае заимствования не столько соотносятся с отдельным произведением, сколько рассматриваются как общее достояние искусства слова. Мотивы, по А. Н. Веселовскому, исторически стабильны и безгранично повторяемы: «...не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которое одно поколение приняло от предыдущего, а это от третьего <...>? Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их <...> новым пониманием жизни <...>?» (с. 40).

Наследником традиций семантической школы справедливо считать А. Л. Бема. Открыв инвариантное начало в структуре мотива, ученый свел семантическое целое мотива до этого инварианта, а вариантную семантику мотива отнес к плану конкретного содержания произведения – и на этом осно-

---

<sup>1</sup> Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов. Введение и гл. I. / А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 494. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

вании отказал мотиву в реальности литературного существования: «мотивы – это фикции, получаемые в результате отвлечения от конкретного содержания»<sup>1</sup>.

Ученый не принимал уже зарождающегося на тот момент в других работах принципа дуальной природы мотива – «как единицы художественного языка, наделенной обобщенным значением, и как единицы художественной речи, наделенной конкретной семантикой, коррелирующей с фабульными событиями, героями, обстановкой и прочими «дополнениями или адвербиалами»<sup>2</sup>.

Однако представленные позже позиции А. И. Белецкого, основанные на наблюдениях А. Бема, позволяют говорить о том, что идеи последнего, несмотря на его отрицательную позицию относительно литературного статуса мотива, объективно способствовали развитию именно дихотомических представлений. Ученый первым пришел к выявлению мотивного инварианта – того самого «схематического мотива», понятие которого несколько позже сформулировал А. И. Белецкий.

Морфологический подход в изучении мотива нашел свое отражение в первую очередь в работах В. Я. Проппа. В «Морфологии сюжетов» ученый высказал сомнение относительно понятия мотива, предложенное А. Н. Веселовским в «Поэтике сюжетов», заменив при этом критерий неразложимости, обозначив его как логическое отношение.

Ученый рассуждал: «Те мотивы, которые он (А. Н. Веселовский) приводит в качестве примеров, раскладываются. Если мотив есть нечто логически целое, то всякая фраза сказки дает мотив. (У отца три сына – мотив; падчерица покидает дом – мотив; Иван борется со змеем – мотив и т.д.). Это было бы совсем не так плохо, если бы мотивы действительно не разлагались. Это дало бы возможность составить указатель мотивов. Но вот возьмем мотив «змей похищает дочь царя» (пример не Веселовского). Этот мотив разла-

---

<sup>1</sup> Бем А. Л. К уяснению историко-литературных понятий // Известия отделения русского языка и литературы академии наук. 1918. Т. 23. Кн. 1. СПб., 1919. С. 226.

<sup>2</sup> Там же. С. 238.



гается на 4 элемента, из которых каждый в отдельности может варьировать. <...> Таким образом, вопреки Веселовскому, мы должны утверждать, что мотив не одночленен, не неразложим. Последняя разложимая единица, как таковая, не представляет собой логического целого»<sup>1</sup>.

Таким образом, замена семантического критерия на логический в критике В. Я. Проппа привела к разрушению мотива как целого.

Позже, в «Морфологии сказки» (1928) ученый вообще отказался от понятия «логического отношения» и предложил другую единицу – «функцию действующего лица»: «Самый способ осуществления функций может меняться: он представляет собой величину переменную. <...> Но функция, как таковая, есть величина постоянная. <...> Функции действующих лиц представляют собой те составные части, которыми могут быть заменены «мотивы» Веселовского»<sup>2</sup>.

Правомерно утверждать, что введенное В. Я. Проппом понятие функции действующего лица не только не заменило, но существенно углубило именно понятие мотива, и именно в семантической его трактовке.

И. В. Силантьев по данному поводу замечал, что «функция – это генеральная сема, или совокупность генеральных сем, занимающих центральное и инвариантное положение в структуре вариативного значения мотива. Поэтому функция как ключевой компонент мотива, как его семантический инвариант, не может заменить мотив, как часть не может заменить целое»<sup>3</sup>.

В рамках морфологического направления сориентированы также исследования Б. И. Ярхо.

Он в «Методологии точного литературоведения», написанной в 1930-х годах, номинирует мотив как «образ в действии (или в состоянии)»<sup>4</sup>, что, на первый взгляд, может быть воспринято как следование ученого позициям

<sup>1</sup>Пропп В. Я. Морфология сказки. Л., 1928. С. 32-33.

<sup>2</sup>Там же. С. 34.

<sup>3</sup>Силантьев И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Очерк историографии. Новосибирск, 1999. С. 89.

<sup>4</sup>Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения (набросок плана) // Контекст. 1983. М., 1984. С. 199. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

А. Н. Веселовского, рассматривающего мотив как «образную единицу». Однако Б. И. Ярхо, не признает мотив в качестве повествовательной единицы и отказывает ему [мотиву] в семантическом статусе, что значительно отличает его взгляды от позиций А. Н. Веселовского.

По данному поводу С. Н. Бройтман в комментариях к переизданию «Теории литературы» Б. В. Томашевского замечает, что «в понимании связи мотива и действия Б. И. Ярхо близок к В. Я. Проппу, который ввел в науку понятие функции действующих лиц»<sup>1</sup>.

Итогом рассуждений Б. И. Ярхо явилось отрицание реального литературного существования мотива. «Ясно, – пишет исследователь, – что мотив не есть реальная часть сюжета, а рабочий термин, служащий для сравнения сюжетов между собой»<sup>2</sup>.

В начале 1920-х годов в отечественной науке зарождается тематическая Концепция повествовательного мотива. Ее представители (Б. В. Томашевский, В. Б. Шкловский) развивают идею целостности мотива с точки зрения его возможности выражать целостную тему, понятую как смысловой итог.

Для конкретизации понятия сюжета и фабулы Б. В. Томашевский вводит несколько вспомогательных понятий: тему и мотив. Он пишет: «Тема неразложимой части произведения называется мотивом. В сущности – каждое предложение обладает своим мотивом»<sup>3</sup>. Термин «мотив», вводимый ученым, имеет значительные отличия от этого же термина, употребляемого в исторической поэтике, при изучении «странствующих сюжетов», несмотря на то, что определяются они обычно одинаково. По мысли Б. В. Томашевского, в сравнительной поэтике мотивы целиком переходят из одного сюжета в другой. При этом возможность разложимости мотива на более мелкие мотивы не

---

<sup>1</sup>Бройтман С. Н. Комментарий / Б. В. Томашевский. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 324.

<sup>2</sup>Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения (набросок плана) // Контекст. 1983. М., 1984. С. 234.

<sup>3</sup>Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1931. С. 182. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

представляется первостепенной и определяющей. «Важно лишь то, – подчеркивает исследователь, – что в пределах изучаемого жанра эти «мотивы» всегда встречаются в целостном виде. Следовательно, вместо слова «неразложимый» в сравнительном изучении можно говорить об исторически неразлагающемся, о сохраняющем свое единство в блужданиях из произведения в произведение. Впрочем, многие мотивы сравнительной поэтики сохраняют свое значение именно как мотивы и в поэтике теоретической» (с. 182).

Согласно Б. В. Томашевского, мотивы сочетаются между собой, что образует тематическую связь произведения. С данной позиции, фабулой является совокупность мотивов в их логической причинно-временной связи, сюжетом – совокупность тех же мотивов в той же последовательности и связи, в какой они даны в произведении. Для фабулы неважно, в какой части произведения читатель узнает о событии. В сюжете же играет роль именно ввод мотивов в поле внимания читателя: «Мотивы произведения бывают разнородны. При простом пересказе фабулы произведения мы сразу обнаруживаем, что можно опустить, не разрушая связности повествования, и чего опускать нельзя, не нарушив причинной связи между событиями. Мотивы неисключаемые называются *связанными*; мотивы, которые можно устранять, не нарушая цельности причинно-временного хода событий, являются *свободными*» (с. 183).

Кроме вышеозначенных, теоретик выделяет классы вводящих, динамических и статических мотивов. Вводящими мотивами называются мотивы, требующие конкретного наполнения другими мотивами. Например, герой сватается к царской дочери; царевна, чтобы избежать брака, дает ему поручения, на первый взгляд невыполнимые.

Динамические мотивы у Б. В. Томашевского – мотивы, изменяющие ситуацию. Статические – не меняющие ситуации.

Толкование мотива на почве литературоведческого психологизма было осуществлено А. П. Скафтымовым.

В его статье «Тематическая композиция романа «Идиот» (впервые опубликована в 1924 году; переиздана в 1972 г.) развернута система образно-психологического анализа повествовательного произведения. Этот анализ опирается на авторскую модель композиции произведения, которая строится по направлению «действующее лицо» – «эпизод» – «мотив».

А. П. Скафтымов пишет: «В вопросе об аналитическом членении изучаемого целого (литературного произведения – С. И.) мы руководились теми естественными узлами, вокруг которых объединились его составные тематические комплексы. <...> Такими основными крупнейшими звеньями целого нам представляются действующие лица романа. Внутреннее членение целостных образов происходило по категориям наиболее обособленных и выделенных в романе эпизодов, восходя затем к более мелким неделимым тематическим единицам, которые мы обозначали в изложении термином «тематический мотив»<sup>1</sup>.

Модель А. П. Скафтымова наряду с системой героев, подразумевает еще один «верхний» уровень, взаимодействующий с уровнем «действующих лиц», – сюжет произведения. Герой как целое у исследователя представлен в сюжете как смысловом обобщении системы эпизодов. Считаю необходимым привести несколько примеров мотивов, которые ученый определяет при анализе романа. Применительно к Настасье Филипповне выделяются «мотив сознания вины и недостаточности» (с. 33), «мотив жажды идеала и прощения» (с. 33), «мотив гордыни» (с. 34) и «мотив самооправдания» (с. 34). Применительно к Ипполиту – «мотив завистливого самолюбия» (с. 46), «мотив влекущей любви» (с. 46). Применительно к Рогожину – «мотив эгоизма в любви» (с. 50). Применительно к Аглае – «мотив детскости сообщает Аглае свежесть, непосредственность и своеобразную невинность даже в злобных вспышках» (с. 54). Применительно к Гане Иволгину – «мотив неспособности отдаться порыву» (с. 57).

---

<sup>1</sup>Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 31. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

Мотив у А. П. Скафтымова тематичен, и при этом целостен и неделим как принципиальный момент психологического целого в тематике произведения. Так, мотивы «гордыни» и «самооправдания» формируют в образе Настасьи Филипповны «тему соединения гордости и склонности к самооправданию» (с. 44). В другом месте: «Построение образа Настасьи Филипповны всецело определяется темами гордости и нравственной чистоты и чуткости» (с. 44).

Однако не до конца понятной и логически размытой представляется нам трактовка понятия мотива, которую позиционирует А. П. Скафтымов.

На наш взгляд, синтез таких базисных понятий в литературоведении, как тема произведения и мотив произведения, требует довольно прочной аргументации. Ученый, представляя различные типы мотивов, обнаруженные им в романе одного из классиков мировой литературы, номинирует *гордость* и как тему произведения, и как мотив, не очерчивая круг различий между данными понятиями. Довольно частое употребление слова «мотив» в работах А. П. Скафтымова не только не дает практического подтверждения его определению вследствие нагруженности словом «семантический», но и продуцирует вопрос об актуальности и убедительности понятия, вводимого ученым.

Новый период изучения мотива в литературоведении начинается в 1970-е годы. Зарождающиеся в работах А. Л. Бема, А. И. Белецкого, В. Я. Проппа дихотомические представления о мотиве, находят свое активное развитие в исследованиях отечественных литературоведов второй половины XX века (А. Дандес, Л. Парпулова, Н. Г. Черняева, Б. Н. Путилов, Н. Д. Тамарченко, Ю. В. Шатин, А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов, Э. А. Бальбуров, В. И. Тюпа).

А. И. Белецкий в монографии «В мастерской художника слова» (1923) приходит к проблеме соотношения инвариантного значения мотива и множественности его конкретных фабульных вариантов. При этом ученый не отрицает литературного статуса мотива (как это делают А. Л. Бем и Б. И. Ярхо) и не отвергает самого понятия мотива (как это делает В. Я. Пропп), а предпри-

нимает попытку разрешить проблему вариативности мотива, пытаясь сблизить противоположные взгляды на понятие мотива.

Ученый различает два уровня реализации мотива в сюжетном повествовании – «мотив схематический» и «мотив реальный». «Реальный мотив», по А. И. Белецкому, является элементом фабульно-событийного состава сюжета конкретного произведения. «Схематический мотив» соотносится уже не с самим сюжетом в его конкретной фабульной форме, а с инвариантной «сюжетной схемой» которую, по мнению ученого, составляют «отношения-действия».

А. И. Белецкому в своих исследованиях удалось соединить два полярных начала в структуре мотива: семантическому инварианту мотива ученый поставил в соответствие его фабульные варианты. Это послужило основой для развития дихотомической теории мотива.

Первостепенность разграничения понятия мотива в структурном и сюжетно-классификационном планах акцентировал в своих работах А. Дандес. Он предлагает решить проблему мотива на основе двух принципиально разных подходов – «эмического» и «этического». Первый подход он мыслит как «однозначно-контекстуальный», «структурный», предлагая два «эмических уровня»: мотивема и алломотив. Понятие «мотифема» соответствует функции Я. Проппа. Алломотив – это конкретная текстовая реализация мотивемы.

Понятие «мотив», по А. Дандесу, не имеет «этического» значения, это чисто классификационная категория, позволяющая исследователю оперировать классами и единицами материала и удобная для сравнительного анализа. Взгляды А. Дандеса отчасти разделяет Л. Парпулова. Отличие состоит лишь в том, что для нее одинаково важными являются и «эмический» и «этический» подходы.

Б. Н. Путилов, продолжая теорию мотива, в работе «Мотив как сюжетобразующий элемент» определяет мотив как «одно из слагаемых эпическо-

го сюжета, элемента эпической сюжетной системы»<sup>1</sup>. «Мотив, – пишет ученый, – функционирует в составе системы, здесь он находит свое определенное место, здесь вполне выявляется его конкретное содержание. Вместе другими мотивами данный мотив создает систему. Любой мотив определенным образом соотносится с целым (сюжетом) и одновременно с другими мотивами, т.е. с частями этого целого» (с. 143 – 144).

По мнению Б. Н. Путилова, мотивы обладают собственной устойчивой семантикой. Они связаны не только между собой, но и с фактами этнографической действительности. Именно мотивы образуют связь с архаическими представлениями, институтами, в то время как алломотивы выступают в виде позднейших их трансформаций.

По мысли ученого, мотивы обладают порождающей способностью, Продолжения мотивов не произвольны, но внутренне обусловлены.

Каждый мотив обладает устойчивым набором значений, отчасти заложенных в нем на генетическом уровне, отчасти явившихся в процессе долгой исторической жизни. Одни значения лежат словно бы на поверхности, легко обнаруживают себя, другие спрятаны в глубине. Значения могут сталкиваться, «мешать» одно другому, но могут взаимодействовать, дополнять друг друга, накладываться одно на другое, создавая своеобразный семантический полифонизм.

Немаловажными видятся размышления ученого относительно способа реализации мотива в произведении. Они представляют мотив как элемент трех уровней: лексического, синтаксического и уровня, связанного с формами «сознания коллектива, создающего и хранящего эпос» (с. 145). Иными словами, мотив может представлять собой и отдельное слово или сочетание слов, может проявить себя в предложении, а может реализовываться в духовно-нравственной сфере, выполняющей функцию своеобразного культурного

---

<sup>1</sup>Путилов Б. Н. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895-1970). М., 1975. С. 143. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

кода нации. Однако семантическая насыщенность раскрывается лишь при рассмотрении мотива на всех вышеозначенных уровнях.

На сегодняшний день основная заслуга работ Б. Н. Путилова заключается в том, что он вслед за А. Н. Веселовским и В. Я. Проппом, уточнил и углубил вопрос о выделении мотивов, членении сюжетов на составляющие их части, изучении мотивов с точки зрения их происхождения, бытовой и исторической обусловленности, развития, варьирования, а главное – с точки зрения их художественного отношения к целому, т. е. к сюжету.

В современном литературоведении в русле дихотомических идей мотив трактуется в трудах Б. М. Гаспарова, А. К. Жолковского, Г. В. Краснова, В. И. Тюпы, Ю. В. Шатина, Ю. К. Щеглова и т.д.

Г. В. Краснов рассматривает мотив как главную тему произведения: «Сюжет выявляется и своеобразно олицетворяется в мотиве произведения, в опосредованной от конкретных образов ведущей теме»<sup>1</sup>. При этом такие элементы произведений, как эпизоды и главы, также содержат мотивы в качестве центральных тем. Символика мотива отчетливо прослеживается даже в названиях самих произведений: «Отцы и дети», «Война и мир», «Вишневый сад»<sup>2</sup>.

Г. А. Левинтон предлагает свое понимание соотношения мотив – сюжет. «Фольклорный сюжет, – замечает он, – существует на двух различных уровнях: как некая семантическая единица, некий смысл, инвариант и как реализация этого инварианта, «изложение» смысла на каком-то языке»<sup>3</sup>. И далее: «Мотив существует как бы помимо сюжета, его можно эксплицировать, пересказать на каком-то метаязыке»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup>Краснов Г. В. Мотив в структуре прозаического произведения. К постановке вопроса // Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1980. С. 70.

<sup>2</sup>Там же. С. 71.

<sup>3</sup>Левинтон Г. А. К проблеме изучения повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей в память В. Я. Проппа. М., 1975. С. 305.

<sup>4</sup>Там же. С. 306.



И. В. Силантьев связывает мотив не с фабулой, а с сюжетом. Он считает, что понятие сюжета растворяется в понятии текста<sup>1</sup>.

Б. М. Гаспаров выводит «принцип лейтмотивного построения повествования»<sup>2</sup>, при котором «некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых очертаниях с другими мотивами. При этом в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звука и т. д., единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами, («персонажами» или «событиями»), здесь не существует заданного «алфавита» – при этом он формируется непосредственно в развертывание структуры и через структуру»<sup>3</sup>. Для такого вида анализа характерно сочетание понятий лейтмотива и мотива, когда первый определяется как семантический повтор в пределах текста произведения, а второй – как семантический повтор за пределами текста произведения. А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов придерживаются точки зрения близкой Б. М. Гаспарову. В своей книге «Работы по поэтике выразительности» (1996) они практически совмещают понятия мотива и лейтмотива в понятие инвариантного мотива. Е. М. Мелетинский в своих трудах делает вывод, что мотив является одним из центральных факторов «формирования смыслов сюжетов»<sup>4</sup>.

В. И. Тюпа и Ю. В. Шатин при разработке теории мотива обращали внимание на художественный контекст: «Вне контекста мотив – это абстрактные единицы, смысл которых равен их лексическому значению без вся-

---

<sup>1</sup>Силантьев И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Очерк историографии. Новосибирск, 1999.

<sup>2</sup>Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М: Наука, 1994. С. 30.

<sup>3</sup>Там же. С. 30-31.

<sup>4</sup>Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С 78.

кого намека на сюжетность»<sup>1</sup>. Точка зрения В. И. Тюпы такова, что мотив является коммуникативной основой сюжетного высказывания, а также поясняется в системе художественного целого литературного произведения.

Мотив может носить статус смыслового средоточия только в системе и в контексте целостного сюжета.

Б. М. Гаспаров не рассматривает мотив как первооснову сюжета, но выделяет такие его элементы, как устойчивость, повторяемость и вариативность, которые являются также и показателями.

Б. М. Гаспаров, А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов рассматривают мотив уже не так как часть сюжета или фабулы, а трактуют намного шире: «это практически любой смысловой поворот в тексте»<sup>2</sup>. Несмотря на это три основные характеристики мотива (повторяемость, устойчивость, вариативность) неизменны, а устойчивость и вариативность не противоречат друг другу, так как функционально-семантическая устойчивость проявляется во всех вариантах. Такой подход к трактовке мотива предполагает наличие некоего основного семантического ядра, обретающего поливариантную реализацию в текстах разных авторов.

Как видим, ведущее значение мотива поддается определению с трудом. Развиваясь в направлении от «монопредставлений» (семантическая, морфологическая, тематическая и психологическая трактовки) к синтезу (дихотомический подход), теория мотива получила принципиально иное звучание в размышлениях В. Е. Хализева и Л. Е. Хворовой.

В работах В. Е. Хализева можно встретить следующее определение анализируемого нами понятия: «Мотив – это компонент произведений, обладающий повышенной значимостью (семантической насыщенностью). Он активно причастен теме и концепции (идее) произведения, но им не тождествен»<sup>3</sup>. По мысли ученого, мотив так или иначе локализован в произведении,

<sup>1</sup>Тюпа В. И. В поисках исторической эстетике (Уроки М. М. Бахтина) // Историческое развитие форм художественного целого в классической русской и зарубежной литературе. Кемерово, 1991. С. 23.

<sup>2</sup>Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. М., 1996. С. 61.

<sup>3</sup>Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999. С. 266.

но при этом присутствует в самых различных формах. Он может обозначать собой отдельное слово или словосочетание, повторяемое и варьируемое, или представлять как нечто обозначаемое посредством различных лексических единиц; выступать в виде заглавия или эпитафия, или оставаться лишь угадываемым, ушедшим в подтекст. Акцентируя внимание на вышеизложенном, исследователь резюмирует: «Правомерно утверждать, что сферу мотивов составляют звенья произведения, отмеченные внутренним, невидим курсивом, который подобает ощутить и распознать чуткому читателю и литературоведу-аналитику. Важнейшая черта мотива – его способность оказываться полуреализованным в тексте, явленным в нем неполно, загадочным»<sup>1</sup>.

Одной из ведущих характеристик мотива Л. Е. Хворова называет его свойства подвижности (вспомним латинский перевод термина). Для ее рассуждений оно важно как «движущееся, переходящее (из сюжета в сюжет на протяжении единого художественного целого литературного пространства формально – семантическое ядро (некая макроструктура), представляющая собой сгусток свойств различного порядка, в том числе духовно-ценностных аксиологических свойств. Мотив может нести объектно-субъектную информацию, а может иметь значение признака или действия»<sup>2</sup>.

В высказываниях обоих ученых очевидны точки соприкосновения. Это касается выделения ими, к примеру, своеобразного смыслового концентрата мотива: «компонент, произведений, обладающий повышенной значимостью (семантической насыщенностью)» – у В. Е. Хализева и «семантическое ядро (некая макроструктура)» – у Л. Е. Хворовой. Идеино близки ученые и в отношении способа реализации мотива. Он, по их мнению, не ограничен в формах своего проявления, и что, особенно важно, включает в себе свойства «духовно-ценностного аксиологического порядка». Однако мотив у В. Е. Хализева менее динамичен. На это прямо указывают слова ученого о его локализованности в произведении. Мысли Л. Е. Хворовой относительно свойства

---

<sup>1</sup>Там же. С. 266.

<sup>2</sup>Хворова Л. Е. Теория литературы: учебн.-метод. пособие для студентов-филологов 1-5 курса. Тамбов, 2008. С. 45.

подвижности мотива, на наш взгляд, расширяют сферу его функционирования, ограниченную в работах В. Е. Хализева. В подтверждение своей позиции Л. Е. Хворова пишет о перехождении мотива из «сюжета в сюжет на протяжении целого литературного пространства». Понятие литературного пространства в ее размышлениях включает в себе не только одно или несколько произведений, связанных единым мотивом, но и совокупность произведений какого-либо писателя, так сказать его манеру самовыражения, что позволяет говорить о мотивике творчества в целом. Помимо того, литературное пространство подразумевает и понятие о литературном направлении, или о целой эпохе в развитии литературы, или же о всем пространстве русской классической литературы в целом в рамках культурно-аксиологической парадигмы.

Иными словами, мотив может выступать либо как аспект отдельных произведений и их циклов, в качестве звена их построения, либо как достояние всего творчества и даже целых жанров, направлений, литературных эпох, всемирной литературы как таковой. В данном надиндивидуальном аспекте они составляют один из важнейших предметов исторической поэтики.

Мотив неоднозначен в своем пространственно-временном существовании. С одной стороны, мотив – вне понятий о месте и времени. Тогда правомерно вести речь о так называемых онтологических мотивах, «переходящих» (по терминологии Л. Е. Хворовой) из культуры в культуру, несущих в себе представления о вечных ценностях духовно-нравственного порядка вне зависимости от национальной принадлежности, вероисповедания и т.д. С другой стороны, любой мотив – порождение своей эпохи, моральных и нравственных ориентиров писателя, и в этом случае «мотив» используется в несколько ином значении, которое в большей степени отвечает таким понятиям как тема и проблема.

Иначе говоря, термин «мотив», распространившись на сферу исследований индивидуального творчества и став актуальным аспектом современного литературоведческого анализа, все более утрачивает свое прежнее содер-

жание, относившееся к формальной структуре произведения: из области «строгой» поэтики он переходит в область изучения мировоззрения и психологии писателя (или даже психологии творчества).

Этим обусловлен тот факт, что на протяжении последних десятилетий мотивы стали активно соотноситься с индивидуальным творческим опытом, рассматриваться в качестве достояния отдельных писателей и произведений.

Внимание к мотивам, таящимся в литературных произведениях, позволяет понять их полнее и глубже. Так, основными моментами воплощения авторской концепции в известном рассказе И. А. Бунина о внезапно оборвавшейся жизни очаровательной девушки являются «легкое дыхание» (словосочетание, ставшее заглавием), легкость как таковая, а также неоднократно упоминаемый холод. Эти глубинно взаимосвязанные мотивы оказываются едва ли не важнейшими композиционными «скрепами» произведения и одновременно – выражением философического представления писателя о бытии и месте в нем человека.

Едва ли не центральный мотив «Мастера и Маргариты» (1929-1940) М. А. Булгакова – свет, исходящий от полной луны, тревожащий, будоражащий, мучительный. Этот свет так или иначе соприкасается с рядом персонажей романа. Он связан, прежде всего, с представлениями о мучениях совести – с обликом и судьбой испугавшегося за свое положение Понтия Пилата.

Одним из центральных мотивов «Преступления и наказания» (1866) Ф. М. Достоевского является мотив лестницы, заключающий в себе идею духовно-нравственного падения и возрождения Раскольникова.

Для лирической поэзии характерны словесные мотивы. А. А. Блок писал: «Всякое стихотворение – покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова блестят как звезды. Из-за них существует стихотворение»<sup>1</sup>. Так, в блоковском стихотворении «Миры летят» (1912) ключевыми словами оказываются полет, бесцельный и безумный; сопровождающий его звон, назойливый и жужжащий; усталая, погруженная во мрак душа; и, контрастируя

---

<sup>1</sup>Блок А. А. Седое утро. Стихотворения. «Алконост». Петербург, 1920. С. 60.

со всем, недостижимое, тщетно манящее счастье.

В продолжении размышлений о мотиве необходимо высказать предположение о двигающем потенциале мотива, как явлении, способном замедлять или ускорять повествование. Вплетаясь в ткань произведения (вспомним о «невидимом курсиве» В. Е. Хализева) и непосредственно взаимодействуя с сюжетными линиями, мотивы естественным образом влияют на динамику повествования. Для наглядности мысли приведем примеры отвлеченных мотивов. Так, скажем, мотив тоски способен замедлять или приостанавливать развитие сюжета, наталкивать на размышления, воспоминания, облеченные в размеренную, неторопливую форму. А мотив езды, напротив, может двигать события и действия героев вперед, придавая повествованию характер постоянного ускорения. Соприкасаясь с «авторской историей» того или иного героя, мотивы могут выступать в роли индикаторов, проецируя на всю ткань повествования степень духовно-нравственного развития персонажа. Последнее является особенно важным при анализе мотива Умиления, предпринятым в нашем исследовании, потому как данный мотив определяет отношение героев Ф. М. Достоевского и С. Н. Сергеева-Ценского к Богу, православию, детям, семье. Для мотива Умиления характерна еще одна особенность, связанная с трактовкой Л. Е. Хворовой о свободном перемещении мотива в литературном пространстве: он может заключаться в самом герое, и тогда герой испытывает чувство Умиления, может впустить персонажа в «свое» пространство, и тогда тот становится непосредственной частью мотива. В нашем случае это можно наблюдать при анализе эпизодов, сцен, героями которых являются женщины и дети, чьим прообразом служит Богоматерь с младенцем, запечатленная в православной иконографии как образ «Умиление». Мотив Умиления имеет возможность как бы «расширять» литературное пространство и влиять на реципиента. Тогда читатель, сталкиваясь с ним в различных его вариациях и формах, сам испытывает чувство Умиления, ответное изображаемому.

Итак, мотив Умиления – это семантически насыщенная структура, об-

ладающая макро- и микроуровнем, развивающаяся от ядра к периферии, и несущая информацию прежде всего о морально-нравственном состоянии человека, его представлениях в контексте духовно-ценностной аксиологии. Формы проявления мотива умиления разнообразны. Он может быть выражен с помощью различных лексических средств: слов или словосочетаний, эпиграфа, названия главы, лирического отступления. Или, напротив, может раствориться в произведении, стать практически незаметным, едва слышимым, уйти в подтекст. Одними из основных свойств мотива можно назвать его способность передвигаться по литературному пространству, принимать героя в свое микропространство мотива и непосредственно влиять на читателя, вести с ним диалог.

Однако какие бы смысловые тона ни придавались в литературоведении понятию «мотив», остаются самоочевидными безусловная значимость и подлинная актуальность этого термина, который фиксирует реально (объективно) существующую грань литературных произведений.

## § 2. Умиление и соборность как специфический базис русской духовной традиции и их отражение в пространстве отечественной словесности

«Православная энциклопедия» (т. XXII) под редакцией Патриарха Московского и всея Руси Кирилла определяет икону как «православный литургический образ. В широком понимании словом «εἰκών» обозначалось любое изображение, независимо от сюжета или вещества, из которого оно создано (помимо εἰκών существовали другие обозначения иконы, передававшие различные оттенки значения: *σχημα*, *χαρακτήρ*, *τύπος* т.д.) В узком смысле слово «икона» относится обычно к «моленной иконе, писанной красками, резной, мозаической и т.д.». Подобно любому произведению искусства, икона говорит посредством своих форм. Чтобы, не ограничиваясь условностью исключительно эстетической оценки, проникнуть в глубокий смысл художественного языка православной иконы, необходимо иметь правильное представление о ее вероучительном содержании и литургической функции»<sup>1</sup>.

В течение долгих веков древнерусская живопись несла людям, необычайно ярко и полно воплощая их в образы, духовные истины христианства. Главный, центральный образ всего древнерусского искусства образ Иисуса Христа, Спаса, как его называли на Руси. Рядом с образами Спаса в древнерусском искусстве по своему смыслу и значению, по тому месту, которое они занимают в сознании и в духовной жизни людей, стоят образы Богоматери – Девы Марии, от которой воплотился, вочеловечился Спаситель, образы его земной матери. В православной традиции эти образы носят название «Умиление».

Умиление – наиболее лиричный из всех типов иконографий, открывающий интимную сторону общения Матери Божьей со Своим Сыном. Иконографическая схема чаще всего включает две фигуры – Богородицы и Младенца Христа, прильнувшие друг к другу ликами. Голова Марии склонена к

---

<sup>1</sup>Православная энциклопедия. Т. XXII. Церковно-научный центр «Православная энциклопедия». М., 2009. С. 8.



Сыну, а Он обнимает рукой Мать за шею. В этой трогательной композиции заключена глубокая богословская идея: здесь Богородица явлена не только как Мать, ласкающая Сына, но и как символ души, находящейся в близком общении с Богом. Взаимоотношение души с Богом – мистическая тема многих писаний св. отцов. Богоматерь Умиление – один из наиболее мистических типов богородичных икон.

К иконам типа «Умиление» относятся: «Владимирская», «Волоколамская», «Донская», «Федоровская», «Жировицкая», «Гребневская», «Ахренская», «Ярославская», «Взыскание погибших», «Почаевская» и т. д. Во всех этих иконах Богоматерь представлена в поясной композиции, в редких случаях встречается оплечная композиция, как, например, в иконе «Корсунская».

Разновидностью иконографического типа «Умиление» является тип «Взыграние». Иконы подобного рода были распространены в основном на Балканах, но и в русском искусстве изредка встречаются такие образы. Иконографическая схема здесь очень близка к «Умилению», с той только разницей, что Младенец представлен в позе более свободной, как бы разыгравшимся. Примером такого типа икон может служить «Яхромская». В этой композиции всегда присутствует характерный жест – Младенец Христос ручкой касается лица Богородицы. В этой маленькой детали скрыта бездна нежности и доверия, которые открываются внимательному созерцающему взгляду.

Еще одна разновидность иконографии «Умиление» – «Млекопитательница». Из наименования ясно, что отличительной чертой этой иконографической схемы является изображение Божьей Матери, кормящей грудью Младенца Христа. Такая деталь – не только глубоко сокровенная подробность данного иконографического варианта, но она раскрывает новый мистический аспект в прочтении образа Богородицы. Мать вскармливает Сына, так же Она питает наши души, так же и Бог кормит нас «чистым словесным молоком» Слова Божьего (1 Петр. 2.2).

Владимирская икона Божией Матери занимает совершенно особое, исключительное место в истории и духовной жизни России. История прославления Владимирской иконы уникальна. «Богоматерь Владимирская» – единственная древняя чудотворная икона, сохранившаяся в оригинале, со своим первоначальным наименованием и со всеми историческими свидетельствами ее почитания, начиная с первых десятилетий ее появления в Киевской Руси и до наших дней.

Святая икона Русской Земли в сознании ее народа – это, прежде всего, образ Девы Марии, чудесным образом родившей Иисуса Христа и получившей именование Божия Матерь, Пресвятая Богородица. В представлении людей Она стала главной Заступницей и Молитвенницей за род человеческий перед лицом Всевышнего, явившегося на земле в образе Иисуса Христа.

Глубочайшее духовное содержание Владимирской иконы Богоматери, выраженное самыми совершенными художественными средствами, позволило историкам церковного искусства увидеть в ней боговдохновенное творение, являющее, по словам священника-богослова отца Павла Флоренского, «духовный свет от святого лика»<sup>1</sup>, дающее самое полное (в пределах доступного для человеческого восприятия) представление о Небесном мире и его святых обитателях. Владимирская икона Богоматери представляет собой поразительно точное воплощение догмата иконописания и иконопочитания. Именно ее мысленно созерцал отец Павел Флоренский, когда писал о сущности православного иконописания. Он сравнивал икону с окном, через которое созерцал Богородицу, Саму Матерь Божию, и Ей Самой молился, но никак не Ее изображению.

Как мы уже отметили, Владимирская икона Богоматери принадлежит к иконографическому типу «Елеусы», называемому на Руси «Умиление». В чем же своеобразие иконы, отличающее ее, скажем, от других вариантов этого типа? Если говорить кратко – в особом сочетании деталей, в расположении рук Богоматери, рук и ножек Младенца Христа. Однако для того, чтобы

---

<sup>1</sup>Флоренский П. А. Иконостас / Флоренский П. А. Собр. сочинений. Paris, 1985. С. 27.

попытаться понять, что эти детали выражают, необходимо внимательнее взглянуться в икону. Младенец Христос, ласкаясь к Матери, прильнул щекой к Ее лику. В нежном порыве, свойственном детям, приподнимаясь на Ее руках, он крепко обнимает Мать за шею под Ее мафорием (одеждой-покрывалом, в которую одевались на Востоке замужние женщины). Кисть Его руки очень крупная, по-младенчески припухлая, светлая, как и весь Его образ, четко выделяется на темном лице Богородицы. Эта деталь придает изображению убедительную жизненную правдивость, показывает реальность материнства, реальность младенчества Иисуса Христа. Но современным зрителям важно постараться увидеть, почувствовать и понять, что изображая так общение Богоматери и Ее Божественного Сына, византийский иконописец представлял не жанровую, бытовую сцену, но напоминал, свидетельствовал о реальности Боговоплощения, о подлинности плоти Иисуса Христа, полученной от земной Девы Марии.

Вторая особенность, а по сути – первая, самая главная – обращенная к предстоящему иконе зрителю (точнее, молящемуся человеку) обнаженная подошва Младенца Христа – «пята Спасителя». Эта деталь, как и крупная кисть руки на шее Матери, наглядно показывает детскую непосредственность, младенческую живость Иисуса Христа. Вместе с тем, согласно интерпретации исследователей, акцент на «пяте Спасителя» в изображениях Богоматери с Младенцем должен вызывать символические ассоциации с искупительной жертвой Иисуса Христа, освобождением людей от последствий первородного греха прародителей Адама и Евы, искушенных змеем. В этой смысловой интерпретации, основанной на библейском тексте о грехопадении (Быт. 3:1 – 7), «пята Спасителя», символизирующая принесенную в жертву плоть Иисуса Христа, напоминала о победе над змеем-соблазнителем, как бы «жалившем в пятку» (Быт. 3:15) потомство Адама и Евы, то есть соблазнявшем людей на злые, греховные дела. Третья особенность композиции иконы – Младенец Христос сидит на раскрытой ладони правой руки Богоматери – что также включает в себе двойной смысл. Так на руке матери может сидеть

любой младенец, и в этом Младенец Христос ничем не отличается от земного дитя. В то же время, Богородица – это земная основа, «седалище Царя Небесного» – рожденного Ею Иисуса Христа. Левой, высоко поднятой рукой Мария поддерживает, прижимает к Себе Божественного Сына; это такой же реальный, естественный жест материнства. Одновременно – это жест молитвы, предстояния человека перед ликом Бога; Мария указывает людям на Христа, как бы призывает придти, приблизиться к нему.

Во Владимирской иконе Богоматери тайна Боговоплощения и жизни будущего века выражена в ликах. Они отличаются по цвету. Лик Младенца Христа более светлый, что свойственно детским лицам. Но эту светлость можно истолковать и как немеркнущий Божественный свет, исходящий от Богомладенца. Черты Его лика типичны для лиц детей: короткий нос, припухлые красные губы. Глаза с крупными темными зрачками широко открыты. Высоко подняв и слегка запрокинув голову, Иисус заглядывает в очи Матери. Выражение его глаз трудно передать словами. В них можно прочесть немой вопрос, почувствовать тревогу и одновременно – непоколебимое спокойствие. В лике Младенца Христа слилось воедино Божественное и человеческое, Небесное и земное.

Еще труднее описать выражение лица Богородицы. Цвет Ее лика темный, охряно-оливковый. На бытовом уровне – смуглый, как цвет лиц загорелых восточных женщин. На уровне богословско-символическом – это цвет земной плоти, цвет земного материнства. Самым поразительным в иконе «Владимирской Богоматери» являются Ее глаза, вернее – их выражение. Крупные, миндалевидной формы, с легкими, прозрачно-оливковыми тенями под нижними веками, с огромными темными «бархатными» радужками, с черными зрачками – всевидящие очи Богородицы неотразимо действуют на обращенного к иконе. Взор Божией Матери устремлен в вечность. Она видит грядущие муки Сына, и, как мать, с болью в сердце сопереживает. Но ей открыта и тайна Воскрешения Господа. Поэтому в Ее лике нет трагизма, он не искажен болезненным страданием. Надо отметить, что все обозначенные

особенности иконы открываются зрителю по мере его подготовленности, искреннего интереса и желания понять, приобщиться к Вечному.

Анализ внушительного количества работ по отечественной патристике позволяет говорить о понятийно-именных вариантах Умиления. Первый – собственно Умиление, или (перевод с греческого Ελεούσα – милующая от ἔλεος – сострадание, сочувствие) Елеуса (Элеуса) – один из основных типов изображения Божией Матери в русской иконописи. Богородица изображена с Младенцем Христом, сидящим на Её руке и прижимающимся щекой к Её щеке. На иконах Богородицы Елеусы между Марией (символом и идеалом рода человеческого) и Богом-Сыном нет расстояния, их любовь безгранична. Икона проработает крестную жертву Христа Спасителя как высшее выражение любви Бога к людям.

Второй – радостопечалие. Это не зримое восприятие иконы, а, скорее, особое Божественное посещение человеческой души, наполняющее ее сокрушением и неизреченной любовью к Богу и ближнему. Эта христианская добродетель заключается в радостнотворном плаче – возвышенном и смиренном состоянии человеческого сердца, преисполненного осознанием своего недостойнства пред неограниченным Божественным милосердием и человеколюбием. Преподобный Иоанн Лествичник говорит о «блаженной радостной печали умиления»<sup>1</sup>: «Размышляя о свойстве умиления, изумляюсь тому, каким образом плач и так называемая печаль заключают в себе радость и веселие, как мед заключаются в сотах... Такое умиление поистине есть дар Господа... Бог утешает сокрушенных сердцем сокровенным образом... В бездне плача находится утешение...» (с. 98).

Из писаний Св. Отцов видно, что в их понимании взаимодействие печали и радости порождает новое состояние: радость и печаль не сменяют друг друга, а сосуществуют в неразрывном единстве. «С усилием держи блаженное радостопечалие святого умиления, и не преставай упражняться в сем

---

<sup>1</sup>Лествица или скрижали духовные, преподобного отца нашего Иоанна игумена Синайской горы. М., 1842. С. 96. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

делании, пока оно не поставит тебя выше всего земного и представит чистым Христу» (с. 101), – призывает прп. Иоанн Лествичник.

И прп. Симеон Новый Богослов поучает: «Всякому надлежит рассматривать себя и внимать себе разумно, чтобы ни на надежду одну не полагаться без плача по Богу и смирения, ни опять на смирение и слезы не полагаться без последования им надежды и радости духовной»<sup>1</sup>. Кратко и очень ярко выразил ту же мысль прп. Григорий Синаит: «...Величайшее есть оружие – держать себя в молитве и плаче, чтобы от молитвенной радости не впасть в самомнение, но сохранить себя невредимым, избрав радостопечалие»<sup>2</sup>.

Как печаль, так и радость одна без другой и в своих крайних проявлениях – опасны. Ни радости без печали, ни печали без радости, ибо источник их обеих – Бог. Внутреннее состояние верующего – это соединение радости и печали, и оно антиномично. Радость и печаль гармонично сопребывают в человеке, радостопечалие – это неуловимое, подвижное равновесие. «Снятие» здесь означало бы уклонение либо в уныние и отчаяние, либо в самомнение и гордость. Антиномичность радостопечалия предохраняет верующего и от того, и от другого.

«Наконец то, – говорите, – поняла я, что есть радостнотворный плач, или радостопечалие», – и решаетесь развивать в сердце сильнейшее и сильнейшее сокрушение. – Се добре, и предобре! Бог благословит. Однако ж ведайте, что это радостопечалие подается, а не приобретается. Состояние это похоже на то, какое испытываем, увидавшись с родными после долгой разлуки: и радостно и жалостливо, – слезы текут. Радостопечалие бывает, когда Господь свидится с душой и душа с Господом. От св. причастия можно этого ожидать. И бывает. Увидьте из сего, что сокрушение надо развивать, но оно не есть радостопечалие, а пролагает к нему путь. Радостопечалие подает Господь душе, а Господь в действиях Своих ничем не вяжется. Трудитесь, однако ж, в возбуждении сокрушения и доводите себя до плача, чтоб плакать над

---

<sup>1</sup>Добротолюбие: В 5 т. / Пер. с греч. святителя Феофана Затворника. М., Изд-е Сретенского монастыря, 2007. Т. 2. С. 22.

<sup>2</sup>Там же. С. 129.

собой, как по усопшем, навзрыд, с причитаниями»<sup>1</sup>, – наставлял св. Феофан Затворник.

Е. Н. Трубецкой в работе «Три очерка о русской иконе» (1915-1917) писал о величайшей загадке, которая когда-либо ставилась перед художественной критикой. Он задавался вопросом о том, как совместить аскетизм, с необычайно живыми красками; в чем заключается сочетание высшей скорби и высшей радости. Интересен ответ, который дает исследователь: «Безо всякого сомнения, мы имеем здесь две тесно между собой связанные стороны одной и той же религиозной идеи: ведь нет Пасхи без страстной седмицы, и радости всеобщего воскресения нельзя пройти мимо животворящего Креста Господня. Поэтому в нашей иконописи мотивы радостные и скорбные, аскетические, совершенно одинаково необходимы»<sup>2</sup>.

Таким образом, «Умиление» способно реализовываться как бы на двух уровнях: чисто визуальном, зримом, если речь идет непосредственно о священном изображении, и духовном, когда Господь «видится» с человеческой душой, наполняя ее радостопечалием.

Мысль о влиянии православной иконы на развитие русской литературной традиции отражена во многих работах по истории, философии, иконографии, культурологии и литературоведению.

Своим появлением, развитием, глубиной поднимаемых тем и проблем русская литература во многом (если не во всем) обязана православию. Именно это имел в виду И. П. Золотусский, когда писал о том, что «русская литература родилась в келье»<sup>3</sup>. Праисточник русской литературы – жития православных святых – имеет не только письменное отражение, но и осязаемое для глаза – икону, изображающую ключевые моменты его [святого] земного пу-

---

<sup>1</sup>Святитель Феофанъ затворникъ вышенскій. Полное собраніе твореній. Томъ 1. Ранняя аскетика. Проповѣди 1840-1859. М., 2011. С. 79.

<sup>2</sup>Трубецкой Н. М. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. М.: ИнфоАрт, 1991. С. 65.

<sup>3</sup>Золотусский И. П. В свете пожара: [О дорев. и совр. рус. лит.] М.: Современник, 1989. С. 33.

ти. Священное изображение и литература оказались связаны вековыми традициями русского православного христианства.

Для наших рассуждений икона концептуально большее, чем просто образ. Это, по словам Н. М. Трубецкого, боговидение и боговедение – «закрепление небесных образов, оплотнение на доске дымящегося окрест престола живого облака свидетелей»<sup>1</sup>. Икона несет в себе одну из главных идей русского православия – идею соборности.

Соборность принято рассматривать как понятие русской духовности, русской философии, означающее свободное духовное единение людей как в церковной жизни, так и в мирской общности, общение в братстве и любви.

Концепция соборности многосторонне развита в русской религиозно-философской мысли и литературоведческих работах особенно последнего десятилетия.

В трудах А. Ф. Лосева, С. С. Хоружего, В. В. Бычкова отмечается, что корни проблемы «соборность» уходят в античную философию: Гераклит, Платон, Парменид.

На основе представлений античных авторов разработка концепции всеединства-соборности нашла свое отражение в святоотеческих творениях греко-византийского направления Иринея Лионского, Афанасия Великого, Василия Великого, Григория Богослова, Григория Нисского, Иоанна Златоуста, Иоанна Дамаскина, Максима Исповедника, Иоанна Лествичника, Дионисия Ареопагита и была связана с проблемой постижения – познания тайны Святой Троицы.

В славянофильской гносеологии соборность есть критерий познания, в противоположность картезианскому *cogito*: не «я мыслю», но «мы мыслим», т. е. в общении, через взаимную любовь в Боге доказывается мое бытие. Анализ философских и богословских взглядов упомянутых авторов и применения их идей к условиям русской жизни и русского мышления репрезентиру-

---

<sup>1</sup>Трубецкой Н. М. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. М.: ИнфоАрт, 1991. С. 70.



ется в трудах С. Л. Епифановича, И. Мейендорфа, В. Н. Лосского, Л. П. Карсавина. Религиозно-философские концепции обозначенных мыслителей ориентированы на восточную патристику в плане восприятия ими важнейших святоотеческих идей – соборности, вселенскости, любви, добра, свободы, воли, бессмертия души.

Современные теоретические и исторические исследования восточной патристики таких авторов, как С. С. Аверинцев, В. В. Бычков, Л. Я. Гуревич, А. П. Каждан, Ю. А. Кимелев, И. П. Медведев, С. С. Хоружий, способствовали формированию целостного видения православной антропологии и православной культуры. В трудах этих ученых раскрывается специфичность святоотеческого наследия, дается общегносеологическая оценка святоотеческих текстов.

Православные взгляды на соборность получили свое развитие у С. Н. Булгакова, В. Ильина, В. Н. Лосского, Н. Струве, Е. Н. Трубецкого, П. А. Флоренского, Г. Флоровского, А. С. Хомякова, А. Шлемана, которые подчеркивали, что соборное единение в Духе в восточно-православной традиции выступает условием, при котором только и возможно постижение «совершенного по существу Собора»<sup>1</sup> – Божественной Троицы.

Для А. С. Хомякова дух церковной соборности есть одновременно и дух свободы, единство Церкви понимается им как согласие личных свобод. Соборность Православной Церкви противопоставляется им и католической авторитарности, и протестантскому индивидуализму.

С. Н. Булгаков воспринимал идею соборности из православного учения о Св. Троице, которая есть «предвечная соборность» (с. 291). Он замечал, что соборность – самое существо православного вероучения, без уразумения которого нет пути к пониманию православия: «В этом смысле Церковь в самом существовании своем есть предмет веры, познается верою: «верую во единую, святую, *соборную* (здесь и далее по тексту курсив наш И. С.) и апо-

---

<sup>1</sup>Булгаков С. Н. Православие: Очерки учения Православной Церкви / С. Н. Булгаков. М., 1991. С. 290. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

стольскую Церковь». И не только как особое качество, или опыт, Церковь опознается верою, но и в количестве, как некое живое *многоединство* единой цельной жизни многих, *соборности* по образу Божественного триединства <...> И в живом *многоединстве* человеческого рода уже заложено церковное *многоединство* по образу Св. Троицы. Поэтому относительно существования Церкви в человечестве трудно сказать, когда ее не было, по крайней мере, в предназначении: по учению отцов, уже в раю, до грехопадения, когда Господь приходил беседовать с человеком и находился с ним в общении, мы имеем уже первоначальную Церковь» (с. 292-293). Умопостигаемая небесная Церковь воплощает в себе соборную сущность Троицы. Обстоятельства места и времени, национальные особенности народов могут извращать соборные начала, но могут и способствовать их развитию, – последнее философ связывает с именем Сергия Радонежского, узревшего духовным зрением Св. Троицу. Напротив, многие интеллигентские теории и практика коллективизма, имеющие высший идеал не в любви, а в «солидарности», по мнению ученого, представляют собою лжесоборность.

В отечественной философии серьезный и всесторонний анализ соборности был осуществлен философами школы «всеединства» В. В. Соловьевым, С. Н. Трубецким, Н. С. Бердяевым, Л. П. Карсавиным, С. Л. Франком. Анализ философских, богословских, исторических взглядов этих мыслителей дается в работах В. Н. Лосева, Н. С. Семенкина, А. В. Струве, А. В. Гулыги, С. С. Хоружего, Л. Е. Шапошникова.

Н. А. Бердяев видел в соборности саму идею Церкви и церковного спасения: «Есть круговая соборная ответственность всех людей за всех, каждого за весь мир, все люди – братья по несчастью, все люди участвовали в первоначальном грехе, и каждый может спастись лишь вместе с миром»<sup>1</sup>. Философ указывал на неперебиваемость понятия соборности на другие языки и для западного его усвоения ввел термин «коммунотарность» (от франц. Commune

---

<sup>1</sup>Бердяев Н. А. Алексей Степанович Хомяков / Бердяев Н. А. Сочинения. Т. 5. УМСА-PRESS: Христианское издательство, 1997. С. 307.

– община, коммуна). Соборность он признавал существенно русской идеей и близость к ней находил лишь у немногих мыслителей Запада. В русском коммунизме, по Бердяеву, восторжествовал вместо духовной соборности безликий коллективизм, который был деформацией русской идеи.

Вл. Соловьев подытожил воспринятое им представление славянофилов в формуле: католицизм есть единство без свободы; протестантизм – свобода без единства; православие – единство в свободе и свобода в единстве.

Очень емкие и точные характеристики освещаемого нами аспекта даны в ставших классическими общих обзорах по истории русской философии В. В. Зеньковского, Н.О. Лосского, Г. В. Флоровского.

Из современных авторов, исследующих взгляды русских философов на соборность, необходимо выделить Л. Е. Шапошникова, который попытался в книге очерков о русском самосознании составить целостное представление об интересующем нас предмете; рассматривающего онтологический аспект соборности А. В. Гулыгу, и, наконец, С. С. Хоружего. Последний автор усматривает в православной соборности источник, который вывел русскую мысль из метафизической тесноты к открытости православного синергизма. Философ А. В. Гулыга писал: «Великое завоевание немецкой классики – идея активности субъекта. Но у Канта субъект абстрактен, это индивид вообще; у Фихте и Гегеля – это вид, социум, общность (без учета составляющих ее компонентов). Русские же поставили проблему, которая сейчас называется «интерсубъективностью», взаимосвязи личностей – действующих, думающих, переживающих. Единство общего и единичного при сохранении полного братства последнего – «соборность»<sup>1</sup>. На этом делал акцент и Ю. И. Сохряков, говоря о том, что соборное сознание диаметрально противоположно менталитету Запада с его рациональной индивидуальностью.

Св. Сергей, вдохновляясь молитвой Христа и Его учеников, выражал мысль о том, что «преображение вселенной по образу и подобию Святой

---

<sup>1</sup>Гулыга А. В. Русский философский ренессанс и творческая судьба Вл. Соловьева / В. С. Соловьев. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1988. Т. 1. С. 5.

Троицы – есть внутреннее объединение всех существ в Боге»<sup>1</sup>. Этим же идеалом жила и живет русская иконопись. Объединение всего живого в едином Божеском существе – ликах Святой Троицы – основная тема, которой подчиняется все в религиозной живописи.

А. С. Хомяков в начале XIX века следующим образом обозначил наполненность понятия соборности: «...собор» выражает «идею единства во множестве»<sup>2</sup>.

Идея «всеединства» послужила основой для размышлений И. А. Есаулова, который назвал соборность «ведущей категорией русского православного христианства»<sup>3</sup>. В его книге «Категория соборности в русской литературе» (1995) история отечественной словесности представляется глубинно связанной с доминантным для русской культуры типом христианской духовности. Именно в ней впервые в постсоветскую эпоху были исследованы, нередко в чем-то изучены, акцентированы, собраны воедино многие забытые самобытные положения, определяющие сущность русской духовности, отечественного менталитета.

Л. Е. Хворова, обращая внимание на благодатную основу соборности, писала: «...если соборность – душа православия, то благодать – ядро соборности, ее ключевое звено»<sup>4</sup>.

Действительно, русская словесность всегда несла в себе соборное начало, отрицая индивидуализм, который в основе своей был влиянием Запада на русскую культуру. Ф. М. Достоевский и С. Н. Сергеев-Ценский каждый в свое время писали об этом. Человек, равно как и народ в целом, по мнению писателей, мог преобразиться, а значит измениться внутренне, только лишь став единым во множестве. Потому изменяется видение Раскольникова («Преступление и наказание» (1866)), что он становится сопричастным лю-

<sup>1</sup>Сохряков Ю. И. Благодатный дух соборности (О соборном характере русского художественно-философского мышления) // Русская литература XIX века и христианство. М., 1997. С. 58.

<sup>2</sup>Хомяков А. С. Соч.: В 2 т. М.: Медиум, 1995. Т. 1. С. 50.

<sup>3</sup>Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе / И. А. Есаулов. Петрозаводск: ПГУ, 1995. С. 99.

<sup>4</sup>Хворова Л. Е. Сила распятой правды... К истокам самобытности русской классической литературы. Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2000. С. 12.

дям. Путь изменения – раскаяние и постижение слова Евангелия, донесенного ему Соней, образ которой некоторые исследователи творчества Достоевского связывают с Марией Магдалиной. Инженер Матийцев («Наклонная Елена» (1913)) по-иному начинает видеть жизнь после виноватой улыбки одного из своих рабочих, который чуть не лишил его жизни. Народ – носитель и хранитель православной правды – вопреки существовавшим режимам оберегал свою веру, зримо явленную в иконе. Это, пожалуй, единственное, что не смогли уничтожить ни революции, ни войны.

В русской православной иконе не существует случайностей. Цвет, свет, расположение фигур, пространственно-временная организация подчинены идее соборности и являются ее выразителями.

По античным и средневековым представлениям мир, как известно, состоит из 4-х стихий: земли, воды, воздуха и огня. Из этих 4-х элементов в иконе остаются лишь два наиболее противоположных: земля, преображенная огнем. Земля и огонь образуют новое единство, обозначающее одновременно возвращение к началу творения. Человеческая фигура – стихия земли («земля еси и в землю отыдеши» (Быт. 3:19)); окружающий человека золотой фон – стихия огня. Водная стихия, родственная земле, включена в земное естество и рассматривается как ее часть, а воздушная стихия, родственная огню, как бы поглощена и заменена огнем. Отсюда вытекает невозможность изображения фактуры различных видов материи в иконе – все сведено к первоматерии – земле. Другим следствием является большее значение цвета, который должен быть чистым, незамутненным, интенсивным, как бы передающим сияние преображенной материи.

Форма также становится четкой и конкретной, не допускающей какой-либо расплывчатости, туманности. Законченность формы выявляется ясным контуром, соответствующим изображению первовещества. Если преображена земля, то преображен и сам огонь, впитавший свойства воздуха. Он стал ровным, мягким, бесстрастным. Для зрения огонь воспринимается как свет.

Это свет «немерцающий», «умный», теплый и чистый, символизируемый золотом.

Золото в иконе представляет глазу и уму образ света, а потому «означает» или символизирует свет. Дионисий Ареопагит в своих работах пользуется эпитетами «златовидные» и «световидные» как синонимами. Красота этого света – «простая» и «единообразная», в своей самотождественности не знающая членения на части и уровни. Именно этот вид красоты св. Василий Великий усматривает в звездах и в золоте.

Но красота как простое и неделимое есть ближайшая аналогия Красоте или Сверхкрасоте Бога, как она описана у св. Дионисия Ареопагита: «В самой себе и в согласии с самой собой она всегда единообразно прекрасна»<sup>1</sup>.

Свет есть лишь символ Божественного, но особо чтимый символ: Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы. Византийские богословы умели различать чувственный свет и «свет невещественный». Согласно известному учению, сформулированному на исходе византийского тысячелетия св. Григорием Паламой, но со времен св. Дионисия Ареопагита подготовленному всем опытом греческой христианской мистики, аскет на вершине молитвенного экстаза видит – видит в нечувственном, но абсолютно конкретным, абсолютно неаллегорическом смысле глагола «видеть» – светоизлучение энергий Божества, называемое Фаворским светом. За 3 века до св. Григория Паламы св. Симеон Новый Богослов так описывает свое переживание невещественного света, запредельность которого он же сам подчеркивает: «... Но приходит, лишь захочет, как бы в виде светоносного облака и, став недвижно, над главою моею лучится полнотою светолитья, понуждая ум и сердце к ликованью, к исступленью...»<sup>2</sup>.

Являя собой образ пламенеющего блистания Славы Божией, золото имеет особое отношение к носителям этой Славы – к Ангелам. Естество Ан-

---

<sup>1</sup>Дионисий Ареопагит. Корпус сочинений / Дионисий Ареопагит; с толкованиями преп. Максима исповедника: пер. с греч. и вступ. ст. Г. М. Прохорова. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2008. С. 38.

<sup>2</sup>Симеон Богослов. Творения. Т. 1. Слова. М., 1892. С. 67.

гела всецело духовно, «умно», как это называется на языке аскетики, – и в силу своей умности «огненно», «огнезрачно». Так в чем же сущность «огненного» естества ангела и каково его различие с человеком? Вопрос, который, пожалуй, волновал и волнует многих богословов, философов, писателей и поэтов.

На первый взгляд, ответ представляется очевидным: ангел выше человека. Однако это не совсем так. Размышления о разности природы ангела и человека представлены в работе протодиакона Андрея Кураева «Об ангелах», помещенной в книге «Мастер и Маргарита: за Христа или против?» (2005). Основная мысль сочинения – человек обладает сравнительно большими возможностями, нежели ангел, как бы странно это не звучало. «По православному учению, – пишет Кураев, – человек поставлен выше ангелов»<sup>1</sup>. По мысли автора, связано это, прежде всего, со способностью человека к творчеству, чего нет у ангела: «И в самом деле, «ангел» – это просто вестник. От почтальона не ждут, чтобы он творчески переиначивал порученную ему телеграмму» (с. 46). Творчество в работе Кураева обусловлено также телесностью человека и его «двусоставностью», которая проявляется в способности человеческого духа руководить телом: «Природа ангелов проста, и им нечем «руководить», но человек двусоставен, и душа должна владеть телом, а для этого как минимум она должна обладать способностью к властвованию» (с. 46). И еще один важный момент: ангел только раз выбирает с кем он: с Богом или нет. Человек же в силу своей двусоставности, телесности и способности к творчеству может не однажды поменять свое направление: «от» или «к» Творцу. Первостепенным, самым важным и, быть может, самым ценным фактором в православном христианстве является свобода выбора. Нет ее – нет смысла православия. Насколько наша вера свободна именно в этом отношении, настолько абсурдны ее откровенные искажения, к огромному трагизму, проявившиеся особенно ярко в текущем социально-политическом

---

<sup>1</sup>Кураев А. В. Об ангелах / «Мастер и Маргарита»: за Христа или против? / Диакон Андрей Кураев. М: Изд-во Совет. Православ. Церкви, 2005. С. 46. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

пространстве. Когда обрядовость и церковность лишена свободы выбора, любви и соборности, она немедленно превращается в свою полную противоположность, принятую в самобытной системе координат называть своеволием. У своеволия есть и крайняя, уже даже не болезненная, а степень сумасшествия – сатанизм.

Вопрос этот касаем не только области теологии, но и области литературы. Думается, не случайно С. Н. Сергеев-Ценский выбирает к своему рассказу «Чудо» (1922) эпитафией строки из ранней поэмы «Лесная топь» (1905), который несмотря на повествовательно-назидательную интонацию, заключает в себе вопрос: ...«Ты сначала дослужись до человека... Человек – это чин, и выше всех чинов ангельских»<sup>1</sup>... Жизнь человека намного сложнее бытия ангела. Звание Человека прежде всего необходимо заслужить. Имеется в виду не горьковское «Человек – это звучит гордо», которое априори провозглашает человека выше всего, ставя его на высшую ступень развития и тем самым позволяя ему все. Нет. Человек С. Н. Сергеева-Ценского слаб по своей природе, и жизнь его обусловлена постоянной борьбой и выбором. Однако сила и преимущество его – постоянное самосовершенствование на пути к Небу, обретение духовного света, как высшего проявления милости Господней.

Золото в иконе связано не просто со светом, но специально со светом солнца. Общий знаменатель символики золота и символики Солнца – древняя идея праведного царя, приносящего подданным «золотой век», или, что то же, «царство Солнца». В Ветхом Завете пророк Малахия так говорит о наступлении Царства Мессии: «...взойдет Солнце Правды» (Малахия 4:2 – 6). Для христианина Солнце Правды есть одно из имен Христа, Царя – Мессии.

Всякое обработанное человеческим искусством золото на пути к блеску проходит сквозь огонь. Горнило, в котором «проверяется» благородный металл, уже в Ветхом Завете стало символом для «горнила испытаний», в кото-

---

<sup>1</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1967. Т. 1. С. 250.



ром проходит испытания человеческая душа: «Плавильня для серебра и горнило для золота, а сердца испытует Господь» (Пр. 17:3).

И для Нового Завета золото связано с идеей очищения и испытания. Поэтому драгоценный металл становится своеобразным символом мученичества.

Иконопись изображает вещи как производимые светом, а не как освещенные источником света. Для иконописи свет полагает и созидает вещи, он объективная причина их, которая именно вследствие этого не может пониматься как только внешнее. Техника и приемы иконописи таковы, что изображаемое ею не может быть понимаемо иначе, как производимое светом, так что корнем духовной реальности изображенного нельзя не видеть светоносного надмирного образа. Таинство света – так можно определить иконопись, ибо, по слову ап. Павла, «все делающееся явным свет есть» (Ефсенянам 5:13).

Потому особый смысл имеет в иконе золото. Краски и золото умозрительно оцениваются принадлежащими к разным сферам бытия. С помощью золота обостряется вневременность, внепространственность восприятия фона иконы и одновременно светоносность изображенного на ней. Эту световую глубину можно передать только золотом, потому что краски бессильны передать невидимое глазами. Именно золотом изображается на иконе то, что имеет прямое отношение к Силе Божией, к явлению Божией благодати. Это явление благодатного света икона передает золотым нимбом вокруг головы святого. Нимб – не аллегория, но символическое выражение конкретной реальности и является необходимым содержанием иконы.

Кроме иконного фона и нимба, золото в виде растекающихся струй (асиста) накладывается на одежды Спасителя и на все другие предметы, через которые подчеркнута проявление Силы Божией. Асист есть одно из наиболее убедительных доказательств метафизического значения иконописи.

Эта тончайшая золотая сеть особенно выразительно завершает онтологический склад иконы. Асист своим золотым струением знаменует непосред-

ственное проявление Божественной энергии. Это наиболее определенное применение золота как символа Божественных сил, как выражение сверхчувственной формы, пронизывающей видимое.

Цвет в иконе предопределен и лишен произвола. Например, в софийных иконах можно встретить три основных цвета: красный, синий и зеленый. Священник Павел Флоренский так объясняет значение этих цветов, видимых нами в небе. Красный мы видим тогда, когда, склоняясь к западу, солнце пробивает своими лучами толщу земной атмосферы. Красный цвет активен. Голубой – зовущий, уводящий – это цвет неба с противоположной стороны заката. Зеленый цвет – нейтрален, и им окрашена средняя часть неба, находящаяся выше красной полосы заката. Те же цвета обнаруживают себя в софийных иконах. София Премудрость Божия есть мысль Бога о мире, о его предвечных судьбах, заключенная в едином мире вечности.

Поскольку мысль эта стала плотью, она активна и символизируется красным цветом. Поскольку Божество самобытно, Оно не нуждается в мире, но мир нуждается в Нем. Это стремление мира к Богу выражается голубым цветом. Диалектический синтез двух первых атрибутов софийности выражен в цвете зеленом, являющем гармонию Божественного бытия, в Его покое. Богоматерь изображается в красной одежде, когда хотят возвеличить Ее Богоматеринство, и в голубой, – когда хотят обозначить Ее Приснодевство. На иконах «Знамение» Богородица изображена в красном одеянии, ибо этот образ запечатлевает Ее предвечную избранность как пречистого Сосуда, воплотившего Слово.

Если в иконе фоном выступает свет, и притом свет нематериальный и вечный, то, очевидно, его источник лежит где-то вне плоскости изображения. Свет идет на зрителя, скрывая его источник, с одной стороны, а с другой – ослепляет неосторожного; разумного же заставляет закрыть глаза. Свет сам по себе подвижен, он охватывает предмет, к которому прикасается. Свет как бы выталкивает вперед фигуры, стоящие перед его источником, и подчерки-

вает недоступность пространства, лежащего «позади» плоскости изображения.

Цвето-световое решение иконы тесно связано с ее архитектурностью, которая проявляется в каждом отдельном иконописном изображении.

По мнению Н. М. Трубецкого, архитектурному впечатлению русской иконы способствует «та неподвижность Божественного покоя, в который введены отдельные лики»<sup>1</sup>. Подобную мысль находим в рассуждениях св. Петра, писавшего о том, что неподвижные и застывшие в позе поклонения пророки, апостолы и святые, собравшиеся вокруг Христа «камня живого, человеками отверженного, но Богом избранного, в этот момент как бы сами превращаются в «камни живые, устрояющие аз себя дом духовный» (1 Петра 2:4 – 5). Указывая так же, как и пейзаж, на то, что происходящее в иконе действие исторически связано с определенным местом, архитектура иконописи тем не менее это действие никогда в себе не вмещает, а лишь служит для него фоном, руководствуясь тем, что по самому смыслу иконы действие не замыкается, не ограничивается местом, так же, как явленное во времени, оно не ограничивается временем. Поэтому сцена, происходящая внутри здания, всегда разворачивается перед зданием.

С человеческой фигурой архитектура связана общим смыслом и композицией, но очень часто логической связи с ней не имеет. Если сравнить то, как передается в иконе человеческая фигура и как передается здание, то можно увидеть между ними большую разницу: человеческая фигура, за редкими исключениями, всегда правильно построена, в ней все на своем месте; то же и в одежде.

Архитектура же, как по своим формам, так и по их распределению часто идет вразрез с человеческой логикой и в отдельных деталях на первый взгляд подчеркнута алогична. Двери и окна часто изображены не на привычно воспринимаемом нами месте, размер их не соответствует их назначению.

---

<sup>1</sup>Трубецкой Н. М. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. М.: ИнфоАрт, 1991. С. 99.

Смысл этого явления в том, что архитектура – один из элементов в иконе, при помощи которого можно показать, что происходящее перед нашими глазами действие – вне законов земной логики, вне законов земного бытия.

В господстве архитектурных линий над человеческим обликом выражается подчинение человека идее собора, преобладание вселенского над индивидуальным.

Пространство и объем в иконе ограничиваются плоскостью доски и не должны создавать искусственного впечатления выхода за нее. Это искусство не плоскостное, как искусство Востока: живописная идея объема всегда существует в иконе, в трактовке самих фигур, ликов, одежд, зданий; композиция в иконе всегда пространственна, и в ней есть определенная глубина.

Архитектурность иконы продолжает ее пространственная организация.

Четыре стихии – четыре типа различной организации пространства. Эти различные типы пространства имеют каждый свою символическую геометрическую выраженность.

Из двух стихий земля и вообще «земное» пространство символизируется кубом, а огонь может выражаться шаром. На плоскости куб и шар могут быть представлены в проекции как четырехугольник и круг. Земное пространство, обозначаемое кубом, является наиболее тяжелым, реально зримым пространством. Огонь – наиболее подвижный элемент: шар символизирует движение. Вместе с тем шар (круг) является символом вечности. Эти две наиболее простые геометрические формы – шар (круг) и куб (четырехугольник), охватывающие в древнем сознании Вселенную, должны были отражаться в тяготеющем к классицизму искусстве.

В частности, на это указывает изображение «облаков», которые нередко помещаются в кругах с Ангелами и другими священными лицами. Таковы изображения Христа и Богородицы в кругах справа и слева от св. Николая Мирликийского на его иконах, причем цвет окружностей часто различный – красный у Христа и синий у Богородицы. Красная сфера символизирует Его иерархическое первенство, в силу чего Он первый обращается к Николе,

ближе к нему, чем Богородица, хотя синий фон, на котором Она изображена, более соответствует привычно близкому цвету небосвода.

Перспектива иконописного изображения – ключ к пониманию глубинного смысла православия. При первом же взгляде на икону обращает на себя следующая особенность: иконописец, изображая святые лики и священные события, не руководствуется законами классической геометрии. Он сознательно отказывается от привычной нам прямой перспективы и строит изображение согласно так называемой «обратной перспективе», выражая с ее помощью мир высшей духовной реальности.

Этот необычный способ передачи священных изображений детально рассмотрел П. А. Флоренский в своих работах «Иконостас» (1922) и «Обратная перспектива» (1919).

Обратная перспектива в иконе есть вывернутая прямая перспектива физического мира. Рассмотрим обе перспективы подробнее. В живописном произведении – картине – пространство прямой перспективы выстраивается так, что линии, его образующие, сходятся в одну или несколько точек на горизонте (за плоскостью картины). Его целостность обеспечивается жесткой привязкой всех элементов и образов к одной единственной точке – точке зрения: «Все места пространства, при таком понимании, суть места бескачественные и равно бесцветные, кроме этого одного, абсолютно главенствующего, — осчастливленного в качестве резиденции оптического центра правого глаза художника»<sup>1</sup>. Прямая перспектива отражает наш обычный поверхностно-чувственный опыт восприятия с присущими ему разобщением и неравноправием зрителя и пространства, а также ограниченностью восприятия единственной точкой зрения. Обратная перспектива в иконе, напротив, сводит образующие пространство линии в зрителя, находящегося перед иконой. Ни одна из точек такого пространства не выделяется особо, они все равноправны, а само пространство равнодоступно в каждой их них. Так объекты даль-

---

<sup>1</sup>Флоренский П. А. Обратная перспектива / Флоренский П. А., священник. Соч.: В 4-х тт. Т. 3 (1). М., 1996. С. 48.

него плана здесь изображаются укрупнено, чем подчеркивается их не меньшая чем у объектов переднего плана доступность восприятию.

Исходя из сказанного выше, позволим себе логику рассуждений, касаемо литературного произведения, его «духовной» сущности в контексте идей П. А. Флоренского.

Ставшее уже традиционным суждение о том, что художественное произведение может восприниматься по-разному со стороны реципиента, в этой связи воспринимается нами как «перспектива прямая». Поясним почему. Как уже отмечалось выше, прямая перспектива отражает лишь поверхностно-чувственный опыт восприятия, который является индивидуальным для каждого. Мы лишь видим то, что легко увидеть. Потому, встречая различные, а порой и абсолютно полярные мнения относительно того или иного произведения, мы оказываемся в ситуации, схожей с приемом у врача, демонстрирующего своим пациентам одно и то же изображение и получающего различные друг от друга ответы. Это, естественно, однако, не является истинным. Истинным в данном случае является лишь, к примеру, изображение кролика, которого показывал врач, но не более. Иные возможности открывает обратная перспектива восприятия, которая позволяет постичь глубину замысла литературного произведения, которым руководствовался автор во время его создания. Необходимо лишь внимательней «заглянуть» в текст. У Сергеева-Ценского в романе «Весна в Крыму» (1958) есть описание копии с картины Генриха Семирадского «Христос у Марфы и Марии», которую пришлось реставрировать художнику Сыромолотову. Дьякон, обратившийся за помощью в восстановлении изображения, называет картину иконой. Он объясняет: « – Мы ее освятили, Алексей Фомич, какая же она теперь картина, она икона, – и лицо дьякона Никандра стало вдруг *строгим*»<sup>1</sup>. Следующую особенность обнаруживает сам художник: перспектива в картине обратная, что противоречит привычному изображению в светской живописи: «В естественную величину написал их [голубей] Семирадский, хотя они и не на пер-

---

<sup>1</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1967. Т. 12. С. 129.

вом плане. Погрешность его против линейной перспективы <..>. Поглядите на Марфу: далеко ли стоит она от голубей, а какая маленькая фигурка! Если голуби в естественную величину, то и Марфа, и Мария, и Христос только чуть-чуть меньше своей естественной величины»<sup>1</sup>.

Обратная перспектива соответствует иному способу восприятия – опыту «духовного осязания» в единой для зрителя и пространства онтологии. Стяжание этого опыта является целью молитвенных и иных духовных усилий обратных в отношении вывернутости обыденному чувственному восприятию и ему прямо противоположных. Очень важно рассматривать произведение литературы именно в контексте онтологии. Трактовка произведения не должна зависеть ни от настроения, ни от погоды за окном, ни от меняющихся политических режимов. Исследователь должен стать в позицию алогичности, вывернутости, вневременности для того, чтобы приблизиться к истинному пониманию произведения, чтобы встать с писателем в одну плоскость. В этом нами видится то, что сближает священные тексты и православную икону с творениями художников слова.

Таким образом, идея вывернутости может служить основой для мышления о мире невидимом и восприятия его образов. О нем православная церковь несет свою проповедь и его образами наполняет свою иконографию.

Рассуждения об особенностях священных изображений являются важными для общей концепции работы. Выбирая в данном случае движение от общего к частному, мы тем самым проецируем способы организации иконописных изображений вообще на предмет нашего исследования – икону «Умиление», – если быть точнее, на мотивность ее воспроизведения в художественных текстах Ф. М. Достоевского и С. Н. Сергеева-Ценского. Очевидная связь между иконой и произведением литературы дает возможность размышлять в направлении выбранной проблематики исследования.

По нашему глубокому убеждению, однако, эта связь может быть проявлена только с учетом дифференцирования различия между «духовным»

---

<sup>1</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1967. Т. 12. С. 129.

миром, «невидимым», «неосязаемым», а, стало быть, священным и неприкосновенным для человеческого сознания, и словесностью – светским искусством. Поэтому человек (реципиент, читатель, исследователь) способен уловить ее только на уровне так называемого «сверхсознания» (А. Мень) – не «под-сознания», которое у каждого различно и зависит от степени творческой фантазии индивида, от степени его одухотворенности (не путать с чувственно-душевыми перипетиями). По нашему глубокому убеждению, «линейная» (назовем ее так) проекция Божественных образов и атрибутики на созданное человеком (пусть талантом или даже гением) невозможно, как невозможно сделать, к примеру, литературным героем Христа, что вполне допустимо, скажем, в Западной культурной традиции (Э. Ренан «Жизнь Христа» (1863) и пр.). В духовно-культурной традиции православия есть понятия «можно» и «нельзя» без аргументации «почему»: нельзя – и все!



## ГЛАВА 2. Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ И С. Н. СЕРГЕЕВ-ЦЕНСКИЙ О ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫХ ОРИЕНТИРАХ

### § 1. Писатели в оценке критической мысли серебряного века как «пограничного вектора» XIX и XX столетий: литературно-психологический феномен «конца – начала»

Серебряный век вошел в историю русской культуры как период невероятно сложный, противоречивый, впитавший в себя колоссальное духовно-нравственное наследие века XIX. Литература рубежа веков характеризовалась обилием ранее неизвестных имен, возникновением течений и направлений, каждое из которых стремилось обозначить свою позицию как единственно верную. Все еще дыша одним воздухом с А. С. Пушкиным, Н. В. Гоголем, М. Ю. Лермонтовым, Ф. М. Достоевским, новое поколение поэтов и прозаиков нередко излишне смело стирало понятия традиции и преемственности, знаменуя собой новое явление, зачастую не принимающее авторитетов из прошлого. Подобным настроением были проникнуты не все художники рубежа веков. Многие понимали, что «золотой век» русской литературы подготовил почву для появления века серебряного, а особенности восприятия творчества писателей минувшего столетия во многом определили литературный портрет рубежа XIX-XX веков в России.

Ф. М. Достоевский стал художником, чье творческое наследие, имело беспрецедентное по мощности влияние на духовную жизнь не только эпохи декаданса и всего XX века в целом, но и следующего за ним века XXI.

Н. А. Бердяев утверждал: «Когда в начале XX века в России возникли новые идеалистические и религиозные течения, порвавшие с позитивизмом и материализмом традиционной мысли радикальной русской интеллигенции, то они стали под знак Достоевского. В. В. Розанов, Д. С. Мережковский, «Новый путь», неохристиане, Н. С. Булгаков, неоидалисты, Л. Шестов, А. Белый, В. Иванов – все связаны с Достоевским, все зачаты в его духе, все

решают поставленные им темы»<sup>1</sup>. Однако необходимо отметить, что культурные деятели рубежа XIX-XX веков подходили к образу Достоевского все же несколько односторонне, что во многом не совпадало с истинным лицом художника. Литература Серебряного века, восприняв апокалиптические предвидения Достоевского, придала им иной, катастрофический характер. Целостного восприятия писателя не произошло. С ним спорили и его отвергали. Более того, многие философы и писатели этого периода отождествлялись только с героями Достоевского: В. В. Маяковский – с Ипполитом Терентьевым, Родионом Раскольниковым, Аркадием Долгоруким, А. Белый – с князем Мышкиным, Н. А. Бердяев – с Иваном Карамазовым, Версиловым, Ставрогиным. На фоне этих личностных ассоциаций сам писатель будто существовал на «другом уровне – на уровне внеположного этому миру творца»<sup>2</sup>.

Всевозможное отрицание Достоевского и нестерпимое, почти фанатическое, желание быть похожим на его героев, вплоть до способа мышления, факт, бесспорно, удивительный и по беспрецедентности своей, вероятно, не имеющий аналогов относительно творчества иных писателей.

Личностным воплощением героя Достоевского современникам представлялся Ф. Сологуб. Двойственность, скрытность, таинственная неопределенность поэта вызывали самые разные предположения. Л. Я. Гуревич по данному поводу замечал следующее: «Несколько раз мне приходилось говорить с ним с глазу на глаз, – один раз, помню, о Достоевском, и тогда душа его приоткрывалась в своей значительности, и чувствовалось, что в таинственной глубине ее есть свои настоящие святыни»<sup>3</sup>. В сознании современников Ф. Сологуб ассоциировался именно с «подпольным человеком» Достоевского.

---

<sup>1</sup>Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского / Н. А. Бердяев. О русских классиках. М., 1993. С. 217.

<sup>2</sup>Там же. С. 219.

<sup>3</sup>Гуревич Л. Я. История «Северного вестника» / Русская литература XX в. (1890-1910). М., 1914. Т. 2. С. 112.

Н. А. Бердяев, характеризуя личность В. В. Розанова, признавался: «Мне всегда казалось, что он зародился в воображении Достоевского и что в нем было что-то похожее на Федора Павловича Карамазова, ставшего гениальным писателем»<sup>1</sup>.

Откровенно недолюбливавший творчество Ф. М. Достоевского А. Белый не хотел принимать такого «творца» и предложенную им «дорогу к святости», пролежавшую через преступление, грязь и порок. Россия Достоевского, согласно утверждению А. Белого, должна исчезнуть, так как «жизнетворчество» в личности самого писателя и его произведениях потерпело крах: «Трагедия творчества Достоевского в том, что он одинаково вносит в него и «громовой вопль серафимов», и свиное хрюканье; и даже имеет смелость оправдать это хрюканье устами Дмитрия Карамазова, будто и оно, хрюканье, есть природа, а природа, земля, Божество – одно»<sup>2</sup>.

Н. А. Бердяев в статье 1915 года под характерным для Серебряного века заглавием «Омертвевшее предание» писал об Алеше Карамазове как о «выдуманном», «неубедительном» воплощении «проповеди и морали» самого автора «Братьев Карамазовых». Совершенно очевидна ошибочность суждений, присущая многим мыслителям эпохи декаданса. Мысли героев Достоевского приписывали самому автору, признавая реальное авторское сознание как не существующее вовсе.

Подобной позиции придерживался и Д. С. Мережковский, который после 1905 года все больше отдаляется от прежнего кумира. Причиной чего могло послужить увлечение философа идеей «религиозной общественности», отвергавшей историческую Церковь и самодержавное государство. Немного позже в «Автобиографической заметке» (1913), рассказывающей о посещении им в 1904 году Ясной Поляны, он признавался: «Я тогда уже смутно чувствовал, что в моей книге был не совсем справедлив к нему и что, несмотря

---

<sup>1</sup>Бердяев Н. А. Мирозерцание Достоевского / Н. А. Бердяев. О русских классиках. М., 1993. С. 238.

<sup>2</sup>Белый А. Начало века. М.; Л., 1933. С. 19.

на глубочайшие умственные расхождения, Толстой мне все-таки ближе, роднее Достоевского»<sup>1</sup>.

По замечанию Е. Ю. Кузьминой-Караваевой, явление Достоевского было некой гранью в сознании людей начала XX века. Всех, кто жил в то время, она делит на две группы: одни испытали на себе его влияние, прошли через муку и скорбь, которую он открывает в мире, стали «людьми Достоевского», другие не испытали влияния Достоевского. Они наивнее и проще, чем «люди Достоевского», «они не коснулись какой-то последней тайны в жизни человека, и им, может быть, легче любить человека, но и легче отпадать от этой любви»<sup>2</sup>.

Вяч. Иванов писал, что именно Достоевский и Вл. Соловьев «властительно обратили мысли»<sup>3</sup> нового поколения к вопросам веры: «Пророческий жар и бред Достоевского впервые потрясли нашу душу родным ее глубочайшей стихии трепетом тех иррациональных переживаний, которые сам Достоевский называл «восторгом и исступлением». Это была проповедь о касаниях миров иных; о вине всех перед всеми и перед всем; о живой Земле и союзе с нею...»<sup>4</sup>.

Особого внимания заслуживает тема восприятия М. Горьким творчества Достоевского, который довольно критично отзывался о наследии художника XIX века. Горький видел в Достоевском противника, чье «бесплотное и даже вредное»<sup>5</sup> творчество мешает оформлению нового искусства, утверждающего революционные идеалы, всегда оптимистического, превышающего человека и его возможности.

В 1905 году в «Заметках о мещанстве» Горький обвинил всю русскую литературу, а вместе с тем и творчество Достоевского, в «апологии пассив-

---

<sup>1</sup>Мережковский Д. С. Акрополь: избранные литературно-критические статьи. М., 1991. С. 322.

<sup>2</sup>Кузьмина-Караваева Е. Ю. О Достоевском / Достоевский и его время. М., 1971. С. 57.

<sup>3</sup>Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия / О Достоевском: творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов: Сб. статей. М., 1990. С. 189.

<sup>4</sup>Там же. С. 189.

<sup>5</sup>Горький М. Собр. соч.: В 18 т. М.: Гослитиздат, 1960. Т. 4. С. 55. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

ности» (с. 79). Та же мысль повторяется им в 1911 году в письмах к Луначарскому: «Вся наша литература от Лермонтова до Чехова есть выражение пассивного отношения к жизни». Основная претензия Горького к писателям XIX века состояла в том, что они не изображали представителей рабочего класса, по его мнению, «истинного хозяина жизни» (с. 55). А в каприйских лекциях (1909) он прямо высказывается о враждебности философии Достоевского, которая «могла бы довести его до анархизма, если бы не боязнь высшего авторитета – Бога» (с. 230). В основном выпады Горького были направлены против той части интеллигенции, которая призывала вернуться к религиозным основам жизни человека, истинным ценностям.

На рассматриваемый нами период приходится начало пути С. Н. Сергеева-Ценского. Полифонизм и противоречивость литературного процесса рубежа веков впитала в себя поэтика писателя.

Противоречивость порой доходила до откровенно противоположных оценок – противоположных до такой степени, что такое «полярное восприятие» закрепилось за писателем на долгие годы. Отчасти оно тормозило поиск адекватной оценки творчества писателя, если еще принять во внимание слом социальных и духовно-нравственных ориентиров, наступивший в результате кардинальной, абсолютной смены эпох.

Итак, ко времени своего первого появления в литературе Сергеев-Ценский уже имел определенный писательский опыт, опиравшийся на произведения классиков XIX столетия. Чем внимательней писатель вглядывался в культурную обстановку нового времени, тем больше убеждался в том, что состояться как художник невозможно, оторвавшись от литературных корней. Современник Сергеева-Ценского Д. В. Философов назвал метод художника «знаменем времени»<sup>1</sup>. Он был одним из первых, кто указал на неоднозначность оценки прозы писателя в литературно-критической мысли начала XX

---

<sup>1</sup>Философов Д. В. Мертвецы и звери. О романе С. Н. Сергеева-Ценского «Бабаев» // Русская мысль. 1909. Кн. IV. С. 194.

века. «Декадентов, – писал Д. В. Философов, – шокирует его грубый натурализм, реалисты не замечают его, ослепленные блеском Андреева»<sup>1</sup>.

Разногласия в основном возникали по поводу метода и стиля писателя, явно выделявших его творчество среди остальных. Литературные критики, придерживавшиеся реалистических взглядов на литературу, считали его писателем-реалистом, который испытывал временное, отрицательное влияние декаденства (А. Горнфельд, В. Келдыш, Е. Колтоновская). Так, например, А. Горнфельд писал о творческом пути С. Н. Сергеева-Ценского следующее: «Он колебался, он метался, он то не верил своему читателю и грубо, по-детски ставил все точки над *i*, все договаривая до конца и ничего не давая ему додумывать самостоятельно; то он чересчур доверялся своему читателю, весь отдаваясь произволу этого читательского творчества; он был и *декадентски-манерен* и морально-традиционен...»<sup>2</sup>. Другие писали о нем, как о писателе, «зараженном» модернизмом. Примером тому может служить статья Иванова-Разумника «Жизнь надо заслужить (Сергеевъ-Ценскій, собр. соч., тт. I-VI)», в которой он, обращаясь к раннему творчеству писателя, констатировал: «Онъ (Сергеев-Ценскій) былъ отравленъ плохимъ «модерномъ», рыночнымъ символизмомъ, и аляповато лепилъ «подъ-модернъ» мертвыя, размалеванныя слова <...> И такія дешевыя аляповатости рыночного модерна щедро разсыпаны во многихъ произведеніяхъ первыхъ томовъ Сергеева-Ценскаго»<sup>3</sup>. Третьи, отрицая наличие у него писательского таланта, называли его лишь подражателем творчества того или иного писателя, в частности Л. Андреева. «Крупные таланты обладают одним небольшим недостатком, – писал В. Воровский, – они создают подражателей.

А так как подражают либо просто бездарные люди, либо такие, которые никак не могут найти для своего небольшого таланта хоть простой, но

<sup>1</sup>Философов Д. В. Мертвецы и звери. О романе С. Н. Сергеева-Ценского «Бабаев» // Русская мысль. 1909. Кн. IV. С. 200.

<sup>2</sup>Горнфельд А. Г. Путь Сергеева-Ценского // Русское богатство. 1913. № 12. С. 122.

<sup>3</sup>Иванов-Разумник Р. В. Жизнь надо заслужить // Заветы. 1913. № 9. Отд. II. С. 312.

своей формы, то подражания по большей части производят очень скверное впечатление, нечто вроде неприятной отрыжки после приятного обеда.

Таким большим недостатком Леонида Андреева является г. Сергеев-Ценский»<sup>1</sup>.

Приверженцы модернизма (Эллис), напротив, замечали, что писатель впадает в крайности натурализма.

В 1910 году вышла статья В. П. Кранихфельда, в которой он говорил о Сергеев-Ценском как о «поэте красочных пятен» и утверждал, что в пейзажной живописи среди современных наших беллетристов у него нет соперника. «В его пейзажах, – замечал критик, – в полном блеске выражается его изумительная чуткость к краскам, к их таинственным сочетаниям и переходам. В них так много воздуха, неба, что они кажутся насыщенными светом, и каждое красочное пятно при полной гармонической согласности со своей картиной живет своей особой, цельной и завершенной жизнью. Здесь, среди богатой, своеобразной жизни красок, совершается перерождение и самого человека»<sup>2</sup>.

Пожалуй, лишь Максим Горький стал тем, кто по достоинству оценил талант С. Н. Сергеева-Ценского. Первое известное письменное высказывание М. Горького о творчестве С.Н. Сергеева-Ценского относится к 1912 году. В своем письме к Недолину (С. А. Попереку) он писал: «О Ценском судите правильно: это очень большой писатель; самое крупное, интересное и надежное лицо во всей современной литературе. Эскизы, которые он ныне пишет, – к большой картине, и дай бог, чтобы он за нее взялся!»<sup>3</sup>.

И уже в письме к самому С. Н. Сергееву-Ценскому М. Горький называл его «большущим русским художником, властелином словесных тайн, пронизательным духовидцем и живописцем пейзажа»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup>Воровский В. В. Нечто о г. Сергеев-Ценском / Воровский В. В. Соч. в 3-х томах. Т. 2. Л., 1931. С. 49.

<sup>2</sup>Кранихфельд В. П. Поэт красочных пятен (С. Н. Сергеев-Ценский) // Современный мир. 1910. № 7. С. 108.

<sup>3</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1967. Т. 4. С. 210.

<sup>4</sup>Там же. С. 215.

И именно М. Горький впервые обратил внимание на неправильное, ошибочное отношение дореволюционной критики к Сергееву-Ценскому: «Человек оригинального дарования, он первыми своими рассказами возбудил недоумение читателей и критики. Было слишком ясно, что он не похож на реалистов Бунина, Горького, Куприна, но ясно было, что он несроден и «символистам» – несколько запоздалым преемникам французских «декадентов». Подлинное и глубокое своеобразие его формы, его языка поставило критиков перед вопросом: кто этот новый и как будто капризный художник? Куда его поставить? И так как он не вмещался в привычные определения, то критики молчали о нем охотнее, чем говорили»<sup>1</sup>.

«Полярное» восприятие Горьким творчества Достоевского и Сергеева-Ценского лежит в плоскости наших рассуждений. Горький был «новым» человеком и художником нового века. Если о Достоевском он писал в какой-то мере стереотипично, то творчество Ценского осмысливал что называется с «чистого листа». Он уловил у последнего новые традиции, новые отношения между людьми, которые ему были явно «по душе». При этом он не замечал, или не хотел этого делать, откровенных, лежащих на поверхности многочисленных оттенков сближения двух писателей.

Как бы то ни было, но сравнение восприятия Горьким одного и другого стало неким «лакмусом» того, что духовно-нравственные ориентиры к 1910-1920-м годам XX века претерпевают кардинальный слом.

Особый диссонанс в литературно-критической среде первой трети XX века вызвал роман С. Н. Сергеева-Ценского «Бабаев» (1907), явившийся, так сказать, пробой писательского пера в данном жанре. Разногласия были высказаны как по поводу языка произведения, так и по поводу его главного героя. Такие критики, как Д. В. Философов и М. Морозов, видели в Бабаеве «типично русского и современного»<sup>2</sup>, рассуждая о нем как «о болезни нашего времени» (с. 196): «Это армейский офицер, каких много. Его истерия явление

<sup>1</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1967. Т. 4. С. 236.

<sup>2</sup>Философов Д. В. Мертвецы и звери. О романе С. Н. Сергеева-Ценского «Бабаев» // «Русская мысль». 1909. Кн. IV. С. 196. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.



не индивидуальное, а социальное» (с. 197). Иной точки зрения придерживался А. В. Амфитеатров, называвший поручика «гадиной»<sup>1</sup> и «половым неврастеником»<sup>2</sup>, который не может и не должен заслуживать внимания читателей. Характеристика Бабаева, данная Р. В. Ивановым-Разумником, находится где-то посередине: «И странное дело: беззлобно относится к этой злобной душе читатель. Есть, стало быть «что-то» в жизни мелкого душою поручика, если не освящающее, то, по крайней мере, освещающее для нас эту жизнь. Это «что-то» – его беспокойные искания, ибо ими, и только ими, жива душа человеческая»<sup>3</sup>.

Интересно, что в исследованиях Е. А. Колтоновской, А. Б. Дермана, Д. В. Философова, Р. В. Иванова-Разумника, возникших преимущественно в 10-е годы XX столетия и оценивающих творчество Сергеева-Ценского в целом с положительной стороны, писатель причисляется к реалистам, чаще всего именно к неореалистам. «Это совершенно новый – углубленный лирический реализм, тонкими штрихами, рельефным изображением и разнообразными в оттенках красками раскрывающий душу вещей – является особенностью Сергеева-Ценского и вместе с тем является большим, бесспорным завоеванием новой литературы»<sup>4</sup>, – замечала Е. А. Колтоновская.

В работах порубежного периода не оставался без внимания вопрос о творческой эволюции писателя, его исканиях, влиянии модернистских и символистских течений на формирование метода и стиля художника. Мнения, возникавшие по данному поводу, также не отличались однозначностью. Р. В. Иванов-Разумник, к примеру, считал, что С. Н. Сергеев-Ценский лишь «иногда перестает «мыслить образами»<sup>5</sup> и начинает писать «под-модерн»<sup>6</sup>, а А. Г. Горнфельд рассуждал о том, что «трудно ищущему художественному уму не

---

<sup>1</sup>Амфитеатров А. В. Заветы сердца. Очерки и заметки. М.: Склад. изд-ва кн. маг. А. Д. Друтман, 1909. С. 197.

<sup>2</sup>Там же. С. 197.

<sup>3</sup>Иванов-Разумник Р. В. Жизнь надо заслужить // Заветы. 1913. № 9. Отд. II. С. 149.

<sup>4</sup>Колтоновская Е. А. Из новейшей литературы. Сергеев-Ценский // Русская мысль. 1913. № 12. С. 107.

<sup>5</sup>Иванов-Разумник Р. В. Жизнь надо заслужить // Заветы. 1913. № 9. Отд. II. С. 313.

<sup>6</sup>Там же. С. 313.

быть хотя временно манерным»<sup>1</sup>, но что С.Н. Сергеев-Ценский уже «прошел через все искусства» (с. 130), «преодолеl свое декадентство, свой ложный импрессионизм, свой бессильный гиперболизм, свой примитивный пессимизм, свою тенденциозность, свою бабаевщину» (с. 131) и «стал только художником» (с. 131). Интересной представляется точка зрения Е. А. Колтоновской, писавшей о наличии «раннего, импрессионистического символизма Сергеева-Ценского, где красота чередуется с аляповатостью»<sup>2</sup>, как о несомненном факте. А. Б. Дерман высказывался о «двух источниках питающих авторский пессимизм»<sup>3</sup>, а именно о «линии реалистической» (с. 311), под которой подразумевал «экономические, социальные, национальные и тому подобные реальные эффекты русской и вообще человеческой жизни» (с. 311) и о «мистической струе» (с. 312), делая вывод, что «источник этот иссякает по мере того, как приближается к творчеству Ценского последних годов» (с. 312). Условность языка писателя критик объяснял так: «Он был туманен и «вычурен», потому что добивался полной адекватности для выражения своих мыслей и чувств» (с. 315).

Серебряный век в истории русской философско-литературной мысли это не просто период, на который пришлось раннее творчество С. Н. Сергеева-Ценского. Это время «достоевского своеволия» художников в их выборе тем, мотивов, настроений, стиля и формы. Время непрерывного поиска, размышлений, активного диалога как искусств в целом, так и отдельных их представителей, которому предстоит стать надолго забытым, переступив черту 1917 года. Вот почему период рубежа XIX-XX веков является концептуально важным для нашего исследования. Если прибегнуть к сравнению, то XIX столетие выглядит намного солиднее, степеннее, монументальнее, основательнее, нежели напористый, неоднородный, противоречивый, непредска-

---

<sup>1</sup>Горнфельд А. Г. Путь Сергеева-Ценского // Русское богатство. 1913. № 12. С. 130. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

<sup>2</sup>Колтоновская Е. А. Из новейшей литературы. Сергеев-Ценский // Русская мысль. 1913. № 12. С. 109.

<sup>3</sup>Дерман А. Б. С. Н. Сергеев-Ценский // Вестник Европы. 1916. № 11. С. 310. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

зuemый, эпатажный, порой циничный серебряный рубеж. Молодость и сравнительная кратковременность спровоцировали лихорадочное всматривание, вслушивание, впитывание всего, что происходило вокруг. Надо заметить, что за кажущейся на первый взгляд неразберихой и разногласиями мнений, рождались истинные оценки творчества как современников, так и метров отечественной литературы. Именно после смерти Ф. М. Достоевского в осознании новых поколений началось наиболее интенсивное освоение его наследия.

Особенный подъем интереса к Достоевскому последовал в период Первой мировой войны, в годы невиданного обострения исторических противоречий, пролития крови и невероятных страданий миллионов людей, когда во весь рост встал вопрос о путях человечества и об обновлении мира, в поисках его гармонии. Тогда в России и на Западе особенно «вчитывались в Достоевского», задумывались над его художественными открытиями.

Серебряный век стал периодом духовного излома. Противостояние ницшеанского «Бог умер» и достоевского «Бог есть любовь» стало определяющим для всей последующей литературы, как отечественной, так и зарубежной. Именно в порубежный период происходит истинное узнавание Достоевского, о чем свидетельствуют исследования, к примеру, Н. А. Бердяева, возникновением своим открывшие мир особой православной философии писателя. Идея Вечной женственности Вл. Соловьева также находила отклик его современников в образах героинь автора «Братьев Карамазовых», генеалогия которых восходит к иконе Богородицы и Сикстинской Мадонне Рафаэля, картине, особенно любимой Достоевским.

С. Н. Сергеев-Ценский, принимая духовное наследие своего учителя, развивая темы и идеи его творчества, тем не менее, позиционирует себя как художник самобытный, с благодарностью относящийся к традиции. Влияние Достоевского на творчество Сергеева-Ценского читается уже в самых ранних его произведениях. Период Серебряного века позволяет писателю создавать образы героев, склонных к размышлениям, самоанализу, познающих окружающий мир сквозь призму Божьих или откровенно небожественных запо-

ведей. Сделать подобные выводы позволяет тот факт, что произведения Сергеева-Ценского этих лет печатаются практически без изменений, за исключением, пожалуй, романа «Бабаев», одна из глав которого была полностью изъята цензурой. К слову сказать, и М. Горький, в целом положительно отзывавшийся о Ценском-художнике, не совсем был доволен образом поручика, мотивируя тем, что Бабаев слишком много рассуждает и мало что делает. Вполне вероятно, Горький сделал именно такие выводы, потому как заметил явное влияние Достоевского, к которому относился весьма категорично. Конечно, наивно было бы полагать, что только Достоевский стал тем, кто повлиял на становление и развитие писательского таланта Сергеева-Ценского. Важным является то, что будущий автор «Преображения» воспитывался на произведениях русской литературы, которая всегда опиралась на самобытную духовность. Потому в ранних художественных опытах писателя так остро чувствуется связь человека и неба. Да и период, не обремененный откровенной тенденциозностью, дает возможность полностью выразить себя. Человек Сергеева-Ценского, отшатнувшись от Божьего промысла, рискует погибнуть физически или же духовно. После 1917 года Сергееву-Ценскому придется «прятать» свою веру, прежде всего, между строк его произведений.

Таким образом, в рецепции литературоведения конца XX и первой четверти XXI века, равно как и в период «конца-начала» столетий давности, эти два имени невольно, вполне объективно сливались своей схожестью и расходились многими деталями различия. Помимо личных симпатий молодого Сергеева-Ценского к «своему любимому учителю», подталкивал к сопоставлению период, обозначенный здесь как «конец-начало». Это не просто некий рубеж, а именно литературно-психологический феномен, когда привычного уже нет и быть не может, нового еще нет и неизвестно, каким оно будет. Поэтому такие понятия, как «интерпретация творчества» (Ф. М. Достоевский) и «становление творческого пути» (С. Н. Сергеев-Ценский), были составляющими очень сложного феномена с перипетиями литературного и психологического наполнения.

Интересно, что период личностного, художнического становления у Сергеева-Ценского, становления его как писателя проходил во многом в ракурсе рецепции творчества Достоевского, а вот становление духовное пройдет мучительнее и сложнее, и этому во многом поспособствует уже принципиально иная эпоха трагических сломов, катаклизмов, потерь и надежд, когда вопрос самоопределения в личностном плане во многом будет зависеть, каким путем пойдет Россия в целом и будет ли она вообще. В свою очередь, самоопределение России, или ее так называемое «преображение» (Сергеев-Ценский), органично сольется с самоопределением (преображением) отдельного человека.

## § 2. Путь осмысления веры в контексте творческого и личностного самосовершенствования Ф. М. Достоевского и С. Н. Сергеева-Ценского. Пантеизм или радостопечалие?

Настоящий художник всегда по-сыновьи бережно относится к тому литературному наследию, на почве которого предстоит расти и развиваться его таланту; и удивительно чутко, но осторожно, словно боясь оказаться правым, предугадывает изменения, а зачастую и катастрофы, ожидающие человечество в будущем. Причем, чаще всего писателя в меньшей степени интересует внешняя сторона предчувствуемых событий. Главной и самой опасной представляется попытка перестроить духовно-ценностные ориентации в жизни не просто человека, но целой эпохи, перенаправить их в абсолютно противоположные стороны, поменяв местами «минусы» и «плюсы».

Вера и безверие, соборность и индивидуализм, «русская идея» и «запад», «боль о человеке» и преображение человека – вопросы, которые, являясь лакмусом и отражая, прежде всего, духовное состояние того или иного поколения, не могли не волновать «самого «трудного» в мире классика» Ф. М. Достоевского и «певца солнечной правды» С. Н. Сергеева-Ценского.

Мысль о духовной близости Ф. М. Достоевского и С. Н. Сергеева-Ценского впервые прозвучала в статье Е. А. Колтоновской «Из новейшей литературы. Сергеев-Ценский», помещенной в № 12 журнала «Русская мысль» за 1913 год. Она замечает: «Как большинство «молодых» писателей, как его старший современник Андреев, Сергеев-Ценский воспитался на Достоевском, принял его наследство. Отсюда его напряженная идеалистическая настроенность и несколько истеричная нервозность, особенно сказавшаяся в ранних произведениях: в «Бабаеве», «Лесной топи», «Береговом», отчасти и в «Печали полей» <...> Но по природе Сергеев-Ценский не похож на своего любимого учителя. Он гораздо здоровее и уравновешеннее его»<sup>1</sup>. Важно отметить, что Колтоновская пишет не об эпигонстве Сергеева-Ценского по от-

---

<sup>1</sup>Колтоновская Е. А. Из новейшей литературы. Сергеев-Ценский // Русская мысль. 1913. № 12. С. 96.

ношению к творчеству Достоевского, а определяет внутреннюю связь писателей, которая в художественном отношении выливается в магистральную тему творчества их обоих: «боль о человеке» (Ф. М. Достоевский) → «восстановление человека» (Ф. М. Достоевский) → «преображение человека» (С. Н. Сергеев-Ценский) → «положительно прекрасный человек» (Ф. М. Достоевский).

Позже Н. А. Бердяев в своей книге «О русских классиках» (1923) писал: «Достоевский был не только великий художник, он был также великий мыслитель и великий духовидец...»<sup>1</sup>. Прав был философ и в том, что предлагал идти к Ф. М. Достоевскому через углубление в его богатый и своеобразный мир идей. Понятие «идея» – наиболее часто употребляется у Ф. М. Достоевского. Высшим образом, уточняющим это понятие, является образ «божественного семени», которое Бог бросает на землю и из которого вырастает Божий сад на земле. Этим определением идеи, как семени, художник отграничивает свое понятие идеи от платоновского. У Платона идея является лишь трансцендентной моделью земной действительности, но никак не прорастающим на земле семенем.

Второй образ – образ «тайны». Идею, которой человек живет и в которую он верит, Ф. М. Достоевский определяет как его «тайну». Образы загадочных людей, загадочных судеб, загадочных часов переполняют все его произведения. Только наличие в человеке некоей «тайны» превращает человека в личность. Личность, по Достоевскому, ни что иное, как воплощенная идея. Однако чтобы идейное семя порождало личность, оно должно таить ее в себе. При этом открывается идея лишь взору, смотрящему на мир с надмирной высоты. Идея – это трансцендентные реальности. Они есть «прообразы бытия и силовые центры истории»<sup>2</sup>. Постигание их отвлеченному разуму недоступно, сущность и сила их открывается лишь целостному всеобъединяющему переживанию.

---

<sup>1</sup>Бердяев Н. А. Мирозерцание Достоевского / Н. А. Бердяев. О русских классиках. М.: «Высшая школа», 1993. С. 207.

<sup>2</sup>Там же. С. 218.

«Человек для художника – микрокосм, центр бытия, Солнце, вокруг которого все вращается. Решить вопрос о человеке – значит, решить вопрос о Боге»<sup>1</sup>, – заключал Н. А. Бердяев. Для Ф. М. Достоевского этот вопрос был самым главным вопросом в жизни. В одном из писем к брату он писал: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком»<sup>2</sup>. И художник действительно всю жизнь разгадывал эту тайну, создавал свою антропологию. В «Записной тетради» 1880-188 годов он обобщил: «При полном реализме найти в человеке человека. Это русская черта по преимуществу, и в этом смысле я, конечно, народен (ибо направление мое истекает из глубины христианского духа народного), – хотя и неизвестен русскому народу теперешнему, но буду известен будущему»<sup>3</sup>. И далее: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой»<sup>4</sup>.

«Неточно называть Достоевского психологом, – писал Г. Флоровский, – и неверно объяснять его творчество из его душевного опыта, из его переживаний. Достоевский изображал и описывал не душевную, но духовную реальность. Он изображал первореальность человеческого духа, его хтонические глубины, в которых Бог с дьяволом борется, в которых решается человеческая судьба»<sup>5</sup>.

Вопрос о вере был самым главным и самым выстраданным как в творческой, так и в личной судьбе и Ф. М. Достоевского, и С. Н. Сергеева-Ценского. Становление ее, постепенное духовное осознание происходило в обстановке колоссальных душевных напряжений и культурно-исторических потрясений каждой из эпох, в которой жили и творили художники.

---

<sup>1</sup>Там же. С. 229.

<sup>2</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 28. Кн. 1., 1985. С. 63.

<sup>3</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 30. 1986. С. 23.

<sup>4</sup>Там же. С. 26.

<sup>5</sup>Флоровский Г. В. Пути русского богословия. Вильнюс, 1991. С. 458.



И того и другого, что характерно, каждого в свое время, критики называли «безбожниками», «богоборцами», «атеистами» и даже «социалистами», подчеркивая последним отрицание художниками Бога как высшего начала.

Известно, что одни исследователи превращали Ф. М. Достоевского в апостола религиозного сознания, пророчествующего о путях спасения мира, предсказанных христианством и, в частности, православием<sup>1</sup>. «Достоевскому не удалось определить «русского Христа», – писал Д. С. Мережковский – ни из русского и вселенского христианства, ни из русского и вселенского просвещения – всечеловечности. После всех тщетных попыток определения получился безвыходный круг неопределенности, уравнения с двумя неизвестным: православие есть всечеловечность, всечеловечность есть православие»<sup>2</sup>.

Другие, с не меньшим основанием, находили у писателя неистребимые сомнения в существовании Бога. Например, Л. Шестов писал: «Признание Шатова («Я ... я буду веровать в Бога», т.е. «пока не верую») есть и признание Достоевского. Быть может, это самое великое искушение, которое могла уготовить себе и вынести измученная человеческая душа: религия еще возможна, но Бога нет, вернее невозможен тот Бог Авраама, о котором говорится в Писании»<sup>3</sup>.

Третьи оправдывали писателем величайший гуманизм (А. Ф. Лосев, К. Н. Леонтьев).

Экзистенциалисты объявили художника своим прямым предшественником, предтечей «нового искусства» (Н. А. Бердяев, Л. Н. Шестов).

Тем не менее, пожалуй, не найдется ни одного реалиста, который бы не был убежден, что автор «Преступления и наказания» поднял реалистическое искусство на новую высоту.

---

<sup>1</sup>Лосский Н. О. Бог и мировое зло. М., 1994. 436 с.

<sup>2</sup>Мережковский Д. С. О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов. М., 1990. С. 292.

<sup>3</sup>Шестов Л. И. О «перерождении убеждений» у Достоевского // Русская литература. 1991. № 3. С. 17.

Абсолютно очевидно, однако, что Ф. М. Достоевский *страдал* темой Бога. Особенно это становится ощутимым в периоды, непосредственно предшествующие и совпадающие со временем написания им романа «Братья Карамазовы», который представляет собой итог мучительных размышлений и потрясений. Все вопросы, которые волновали писателя-гуманиста, «разгадывающего тайну человека», потерявшего целостность, утратившего гармонию, находящегося в разладе с действительностью и самим собой, начинают стягиваться к своему центру, своему фокусу – к идее еще более непосильной – к идее Бога. По выходе с каторги Ф. М. Достоевский рассказывал о своих раздумьях одной из «декабристок» – Н. Фонвизиной – следующее: «Я скажу Вам про себя, что я – дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до конца дней моих. Каких страшных мучений стоило и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных. И, однако же, Бог посылает мне иногда минуты, в которые я совершенно спокоен; в эти минуты я сложил себе символ веры, в котором все для меня ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже и симметричнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться с Христом, нежели с истиной»<sup>1</sup>.

«Поразительны признания писателя, – замечает Н. Ф. Буданова, – о присущей ему огромной жажде веры и о мучительных религиозных сомнениях, среди которых личность Христа выступает как якорь спасения, как путеводная звезда. Христос предстает как воплощение и критерий совершенных Нравственности, Добра и Красоты, а тем самым и воплощением абсо-

---

<sup>1</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 28. Кн. 1., 1985. С. 130.

лютной, вечной и высшей Истины, противостоящей всем относительным, временным, преходящим истинам»<sup>1</sup>.

Задумав роман «Житие великого грешника», Достоевский писал А. Н. Майкову: «Главный вопрос, который проводится во всех частях, – тот самый, которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь – существование Божие»<sup>2</sup>. В последний год жизни художник отмечал в своих «Записных тетрадях»: «Мерзавцы дразнили меня необразованною и ретроградною верою в Бога. Этим слухам и не снилось такой силы отрицания Бога, какое положено в Инквизиторе и в предшествовавшей главе, которому ответом служит весь роман. Не как дурак же (фанатик) я верую в Бога. И эти хотели меня учить и смеялись над моим неразвитием! Да их глупой природе и не снилось такой силы отрицания, которое прошел я. Им ли меня учить!»<sup>3</sup>.

Ссылаясь на «Легенду о Великом Инквизиторе» и на главу о детях в «Братьях Карамазовых», Ф. М. Достоевский писал: «И в Европе такой силы атеистических возражений нет и не было. Стало быть, не как мальчик же я верю во Христа и его исповедую, а через большое горнило сомнений моя осанна прошла, как говорит у меня же, в том же романе черт»<sup>4</sup>.

Значат ли данные высказывания Ф. М. Достоевского, что в периоды сомнений он доходил до полного атеизма? На наш взгляд, нет. К атеизму он всю свою жизнь относился резко отрицательно, считая его «глупостью и недомыслием»<sup>5</sup>. «Никто из вас не заражен гнилым и глупым атеизмом» (с. 224), – уверенно говорил он в письме к сестре. В существовании настоящего атеизма он даже вообще сомневался. В письме к Опочинину (1880 г.) писатель замечал: «Никто не может быть убежден в существовании Бога. Я думаю, что

<sup>1</sup>Буданова Н. Ф. Достоевский о Христе и истине // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 1992. Т. 10. С. 22.

<sup>2</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 28. Кн. 1., 1985. С. 246.

<sup>3</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 30. Кн. 1., 1986. С. 198.

<sup>4</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 28. Кн. 1., 1985. С. 17.

<sup>5</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 30. Кн. 1., 1986. С. 224. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

даже и атеисты сохраняют это убеждение, хотя в этом и не сознаются, от стыда что ли» (с. 305).

Приближался к атеизму Достоевский, возможно, лишь в 1846 году, когда находился под влиянием социалистических идей В. Г. Белинского. Хотя и в этот период его собственно волновал вопрос, как понять, согласовать существование Бога и мирового зла.

В. Г. Белинский утверждал: «Я не хочу счастья даром, если не буду спокоен на счет каждого из моих братьев по крови»<sup>1</sup>. Вслед за ним писатель не приемлет «жертв условий жизни и истории»<sup>2</sup> и требует отчета о всех безвинно и случайно загубленных в ходе исторического «прогресса». Но от кого требовать отчета? В традиционном религиозном восприятии судья един – Бог. Остается, если быть логичным, либо не принять Бога и его мироустройство, либо вслед за Гегелем и всей западной философией повторять, что все действительное – разумно, стало быть, все жертвы неизбежны и оправданы мудростью Божией. Ни В. Г. Белинский, ни Ф. М. Достоевский никогда не согласились бы принять этого ответа западного мира. Тогда был один выход: бунт против Бога, неприятие Божественного Откровения. Но это требовало пересмотра целой сложившейся мировоззренческой системы ориентиров, этики. Неизбежно встала проблема самостоятельного создания новых религиозно-этических ценностей. Ф. М. Достоевский начинает этот мучительный путь духовного познания, фиксируя в своем опыте кризисные тенденции эпохи всемирно-исторического разрушения религиозного сознания. Решающим пунктом здесь становится каторга, где, как справедливо отмечают многие исследователи, происходит перерождение убеждений писателя. Достоевский был ввергнут в ад человеческого бытия, где «тайна человека» предстала с ужасной обнаженностью, где она кровоточила, как никогда не заживающая рана, подтверждая, на первый взгляд, несправедливость и дисгармоничность

<sup>1</sup>Белинский В. Г. О русских классиках. М.: Худ. лит-ра, 1979. С. 400.

<sup>2</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 28. Кн. 1., 1985. С. 33.

божьего мироустройства. И в этих условиях художник и человек обращается к Библии. Это была книга, подаренная ему женами декабристов в Тобольске по пути в острог и бывшая единственной, разрешенной ему для чтения. «Федор Михайлович, – пишет его жена, – не расставался с этою святою книгою во все четыре года пребывания в каторжных работах. Впоследствии она всегда лежала на виду, на его письменном столе, и он часто, задумав или сомневаясь в чем-либо, открывал наудачу эту Евангелие и прочитывал то, что стояло на первой странице ...»<sup>1</sup>.

По замечанию Л. И. Шестова, в Библии Ф. М. Достоевский черпал силу и бодрость, а вместе с тем и готовность на борьбу с открывшимися ему в бытии трудностями, в той загадочной книге, вышедшей из среды невежественных пастухов, плотников и рыбаков, которой судьбой суждено было сделаться книгой книг для европейских народов. «И это как раз в те годы, – пишет исследователь, – когда просвещенный Запад самым решительным образом от Библии отвернулся, усмотрев в ней пережиток идей, не оправдываемых ни нашими знаниями, ни нашим разумом»<sup>2</sup>. Критика библейского вероучения, начавшаяся со знаменитого «Теологического трактата» (1670) Спинозы принесла свои плоды. Философская мысль признала в лице ее величайших представителей, в особенности в Германии, – только «религию в пределах разума» (так было названо одно из произведений знаменитого основателя немецкой идеалистической философии – Э. Канта). Задолго до «Братьев Карамазовых» (1880), еще в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевский делает попытку противопоставить Библию тому, что принесла Западу совокупность добытых новым временем знаний во всех областях жизни. Причем он опирается на то Евангелие, которое еще не переделано современной просвященной мыслью. Здесь слова Откровения: «Бог есть Любовь» – превратились в разумную истину: Любовь есть Бог. Художник же исходит в восприятии вероучения не только из Нагорной проповеди, но и из сказания о вос-

<sup>1</sup>Достоевская А. Г. Воспоминания. М.: Правда, 1987. С. 341.

<sup>2</sup>Шестов Л. И. Достоевский и Ницше (Философия трагедии) / Л. Шестов. Спб., 1903. С. 67.

крещении Лазаря. По мысли писателя, оно знаменует всемогущество творящего чуда и дает смысл остальным, столь недоступным для бедного «эвклидова» человеческого ума библейским словам. «Эвклидову» уму, не верящему в бессмертие человеческой души, представляется разумным добиваться счастья для людей, «золотого века» именно на земле.

Читая Библию и мучаясь неразрешимыми вопросами, Ф. М. Достоевский приходит к убеждению, что у этой проблемы нет чисто интеллектуального разрешения. Законы логики обязывают отвергнуть идею благодати божьего мира. Но мысль художника находит свой выход: открыть смысл жизни можно, лишь приняв саму жизнь за основу, полюбив живую жизнь – Бога – прежде логики, прежде себя. Ведь для «неэвклидова» ума трагедия мира начинается и заканчивается не на Земле. Сам Творец есть Любовь; Любовь же, Добро не могут не быть свободны. Значит, не могут не делать и человека изначально и абсолютно свободным. Человек в этой системе одинаково способен как к Добру, так и к рождению в своеволии Зла. Своеволье же, по Достоевскому, – одна из сторон «эвклидовского» сознания: превращая личную свободу в самоцель, из абсолютной свободы делают абсолютный деспотизм, пытающийся обеспечить счастье человеку принудительно. Своеволье, свобода самоутверждения неизбежно приведет к отрицанию Бога, мира и, следовательно, человека – утверждает писатель.

Исследователи творчества С. Н. Сергеева-Ценского не раз помещали его самого, и его произведения в различные системы художественных координат. Писатель был даже зачислен в ряды «пантеистов» исследователем Ю. М. Шпрыговым в его статье «С. Сергеев-Ценский и Л. Андреев» (1967), где отмечалось: «Ценского сближало с Гамсуном пантеистическое отношение к природе»<sup>1</sup>.

Как же сам художник себя определяет?

---

<sup>1</sup>Шпрыгов Ю. М. С. Сергеев-Ценский и Л. Андреев. Из истории творческих взаимоотношений русских писателей // Русская литература. 1967. № 1. С. 201.

В письме к А. Г. Горнфельду от 31 января 1914 года С. Н. Сергеев-Ценский писал: «Я не пессимист, не оптимист, не пантеист, – я, – повторяю, – только художник, склонный к лирике, т.е. могу быть, если подошел такой стих, и одним, и другим, и третьим. Но ведь эти «измы», конечно, только проявления личности в идеях, которые сами по себе тоже продукт творчества личности <...> Для творчества художника (своего, в частности), я ввел бы новый термин – «мирообмен»: – мир художника не пассивный, – он действует на восприятия по-своему и действует не всегда общепринято – логично (даже и образно – логично)»<sup>1</sup>. Таким образом, пантеизм как религиозно-философское учение никогда не был близок натуре С. Н. Сергеева-Ценского. Это скорее область язычества, к чему писатель не имел никакого отношения. Да, природа у писателя «живая», но только потому, что она создана Господом.

Обратимся к Библии, Книге Ветхого Завета: «1. В начале сотворил Бог небо и землю. 2. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою. 3. И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. 4. И увидел Бог, что он хорош, и отделил Бог свет от тьмы. 5. И назвал Бог свет днем, а тьму ночью. И был вечер, и было утро: день один. 6. И сказал Бог: да будет твердь посреди воды, и да отделяет она воду от воды. [И стало так.] 7. И создал Бог твердь, и отделил воду, которая под твердью, от воды, которая над твердью. И стало так. 8. И назвал Бог твердь небом. [И увидел Бог, что это хорошо.] И был вечер, и было утро: день второй. 9. И сказал Бог: да соберется вода, которая под небом, в одно место, и да явится суша. И стало так. [И собралась вода под небом, и явилась суша.] 10. И назвал Бог сушу землею, а собрание вод назвал морями. И увидел Бог, что это хорошо. 11. И сказал Бог: да произрастит земля зелень, траву, сеющую семя [по роду и подобию ее, и] дерево плодовитое, приносящее по роду своему плод, в котором семя его на земле. И стало так» (Быт. 1:1 – 1: 11).

---

<sup>1</sup> РГАЛИ. – Ф. 155. – Оп. 1. – Ед. хр. 470. – 1914-1923: Письма С. Н. Сергеева-Ценского А. Г. Горнфельду.

Слово «сотворил» по общему верованию как Иудеев, так и христиан, равно как и по всему последующему библейскому употреблению, преимущественно служит выражением идеи божественного делания, имеет значение творческой деятельности или создания из ничего. Этим самым, следовательно, опровергаются все материалистические гипотезы о мире как самобытной сущности, и пантеистические — о нем как об эманации или истечении божества и устанавливается взгляд на него как на дело рук Творца, возвавшего весь мир из небытия к бытию волей и силой Своего божественного всемогущества.

Животный и природный мир на страницах произведений С. Н. Сергеева-Ценского существует по Божьим законам, принимая их смиреннее, нежели человек, который остается верен своей природе: сомневается в существовании Высшего смысла, отвергает его, и в то же время мучительно нуждается в опровержении своих сомнений.

Бог, исходя из философии пантеизма, имманентен. Иными словами, он растворен в природе. Бог — это и земля, и вода, и человек, и животное, и т.д. Не будь природы, не станет и Бога. Верно ли это с точки зрения православия? Бог, согласно христианскому мировосприятию, действительно присутствует во всем окружающем. Но Бог творит окружающий мир, а совсем не растворяется в нем. Бог первичен, и он автономен по отношению к своему творению в том смысле, что создает его самостоятельным и предоставляет право выбора. И природа и человек — дело рук Творца, они живут и развиваются во взаимодействии друг с другом, оставаясь в то же самое время самостоятельными системами. Надо заметить, несмотря на то, что человек является высшим промыслом Создателя, он, тем не менее, более всего уязвим. И если природа может оставаться абсолютно автономной к человеку и развиваться без его участия, то человек, уже рожденный в ней, вне природы прожить не сможет. Получается, что пирамида мироустройства, на вершину которой человек сам себя и поместил, переворачивается, и он оказывается самым беззащитным и самым жестоким одновременно из творений Божьих. Эта мысль



становится более наглядной и осязаемой, если обратиться к таким произведениям С. Н. Сергеева-Ценского как «Лесная топь» и «Печаль полей» (1909).

В качестве идеи повести «Лесная топь» можно принять следующее: природа как некое макроскопическое пространство пострадала от грехопадения микрокосма (человека). Человек не воспользовался своим «высшим совершенством», «высшим предназначением», он подчинился природе, а значит разрушающему началу смерти. В христианском аспекте смерти как таковой нет, есть переход в другое состояние, в сферу «вечной жизни», поэтому в данном случае под смертью, конечно, понимается духовная гибель.

Крестьянка Антонина убивает своего собственного ребенка. Девочка уродлива, над нею, как и над матерью, взяли власть губительные разрушительные силы природы. Лесная топь, образ ужасающего болота, затягивает ее в свою трясиину. Сюжет повести строится таким образом, что топь становится неким архетипом, который «обволакивает» все ее художественное пространство. Уже в начале первого предложения ощущается степень погружения в темноту, и это неслучайно происходит через значимые природные компоненты: «Когда зашло солнце, то вода в реке стала черной, как аспидная доска, камыши сделались жесткими, серыми и большими, и ближе пододвинул лес свои сучья, похожие на лохматые лапы.

Запахло прелью с близкой топи, протяжно и жалобно пискнуло в лесу, и потом долго стояло в ушах острое, как булавка.

А под ногами и около, в сухих листьях, зашуршало, зашевелилось, и потянулось дальше, вдоль берега, что-то невидимое и пугливое.

Потом как-то незаметно стало темно и узко, как на дне колодца»<sup>1</sup>.

Структура данного абзаца создает психологический рисунок некоего «обрушения», что подчеркивается короткими, нераспространенными или малораспространенными предложениями, которые, в свою очередь, напоминают строки, образующие «белый» стих. Такого рода подача изначальной ин-

---

<sup>1</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1967. Т. 1. С. 209. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

формации, в основе своей определяющей как фон повествования в целом, так и задающее конкретное настроение, непременно должно наметить дальнейшее сюжетное решение в какую – либо сторону. Иными словами, по литературоведческим законам логики создания любого произведения должен быть либо прогресс в характерах, взаимодействии героев друг с другом, развитии основного конфликта или системы конфликтов, либо регресс. Что же в итоге выбирает писатель?

Итак, буквально в считанные мгновения сузилось, «обрушилось» пространство от «солнца», которое «зашло» в повести уже с первой фразы, до колодезного дна. Пейзажные картины мастерски вкраплены в художественную ткань повести, ведя повествование, пронизывая буквально все его с начала до конца. Зловещий природный фон становится определителем людских характеров, их чувств, поступков, мыслей, философских рассуждений. Нет сомнения в том, что Сергеев-Ценский развенчивает такого рода психологию, демонстрируя откровенный путь к духовной гибели практически всех ее героев. Другими словами, в повести нет воскресения, преображения, нет присутствия Христа. Подчинившись законам природы, а не Божьему промыслу, Антонина попадает в зависимость от стихийных природных сил. Эти силы не Божественны, и автор показывает своего рода отпадение героини от Бога. Такое «вхождение» в душу Антонины «злого» начала мы можем наблюдать в тексте повести поэтапно. Примечательно, что начало такого «отпадения от Бога» происходит в день празднования Святой Троицы: «Но однажды, на Троицу, когда церковь была вся зеленая от березок, когда кругом было так много красного кумачу, и цветов в волосах, и новых армяков, и сапог <...> Антонине вдруг стало душно <...>. Березки, обвивавшие иконостас, потемнели и стали огромными и, как вековые стволы дубов, глянули на нее сбоку шестигранные колонны, а люди кругом стали, как мелкий лес. В запахе дегтя и дыма кадил, как в скорлупе, почудился знакомый запах гниющих листьев и топкого болота, и вышедший из алтаря в зеленой праздничной рясе старый милюковский священник о. Роман, закачался вдруг в глазах, присел и ринул-

ся на нее с поднятыми руками, страшный и гогочущий, широкоглазый и алчный, как та голова» (с. 216) Выделенные сравнения, думается, здесь не случайны, и имеют непосредственное отношение к нашим рассуждениям. Антонина попала во власть жестоких природных сил, которые взяли власть над ее душой, проникнув и в святое пространство храма. Автор подчеркивает, что с тех пор она стала «бояться церкви» (с. 216). Кстати, этот глагол и его морфолого-семантические варианты практически с самого начала повести словно преследуют не только Антонину, но и других персонажей: «стало жутко», «черно», «душно», «страшно» и т.д.

Далее живописуя сцену венчания, автор опять фиксирует, что Антонине стало плохо, а церковь явно не соответствовала должной атмосфере венчания: «церковь была темная, пустая и гулкая» (с. 218).

Следующий этап «отпадения» – рождение уродливой девочки, из которой «звериная лапа вырвала смех еще до рождения» (с. 219).

Подчеркивая изначальную отчужденность и одиночество героини, автор отмечает, что она была как бы отделена от природы, и если что-то любила, например, смотреть на небо, то делала это с опаской, с боязнью и непониманием: она «любила смотреть на небо, так просто в самую синь, запрокинув назад голову.

Тогда небо казалось живым: кто-то плавал в нем темными и светлыми звездочками, легкими, как снежинки, много, часто, как густая сетка, над ближними дальние, над дальними еще и еще, и так все небо двигалось и колыхалось.

Антонина не знала, что это и не знала, у кого спросить и боялась спросить, чтобы не смеялись...» (с. 217). Между тем святитель Николай Сербский подчеркивал очень тонкую и не всегда заметную грань соединения человека с природой: «Природа вся в человеке, вся, без исключения. Она находится в нем как целостное стихотворение, а вне человека – как отрывки, слова, звуки, буквы этого стихотворения. Она в человеке как полнота жизни, а вне челове-

ка – как зовы и символы жизни»<sup>1</sup>. Человек создан из «праха земного» и «сопричастный всему тварному естеству», он является «ипостасью всего космоса»<sup>2</sup>. То есть космизм человека ни в коем случае не отрицается в христианстве. В Антонине утеряно чувство сыновства – восприятие Бога Отца; она – боится, а значит в ней нет подлинной веры, нет чувства «Отчего Дома» как нечто «космического» (В. С. Непомнящий). Не случайно все ее греховные поступки либо предвосхищают, либо являются продолжением ухода из отчего дома. Убивая своего ребенка, Антонина усугубляет не только свой грех, но и развивает гордыню. Кроме того, она восстает и на природное начало, поскольку человек – это тоже природа, самое совершенное Божье творение. Героине Сергеева-Ценского кажется, что она делает доброе дело своей девочке, однако она не учитывает того обстоятельства, что в христианстве немощи могут быть и милостью Божьей: «Не смотрите мрачно на немощи. Они скорее указывают на милость Божию и на Божие к вам внимание, нежели на неблаговнимание <...>. У Бога о болезненном состоянии совсем другие мысли, чем у нас, и оне отстоят от наших, как небо от земли. Бывает, что Бог болезнию укрывает иных от беды, которой не миновать бы им, если бы они были бы здоровы. <...>. Болезни вместо епитимий идут. Терпите благодушно: оне будут, как мыло у прачек»<sup>3</sup>. Антонина не захотела терпеть, хотя ее наставляли односельчане: «Терпи, ягодка. Это скорбь тебе дадена в наказание. Бог нацепит рог, и то носить надо»<sup>4</sup>. Это наставление не было осознано героиней; она рассуждала вполне типично, однако не по-христиански: «Да я, может, не хочу терпеть!.. Не за что меня наказывать! Не хочу терпеть, вот и все!»<sup>5</sup>. Типичный вопрос: «за что?» не является христианским. Последний, как известно, звучит, несколько иначе, но абсолютно меняет смысл: «для чего?».

<sup>1</sup>Святитель Николай Сербский. Избранное / Святитель Николай Сербский. Минск: Изд-во Свято-Елисаветийского монастыря, 2004. С.335.

<sup>2</sup>Там же. С. 345.

<sup>3</sup>Святитель Феофан Затворник. Болезнь и смерть. Православное Братство «Сподручницы грешных». М.,1998. С. 13-14.

<sup>4</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1967. Т. 1. С. 219.

<sup>5</sup>Там же. С. 225.

Итак, Антонина пренебрегает терпением, убивает своего ребенка, не спасая его из огня. Топос огня в повести подчеркивает дальнейшее развитие греховной ситуации. По замечанию И. А. Есаулова, которое он высказал в одной из своих работ, посвященных исследованию творчества А. П. Чехова, «топос ... огня изначально связан с искушением и таит в себе явную опасность для героя»<sup>1</sup>. Совершенно очевидно, что ученый имеет в виду опасность все большего погружения в грех, что далее и происходит с героиней. Возможно, что топос огня возникает в повести не случайно, поскольку во времена создания «Лесной топи» были чрезвычайно популярны различного рода теории богоискательства, согласно которым многие видели в качестве предполагаемого «нового Бога» именно огонь (см., к примеру, роман М. Горького «Мать» (1906)).

Таким образом, нам представляется, что в данной повести, в нашем контексте рассуждений, писатель предпринимает очевидную попытку и развенчания ставки на пантеизм как на некий жизненный идеал, так сказать «фундамент» мировосприятия. Отойдя от Бога, Антонина оказалась в состоянии духовной дезориентации; она не жила, а металась от дома к дому, от одного человека к другому, тоже каждому по-своему находящемуся в состоянии духовной отчужденности.

Иной атмосферой наполнена поэма С. Н. Сергеева-Ценского «Печаль полей». Чувством щемящей тоски и одновременно бесконечной любви ко всему окружающему проникнуто естество силача Никиты Дехтянского, чей образ открывает повествование. Он, «который на ярмарках на потеху мясникам и краснорядцам плясал весь обвешанный пудовыми гирями, носил лошадей т железные полосы вязал в узлы»<sup>2</sup>, теперь, возвращаясь домой теплой весенней ночью, тихо пел песню. И все кажется ему простым и с детства знакомым: Бог, поля, земля, день и ночь: «Никита был приземистый и широкий

<sup>1</sup>Есаулов И. А. Авторский текст и православный подтекст у Чехова / Русская классика: новое понимание. Спб.: Алетейя, 2012. С. 267.

<sup>2</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1967. Т. 1. С. 497. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

во всю телегу. Лежал на свежей соломе, и видно было ему небо и поля, оснеженные луной: все те же поля, – лет сорок он видел их такими, – и небо то же.

Немного пьян был Никита от выпитой водки, запаха полей и своей силы, и простыми казались ему поля и небо» (с. 497). Отдыхая, Никита размышляет о вещах, без которых невозможна жизнь простого крестьянина. Он думает о дожде, который, наверняка будет к утру, о корове с «двухведерным выменем парного молока» (с. 498), о зеленях крепких и сочных. Детская привязанность к земле-матери и осознание себя единым целым с окружающим миром ощущается во фразе, произнесенной силачом: «Родимые!» – ласково подумал о них [полях] Никита» (с. 499). Для него, рожденного и воспитанного в православной семье, все – Бог. Он везде. Он – звезды, небо, солнце, поля, земля, облака, сам Никита. Но это не пантеизм. Бескрайняя, щемящая до боли любовь к жизни и к природе – это Умиление, а если быть точнее, радостопечалие: неделимое единение печали и радости, рождающее новое состояние человеческой души.

Радостопечалие – молитвенное любование природным миром, животными, людьми, словом, все тем, созданным «по образу и подобию», почти всегда сопровождаемое слезами, назначение которых очищать, обновлять умиленную душу созерцающего. В подобные моменты человек менее всего подвержен раздражительности, гневу, неприязни. Вот и Никита Дехтянский, не сразу понял, что случилось, когда его разбудил удар кнута. Оказалось, что его телега перегородила дорогу семерым мужикам, ехавшим в Сухотинку на постройку винокуренного завода. Сергеев-Ценский отмечает невероятное спокойствие своего героя, несмотря на то, что мужики неоднократно оскорбляют его, смеются и бьют кнутом. «Никита осерчал не сразу, – пишет автор. – Он повернулся, взметнул глазами на черную толпу гогочущих подводчиков, провел тыльной частью руки по сутулой спине и спросил всех тихо: – Это к чему же?» (с. 500-501).

Герой применяет силу только после того, как подводчики начинают бить старую лошадь, а его, бросившегося догонять испуганное животное, настигает новый удар: «Никита бросился на длинного, сбил его с ног, примял по-медвежьи, и когда остальные семеро кинулись его выручать, разогнал их далеко по зеленым» (с. 501).

Никита Дехтянский более не появляется на страницах поэмы. Однако та лиричность и своеобразная мелодика, связанные с его образом и наполняющие начальную главу, задают тон всему произведению в целом. «Печаль полей» – поэма о радостопечалии, о евангельской любви к Богу и его заветам, о естественном и мучительном одновременно желании женщины иметь ребенка, и невозможности его осуществления.

Сергеев-Ценский деликатно, но настойчиво пишет о присутствии Божьего промысла на страницах поэмы и в жизни главных героев: «Ничего не было высокого в полях, и как-то *хорошо было* видеть, что *выше всего* золотели в *небе кресты церквей*» (с. 502), «Завод строили на выгоне за липовой аллеей, и видны были только верхушки лесов да крест <...>» (с. 502). Примечательно, что простой ужин артельщиков, занятых постройкой завода, в описании автора напоминает Тайную Вечерню Господа Бога и его учеников: «<...> когда случалось на ужин купить на селе парного молока и баранок, таких сухих, что и разломить их было нельзя, – он [Лобизна] разгрызал их зубами, накладывал в чашку и крестил. Артель вынимала из мешков ложки и садилась есть. Было это *по-евангельски просто, размеренно и нежно*» (с. 512). Проводником Божьих заветов в произведении является Игнат, по профессии резчик по дереву, внезапно появляющийся на строительстве завода и соглашающийся выполнять любую работу. В образе своего героя Сергеев-Ценский отмечает сиявшие глаза, контрастирующие с измученным и хрупким внешним видом парня. Именно они по ходу повествования будут указывать на душевные движения героя, которые по сути своей будут являться отражением степени духовности окружающих его людей. Слова Игната – тысячелетняя мудрость, на которой покоится мироздание: «Всякий дом – церковь

господу» (с. 518), «Кабак человек с собою носит, а место невинно» (с. 518), «И вино невинно, укоризненно пьянство» (с. 518). На вопрос у кого учился, Игнат весело и четко отвечает: «Учился у простого человека, у сына плотника, а звали его Иисус Назорей» (с. 519). Ценский отводит своему герою всего лишь две части во второй главе. В них фактически заключается вся жизнь Игната. Никто не знает, откуда он пришел и куда направляется. В то же время автор подчеркивает, что именно он «доподлинно знал, что и зачем творится под солнцем» (с. 520). Игнат несет в себе Бога. Однако его понятие Бога и представления о нем рабочих отличаются. Игнат рассуждает, скорее, как ученик Создателя, а не просто как православный христианин. Он говорит о Боге, как о Творце всего сущего, как о душе всего живого: «<...> в каждом черве – бог... Как что живое – значит, в нем бог.

– А в волке тоже бог?

– Бог.

– А если волк, например, съесть меня захотел, – поможет он?

– Как бог захочет, так и будет. Бог не допустит – и волк не съест. Волку, что бог прикажет, то он и ест...» (с. 520-521).

Как видно, Игнат не развивает никаких пантеистических настроений. Напротив, осуждает идолопоклонничество: «– Господи, день-то какой! Если бы не человек землю гадил, – хороша бы земля-то как была, ведь ты подумай!.. <...> Господи! *Помолиться если, – обязательно чтоб тут возле тебя липовый бог был:* то Никола угодник, то Варвара-мученица, а нет, чтобы поглядел округ себя, шапку снял: «Хорошо у тебя, господи, так ли хорошо, – сказать нельзя!». Вот и помолился» (с. 523).

Садовник Илья после разговоров с Ильей «уходил, как от чумного» (с. 521), а старик Лобизна ласково называл его «чудило-мученик» (с. 521), будто предчувствуя его будущую мученическую смерть, ставшую для всех неожиданной. Загоревшись азартом, Игнат поспорил с одним из рабочих, Иголкиным, что донесет сорок кирпичей по строительным лесам на верх возводимого завода, в то время как ему накладывали ровно половину – двадцать. Игнат



проспорил: не выдержал, сорвался вниз и умер, придавленный своей ношей. Восхождение юноши по строительным лесам удивительным образом напоминает земной путь Христа на Голгофу. Он так же, как и Господь, несет свой крест, который в данном случае заменяют сорок кирпичей, число во многих отношениях символичное для православия. Герой, подобно Богу, предчувствует свою гибель: «И всем стало ясно, и яснее всех самому Игнату, что он проспорил» (с. 525). Но самое важное то, что Игнат, поднимаясь вверх и осознавая, что силы покидают его, произносит фразу, созвучную Христовой, когда тот мучимый распятием, обращается к Богу-отцу: «Отче, неужели *оставил* меня?!». У Ценского: «Господи, как же *это?*» (с. 526). «Оставил» и «это» в нашем случае толкуются как контекстуальные синонимы. Но они отнюдь не означают сомнение или отход от веры. Нет. Они указывают, на человеческую природу, а точнее – ее телесность, и связанные с этим физические страдания. Потому как Господь, принимая муки и искупая тем самым людские грехи, все же был человеком. Смерть Игната не совсем несчастный случай. Ее можно обозначить, скорее, как убийство. Ведь если бы Иголкин не предложил спор, несчастья могло и не быть. Вероятнее всего, именно это имел в виду Лобизна, когда выразил вслух мысль, мгновенно ставшую общей: «Страсти, страсти господние!.. Вот *грех!*» (с. 527). Кроме того, символичными в поэме являются следующие моменты. Первый: Игната принимают на работу за тридцать копеек в день. В то время как Иуда предает Христа за тридцать серебряников. Следующий: Игнат обращался к каждому «брат», проявляя поистине божественную мудрость и спокойствие. Третий: все происходит во время поста, подобно распятию Божьему, совершившемуся в страстную пятницу, за три дня до праздника всех праздников – Пасхи. И, наконец, четвертый. Живописуя сцену «прощания» Анны с умирающим Игнатом, Ценский передает душевное состояние женщины, которое сродни состоянию природы в момент смерти Спасителя: «Это слышала когда-то Анна и раньше; *земля расступалась*, точно открывалась крышка органа, поднялась откуда-то туча звуков, повисла над Анной, – и *день пропал*» (с. 528). В дан-

ном отрывке узнаваемы слова Святого Писания о солнечном затмении в момент смерти Христа и землетрясении.

Вообще образ Анны в поэме связан с образом Игната. «Ознобишин заметил Игната, и Анна тоже» (с. 522), – пишет С. Н. Сергеев-Ценский. После того, как он не позволил смеяться над ней Иголкину, Игнат становится для Анны чем-то светлым. Она думает о нем «грустно и нежно» (с. 522): «И потом долго росли в ней оба и, выросши, ушли каждый в свою череду: в черную ушел Иголкин, в белую – Игнат» (с. 522). Более того, образ Игната связан в сознании Анны с благополучным исходом седьмой беременности: «<...> слоились в Анне эти две череды: добрая и злая. В доброй – белой – роились, странно сочетаясь одна с другой, набранные отовсюду, как пчелиные соты с разных цветов, надежды» (с. 522). В поэме параллельно обрываются как бы две жизни – Игната и в природном мире – маленькой почки, срезанной садовником Ильей «с крупной чайной розы» (с. 527), которая должна была быть привита на «колючую ветку шиповника» (с. 527). Анна помогает Илье – держит в своей ладони почку. И таинство материнства, которое вот-вот должно совершиться, рождает в душе Анны ответное, мучительно желание прижимать к сердцу своего ребенка. Анна и природа будто сливаются в едином стремлении дать новую жизнь: «<...> а маленькая почка в руке Анны ждала, и рука чуть дрожала от какого-то сладострастия материнства: привьется почка, и этой же осенью, быть может, зацветет шиповник большими розово-желтыми цветами» (с. 527). От внезапного шума, связанного с падением Игната, Анна роняет почку. Умирает Игнат, погибает маленькая почка, куст шиповника лишается возможности питать соками новую жизнь, а надежда Анны в седьмой раз наконец стать матерью, тускнеет: «И замолчал Ознобишин. Он тоже знал, что кровь Игната была не на лебеде около завода, а здесь в душе Анны, что это в ней светилось какое-то случайно вспыхнувшее белое пятно, и вот теперь его заволочло кровью» (с. 530).

Как видим, вышесказанное позволяет не согласиться с мнением исследователей, рассматривающих творчество С. Н. Сергеева-Ценского в ключе

пантеистического учения. Природа и человек в произведениях художника, существуя вместе на тактильном, эмоциональном и энергетическом уровнях, все же подчинены Высшей идее – идее Бога. Она становится жизнеопределяющей и жизнеутверждающей как для природного мира, так и для человеческого социума.

Необходимо отметить, что и дореволюционная, и постреволюционная критическая мысль, несмотря на свою политическую ориентированность, не раз отмечала тяготение С. Н. Сергеева-Ценского к религии. Другое дело, что делалось это по принципу кривого зеркала. Очень точно обозначая как религиозный контекст творчества С. Н. Сергеева-Ценского, так и его отдельные мотивы, критические исследования тех лет оказывались закованными в цепи политической пропаганды, даже не предполагая, что наличие чего-то проявляется именно в его отрицании. Так произошло и с Ю. М. Шпрыговым, писавшим на страницах «Русской литературы» в 1976 году: «Сближали Андреева и Ценского, одновременно отдаляя их от символистов, – *атеизм и богоборческие мотивы*»<sup>1</sup>. Однако подобное заявление не было подтверждено никакими фактами или высказываниями самого С. Н. Сергеева-Ценского. Более того, в 2008-2010 году Л. Е. Хворовой была проделана серьезная работа по считыванию ранее неизданных писем С. Н. Сергеева-Ценского 1910-1930-х годов, в которых обозначилась позиция самого художника, явившая себя диаметрально противоположной той, которую озвучил Ю. М. Шпрыгов. Указанные выше критиком мотивы никогда не были характерны ни для Сергеева-Ценского – художника, ни для Сергеева-Ценского – человека. Трудность заключалась в том, что в отличие от Ф. М. Достоевского, имевшего возможность относительно открыто обозначать свои духовные ориентиры, как в художественных произведениях, так и в личной переписке, С. Н. Сергеев-Ценский был лишен подобной возможности. Более того, тема Бога, Божественного промысла провозглашалась «табу», обращение к которой харак-

---

<sup>1</sup>Шпрыгов Ю. М. С. Сергеев-Ценский и Л. Андреев. Из истории творческих взаимоотношений русских писателей // Русская литература. 1967. № 1. С. 200.

теризовало художника как отшатнувшегося от строительства светлого коммунистического будущего. Однако знакомство с письмами С. Н. Сергеева-Ценского к различным адресатам подтверждает мысль о том, что тема Бога, более того, «достоевского» Бога, никогда не уходила из творческой памяти художника. Она лишь приобретала различные способы выражения, становясь полифоничной, прописанной между строк, и поэтому порой «неугадываемой».

Так, например, практически каждое письмо включает в себе упоминание о Боге, различно себя выражающее: «ради Бога», «умиляющее», «душа», «преображение», «Бог». В письме к А. Г. Горнфельду С. Н. Сергеев-Ценский прямо указывает на религиозную ориентированность своего творчества: «Когда окончательно закончу *«Преображение»*, начну какое-нибудь *«Успение»* и тоже на сто листов»<sup>1</sup>.

Обращает на себя внимание и «религиозная память» художника: в обстановке социальных потрясений, меняющих местами физическое и духовное, а порой и нивелирующих последнее, С. Н. Сергеев-Ценский поздравляет своих адресатов с одними из главных праздников православных христиан: Пасхой и Преображением. «Дорогой Иван Алексеевич, Христос воскрес!»<sup>2</sup>, – обращается в одном из своих писем С. Н. Сергеев-Ценский к И. А. Белоусову. «Словом, давайте подчинимся событиям, которые сильнее нас, тем более, что никто из читателей *«Сев.(ерных) Записок»* по нынешним временам не заметит, есть ли в августе *«Преображение»* или нет; достаточно, что оно *в августе значитя в календаре и празднуется как раз сегодня»*<sup>3</sup>, – пишет автор «Бабаева» Марку Абрамовичу (фамилия не установлена).

Анализируя эпистолярное наследие художника (имеются ввиду письма 1910-1930-х гг., исследуемые Л. Е. Хворовой), можно выделить такие устой-

<sup>1</sup>РГАЛИ. – Ф. 155. – Оп. 1. – Ед. хр. 470. – 1914-1923: Письма С. Н. Сергеева-Ценского А. Г. Горнфельду.

<sup>2</sup>РГАЛИ. – Ф. 66. – Оп. 1. – Ед. хр. 931. 1928 г.: Письма С. Н. Сергеева-Ценского И. А. Белоусову.

<sup>3</sup>РГАЛИ. – Ф. 132. – Оп. 1. – Ед. хр. 313: Письма С. Н. Сергеева-Ценского Марку Абрамовичу (фамилия не установлена).

чивые сочетания как «еже писах, писах» и «своя своих не познаша», которые восходят к евангельскому первоисточнику.

«Еже писах, писах» имеет несколько значений: «те, кто находится рядом, разделяет те же взгляды, соратники, единомышленники»<sup>1</sup> и «нежелание изменить что-либо в уже написанном»<sup>2</sup>.

В Евангелии от Иоанна сказано, что на кресте, на котором был распят Иисус Христос, римский наместник в Иудее Понтий Пилат сделал надпись: «Иисус Назорей, Царь Иудейский» (Ин. 19: 19). Первосвященники иудейские были возмущены таким «легкомысленным» обращением с именем царя иудейского и попросили исправить написанное. На что Понтий Пилат им ответил: «Чту я написал, то написал» (Ин. 19: 22) (на старославянском языке «еже писах, писах»). Надо отметить, что С. Н. Сергеев-Ценский употребляет этот фразеологизм во втором значении, что позволяет сделать вывод о постоянном конфликте «писатель – цензура», имеющий место быть в творческой судьбе художника. Для обоснования своей мысли позволим привести пример из письма С. Н. Сергеева-Ценского к П. Н. Зайцеву: «Рассуждения о возврате гонорара за «Смерть ребенка» тем наивнее, что, ведь, рассказ этот у меня куплен без всяких оговорок. Никто с меня не требовал ни цензурности, ни какой-то особой художественности (стиле Эренбурга или Малышкина так ли?) Еже писах, – писах, и под чем, что писал, подписался»<sup>3</sup>.

С. Н. Сергеев-Ценский всегда был противником исправлять уже написанное согласно пожеланиям находящихся «на посту». Защищая свои произведения от бесконечных «редакций», он настаивал на том, что «работа над ошибками» непременно приводит к искажениям основных идей, образов, мотивов, что в итоге формирует абсолютно неправильное восприятие читателем художественного произведения. «Я подробно перечисляю те поправки (купюры), какие могут быть допущены, – замечает Сергеев-Ценский в письме к

<sup>1</sup>Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова (литературные цитаты, образные выражения). М.: Гослитиздат, 1955. С. 185.

<sup>2</sup>Там же. С. 185.

<sup>3</sup>РГАЛИ. – Ф. 1610. – Оп. 1. – Ед. хр. 29: Письма С. Н. Сергеева-Ценского П. Н. Зайцеву.

П. Н. Зайцеву, – и те, на которые я ни в коем случае не соглашусь. Ответственности за точное выполнение этого последнего договора относительно печатания 2-х первых глав «Линии убийцы», возлагаю на Вас, т.к. Ангарскому не верю. Во имя торжества своих «идей» он и смертный приговор мне подпишет с легким сердцем и потом будет говорить с пафосом: «Я не писателя убил, я принцип убил!»<sup>1</sup>.

Один из биографов Ф. М. Достоевского, К. В. Мочульский писал: «Из всей Библии Достоевский больше всего любил Книгу Иова. Он сам был Иовом, спорящим с Богом о правде и правосудии. И Бог послал ему, как Иову, великое испытание веры. Никто так бесстрашно не боролся с Богом, как автор «Легенды о Великом Инквизиторе», никто с такой любовью не спрашивал Его о справедливости устройства мира, и никто, наверное, так не любил Его»<sup>2</sup>. В этом суждении исследователя отмечен один весьма важный для нас момент. Не только в постановке и решении мировых проблем близок Ф. М. Достоевский учению Библии, но в самой стилистике повествования, в типе изображения действительности. По Ауэрбаху, европейская литература унаследовала от прошлого две разные тенденции изображения жизни – античную, основанную на более или менее резком разграничении «высокого» и «низкого», возвышенно героического и повседневного; и другую, восходящую к ветхозаветной и новозаветной литературе, где оба этих плана смешивались. В Библии, согласно концепции Ауэрбаха, мы не найдем гомеровской прозрачности, ясности и отчетливости; события в ветхозаветном предании часто недостаточно мотивированы, между ними нет связи и переходов, внешний облик переживания, поступки людей то ярко освещены, то тонут во мраке. События, стоящие в центре рассказа об Аврааме, разыгрываются в сфере повседневной семейной жизни, и действуют в ветхозаветных книгах нередко не цари, а пастухи и горожане. И в то же время своеобразный «натурализм», интерес к обыденному совмещается в ветхозаветном эпосе с особой акцен-

<sup>1</sup>РГАЛИ. – Ф. 1610. – Оп. 1. – Ед. хр. 29: Письма С. Н. Сергеева-Ценского П. Н. Зайцеву.

<sup>2</sup>Мочульский К. В. Достоевский. Жизнь и творчество. Париж, YMCA-PRESS, 1947. С. 51.

тировкой трагических и проблематических сторон человеческого бытия, с обостренным интересом к его «концам» и «началам», а также с выдвиганием высшего, мистического и провиденциального смысла происходящего: «Читатель (Ветхого Завета) постоянно ощущает всемирно-историческую перспективу в разрезе религиозной истории, которая наделяет рассказы общим смыслом, общей целью. Они связываются вертикально... В каждой значительной фигуре Ветхого Завета, от Адама до пророков, воплощен момент этой вертикальной связи»<sup>1</sup>.

А вот другая характеристика стиля Ф. М. Достоевского, но уже данная В. В. Розановым: «Среди хаоса беспорядочных сцен, забавно-нелепых разговоров (быть может, умышленно нагроможденных автором) – чудные диалоги и монологи, содержащие высочайшее созерцание судеб человека на земле: здесь и бред, и ропот, и высокое умиление его страдающей души. Все в общем образует картину, одновременно и изумительно верную действительности, и удаленную от нее в какую-то бесконечную абстракцию, где черты высокого художества перемешиваются с чертами морали, политики, философии, наконец, религии везде с жаждой, скорее потребностью не столько передать, сколько сотворить, или по крайней мере переиначить»<sup>2</sup>. И думается, совсем не случаен вывод, который делает исследователь: «Удивительно: в эпоху существенным образом разлагающуюся, хаотически смешивающуюся создается ряд произведений, образующих в целом что-то напоминающее религиозную эпопею, однако со всеми чертами кощунства и хаоса своего времени»<sup>3</sup>. Приведенные высказывания образуют контекст творчества не только Ф. М. Достоевского, но и С. Н. Сергеева-Ценского.

Период рубежа веков, да и весь XX век, в котором жил и творил писатель, несмотря на всю свою катастрофичность, жестокость и абсурдность происходящего, послужил базой для главного произведения в творческой

<sup>1</sup>Ауэрбах Э. Мимесис. М.: Прогресс, 1976. С. 348.

<sup>2</sup>Розанов В. В. Собрание сочинений. О писательстве и писателях. М.: Республика, 1995. С. 167.

<sup>3</sup>Там же. С. 194.

судьбе художника – романа-эпопеи «Преображение России». Позволим себе допустить мысль о том, что «Преображение» было для С. Н. Сергеева-Ценского *его* «религиозной эпопеей», в которой по-иному обнаружилась глубина смысла его ранних рассказов. В связи с этим считаем необходимым отметить, что для настоящего исследования С. Н. Сергеев-Ценский не советский писатель, не певец строительства светлого коммунистического будущего России, он, прежде всего, писатель насквозь русский, православный. Само понятие «преображения» пришло из Евангельского текста. И С. Н. Сергеев-Ценский не мог этого не знать. Более того, рискнем предположить намеренность избрания им подобного названия.

Преображением называется одно из важнейших событий евангельской истории, произошедшее незадолго до последней Пасхи Иисуса Христа. О нем рассказывают три евангелиста: Матфей 17: 1 – 13, Марк 9: 2 – 13 и Лука 9: 28 – 36.

В «Святом благовествовании» от Луки говорится о том, что через восемь дней после исповедания ап. Петром своего учителя Мессией (Христом), Иисус «взяв Петра, Иоанна и Иакова, взошел на гору помолиться. И когда молился, вид лица Его изменился, и одежда Его сделалась белою, блистающею. И вот, два мужа беседовали с Ним, которые были Моисей и Илия: Явившись во славе, они говорили об исходе Его, который Ему надлежало совершить в Иерусалиме» (Лк. 9: 28 – 9: 31). Однако преобразование заключается не столько в изменении внешнего облика Создателя, сколько в переосмыслении учениками Его сущности, явленной в божественном свете Фавора. Данное откровение нашло свое выражение в концепции «преображения человека» С. Н. Сергеева-Ценского, как необходимого условия преобразования страны. Измениться внутренне можно лишь посредством веры. В этом отношении само название «Преображение России» и его идейно-тематические основы являются, на наш взгляд, соборными, поскольку заключают в себе мысль о единении во множестве.



Ф. М. Достоевский и С. Н. Сергеев-Ценский считали веру онтологически-нравственной категорией, центром, в радиусе которого организует свое существование человек. Только вера может спасти человека от духовного разложения, возродить его. Чудо произойдет тогда, когда преображенный человек сможет спасти от разрушения и колыбель своей веры – Россию.

### § 3. Достоевский и Сергеев-Ценский: о сходстве несходного. Явь, сон, смерть, чудо, преображение как «репрезентанты» мотива Умиления

В одном из писем С. Н. Сергеева-Ценского к В. П. Полонскому читаем следующее: «Не имеющий лика» или «Невидимый», даже немножко и не смерть, а переход из одного состояния в другое, в котором, правда, есть элемент безмолвия и холода, *но страшного, по существу ничего нет*. Сообразно с этим рисуются картины совершенно спокойными штрихами, как нечто происходящее в природе на большом отдалении»<sup>1</sup>. Письмо это по поводу печати рассказа «Не имеющий лика» или «Невидимый», вошедшего в 12-томное собрание сочинений под названием «В грозу» (1922). Как видим, автор рассуждает о смерти согласно основам православного вероучения, рассматривающих уход из жизни как переход души из мира людей, где она претерпевала различные скорби, в мир вечного покоя и радости. Совершенно очевидно, почему С. Н. Сергеев-Ценский не видит ничего страшного в смерти. «Холод» и «безмолвие» вполне объяснимы с биологической точки зрения: процессы жизнедеятельности останавливаются и влекут за собой понижение температуры тела. Но тело лишь оболочка для души. В противном случае не было бы этого перехода. Поэтому чрезмерный страх перед смертью, как и чрезмерное горе по умершему не принимаются православной верой.

Реакция на уход из жизни ближнего зависит от отношения самого человека к смерти. Если сам человек помнит о смерти, готовится к ней и желает ее, то и смерть ближнего он перенесет спокойно, с надеждой: «...Если быть добрым христианином, – писал Макарий Оптинский, – тогда смерть потеряет в очах ваших грозный вид и сделается только некоторым приятнейшим переходом от временных скорбей к бесконечному наслаждению»<sup>2</sup>. Если же сам человек не готов к смерти, боится ее и не желает расстаться с этим

<sup>1</sup>РГАЛИ. – Ф. 1328. – Оп. 1. – Ед. хр. 313: Письма С. Н. Сергеева-Ценского В. П. Полонскому.

<sup>2</sup>Добротолюбие: В 5 т. / Пер. с греч. святителя Феофана Затворника. М.: Издание Сретенского монастыря, 2007. Т.1. С. 337.

миром и людьми, или если человек не верит в вечную жизнь и смерть для него – прекращение существования, то и смерть ближнего будет для него большой трагедией. Николай Сербский по данному поводу заключал: «(В примере Еванг. от Луки 7, 11-16) ...женщина плакала, как не имеющая надежды; и, кроме того, она плакала не о грехах своего сына и не о своих собственных грехах, но о том, что телесно утратила свое чадо, плакала о его мнимом уничтожении и о расставании с ним навечно... Сокрушенная вдова не знает ни Христа, ни силы Божией. Она скорбит о своем единственном сыне без всякой надежды, как скорбели в то время все остальные иудеи и эллины, которые или вовсе не имели веры в воскресение мертвых, или потеряли ее»<sup>1</sup>. Чрезмерные переживания, сопровождающиеся слезами и рыданиями, не принимаются православной церковью: «Нет греха рыдать сообразно благочинию, благословенным образом, ибо так происходит от природы. Но чрезмерный плач – зло. Нельзя скорбеть больше меры и не желать утешения. Нельзя так болезновать, как будто ты – другой веры, и у тебя нет надежды увидеть друга в Царствии Небесном. Ты оплакиваешь его так, будто он потерян совершенно и пошел в погибель»<sup>2</sup>. Однако это не означает, что нельзя скорбеть об усопшем: «Плачьте, плачьте. – В этом ничего нет неестественного и укорного. Диво было бы, если б мать не поплакала о смерти дочери. – Но при этом *надо знать меру*: не убиваться и не забывать тех понятий о смерти и умерших, которые даются нам христианством»<sup>3</sup>.

Писатель открыто не высказывается о православии, но графически выделяет (подчеркивает) слово «переход», акцентируя тем самым свою мысль.

Подобное отношение к смерти, восприятие ее в свете православной аксиологии сближает С. Н. Сергеева-Ценского и Ф. М. Достоевского. Художественно эта мысль наиболее ярко воплотилась в описании Христовой Елки у

---

<sup>1</sup>Святитель Николай Сербский. Собрание творений: В 3 т. Т. 2. О Боге и людях. М.: Паломник, 2006. С. 362.

<sup>2</sup>Инок Агапий Критский. Грешников спасение / Перевод Маркова А. Единецко-Бричанская Епархия, 2003. С. 208.

<sup>3</sup>Святитель Феофан, Затворник Вышенский. Письма к разным лицам о разных предметах веры и жизни. М.: Лепта Книга, 2007. С. 477.

Достоевского, словах Ивана Карамазова о страдании детей, рассказе «Столетняя» (1876), а также в повести С. Н. Сергеева-Ценского «В грозу», начало одной из глав которой представлено размышлениями о снах, и поэме «Недра» (1912).

Христова Елка не что иное, как Рай, где измученная детская душа нашла приют после земных страданий. Обращает на себя внимание палитра, выбранная писателем, в общем-то, не свойственная его художественной манере. Ф. М. Достоевский пишет о необычайном сиянии, разливавшемся и струившемся всюду. Подобное «лучение» по законам иконописи означает Божью милость, сошедшую на учеников Иисуса на горе Фавор, когда те узрели Господа. Писатель выбирает для своего героя, мальчика лет семи, абсолютно безболезненную смерть – сон. О том, что ребенок умирает во сне, понятно по тому, как быстро сменяют друг друга уличный холод и внезапно охватившее мальчика тепло. Сон – пограничное состояние, делающее все живое наиболее уязвимым и беззащитным перед внешней средой. Сон, по определению П. Флоренского, окно в иную реальность, в которой время и пространство вывернуты, обратны, аллогичны по отношению к привычному их восприятию. В православной изографии перечисленные особенности времени и пространства являются основополагающими для иконы. Благодаря им становится возможным прикоснуться к иному рода реальности – духовной. Думается, этим объясним тот факт, что во сне человек может «перемещаться во времени и пространстве» или видеть умерших людей. Герой Ф. М. Достоевского после «перехода» (по терминологии С. Н. Сергеева-Ценского) оказывается на празднике у Бога и встречает там свою умершую мать, а также других мальчиков и девочек, которых пригласил на свою Елку Господь. Картиной воскрешения и воссоединения у Бога в Раю заканчивается рассказ.

О всеобщем воскрешении рассуждает и Иван Карамазов, правда, с позиции отрицания. Не приемля возможности примирения генерала, мальчика, затравленного его собаками, и матери ребенка, Иван озвучивает мысль, лежащую в основе идеи о воскрешении – мысль о всепрощении, которая не так

очевидна, скажем, у С. Н. Сергеева-Ценского.

Сюжет поэмы С. Н. Сергеева-Ценского «Недра» не совсем обычен. В центре его – женщина девяноста шести лет, которая в силу своего возраста скоро должна умереть, и члены семьи, посменно наблюдающие за ней каждую ночь. Домашние не испытывают страха перед смертью: «Была своеобразная таинственность и жуткость в том, как стерегли смерть.<...> Тянулось это около двух недель, – всё кто-то откладывал нежеланное, ножданное, и уж началось какое-то соревнование в том, кому предназначено увидеть последние минуты бабушкиной жизни, и было только любопытство игроцкое, как в карточной игре, а боязни никакой не осталось»<sup>1</sup>. В ночь своего дежурства каждый занимался своим делом: пил чай, кроил приданое, читал книгу. Самая младшая правнучка, Варенька, наблюдала за бабушкой. Сергеев-Ценский по-особенному относится к своей юной героине. Понятия добра, наивности, стыда, неиспорченности сводятся в поэме в едином фокусе – образе Вареньки. Вероятно, поэтому бабушка умирает в ночь, когда дежурит ее младшая правнучка. Душевная чистота девочки дает возможность почувствовать духовную составляющую предстоящего таинства – «перехода» в иной мир. Вообще, глазами Вареньки видится главное в поэме. Лексика, употребляемая автором применительно к образу героини, особенна. Варенька замечает сходство бабушки с *монашенкой*, потому как «одевали ее чистенько, только во все черное» (с. 224), мысленно сравнивает ее с *просвирней* из-за большого количества просвирок, скопившихся у бабушки на столе, которые она уже не ела, а целовала и клала рядом. Пожалуй, ключевым моментов в развитии поэмы можно считать восприятие Варенькой бабушки как иконы, когда та слабо, но отчетливо назвала ее по имени: «Подождала, не скажет ли еще чего-нибудь; смотрела на бабушку восторженно и робко, как на икону» (с. 224). Буквально в следующем предложении описана сцена, представляющая собой не иначе как обряд благословления: «Ничего больше

---

<sup>1</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1967. Т. 2. С. 217-218. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

не сказала [бабушка], только поманила пальцем и веками глаз, и, когда Варенька положила голову ей на колени, погладила ее неожиданно крепко, точно сукно оттирала, и глядела спокойно, но как будто по-прежнему ласково...» (с. 224-225). Произошедшее наполняет героиню особым чувством: «<...> самой так *почему-то хорошо* было оттого, что позвала и погладила ее бабушка <...>. Так минут десять прошло; читать не хотелось, все мечталось о чем-то, и *с бабушкой в качалке хорошо так было*» (с. 225). Сама Варенька пока ясно не осознает, что на нее снизошла благодать. Это состояние сравнимо с молитвой, когда благодарная душа верующего наполняется необъяснимой радостью и слезами. Понимание случившегося придет к ней немного позже, когда, прогуливаясь той же ночью с семиклассником Костей Орешкиным, она заметит, что он «какой-то *новый* и с ним *хорошо*» (с. 227). Бабушкино благословение внутренне изменило Вареньку, преобразило ее, потому и Костя видится иным: неряшливость и нескладную внешность заслонило что-то родное, теплое, нежное. Одухотворенной, неземной, но в то же время насквозь земляной становится ночь. Возникают мотивы вечности, ответственности людей перед небом, и детства. «Эти пристальные к жизни тихие минуты, – пишет С. Н. Сергеев-Ценский, – если сбылись они, их нужно беречь, как святыню, – они редки. Они приходят из недр жизни и все преображают, неизвестно как <...>. И чужое тепло рядом незаметно так и просто становится своим теплом, и даже странно как-то думать о нем, что оно – чужое» (с. 234). Монолог автора о детстве как состоянии души, извечном единении неба и земли, человеку, как слиянии земного и небесного, по сути своей, представляет размышления о соборности, когда все кругом подчинено единой идее – идее Бога. Вопреки традиционному противопоставлению неба и земли, эти понятия неразделимы. Они символичны. Сакральность небесного и земного проявляет себя главным образом в иконе, где ими определяются, так скажем, граница миров: «нашего» и горнего. Цвет кожи Богородицы и Иисуса младенца также связан с этими понятиями. Более темный цвет плоти Девы Марии символизирует землю, просвеченную изнутри Божественным светом.

Плоть Сына – светлая: Он Сам – Божественный свет, Его природа двуедина: Он – реальный человек и Он же – истинный Бог.

Отнесясь к бабушке как к священному изображению, Варенька получила благословение, которое наполнило ее сердце благодатью, являющейся ядром соборности. Лишь пройдя путь духовного освещения, героиня смогла почувствовать сопричастность всему.

Смерть бабушки представлена С. Н. Сергеевым-Ценским как таинство, смысл которого далек от рационального понимания. В описании последних часов жизни нет ощущения непоправимости происходящего, есть осознание предопределенности. Самой смерти будто не присутствует на страницах произведения, она растворяется в состоянии полудремы, свойственное бабушке в последнее время. Для поэмы «Недра», как, впрочем, для многих произведений писателя, характерно, на наш взгляд, так называемое скрытое послесловие, имеющее природу духовного наставничества. В данном произведении оно выражает мысль о том, что смерти нет, поскольку бессмертна душа человека. Это то самое понятие «перехода», о котором рассуждал в своих письмах С. Н. Сергеев-Ценский.

Поэма С. Н. Сергеева-Ценского «Недра» созвучна рассказу Ф. М. Достоевского «Столетняя». Композиция произведения двучастна: первая – небольшая история о встрече со старушкой, рассказанная автору знакомой женщиной, вторая – художественная фантазия писателя по поводу услышанного. Главная героиня рассказа – бабушка. Ей сто четыре года. Несмотря на свой возраст, она предстает довольно жизнерадостной и улыбающейся, спешащей на обед к своим родственникам, когда ее встречает знакомая писателя. Участливость старушки в делах и заботах абсолютно чужого ей человека, случайно встреченного на улице, удивляет женщину. Образ старушки настолько умиляет собеседницу, что та протягивает ей пяточок, принятый с благодарностью. Этим событием завершается первая часть рассказа, или, реальная история. Далее писатель домысливает маршрут старушки, преломляя его в своем творческом сознании художника. Столетняя добирается до род-

ственников, но, немного погодя, так и умирает, с зажатым в руке пяточком. Внешне не примечательные события рассказа, тем не менее, наполнены глубоким духовно-философским смыслом.

Особое внимание привлекают глаза столетней: «Старушка маленькая, чистенькая, одежда ветхая, должно быть из мещанства, с палочкой, лицо бледное, желтое, к костям присохшее, губы бесцветные, – мумия какая-то, а сидит – улыбается, солнышко прямо на нее светит. <...> Глаза тусклые, почти мертвые, а как будто луч какой-то из них светит теплый»<sup>1</sup>. Контраст внешности и глаз в образе героини не случаен. Являясь отражением внутреннего мира, они в данном случае обнаруживают одну из главных идей православия: победу жизни над смертью, духовного над телесным, Божественного спокойствия над ежедневной суетой. Умиротворенность героини ощущают окружающие, испытывая при этом необъяснимое чувство умиления. Сравнение столетней с детьми служит подтверждением ее богоугодного образа жизни, потому и смерть не представляется страшной. В последние мгновения жизни героиня как бы невольно благословляет своего шестилетнего правнука. Она гладит его рукой, которая в момент смерти недвижно застывает на голове мальчика. Достоевский пишет о том, что этой особенности никто не заметит, все будут заняты приготовлениями к похоронам. И только в душе ребенка благословение прабабушки, еще не воспринимаемое им как таковое в силу своего возраста, оставит неизгладимое впечатление, которое он пронесет через всю жизнь.

Идейное родство поэмы С. Н. Сергеева-Ценского «Недра» и рассказа Ф. М. Достоевского «Столетняя» очевидно. И тот, и другой выбирают для своих произведений картину тихой смерти, отличие составляет разве только ожидание ее у Сергеева-Ценского и внезапность – у Достоевского. Обе героини благословляют своих правнуков, только вступающих в эту жизнь, а

---

<sup>1</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 22. Кн. 1., 1981. С. 291.



значит, особенно нуждающихся в поддержке. Заключительные размышления Ф. М. Достоевского относительно смерти своей героини накладываются на описание ночного пейзажа С. Н. Сергеева-Ценского в финале поэмы, как слова на музыку: «Так отходят миллионы людей: живут незаметно и умирают незаметно. Только разве в самой минуте смерти этих столетних стариков и старух заключается как бы нечто *умилительное* и тихое, как бы нечто даже важное и миротворное: сто лет как-то странно действуют до сих пор на человека. Благослови бог жизнь и смерть простых добрых людей!»<sup>1</sup>.

Согласно православному вероучению, итог жизни каждого истинного христианина и должен быть подобным тому, каким его изобразили художники, тихим и миротворенным. Человек, готовясь к разговору с Богом, должен быть в гармонии с собой и с окружающим миром, что возможно только при осознании правильности своей уходящей жизни.

В художественном мире Ф. М. Достоевского и С. Н. Сергеева-Ценского понятия «сон», «смерть» и «дитя» взаимосвязаны. Согласно христианской аксиологии, сон воспринимается как пограничное состояние, выполняющее функцию проводника. Если обратиться к житиям православных святых, можно увидеть, что предстоящие события открывались им именно во сне.

Сон у Достоевского – это практически всегда откровение, выраженное аллегорически. Через сон герои писателя постигают иную реальность, «вывернутая» природа которой помогает рассмотреть «идеи» с точки зрения их истинности.

Сон и смерть – состояния, качественно меняющие реальность, преобразующие ее. Однако в поэтике Достоевского найдется еще одно понятие, стоящее между указанными выше. Это состояние перед эпилептическим припадком, по красочности видений, сравнимое со сном, по силе душевного и физического напряжения – со смертью.

---

<sup>1</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 22. Кн. 1., 1981. С. 299.

Понятие «дитя» также можно назвать пограничным. Поясним. Дело в том, что жизнь ребенка до семи лет приравнивается православной церковью к ангельской, главным критерием чего выступает безгреховность младенца. В это время ребенок наиболее всего близок к Богу. Он может видеть и слышать нечто иное, отличное от окружающего его в повседневной действительности. Чем старше человек, тем ближе он к земле, и дальше от Божественной реальности. Художественное осмысление эта идея получила в произведении С. Н. Сергеева-Ценского «В грозу», одна из глав которого открывается рассуждением писателя о глубинной, онтологической связи детства и способности летать во сне: «Откуда у нас эта странная способность летать во сне?.. <...> И, научась быть взрослыми, не забываем ли мы того, что так хорошо, так осязательно знали в детстве?»<sup>1</sup>. Поток вопросов сменяет подробное разъяснение автора, в котором возраст человека и высота его полета находятся в обратно пропорциональной зависимости друг от друга. Возможность быть равным птицам имеют только дети: «В детстве мы летаем очень высоко, изумительно свободно и очень часто. Тогда полеты наши беспорядочны, головокружительны, меньше всего похожи на полеты машин и шаров. Правда, от них замирает дух и мы просыпаемся, но нам радостно. Мы упорядочиваем их только к двадцати годам»<sup>2</sup>. Сон, как один из композиционных приемов, не так часто употребляется Сергеевым-Ценским, как, скажем, Достоевским, в творческом наследии которого это понятие приобретает статус мотива. Сон у Сергеева-Ценского иного рода. Это не иносказание, не зашифрованное послание, как у Достоевского. Это, по большей части, воспроизведение сознанием впечатлений, полученных в течение дня. Тем не менее, позиция, рассматривающая сон как пограничное состояние, дающее возможность видеть и чувствовать большее, несомненно, актуальна для творчества С. Н. Сергеева-Ценского.

---

<sup>1</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1967. Т. 2. С. 297.

<sup>2</sup>Там же. С. 297.

В журнале «Литературный критик» за 1935 год в № 3 была помещена статья Е. Ф. Усиевич «Творческий путь Сергеева-Ценского», основная мысль которой звучит следующим образом: «Сергеев-Ценский, относясь к поколению дореволюционных писателей, никогда не принадлежал к первостепенным из них. Это был писатель второго или третьего ряда»<sup>1</sup>. Однако сам того не желая, исследователь выделяет квинтэссенцию всего творчества С. Н. Сергеева-Ценского: «1906-1907 гг. датирован роман Сергеева-Ценского «Бабаев». Каково содержание этого романа? Некто поручик Бабаев в маленьком южном городке совершает разные поступки. Поступки эти, если взглянуть на них мало-мальски трезвыми глазами, – все до одного омерзительны. <...> Но Сергеев-Ценский наделяет своего героя еще *склонностью к размышлениям*. Ими заполнены *три четверти книги*. И хотя по поступкам своим Бабаев обыкновенный мерзавец-усмиритель, психологию его Сергеев-Ценский раскрывает как *психологию человека, стоящего бесконечно выше всего окружающего, ищущего и не находящего смысла в бессмысленном земном существовании, вынужденного презирать всех вокруг себя*»<sup>2</sup>. Важно заметить, что приведенная цитата буквально накладывается на высказывания В. В. Розанова о творческой манере Ф. М. Достоевского. Герой С. Н. Сергеева-Ценского, как и герой Ф. М. Достоевского, человек, пребывающий в состоянии постоянного диалога с самим собой и с окружающим его миром. Пытаясь найти ответы на вечные вопросы, он бросает вызов создателю, испытывая одновременно чувство ненависти к нему и бесконечной любви. Таковым является и Иван Карамазов Ф. М. Достоевского и поручик Бабаев С. Н. Сергеева-Ценского: «Не хочу гармонии, из-за любви к человечеству не хочу. Я хочу оставаться лучше со страданиями неотомщенными. Лучше уж я останусь при неотомщенном страдании моем и неутоленном негодовании моем, хотя бы я был и неправ. Да и слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему вовсе столько платить за вход. А потому свой билет на вход спешу воз-

<sup>1</sup>Усиевич Е. Ф. Творческий путь Сергеева-Ценского // Литературный критик. 1935. № 3. С. 80.

<sup>2</sup>Там же. С. 82.

вратить обратно. И если только я честный человек, то обязан возвратить его как можно заранее. Это и делаю. Не бога я не принимаю, Алеша, я только билет ему почтительнейше возвращаю»<sup>1</sup> (Ф. М. Достоевский) – «Хочу бессмертия – слышишь, ты, Огромный? Чуда хочу! Зажег пред тобой лампаду – видишь? Болел тобой!.. Смысла хочу, твоего смысла – где смысл?»<sup>2</sup> (С. Н. Сергеев-Ценский). Ни Карамазов, ни Бабаев не отвергают Бога. Более того, Бабаев «болеет» им, а значит, находится с Ним в постоянном диалоге. Зажженная лампада символизирует готовность героя к молитве, духовный настрой на разговор с Богом.

В «Бабаеве» (1906-1907) достоевская тема «Бог – есть любовь» приобретает немного иную форму, преломляясь в высказывании Нагнибеды, которого встретил Сергей на исходе Пасхальной ночи: «Стыд – это Бог...»<sup>3</sup>. Однако буквально на следующей странице вновь появляется голос автора «Великого пятикнижия»: «Людей любить надо! – вдруг укоризненно протянул он [Нагнибеда]. – Любить, а не так...! Все любить надо...» (с. 333)

Удивительным по силе и духовному подъему является монолог о Пасхе, произнесенный утренним спутником Бабаева. В нем нашла свое отражение многовековая история православного христианства: «Жили в норах – и вышли!... Ведь это что? Это – крестный ход! Чуда просят... С плащаницей идут!... – Разве это что! Это глупая ночь, по-вашему? Это – мистерия! Одно тело и одна душа... Это взрыв!.. Все клапаны вылетели, и вот... вам кажется глупым... Экстаз это! <...> Полет в небо, херувимская песнь! <...> Я об этом всю жизнь мечтал, сидел у себя, в себе, под своим замком и думал: «Ведь можно, ведь только начать, и выйдут...» (с. 331). Пожалуй, человеку, никогда не задумывающемуся над вопросами веры, никогда не испытывающему подобного катарсического восторга, не удалось бы воплотить в ткани произве-

<sup>1</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 15. 1976. С. 254.

<sup>2</sup>РГАЛИ. – Ф. 1161. – Оп. 1. – Глава «Бесстенное».

<sup>3</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1976. Т. 1. С. 332. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

дения того, что смог озвучить С. Н. Сергеев-Ценский в своем романе «Бабаев».

Исследователи творчества С. Н. Сергеева-Ценского не раз отмечали сходство Сергея Бабаева с главным героем романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» (1838-1840) Григорием Александровичем Печориным. Тем не менее, хотелось бы поговорить о параллели иного рода: Бабаев и Раскольников. Оба персонажа позволили себе «кровь по совести», тем самым нарушив одну из семи заповедей: «Не убий». История, воссозданная Ф. М. Достоевским в его романе, является достаточно известной и понятной, представляя собой предмет анализа не одного десятка литературоведческих работ. В чем же заключается ее сходство с историей героя Сергеева-Ценского? Дело в том, что и Раскольников, и Бабаев, поставили над собой так называемый эксперимент, основная задача которого заключалась в следующем: «Смогу я или не смогу переступить через кровь человеческую?». Однако различие состоит во временной протяженности принятия решения. Если Раскольников долго готовился к своей «проверке», то Бабаев пришел к этому спонтанно, во время игры в «Кукушку»: «...Пули тупо стукнули в угол, как горсть камней... «Вон как! – дрогнула в Бабаеве удивленная мысль. – Как просто!...» (с. 295); «У него заныла рука от напряжения. Палец, лежащий на спуске, немел, ожидая. Вдруг какой-то колючий приступ сладострастия пробежал по телу: попасть!» (с. 302). «Кукушка» – игра, основное правило которой заключается в том, чтобы в темноте вычислить человека, исполняющего роль этой птицы, и выстрелить. Единственным ориентиром для «охотников» служить лишь «куку», издаваемое тем, кто оказался на данный момент добычей. После того, как «кукушка» обозначит свое присутствие выкриком, она меняет свое расположение, перемещаясь с места на место. Суть игры не в результате – попасть, а в самом процессе, напоминающем охоту, с той лишь разницей, что происходит все практически вслепую. Бабаев был хорошо знаком с правилами, однако, выстрелив, наверняка знал, что попадет: «Шван сзади его прошептал: «Нет зарядов», кто-то толкнул его в плечо, повернувшись, кто-то

скрипнул зубами... Но ухо попускало мимо эти звуки, бросало их в темноту, а из нее вызывало, замирая, знакомый, такой противный хриплый голос, похожий больше на хрюканье, чем на рыданье кукушки... Только бы попасть! Все равно куда – только попасть!..» (с. 302). И Раскольников, и Бабаев, выбирая подобный путь самоутверждения, рискуют жизнью других людей. В приготовлении (пусть хоть и мимолетном, как в случае с Бабаевым) и совершении преступления заключается первое отступление от Бога. Второе видится в насилии над своей душой. Жизнь человека протекает как бы в двух направлениях. Одно – горизонтальное – земной путь человека, от рождения до смерти. Другое – вертикальное – духовное самосовершенствование, желание в своей душе соединить небо и землю воедино; стать ближе к Богу. Горизонталь жизни Раскольникова и Бабаева пересекает вертикаль их духовного падения. Точка пересечения – стыд. Душевные страдания, которые испытывают и тот и другой, являются проявлением Божьей милости, несмотря на совершенное. Откровение этого приходит к каждому из героев по-своему: к Раскольникову – через любовь к Соне, читающей Евангелие; к Бабаеву – в пасхальную ночь, когда он впервые услышал по-детски чистое и до простоты истинное «Стыд – это Бог».

Творчество С. Н. Сергеева-Ценского, как и Ф. М. Достоевского, пожалуй, тоже можно назвать путем Иова к осознанию веры. Кульминационным в этом отношении позволим себе обозначить повесть «Чудо», созданную художником в Крыму в феврале 1921 года. Это произведение не вошло, да и априори не могло войти в относительно полное собрание сочинений художника. Относительно полным мы назвали его потому, что практически половина из написанного С. Н. Сергеевым-Ценским была купирована цензурой или попросту уничтожена; немногое из уцелевшего, дающего представление о настроении в творческой лаборатории, находится в архивах. Произведения проходили тщательную проверку на предмет наличия в них антибольшевистских настроений. Редко какое выходило в печать таким, каким его видел пи-

сатель. Сам факт опубликования рассматриваемой повести можно назвать чудом.

Сюжет «Чуда» прост. Во время оккупации немцами Крыма в 1918 году направляющийся в Ялту катер наскочил на мину. Погибли все находящиеся на борту, за исключением дьякона, который «с полуоторванным левым ухом и сорванной с левой стороны головы кожей»<sup>1</sup> смог добраться до берега, где его обнаружил живший неподалеку врач Князев, впоследствии поставивший его на ноги. В этом дьякон усмотрел чудо. Он отрекается от своего сана и решает стать водовозом. За скандал, устроенный дьяконом в церкви, его сажают в немецкую комендатуру. Именно здесь он духовно перерождается. Приходит осознание необходимости верить: «Значит, хоть и обманывает иногда вера, все-таки лучше верить, чем совсем не верить. Вот зачем церковь существует, и вот зачем дьякон. Чтобы люди через них помнили: верь, и тебе хорошо будет. Пусть даже сто раз тебя вера твоя обманет, за то в сто первый раз получишь сторицей <...> Вот почему надо мною чудо случилось: чтобы сам я верил и других бы учил верить, что будет им лучше. Если же людям говорить, что хуже им будет, – это все равно, что ходить возле них с винтовкой и то одного – к стенке, то другого – к стенке, то третьего... Веру в человеке убить – все равно, что самого человека убить» (с. 181).

Преображение главного героя происходит на фоне разложения православной платформы. Одной из сфер отступничества является духовенство. В этом отношении показателен разговор священников о природе чуда. Само понятие «чудо» трактуется ими в контексте повседневности, обыденности, становится чем-то мирским, теряя тем самым божественную наполненность. О. Владимир, к примеру, рассматривает чудо как неестественность: «Чудо?... Гм... Полагаю, что неестественность... то есть противное естественным законам... Что два человека у вас умерли в один день, – это естественно... Неестественно было-бы, если-бы они воскресли» (с. 85). Даже довод о. Петра в

---

<sup>1</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Чудо. Южный Альманах. Симферополь. 1922. Кн. 1-я. С. 117. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

пользу того, что эти два человека «в других, в других воскресли! <...> Вот в чем чудо!» (с. 86), не влияет на мнение о. Владимира, который вновь обращается скорее к разуму, чем к сердцу: «Иными словами: в том, что человек стал человечнее, в этом вы увидели чудо?» (с. 86). Чудо рассматривается и как возможность попасть в мину: «Да ведь чудо было-бы и попасть непременно в какой-то ударник там при такой зыби! – веско заметил о. Владимир. – Я об этом-же самом и говорю, согласился скромно о. Петр. – *Приказано* было им, чтоб совершили чудо, ан чудо не совершилось» (с. 89). Значительной представляется непреднамеренная замена о. Петром слова «собор» словом «съезд», еще раз доказывающая духовную пустоту и немоту священнослужителей, утрачиваемую способность вести за собой словом Евангелия, а не скандированием лозунгов: «И религиозность, думаю, – это тоже талант. Откуда же им понять, когда нечем понять, нет способности к пониманию?» (с. 81). Мысль о социализме, как об антирелигиозном направлении не раз звучала на страницах «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского. Об этом же писал и Н. Бердяев в своей работе «Мирозерцание Достоевского»: «Внутренняя основа социализма есть неверие в Бога, бессмертие и свободу человеческого духа. Поэтому религия социализма принимает все три искушения, отвергнутые Христом в пустыне. Она принимает соблазн превращения камней в хлебы, соблазн социального чуда, соблазн царства мира сего»<sup>1</sup>.

Создавая повесть «Чудо», С. Н. Сергеев-Ценский хорошо осознавал, на что он шел, и какие последствия могут его ожидать. Но это было ему необходимо и как человеку, и как гражданину своей страны, и как православному христианину. В повести нашли свое отражение многолетние напряженные раздумья, которые до того времени были «спрятаны» в других произведениях художника. Принципиальная важность «Чуда» заключается, еще и в том, что именно здесь писателю удалось для себя самого четко обозначить свои духовные ориентиры; показать свое отношение к войне, революции, «новой ве-

---

<sup>1</sup>Бердяев. Н. А. Мирозерцание Достоевского / Н. А. Бердяев. О русских классиках. М.: Высшая школа, 1993. С. 18.



ре». «Не верят они в царствие небесное..., – говорит один из героев рассматриваемой нами повести о. Петр, – С кем ни говорил, нет, говорят, не принимаем. Как же тогда смерть? – говорю им. Ну, что же смерть? От смерти не откажешься... Придет смерть, помрем. – Но, ведь, вы же христиане? – Христиане. Так, как же вы в вечную жизнь не верите? – И в страшный суд тоже, говорят, не верим... Я думаю, это – новая религия у них, – еще больше понизил он голос: – без царствия небесного, без страшного суда и даже, – страшно сказать! – пожалуй, даже без Бога! <...> Это все равно, как от чахотки кто хотел-бы вылечиться, взял-бы да сыпной тиф себе привил, – так и революция эта во время войны...<...> Только чудом может спастись Россия...»<sup>1</sup>.

На протяжении всего повествования пульсирует мысль о том, что только вера может спасти человека, а значит – и Россию от разрушения и полного исчезновения. «Достоевская» «боль о человеке» срastается с «преображением человека» С. Н. Сергеева-Ценского, которое возможно лишь через путь к вере: «Ведь не зря сказано: просветить светом веры. Не объяснить, а вот именно – просветить, - осиять как-бы... Вот, как Савл осиян был – и обратился» (с. 81).

В повести «Чудо» писатель пытается решить один из сложнейших вопросов, которым задавалась русская литература – проблему веры. Вера для С. Н. Сергеева-Ценского, равно как и для Ф. М. Достоевского, категория глубоко нравственная. Путь к «осиянию», «преображению» человека, к возрождению страны лежит через преодоление «футлярности», замкнутости в самом себе, индивидуализма. Только после того как дьякон Никандр прошел через физические муки и духовные сомнения, главный герой обретает веру, тем самым заново рождаясь как человек.

В «Дневнике писателя» в последние годы жизни Ф. М. Достоевский выразил онтологическую сущность человеческой жизни следующим образом: «Без высшей идеи не могут существовать ни человек, ни нация. А

---

<sup>1</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Чудо. Южный Альманах. Симферополь. 1922. Кн. 1-я. С. 103-104. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

высшая идея на земле лишь одна, а именно идея о бессмертии души человеческой, ибо все остальные высшие идеи, которыми может быть жив человек, лишь из одной ее вытекают»<sup>1</sup>.

Погружаясь в художественный мир Ф. М. Достоевского и С. Н. Сергеева-Ценского, невозможно обойти вниманием такие понятия, как традиция, преемственность, наставничество. Созвучность тем, мотивов и образов их творчества свидетельствует о схожести мировоззренческих установок авторов, идейно-духовном родстве, сформированных, главным образом, в русле православия. И все же Ф. М. Достоевский и С. Н. Сергеев-Ценский художники разные, каждый из которых неповторим в своем творчестве. Иначе незачем было бы говорить об их похожести, потому как всякое сходство в основе своей уже содержит мысль о различии. «Простота» Ф. М. Достоевского заключается в его откровенности, или, по словам самого художника, чрезвычайном реализме изображаемого. Сложность С. Н. Сергеева-Ценского – в его кажущейся на первый взгляд непринужденности, легкости повествования.

Расхожее мнение о том, что Достоевский «самый трудный в мире классик», не совсем верно. Парадокс Достоевского в том, что его или действительно читать, вступая с писателем в диалог, или не касаться вовсе. Случайности в обращении к классику быть не может. Почему? Соприкасаясь с художественным миром Достоевского, сталкиваешься с откровением писателя. Люди, идеи, образы изображены такими, какие они на самом деле, без внешнего лоска и псевдонравственности. Человеческая сущность предстает в обнаженном виде. Писателем озвучиваются мысли, в которых трудно признаться даже будучи наедине с самим собой. Откровенность рассуждений Достоевского служит одновременно психологическим барьером для читателя, который нужно или преодолеть, приняв в себе как в человеке возможность возникновения греха и порока, или отойти, более не возвращаясь к нему. Тогда откроется возможность приблизиться к пониманию мыслей, мучивших писа-

---

<sup>1</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 30. Кн.1. 1986. С. 327.

теля всю его жизнь. Первая – способность полюбить в человеке человека со всеми его грехами и пороками, основой чего служат Божьи заветы и наставления, в ракурсе которых искреннее раскаяние одного грешника намного ценнее, нежели покаяние праведника. Вторая – полюбить Бога больше истины, больше самого себя. Существование этих идей, ставших центральными для религиозной философии Достоевского, объясняет свет, который, несмотря на сложность затрагиваемых писателем вопросов, их психологическую, эмоциональную неразрешимость и непреодолимость, все же пробивается через повествование, знаменуя собою финал произведений. Даже при чтении романа «Бесы» (1872), чью репутацию критика сформировала как самого мрачного и безысходного произведения писателя, не покидает ощущения Божественного присутствия. Надо признать, роман этот не достаточно изучен. А между тем, в нем можно отыскать немало опровержений его «темноты». Интересно, что в тексте романа лейтмотивен глагол «верую» (при полном отсутствии формы «верю»), который, будто молитву, повторяют все персонажи без исключения. Несмотря на абсурд происходящего, напоминающего разгул нечистой силы, тем не менее, мысль о непоколебимой вере пульсирует, и она является источником света в романе. Размышления о существовании Бога или его отрицании часто возникают в разговорах самых порочных персонажей произведения: Петра Верховенского и его шайки и Николая Ставрогина.

Символичным в романе является имя Мария, которое носят сразу несколько героинь. Генеалогически оно восходит к прообразу Марии Магдалины. Марии Игнатьевне Шатовой посвящена в романе специальная глава – «Путешественница». Судьба ее складывается таким образом, что, едва разрешившись от родов, она после «многотрудной ночи»<sup>1</sup>, напуганная самоубийством соседа Кириллова и отсутствием мужа (его в ту ночь убили), «вбежала в свою светелку, схватила младенца и пошла с ним из дома по ули-

---

<sup>1</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. М.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 10. 1974. С. 299. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

це. Прохожих в такой глухой улице ей не встретилось. Она все бежала, задыхаясь, по холодной и топкой грязи и, наконец, начала стучаться в дома; в одном не отперли, в другом долго не отпирали; она бросила в нетерпении и начала стучаться в третий дом» (с. 299). Этот рассказ о матери с ребенком напоминает евангельский миф о Марии с младенцем. Чтобы подкрепить ассоциацию, улица, где находит свой последний приют женщина, носит название Богоявленская. С Марией Шатовой, жертвой Ставрогина, перекликается другая Мария – Лебядкина – также пострадавшая от него. С ее образом тоже связана история о младенце, то ли действительно реальном, то ли существующим лишь в ее воображении. Вот как она сама об этом рассказывает: «<...> И как родила я тогда его... некрещенного понесла, и несусь я его через лес, и боюсь я лесу и страшно мне, а всего больше я плачу о том, что родила я его, а мужа не знаю» (с. 251). Признание Лебядкиной о том, что отец ее ребенка неизвестен, практически дословно повторяет Евангелие, где о Марии сказано, что ее муж не «знал ее, как она, наконец, родила сына» (с. 252).

До своего откровения Лебядкина рассказывает Шатову, что она слышала от некоей старицы о том, что «Богородица есть великая мать, упование рода человеческого» (с. 211). Покровом Богородицы считает себя осененной эта «Мария Неизвестная», как ее называет брат, который в разговоре с матерью Ставрогина заявляет: « – О, сударыня, богаты чертоги ваши, но бедны они у Марии Неизвестной, сестры моей, урожденной Лебядкиной, но которую назовем пока Марией Неизвестной, пока, сударыня, только пока...» (с. 234).

Приведенные примеры из, пожалуй, самого запутанного романа Ф. М. Достоевского служат доказательством верности выбранного нами ракурса рассуждений, что уточняет формирование общей концепции исследования.

Мир идей С. Н. Сергеева-Ценского в языковом их воплощении весьма богат. Имеется в виду нескончаемое разнообразие средств художественной выразительности, используемое писателем: метафоры, эпитеты, сравнения, олицетворения. Ряд этот можно продолжать довольно долго. Складывается

впечатление абсолютной легкости, открытости повествования, не омраченной мучительным поиском нужной формы. Но верно ли это впечатление? И да, и нет. Сергеев-Ценский, художник, удивительно тонко чувствующий родной язык, конечно, не мог не работать над словом. Почти треть его сборника публицистических работ «Трудитесь много и радостно» посвящена, по выражению самого автора, «беседам о делах писательских»<sup>1</sup>. «Беседы» являются своеобразным руководством для подрастающего поколения, в котором представлены основы писательского мастерства, как поэтического, так и прозаического. Размышляя об особенностях и назначении литературных жанров, Сергеев-Ценский говорит об осторожности, с которой начинающий писатель должен обращаться с каждым из них. Так, в главе «Рассказ и повесть» автор пишет: «Рассказ – как бы естественный переход к художественной прозе для тех, кто в отрочестве и юности писал много стихов.

Основное правило для пишущих рассказы таково: предельная краткость при предельной же глубине и широте содержания. Тут нужно учитывать все: точность, меткость и яркость в описании обстановки, внешности действующих лиц, передаче их поступков, а самое главное – нужно быть в высшей степени искусным в подборе материала и формы для прямой речи героев рассказов» (с. 263).

В разговоре, посвященном роману и эпосе, наставляет: «Не спешите браться за роман, когда вы не усвоили еще технику рассказа» (с. 282). Тем не менее, ясность и простота теории, излагаемой писателем, отличается от применения ее на практике. Читатель, впервые берущий в руки книгу Сергеева-Ценского, открывает для себя мир любования языком, чрезмерной осторожности к каждому слову, его невероятной эстетики. Эта естественность повествования формирует у читателя представление об абсолютной ясности и прозрачности языка произведений художника. Это не совсем так. Глубина мысли художника, порождая словесные образы, невольно утяжеляет их и де-

---

<sup>1</sup>С. Н. Сергеев-Ценский. Трудитесь много и радостно. Избранная публицистика. М.: Молодая гвардия, 1975. С. 263. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

лает довольно сложными для восприятия. Особенность эта наиболее ощутима в создаваемом писателем пейзаже, который явился «новостью» в литературе. Сергеев-Ценский не просто художественно описывает природу, он одухотворяет ее. Так, к примеру, стихию огня автор наделяет абсолютно человеческими чертами: способностью передвигаться на двух ногах, смеяться, нести осознанное разрушение: «Огонь долго целился в них [грачиные гнезда] колеблющимися зубами, наконец захватил и завыл от радости и заплясал в серой листве, как красный паяц, подбрасывая гнезда, как шапки <...> земное солнце, гогочущее и оголенное, точно растрепанная пьяная баба в красном кумаче, загулявшаяся на свадьбе»<sup>1</sup>. Примечательно, как всего в нескольких предложениях художник сравнивает огонь и с красным паяцом, и земным солнцем, и пьяной бабой. Последнее из которых выглядит довольно непривычным и смелым, контрастирующим с описанием того же огня в произведениях иных писателей. Глубина метафор и олицетворений, неожиданность сравнений и сочетание, на первый взгляд, казалось бы, не сочетаемых понятий, не могут не восхищать глаз и не волновать душу отзывчивого читателя. Но именно такое обилие заставляет напряженно работать мысль, постоянно возвращаться к тексту, чтобы полнее осознать его и продолжать двигаться, следуя за размышлениями автора.

Думается, сложность подобного рода имели в виду критики, когда обвиняли Сергеева-Ценского в декаденстве, а стиль его – в нарочитой вычурности и манерности.

Всякое новое явление, возникни оно в области медицины или литературы, пугает своей неизведанностью. Страх, как известно, порождает неприятие. Неприятие ведет к нежеланию понимать, последнее – к ошибочности суждений. Так произошло и продолжает происходить с Сергеевым-Ценским, творчество которого до конца не осознано и не понято. Ранний Сергеев-Ценский пугал современников своей непосредственностью, яркостью и све-

---

<sup>1</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1976. Т.1. С. 221-222 .

жестью красок, смелостью образов, заставлявших думать. Чего так не хватало многим из его собратьев по перу. Вернемся к пейзажу писателя, о котором с восторгом отзывался П. А. Павленко: «Природа и человеческая речь – два увлечения Ценского. Глаз и ухо художника ловят самые тончайшие оттенки цвета и самые нежные обороты слова и передают их с исключительной, ни у кого другого не повторяющейся остротой»<sup>1</sup>. Похожие высказывания естественным образом приводили к зависти. Более зрелое творчество художника раздражало постоянным стремлением к самосовершенствованию, чего большинство писателей не смогли достичь, оставшись автором одного произведения.

По сравнению с Достоевским, С. Н. Сергеев-Ценский предстает для читателя более закрытым и как художник, и как человек. Попробовать объяснить это можно несколькими моментами: особенностями характера писателя, средой и окружением, воспитавших его; пережитым им в годы революции, гражданской и отечественной войн; бесконечным купированием текстов его произведений. Выделение одной из перечисленных причин в качестве доминирующей не было бы логичным и объективным. Справедливее будет говорить о совокупности обстоятельств, в различной степени повлиявших на жизнь, писательскую судьбу С. Н. Сергеева-Ценского и формирование его художественного мира.

О жизни Ценского написано очень мало, если не сказать, совсем ничего. Биография составлена таким образом, что практически не отражает внутреннего взросления и становления таланта художника. Известно лишь, что судьба не баловала его. Потеря двух братьев, матери, отца, конечно, не могли не повлиять на поэтику произведений раннего Сергеева-Ценского, окрашенную преимущественно в мрачные, темные тона. «Тундра» (1902), «Погост» (1902), «Бред» (1904), «Печаль полей», – названием своим подтверждающие состояние надрыва, блуждания, страха перед неизвестностью, характерные для человека в короткий срок потерявшего опору в жизни. Тем не менее, нет

---

<sup>1</sup>Павленко П. А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6., ГИХЛ, М., 1955. С. 161.

никаких сведений, пожалуй, о самом главном: взаимоотношениях в семье Сергеевых. Нигде не упоминается также, к примеру, причина смерти братьев писателя. Доподлинно известно лишь, что мать писателя, терская казачка, обученная мужем грамоте, была настолько ласкова к своим сыновьям, насколько суров был отец. Это обстоятельство, кстати, роднит биографии Сергеева-Ценского и Ф. М. Достоевского, также не питавшего особой привязанности к своему отцу, обладавшего довольно жестоким характером и крутым нравом. В биографии Ценского нет упоминания о его личной жизни, о детях. А между тем отношение к женщине и детям могло бы охарактеризовать человеческие качества писателя.

Бесспорно, детская тема для Ценского была важной и чрезвычайно необходимой. Потому как именно она явилась основой «Преображения», о чем заявлял сам художник. В то же время образы детей не всегда даются Сергеевым-Ценским в положительном ракурсе. Взять хотя бы, к примеру, повесть «Лерик» (1913). Главный герой – мальчик восьми лет, чьим именем названо произведение, и его домашний учитель – Марк Игнатьич Месяц. Лерик растет избалованным ребенком, на образование которого родители не жалеют никаких средств. Несмотря на то, что мальчик всегда выглядит чистым и опрятным, Месяц отмечает про себя: «И поросенка тоже можно чистенько вымыть и надушить, и преотлично он тоже будет резедой пахнуть»<sup>1</sup>. Излишняя опека матери воспитала в ребенке лень и эгоизм, а вседозволенность сформировала зачатки порочности, извратила представление о духовно-нравственных понятиях. Месяца оскорбляет и приводит в недоумение откровенные насмешки Лерика над Священным Писанием. Марка Игнатьича, который всегда был любящим сыном, поражают оскорбления, которые произносит ребенок в адрес своего родного отца: «Негодяй! Скотина! – кричал Лерик, весь красный и злой. – Он хотел меня высечь!.. Он – нищий, нищий! Свое имение промотал! Живет на мамин счет!.. Негодяй!..» (с. 269). Но

---

<sup>1</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1976. Т.2. С. 260. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.



больше всего домашнего учителя поражает поступок мальчика, который во взрослом мире имеет вполне конкретное определение домогания: «<...> в девичьей, где жили Луша и Кухарка, <...> Месяц услышал визг и крики. И когда, держа газету в руках, он подошел к девичьей и заглянул в двери, – первое, что он увидел, были освещенные сбоку стенной лампочкой голые белые ноги Луши. <...> Она стояла согнувшись, боком к двери, и отталкивала от себя Лерика, визжа, а Лерик, задирая ей юбку, кричал:

– Что ты там прячешь – покажи!.. Да что ты там прячешь, Лушка, дрянь, покажи!.. Покажи, а то укушу!» (с. 275).

Развращенность, испорченность, хитрость, злость мальчика оправдывается матерью, формируя в нем чувство вседозволенности и абсолютной ненаказуемости. Она не верит Месяцу, когда он сообщает ей об ужасном поступке мальчика. Учителя выгоняют из дома за клевету и наказание, которое тот позволил себе в отношении ребенка. Спустя много лет Месяц читает в газете заметку об убийстве молодой женщины ее мужем, и последовавшем затем самоубийстве. В преступнике Марк Игнатьич узнал Лерика. Сюжет повести довольно нетипичен, особенно, если один из главных героев ребенок. Предположим, что профессия Марка Игнатьича Месяца была взята писателем из личного опыта, который, как известно, работал учителем. Но откуда у Ценского такой порочно-трагичный образ ребенка? Он не может быть просто фантазией автора уже потому, что для него чрезвычайную роль играли художественные детали, которые писатель собирал всю жизнь. Одни использовались им как собственно детали. Иные перерастали в сюжет, становясь основой повествования. Так была написана поэма «Печаль полей», в которой, по признанию самого автора, он шел «от деталей к сюжету»<sup>1</sup>.

Надо признать, природа художественной детали у Ф. М. Достоевского и С. Н. Сергеева-Ценского разная. Деталь Достоевского чаще всего сформирована творческим видением писателя, а потому сама по себе несет понятие

---

<sup>1</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Трудитесь много и радостно. Избранная публицистика. М.: Молодая гвардия, 1975. С. 309.

*художественности*. Деталь у Ценского более реалистична. Она подмечена или услышана автором, и впоследствии воплощена в *художественном* произведении, о чем он прямо говорит в своих публицистических работах. Однако это не означает, что все, созданное Достоевским абсолютный вымысел, а произведения Ценского представляют собой реалии, художественно им оформленные. Подобные заявления по меньшей мере можно было бы считать некорректными. Мы говорим о различных подходах к одному и тому же явлению, сформированных индивидуальным творческим методом каждого из художников.

Среди фотографий Сергеева-Ценского есть одна, датированная 1955 годом, на которой писатель изображен с сидящим на его коленях внуком Сережей. В связи с этим возникает много вопросов. Так, если мальчик действительно является внуком писателя, как указано на снимке, тогда возможны как минимум три варианта, оговаривающие степень их родства. Первый: Сережа – родной внук Сергеева-Ценского, а значит, ребенок его сына или дочери, что вполне логично. Однако на сегодняшний день не существует достоверных сведений, подтверждающих или опровергающих наличие детей у писателя. Тема эта никогда не поднималась ни самим автором, ни современниками. В документальных и архивных источниках она также отсутствует. Второй: Сережа – сын дочери Христины Михайловны. Эта версия еще менее жизнеспособна, нежели первая. В своей переписке художник упоминает о трагедии, произошедшей в жизни его жены. Христина Михайловна потеряла двенадцатилетнюю дочь. Девочка умерла от холеры. Третий: Сережа – двоюродный внук писателя, то есть внук его родного брата или сестры. Как известно, у Сергеева-Ценского не было сестры, а два его брата умерли в довольно молодом возрасте, чьи имена так же остаются неизвестными. Как видим, сведениями, которыми располагает на сегодняшний день ценковедение, невозможно объяснить существующий факт. Их просто недостаточно. И это касается не только заинтересовавшего нас снимка. В биографии Сергеева-Ценского есть вопросы, ответы на которые мог ли бы стать главным клю-

чом к пониманию творчества художника в целом. Почему писатель так рано покинул место, где родился и вырос? Почему никогда не возвращался туда? Почему произведением, написанном на материале из жизни Тамбовской и Рязанской губерний, стала поэма «Лесная топь» – символ невежества и темноты, как выразался сам автор? Для М. Ю. Лермонтова и С. А. Есенина, скажем, малая родина стала мотивом, к которому они возвращались всю свою жизнь. Тарханы и Константиново для писателей были источником неиссякаемого вдохновения, местом, где отдыхала душа, приходя в гармонию с окружающим миром.

Пожалуй, лишь брак с Христиной Михайловной можно считать одним из очевидных и правдоподобных фактов, которых сравнительно мало в биографии Сергеева-Ценского.

Примечательно, что даже в письмах, в большинстве своем так и оставшихся достоянием архивов, художник предстает практически закрытым в отношении вопросов веры, любви, дружбы. Конечно, время, в которое жил и писал Сергеев-Ценский, путаная геополитическая обстановка, диктовали свои условия. Основная масса пересылаемой корреспонденции проходила тщательную проверку, потому излишняя откровенность, а тем более размышления о религии, могли пагубно отразиться как на личной, так и писательской судьбе художника. Личная переписка также неизвестна. Возможно, причиной тому можно считать и почти абсолютную безвыездность художника после его поселения в Алуште, и, как следствие, отсутствие необходимости писать жене. Потому если сравнивать Сергеева-Ценского и Достоевского, то «певец солнечной правды» выглядит намного угрюмее и нелюдимее «реалиста в высшем смысле этого слова».

Ф. М. Достоевский в творчестве своем чрезвычайно открыт, даже обнажен. Речь идет не только о произведениях. Черновики, наброски задуманных романов, небольшие зарисовки, словесные картинки демонстрируют неутомимую напряженную работу мысли, поиск ответов на вопросы не столько в окружающей действительности, сколько в самом себе. Эпистолярное и

публицистическое наследие писателя – покаяние живого человека, эмоционального, порой раздражительного, даже нервного, но знающего, что такое любовь, дружба и преданность. «Дневник писателя» практически беспрецедентное явление в русской литературной традиции, которое по аналогии с «Евгением Онегиным» (1823 – 1831) А. С. Пушкина, можно назвать энциклопедией русской души. По-детски незащищенным и уязвимым предстает Достоевский в письмах, особенно к своей жене, Анне Григорьевне. Ломая стереотипы, сложившиеся в обществе вокруг его имени, он обнаруживает себя как удивительно заботливый и любящий муж и отец, горько переживающей утрату своего первенца – дочки Сони. По воспоминаниям друзей Достоевского, писатель, когда не был погружен в творческий процесс, был гостеприимным и радушным хозяином, в дом которого всегда были открыты двери, чего нельзя сказать об авторе «Преображения».

Переписка Сергеева-Ценского в основном посвящена отношениям с издателями, вопросам о гонорарах, современной писателю политической неразберихе. Даже в письмах он манерно сдержан и прохладен. Нет и намека на откровенность, некую исповедальность, присущую жанру письма. В некоторых моментах сквозит некая надмирность восприятия всего происходящего и, возможно, легкая степень надменности. В связи с этим позволим себе догадку, что образ художника Сыромолотова-старшего, изображенного писателем, не лишено порой гордости и нетерпимости к чужой точке зрения, имеет автобиографические черты. Старожилы вспоминают писателя как человека довольно угрюмого и нелюдимого, попасть в дом которого было до чрезвычайности тяжело.

Интерес к личной судьбе С. Н. Сергеева-Ценского не продиктован желанием узнать интимные, глубоко откровенные моменты его жизни, или найти факты непорядочности в его биографии. Детальное, пошаговое восстановление переписки писателя, его дружеских, творческих и личных контактов помогло бы восстановить генеалогию тем и мотивов в творчестве художника, предпосылки возникновения тех или иных образов. Писатель не может

без биографии. Она формирует его, оказывая влияние на проблематику творчества. Удивительно, что не только сам писатель не оставил о себе практически никаких сведений, отсутствуют воспоминания самого близкого и верного друга автора, его жены. Чего, наоборот, нельзя сказать о А. Г. Достоевской, составившей и опубликовавшей свои мемуары о жизни с Достоевским-человеком и Достоевским-писателем.

Несмотря на существующие различия, роднит художников отношение к вопросам традиции и новаторства, которые по-особенному преломились в их творчестве. Если применительно к любому другому писателю принято больше говорить сначала об освоении наследства, а потом уже о приумножении его, то с Ф. М. Достоевским и С. Н. Сергеевым-Ценским – все иначе: сначала обнаруживает себя все непохожее, новое, свое, некое противоборство с традицией, а потом уже связи с ней.

### ГЛАВА 3. ПОЭТИКО-ФИЛОСОФСКАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ МОТИВНО-ОБРАЗНОЙ СТРУКТУРЫ КАК ОСНОВА ПРЕЦЕДЕНТНОСТИ: МАТЬ, РЕБЕНОК, СЕМЬЯ

#### § 1. Образ ребенка и тема детства в христологическом аспекте: от Умиления к не-умилению

В одной из своих работ А. В. Луначарский справедливо заметил: «Великие писатели обыкновенно рождаются в недрах великих кризисов; с одной стороны, они отражают тогда всю многокрасочность и весь беспокойный динамизм кризиса, а, с другой стороны, главным двигателем их в их творчестве является именно жажда найти какой-то разрешающий, успокоительный ответ на жгучие вопросы жизни»<sup>1</sup>. Для Ф. М. Достоевского одним из таких вопросов был «детский вопрос», который зачастую перед лицом взрослого поколения застывал в риторическом положении, оставаясь без «успокоительного» ответа. Призыв Ф. М. Достоевского преобразить человеческую сущность, сделав шаг на пути к пониманию детей, спустя многие и многие десятилетия на этапе XX века услышал другой классик русской литературы С. Н. Сергеев-Ценский. В письме к В. В. Михайлову за 1878 год Достоевский писал: «... я замыслил и скоро начну большой роман, в котором, между другими, будут много участвовать дети... Детей будет выведено много. Я их изучаю и всю жизнь изучал и очень люблю...»<sup>2</sup>.

Н. М. Любимов называл Сергеева-Ценского «знатоком детской психологии»<sup>3</sup> и «детского языка»<sup>4</sup>: «Сергеев-Ценский достигает того, что ткань детской прямой речи нигде у него не рвется, нигде слух не различает фальшивых нот подделки под ребячий язык. В жизни дети говорят именно так, как говорят его Колька из «Мелкого собственника», или Генька из «Верховода», с его властными, командирскими интонациями, или Садко из

<sup>1</sup>Луначарский А. В. Судьбы русской литературы. Л.: Academia, 1925. С. 68.

<sup>2</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 30. Кн. 1. 1986. С. 12.

<sup>3</sup>Любимов Н. М. Сергеев-Ценский – художник слова / С. Н. Сергеев-Ценский. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1976. Т. 12. С.525.

<sup>4</sup>Там же. С. 525.

«Сказочного имени», или герои «рассказов о детях» – «Воронят», «Потерянного дневника», «Конца света», или Таня и Леня из романа «Искать, всегда искать!». Временами кое-кто из них употребляет «взрослые» обороты речи, но это не «недогляд» автора: Ценский и это подслушал у жизни в один из своих многочисленных выходов «на натуру» и отметил как одно из характерных проявлений детской восприимчивости<sup>1</sup>.

Нами не раз отмечался тот факт, что идеологическая слепота современников С. Н. Сергеева-Ценского мешала им увидеть истинную мотивику сочинений художника, которая по сути своей была и остается аполитичной, как и сам писатель. В частности, мы имеем в виду статью Е. Усиевич «Творческий путь Сергеева-Ценского», уже не раз нами цитируемую. В ней, помимо всего прочего, идет речь и о «детских рассказах». Исследователь выделяет такие рассказы, как «Мелкий собственник» (1928), «Конец света» (1931), «Воронята» (1933) каждому из которых отказывает в статусе «детских», мотивируя свое решение присутствием в них «высоко развитого чувства собственности»<sup>2</sup>, пошлости и даже эротики. На настоящем этапе изучения творческого наследия Сергеева-Ценского сложность состоит в отсутствии четкого определения, что такое детские рассказы в творчестве Сергеева-Ценского и какие произведения можно было бы отнести к данному явлению. Проблема заключается еще и в том, что жанровая природа произведения не всегда определяется самим автором как рассказ. К примеру, «Лерик» Ценский называет повестью, «Испуг» (1910) – стихотворением в прозе. Это объясняется, прежде всего, тонкой психологической организацией каждого из произведений писателя. Следуя за писателем, мы не станем номинировать предмет данного исследования как «рассказ о детях», это было бы неверно, прежде всего, в отношении жанра. Да и с позиции содержания это не просто произведения, описывающие случаи из жизни детей. Это скорее своеобразная фи-

<sup>1</sup>Любимов Н. М. Сергеев-Ценский – художник слова // С. Н. Сергеев-Ценский. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1976. Т. 12. С.525.

<sup>2</sup>Усиевич Е. Ф. Творческий путь Сергеева-Ценского // Литературный критик. 1935. № 3. С. 108.

лософия детства, заключающая в себе ответы на все вопросы, но которую невозможно постичь, будучи взрослым. Возможно, именно поэтому дети в произведениях Сергеева-Ценского так часто поднимают отнюдь не детские темы, а взрослые, соприкоснувшись с детством, становятся мудрее.

Основу творчества заявленных писателей в целом, а также отдельных их произведений образуют поэтические идеи в их устойчивых сочетаниях. Они обнаруживают себя в образном слое произведения, через систему формально и содержательно устойчивых, но гибко варьирующихся в своих признаках мотивах. Одним из таких мотивов, индицирующим творчество Ф. М. Достоевского и С. Н. Сергеева-Ценского, на наш взгляд, является мотив Умиления.

В художественном наследии писателей мотив умиления, как одно из основополагающих понятий христианства, представлен многоуровнево и многоаспектно. Он обнаруживает себя в различных сюжетно-композиционных планах: через поэтико-философское наполнение портретных характеристик персонажей, через событийный фон, а также через расшифровку психологического параллелизма. На наш взгляд, мотив умиления является неким православно ориентированным ядром (центром), логическим развитием (периферией) которого становятся мотивы детства, «детскости» применительно к персонажам, чей возраст не позволяет отнести их к детям, однако в которых при определенных жизненных обстоятельствах начинает проявлять себя «детское», зачастую не как показатель капризности и требовательности, нежелания понимать, а, напротив, выступающее как индикатор наивности, бесхитростности, душевной и духовной чистоты, незащитности. Таким, к примеру, предстает Петр Афанасьевич Невредимов, действующее лицо эпопеи С. Н. Сергеева-Ценского «Преображение России», который на седьмом десятке лет по-детски увлеченно и с живым интересом стал изучать историю Крыма, причиной чего явились бесконечные приключения восьмерых его маленьких племянников: «Однако и сам он [Невредимов] будто заразясь от ребятишек, «живущих в каменном веке», возымел вдруг большой ин-



терес к истории Крыма с древнейших времен, хотя никогда раньше не проявлял ни малейшего любопытства к этой области знаний»<sup>1</sup>. Детское нашло свой приют и в образе Натальи Львовны, героини романа «Валя»: «От чая, или тепла, или оттого, что прошло волнение, лицо ее порозовело, от этого при худеньких щеках и тонком невнятном подбородке стало так вдруг похожим на ту девочку в белом переднике (из альбома), что опять, как тогда, он [Алексей Иванович Дивеев] ясно вообразил их с Митей рядом, и первое, что он сделал, достал торопливо карточку Мити и показал ей: – Мой сын Митя»<sup>2</sup>. И еще: «Детски досадливое лицо стало у Натальи Львовны, а слезы катились и катились все одна за другой: от них худенькие щеки стали совсем прозрачные.

На ней была меховая шапочка, котиковая, простая и тоже какая-то детская, беспомощная, а из-под нее выбились негустые темные волосы, собранные узлом, а над желобком шеи сзади они курчавились нежно, шея же оказалась сзади сутуловатая: выдался мослачок позвоночника, – как бывает у подростков»<sup>3</sup>. Благодаря детской непосредственности Натальи Львовны, Дивеев очень часто видит в ней девочку Наташу, которая могла бы подружиться с его маленьким сыном, если бы тот был жив.

Князь Лев Николаевич Мышкин в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» (1868 – 1869), наблюдая за Аглаей Епанчиной, отмечает про себя: «Ему даже не верилось, что перед ним сидит та самая высокомерная девушка, которая так гордо и заносчиво прочитала ему когда-то письмо Гаврилы Ардалионовича. Он понять не мог, как в такой заносчивой, суровой красавице мог оказаться *такой ребенок*, может быть действительно даже и *теперь* не понимающий *всех слов ребенка*»<sup>4</sup>. Интересно заметить, что «женщина-ребенок» – образ, довольно часто встречающийся, как у Ф. М. Достоевского, так и у С. Н. Сергеева-Ценского. Это Аглая Епанчина, Лизавета Прокофьевна, Настасья Филипповна – у Ф. М. Достоевского; Еля Худoley и Наталья Львовна – у С.

<sup>1</sup>С. Н. Сергеев-Ценский. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1976. Т. 9. С.131.

<sup>2</sup>С. Н. Сергеев-Ценский. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1976. Т. 7. С. 310.

<sup>3</sup>Там же. С. 308.

<sup>4</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 8. 1973. С. 358.

Н. Сергеева-Ценского. Причем «детское» в этих образах заключается не столько в капризности, а именно в наивности, беззащитности и душевной чистоте. На наш взгляд, весьма похожими можно считать образы Настасьи Филипповны и Натальи Львовны. Более того, они, если можно так сказать, отражение друг друга, только одна живет в XIX веке, а другая помещена автором в век XX. «Настоящее» знакомство с ними происходит через портрет – деталь, позволяющую раскрыть сущность героинь и служащую впоследствии неким лейтмотивом на протяжении всего повествования: «На портрете была изображена действительно необыкновенной красоты женщина. Она была сфотографирована в черном шелковом платье, чрезвычайно простого и изящного фасона; волосы, по-видимому, темно-русые, были убраны просто, по-домашнему; глаза темные, глубокие, лоб задумчивый; выражение лица страстное и как бы высокомерное <...>»<sup>1</sup>; «Удивительное лицо! – ответил князь, – и я уверен, что судьба ее не из обыкновенных. Лицо веселое, а она ведь ужасно страдала, а? Об этом глаза говорят, вот эти две косточки, две точки под глазами в начале щек. Это гордое лицо, ужасно гордое, и вот не знаю, добра ли она? Ах, кабы добра! Все было бы спасено!»<sup>2</sup> – находим мы у Достоевского. А вот – Наталья Львовна: «Из альбома на Алексея Иваныча глядели застенчивые большие глаза десятилетней девочки, для которой вся жизнь такая еще туманная сказка, такая тайна <...> полковник перевернул уже страницу альбома и вместо девочки в коротком переднике показал девушку взбито-модно-причесанную, с таким выражением задорно вскинутого лица, которое бывает только в восемнадцать лет ...»<sup>3</sup>. Театральность, наигранность в поведении обеих героинь служит защитой от внешнего мира и постороннего взгляда. Не желая показаться слабыми, они прячут то настоящее, что в них есть, представляя себя роковыми, капризными женщинами, прошлое которых овеяно страшной тайной.

<sup>1</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 8. 1973. С. 27.

<sup>2</sup>Там же. С. 31-32.

<sup>3</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1967. Т. 7. С. 281-282.

В творческом наследии Ф. М. Достоевского и С. Н. Сергеева-Ценского следует особо отметить мотивы матери с ребенком, Умиления и неумиления.

Умиление, о чем уже написано выше, имеет вариации: елеуса и радостопечалие. Причем Елеуса – греческий перевод Умиления – не обозначает в настоящем исследовании конкретного иконного изображения. Это, так сказать, видовое понятие, используемое больше на терминологическом уровне, объединяющее в себе разновидности иконы типа Умиление.

У Ф. М. Достоевского можно наблюдать воплощение первого варианта, своеобразного иконографического сюжета. В радости матери, заметившей первую улыбку своего младенца, для князя Мышкина открылась сущность православия: «Баба еще молодая, ребенку недель шесть будет. Ребенок ей и улыбнулся, по наблюдению ее, в первый раз от своего рождения. Смотрю, она так набожно-набожно вдруг перекрестилась. «Что ты, говорю, молодка?» (Я ведь тогда все расспрашивал). «А вот, говорит, точно так, как бывает материна радость, когда она первую от своего младенца улыбку заприметит, такая же точно бывает и у бога радость, всякий раз, когда он с неба завидит, что грешник перед ним от всего своего сердца на молитву становится. Это мне баба сказала, почти этими же словами, и такую глубокую, такую тонкую и истинно религиозную мысль, такую мысль, в которой вся сущность христианства разом выразилась, то есть все понятие о боге как о нашем родном отце и о радости бога на человека как отца на свое родное дитя – главнейшая мысль Христова!»<sup>1</sup>. А вот описание картины Сыромолотова-младшего, выведенное С. Н. Сергеевым-Ценским в романе «Обреченные на гибель» (1923, 1944): «На картине спереди справа были развалины, а на среднем плане вел усталого, понурого осла усталый прожженный человек в широкой соломенной шляпе; на осле сидела, видимо, очень усталая женщина в белом, с груд-

---

<sup>1</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 8. 1973. С. 183-184.

ным ребенком»<sup>1</sup>. Оба приведенных нами примера являются аллюзийно направленными к сюжету иконы типа Умиления.

Для характеристики Умиления обратимся к «Словарю русского языка» С. И. Ожегова, который определяет его как: «нежное чувство, возбуждаемое чем-нибудь трогательным»<sup>2</sup>.

Неоднозначность и многогранность исследуемого понятия подтверждает и «Словарь синонимов русского языка» под редакцией А. Евгеньевой, предлагающий следующие оттенки и полутона Умиления: «умиление – безмолвное, благоговейное, благостное (устар.), вдохновенное, глубокое, грустное, дивное, задумчивое, ласковое, любезное, нежное, почтительное, приветливое, приветное (устар.), приятное, радостное, радушное, сияющее, сладкое, сладостное, слащавое, слезливое, слезное, трогательное, упоительное, учтивое, чудесное, чудное, тяжелое»<sup>3</sup>. В отличие от Елеусы, Радостопечалие не носит прямого характера привязанности и сопряженности с каким-то ни было иконографическим сюжетом. Оно распознаваемо на уровне человеческой души, балансирующей на грани радости и печали.

Радостопечалие трогает князя Мышкина, наблюдающего за детьми: «Я останавливался и смеялся от счастья, глядя на их маленькие, мелькающие и вечно бегущие ножки, на мальчиков и девочек, бегущих вместе, на смех и слезы (потому, что многие уже успевали подраться, расплакаться, опять помириться и поиграть, покамест из школы добежали), и я забывал тогда всю мою тоску»<sup>4</sup>. Подобным же чувством проникается читатель, знакомясь с маленьким Сережей, героем стихотворения в прозе «Испуг» (1910) С. Н. Сергеева-Ценского: «Растопырив голые ручонки, как крылья, побежал Сережа к

<sup>1</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1967. Т. 8. С. 88.

<sup>2</sup>Ожегов С. И. Словарь русского языка: Ок. 75000 слов. 18-е изд. М.: Рус. яз., 1986. С. 651.

<sup>3</sup>Евгеньева А. П. Словарь синонимов русского языка. Наука, Ленинградское отделение, 1970. С. 871.

<sup>4</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 8. 1973. С. 63-64.

маме, стиравшей тут же в саду его белье»<sup>1</sup>; «Он морщится, краснеет, взмахивает руками, и уже бегут-бегут из глаз чистенькие серебристые слезинки»<sup>2</sup>.

Примечательно как «ручонки-крылья» у С.Н. Сергеева-Ценского перекликаются со словами князя Мышкина о детях: «О боже! когда на вас глядит эта хорошенькая птичка, доверчиво и счастливо, ведь вам стыдно ее обмануть! Я потому их птичками зову, что лучше птички нет ничего на свете»<sup>3</sup>. И Ф. М. Достоевский, и С. Н. Сергеев-Ценский делают акцент на «неземной» сущности детей, в том ее смысле, что они, будучи даны божественным проведением, обретшем плоть и кровь, до установленного момента живут жизнью ангелов. Как птицы больше всего живого близки к небу, так и дети пребывают в небесной невинности до определенного возраста.

Сам С. Н. Сергеев-Ценский с собой нежностью и заботой относится к своему герою. О том говорит использование применительно к образу Сережи слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами: «стриженная головка», «ручонки», «трехгодовалые ножонки», «рубашонка», «чистенькие слезинки», «тряпочки», «стеклышки», «штанишки», «бровки» и другое. Для Сережи каждый новый день полон открытий и неожиданностей. Он замечает то, чего не могут увидеть взрослые. Его взгляд на мир по-детски прост и сложен одновременно. Почему его так поражает увиденная им лягушка? Потому что она не просто мертвая, а раздавленная, а значит, убитая кем-то. Насилие над лягушкой потрясает его детское сознание, и он пытается сказать об этом маме и папе. Со стороны это может показаться наивным, заслуживающим снисходительной улыбки взрослых. Однако в попытках Сережи донести до папы и мамы свое наблюдение содержится одна из главных идей как русской, так и зарубежной литературно-философской мысли: маленькие убийства (животных, растений, насекомых), на которые привык не обращать внима-

<sup>1</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1967. Т. 2. С. 127.

<sup>2</sup>Там же. С. 127.

<sup>3</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 8. 1973. С. 58.

ния мир взрослых, впоследствии влекут за собой убийства себе подобных, постепенно становясь обыденностью.

Маленького Сережу увлекает и очаровывает огонь, языки пламени которого он сравнивает с голубями: «Огонь. Красный, желтый, трещит стружками, фукает <...>.

– Дашка, как голуби!.. Смотри: как голуби!»<sup>1</sup>.

Сначала подобное сравнение кажется непонятным. Да и сам С. Н. Сергеев-Ценский пишет об этом: «Это – сложно...» (с. 132). Следующее далее объяснение раскрывает удивительную незамысловатость и глубину детского наблюдения: «... голуби тоже белые; выпускает их старый Рохленко на заре, когда окна в его доме горят, и вот... голуби тогда тоже горят» (с. 132). Никто из окружения Сережи не обращает на его волнения внимания. Лишь только плотник Прокофий, кажется, понимает, его с полуслова. Он показан как один из немногих персонажей стихотворения в прозе, кто действительно принимает во внимание трудности маленького Сережи. Фактически он выполняет роль отца, разговаривая с ребенком, объясняя непонятные ему вещи, по-своему заботясь о нем: «Прокофий *улыбается* заросшим отовсюду ртом, откладывает в сторону шершебок и *покрывает ласково* Сережину спину широкой ладонью» (с. 128). В этой связи неслучайным видится и дело Прокофия, выбранное для него автором, – плотник, отсылающее нас к книге Нового завета, в которой говорится о том, что отец Иисуса Христа владел ремеслом плотника.

«Испуг» – повествует не только о маленьких ежедневных открытиях ребенка. Это еще и произведение, поднимающее вопросы отношений к семье и в семье. Сережа показан предоставленным самому себе. Папа даже не поворачивает головы в сторону сына (читает газету), когда тот пытается ему что-то рассказать: «...Поди к маме, – сказал папа, *ощупью нашел* его стриженую головку...» (с.129). Мама кажется раздраженной и тоже не хочет разго-

---

<sup>1</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1967. Т. 2. С. 132. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

варивать с мальчиком: «Пошел от меня, слышишь, пошел! – кричит она Сереже. – И не приходи ко мне больше, никогда не приходи!» (с. 129). Причиной маминого плохого настроения явилась ссора с папой, и вся ее неприязнь на данный момент отразилась на ребенке, так как «послал к ней Сережу человек, которого она ненавидела теперь больше всего на свете» (с. 129). Проблема состоит еще и в том, что данная ситуация имеет свойство повторяться с определенной периодичностью. Несмотря на цикличность происходящего, отношения родителей к ребенку статичны. На страницах повествования отсутствует, так сказать, дух семьи, не ощутима атмосфера теплых доверительных отношений, заботы друг о друге. Родители выглядят обособленными как по отношению друг к другу, так и по отношению к ребенку. Композицию произведения можно назвать кольцевой. Начинается и заканчивается стихотворение в прозе криком ребенка, обращенного к родителям. Сами же родители представлены довольно эпизодично. Основное окружение ребенка составляют плотник Прокофий и прислуга Дашка, через общение с которыми Сережа познает окружающий мир, получает ответы на интересующие его вопросы. По мере погружения в ткань повествования все отчетливее становится мысль о том, что это совсем не члены семьи, а будто случайно собравшиеся люди, каждый из которых живет своими интересами. Ребенок вовсе не является центром, заставляющим родителей двигаться по его орбите. Он скорее – периферия. «Случайное семейство» Ф. М. Достоевского в более поздних романах С. Н. Сергеева-Ценского трансформируется в семью «обреченную», причиной чего в основном явится переосмысления прежде всего роли женщины как в семье, так и в общественной жизни.

Повесть «В грозу» (1922) (изначально – «Смерть ребенка», «Невидимый» или «Не имеющий лика») стала для Сергеева-Ценского разговором о самом дорогом, непоправимом, безвозвратно утерянным в годы Гражданской войны – о семье, в которой звучит детский смех. К сожалению, как и многие произведения писателя, «В грозу» воспринималось с позиций «нового», революционного времени, в условиях которого «лирика» считалась просто не-

уместной. В основу повести положен факт из жизни художника – смерть от холеры в 1921 году двенадцатилетней Маруси, дочери жены писателя, Христины Михайловны от первого брака. Надо заметить, что Сергеев-Ценский никогда не упоминал о том, что девочка приходится ему неродной. Потому такими жестокими звучали слова некоторых из современников (к примеру, Ангарского) на предмет содержания повести, считавших, что смерть Маруси в ряду смертей голодного Крыма не является темой для произведения. В одном из писем к П. Н. Зайцеву Сергеев-Ценский открыто высказывал свое негодование по данному поводу: «Рассказ этот автобиографический, умерший ребенок – моя дочь, мать ребенка – моя жена; все обстоятельства жизни и смерти ребенка – буквальные. Только мужчина назван не Сергеем, а Максимом, и сделан секретарем суда. И Ангарский по поводу рассказа что-то писал мне: «Подумайте, какой ужас, какая трагедия: – умирает буржуазно-интеллигентский ребенок!.. и т.д. на целой странице!.. Можно было за последние годы привыкнуть к умиранию, но для личных оскорблений есть все-таки известный предел. Дело в том, что Ангарский отлично знал, что рассказ автобиографичен и мог бы мне этого не писать»<sup>1</sup>. Главная героиня повести Маруся, или как ее трогательно называет автор Мушка, или Мура, девочка, которой слишком рано пришлось повзрослеть и практически взять на себя обязанности старшего в доме. Сергеев-Ценский сравнивает ее с маленьким корешком желудя дуба, который благодаря своему упорству через несколько лет «разорвет скалу, как порох»<sup>2</sup>: «Так же было и с Мушкой, – пишет он, – Максим Николаевич видел, что маленькая, нежная на вид, она уже буравила каменную толщу жизни там, где ни он, ни Ольга Михайловна ничего не могли понять, принять и осилить» (с. 298). Несмотря на то, что смерть стала привычной для всех окружающих, Мушка всякий раз остро и подолгу переживает уход из жизни знакомых, соседей по даче, маленьких ни в чем не повинных детей. На своем небольшом огороде, вопреки всеобщему умиранию,

<sup>1</sup>РГАЛИ. – Ф. 1610. – Оп. 1. – Ед. хр. 29: Письма С. Н. Сергеева-Ценского П. Н. Зайцеву.

<sup>2</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1967. Т. 2. С. 298. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.



она старается поддержать жизнь: сама выращивает салат, капусту, укроп, помидоры. По-детски радуясь, она в то же время по-взрослому, хозяйственно, со знанием дела ухаживает за своими любимицами, коровой Женькой и телочкой Толкушей. Даже невозможность отъезда за границу Мушка осознает намного отчетливее, в отличие от родителей, продолжающих надеяться и верить, что в скором времени они будут далеко от этого ужаса, голода и распространяющихся с катастрофической скоростью инфекций. Мушка перебивает мать, когда Ольга Михайловна вновь пытается мечтать о лучшей жизни: « – Никогда не уедем!.. И я терпеть не могу, когда о чем-то мечтают без толку!.. И ты, и Максим Николаич такой же... А еще называются взрослые!..» (с. 305). Рассуждения девочки об ответственности каждого перед лицом жизни и смерти удивительным образом перекликаются с монологом о неоправданных страданиях детей, озвученным одним из главных героев романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы», Иваном Карамазовым: «Понимаешь ли ты это, когда маленькое существо, еще не умеющее даже осмыслить, что с ней делается, бьет себя в подлом месте, в темноте и в холоде, крошечным своим кулачком в надорванную грудку и плачет своими кровавыми, незлобивыми, кроткими слезами к «боженьке», чтобы тот защитил его, – понимаешь ли ты эту ахинею, друг мой и брат мой, послушник ты мой божий и смиренный, понимаешь ли ты, для чего эта ахинея так нужна и создана! Без нее, говорят, и пребыть бы не мог человек на земле, ибо не познал бы добра и зла. Для чего стоит познавать это чертово добро и зло, когда это столького стоит?»<sup>1</sup> – «Вот и папу тоже... Убили папу, и никто за это не ответит... И никому, никому это не нужно <...> – Вот, – не понимаю!... Я не понимаю, а ты понимаешь? Я тоже хочу понять! А ты объясни!... То говорили: «Грех, грех», – а то кругом убивают и никакого греха <...> – Мама, а ты знаешь... Ты помнишь, как мы с тобой ехали с завода, и ты боялась, как бы сыпную вошь не схватить?.. Помнишь, я с тебя снимала, а ты с меня?...От сыпной вши сколько

---

<sup>1</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 14. 1976. С. 201.

народу погибло? Миллион?.. Значит, сыпная вошь за это ответит? Ура!.. Вошь ответит!.. Кому же этот вшиный ответ нужен?..»<sup>1</sup>.

По-настоящему детская беспомощность и незащищенность начинает проявлять себя в образе девочки лишь тогда, когда та заболевает холерой: « – Мама! – *досадливо* позвала Мушка <...> – Да ма-ма же! – протянула Мушка *плаксиво*. Как будто *двухлетней стала*, когда мама бывает единственной и всемогущей» (с. 318). Родители не сразу замечают опасность, принимая несвойственное для Мушки поведение за каприз. Вообще, и Ольга Михайловна, и Максим Николаевич в чем-то напоминают ранних героев-мечтателей Ф. М. Достоевского. Сам Сергеев-Ценский на страницах повести не раз подчеркивает мечтательское начало своих героев: «Это была мечта Максима Николаевича и ее: во что бы то ни стало уехать. Долгие бессонные ночи отдавались только этим мечтам <...> Максим Николаевич был скорее созерцателем, чем практичен, скорее верил, чем знал, и больше недоуменно разводил руками, чем возмущался» (с. 294). Уход от действительности, решение ненужных на данный момент «общерусских вопросов», пустой разговор с Бородаевым мешают Максиму Николаевичу своевременно заметить и распознать первые симптомы недомогания Мушки. Позже, когда механизм болезни будет запущен, Максим Николаевич вспомнит и бледное лицо Ольги Михайловны, и отметку градусника со страшным значением «сорок один»: «Только теперь вспомнил Максим Николаевич, что термометр их показывал больше только на три десятых, и испугался. Это был испуг, сразу его пронизавший. Он даже понять не мог теперь, как это случилось, что он, видя смертельное лицо Ольги Михайловны, даже не догадался, что Мушка больна серьезно. Он даже вслух сказал горестно:

– Как же я так?.. Как же я мог уйти с этим?..» (с. 323)

Маленькую Марусю отличает какая-то осознанная радость жизни, чего еще не понимают дети её возраста, и чего зачастую не хватает взрослым.

---

<sup>1</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1967. Т. 2. С. 308.

Данная мысль находит свое подтверждение в словах, сказанных Максимом Николаевичем уже после смерти дочери: «Растворится в земле и воздухе... будет кусочками радуги... Очень радовалась она жизни... Доверчива была очень к этой гнусной старой бабе-жизни... и та вот накормила ее бациллами!» (с. 347). В ней слились детская, богообразная чистота и взрослая рассудительность. На наш взгляд, позволительно было бы рассуждать о некоторых элементах иконичности в образе Мушки. Это не только своеобразная мученическая смерть девочки, но также описания, которые частично отправляют к изображениям младенцев на иконах типа «Умиление»: «<...> и Мушка, храбро кутаясь в дырявое ватное розовое одеяло, подпоясанное веревочкой, пасла ее [корову] днем <...>» (с. 292). Маруся не только испытывает чувство Умиления, радуясь каждому новому дню, но и сама вызывает это чувство у окружающих. Чего стоит один только ее портрет, с необыкновенной нежностью-умилением воссозданный на страницах повести автором: «Два передних верхних резца, рубчатых крупных и круглых, несколько набегали друг на друга, и это особенно нравилось в Мушке Максиму Николаевичу; и когда Мушка зачарованно открывала рот, он больше глядел чуть прищуренными карими глазами не в ее верящие серые глаза, и не на ее тонкокожие с легким румянцем, северные щеки, и не на белые, мягкие прямые, тонкие, паутинно-тонкие волосы, и не на вздернутый кончик подвижного небольшого носа, даже не на синеющую овальную ямочку на подбородке, а именно на эти два крепких, круглых, крутых резца, несколько набегающих крышечкой снизу друг на друга» (с. 289). Вопреки стараниям советских критиков не пропустить в печать даже намек на религию, «В грозу» – явилось произведением с православной основой. С. Н. Сергеев-Ценский прямо указывал на это своим первым названием повести – «Невидимый», вероятно, имея в виду божественную предопределенность описанного. Название претерпело кардинальные изменения, а вот само слово «невидимый», не раз употребляемое автором именно в православном контексте, стало лейтмотивом повествования. Доказательством присутствия в повести «мира дольного» служат также и упоминания

вание притчи о камнях, превращенных в хлебы, и художественно переиначенная одна из семи заповедей Божьих – «Возлюби ближнего своего, как самого себя». Кульминационным в эмоциональном отношении можно считать развернутый внутренний монолог Максима Николаевича, посвященный солнцу, который по сути своей больше напоминает молитву: «Жизнедавец, я к тебе с жалобой!.. Ты любил маленькую беловолосую Мушку, с ясными до дна глазами, и она любила тебя... <...> И вот нет уж ее: она убита!.. Я к тебе с жалобой, жизнедавец!.. Вот женщина – ты ее видишь? <...> Это мать!.. <...> Она – мать, и она ждет от тебя чуда. Ты, конечно, не совершишь этого чуда, ты – чудотворец, ты – жизнедавец, и я к тебе с новой жалобой за то, что не совершишь!..» (с. 357). Последние слова звучат как вызов создателю, отказ понять и принять смерть своего ребенка. Хотя сам С. Н. Сергеев-Ценский рассматривал смерть, как переход из одного состояния в другое, в котором нет ничего страшного (о чем имеется упоминание в письмах художника), мысли Максима Николаевича близки большинству героев Ф. М. Достоевского, которых смерть детей заставляет усомниться во всемогуществе Бога, в существовании смысла жизни как такового.

На первых страницах повести «В грозу» С. Н. Сергеев-Ценский дает описание голодных детей, сравнивая их с воробьями: «Они были везде, эти голодные воробьи, и воровали все: пирожки с лотков и чайных столиков <...>, камсу с баркасов у пристани <...>; муку из мешков, случайно провозившуюся на подводах. Тревожно ищущими, серьезнейшими, совершенно взрослыми, даже старыми, даже древними глазами стали вдруг все детские глаза <...>» (с. 287). На первый взгляд, данная цитата может показаться не вполне логичной в контексте нашего исследования. Поэтому мы обязаны пояснить целесообразность ее употребления. Дело в том, что в альбоме «Федор Михайлович Достоевский в портретах, иллюстрациях, документах» (1972), главным составителем которого является А. Ф. Достоевский, помещена картина И. Пряшникова «Воробьи» (1880-е годы), изображающая полуголодных крестьянских детей, сидящих на заборе. Под картиной – выдержки из произ-

ведений Ф. М. Достоевского. Все они посвящены детям и их положению в современном писателю обществе. Приведем пример одной из них: «Я никогда не мог понять мысли, – пишет Ф. М. Достоевский, – что лишь одна десятая доля людей должна получать высшее развитие, а остальные девять десятых должны лишь послужить к тому материалом и средством, а сами оставаться во мраке. Я не хочу мыслить и жить иначе, как с верой, что все наши девяносто миллионов русских (или там сколько их тогда народится) будут все когда-нибудь образованны, очеловечены и счастливы»<sup>1</sup>. Очевидное идейное родство обоих высказываний является, на наш взгляд, еще одним из доказательств проникновения «феномена Ф. М. Достоевского» в творческий мир С. Н. Сергеева-Ценского.

В творческом наследии Сергеева-Ценского находит свое выражение мотив не-умиления, яркой художественной репрезентацией которого можно назвать поэмы «Лесная топь» и «Печаль полей». Сергеев-Ценский, пожалуй, единственный писатель в русской литературе после Н. С. Лескова, кто представил образ женщины-матери, убивающей своего ребенка. Антонина в «Лесной топи» испытывает чувство отвращения и брезгливости к своему новорожденному ребенку: «Она кормила грудью жадного плакучего уroda и закрывала ему лицо, чтобы не глядеть»<sup>2</sup>. В ней не просыпается материнского инстинкта умиления к существу, который является ее кровью и плотью: «Просыпаясь от его крика, Антонина ясно начинала ощущать, что он не нужен ни ей и никому теперь и не будет нужен после, что он ей противен, что он даже не ее, потому что она ждала не такого» (с. 220). Подобное неприятие Божьей воли приводит Антонину к тому, что она нарушает одну из заповедей «не убий», намеренно оставляя ребенка в горящем доме: « – И на что она вам нужна была? Урод! Ведь она урод была! – вдруг закричала, пошатнувшись вперед, Антонина... Теперь стала нужна, как сгорела, а как жива была: терпи,

<sup>1</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 24. 1986. С. 39.

<sup>2</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1967. Т. 1. С. 220. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

ягодка, – это тебе в наказание дадено...» (с. 225). Примечательно, что Антонина испытывает чувство жалости, граничащее со злостью, в то время как односельчане в своем отношении к ребенку близки именно к церковному понятию умиления: «С люлькой!... Как спала, *ангельская душка*, так и сгорела!» (с. 225). Эпизод, в котором Антонина кормит дочку грудью, внешне удивительно близок иконе «Млекопитательница», изображающую Богоматерь, вскармливающей младенца. Однако атмосфера духовной близости матери и ребенка, которая несет в себе икона, оказывается абсолютно чуждой Антонине. Она не только не испытывает любви к девочке, но и закрывает рукой ее лицо, что и вовсе противоречит иконной композиции. В образе Антонины слились и собственно Умиление, духовной ассоциацией чего является непосредственно сама икона, и радостопечалие. Причем оба эти понятия в контексте произведения при соприкосновении с героиней приобретают отрицательное значение.

Героиня поэмы «Печаль полей» Анна, с нетерпением ждет рождения ребенка: «Рядом с той жизнью, которую видели все, шла в ней, волнуясь, то подымаясь, то падая, своя – густейший отстой жизни, где все было неясно, сказочно и тревожно»<sup>1</sup>. Настроение радости, сопровождаемой слезами, пронизывает все ее существование, существование всего вокруг: «Внизу под ногами и дальше и шире кругом, в тех черных дымящихся земных пластах, где живут, и ветвятся, и сосут влагу всеми мочками корни, теплело и струилось что-то так же заботливо и бесшумно, как в нежном теле Анны» (с. 529). Однако на фоне радости С. Н. Сергеев-Ценский пунктирно проводит мысль о возможной потере ребенка. Мысль эта трансформируется в страх, который героиня уже испытывала – предыдущие шестеро детей рождались мертвыми. Страх рождает сомнение и неверие в душе Ознобишина, мужа Анны: «А в Ознобишине тяжелела мысль: «В седьмой раз» (с. 523). Постепенно на место страха приходит нежелание этого ребенка, не-умиление: « – Пойми, не то

---

<sup>1</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1967. Т. 1. С. 515. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

ведь это, не то, – возбужденно повторял он. – Ведь это седьмой ребенок... Кто это, – черт или дьявол, – кто это смеется?» (с. 543).

Здесь следует подробнее остановиться на числе семь и его толковании в контексте православия. Дело в том, что число «семь» называют «истинно святым числом», так как оно является соединением числа «три», символизирующего божественное совершенство (догмат о Святой Троице), и числа «четыре», числа мирового порядка. Следовательно, само число «семь» является символом «союза» Бога и человека, символом общения между Богом и его творением. Кроме того, число «семь» в Библии встречается довольно часто. Седьмой день считается священным, потому что именно этот день Бог отдыхал после сотворения мира; семь печалей Марии; семь грехов (гордость, сребролюбие, блуд, зависть, чревоугодие, гнев, уныние) и добродетелей (любовь, нестяжание, целомудрие, смирение, воздержание, кротость, трезвение). Находим упоминание о семи коровах тучных и семи тощих. «Праведник падает семь раз и снова встает» (притчи 24:16) – читаем в Притчах. Петр семь раз спрашивал Иисуса Христа, должен ли он простить своего брата, на что получил ответ: «По семидесяти раз семь» (Мф. 18: 21-22). В Откровении говорится о семи духах перед тронном и о семи звездах, которые являются ангелами семи церквей.

В связи с этим напрашивается вывод о неслучайном характере употребления С. Н. Сергеевым-Ценским числа семь применительно к образу Анны. Внутренний страх, который преследует женщину на протяжении всех попыток стать матерью, является показателем уклонения от веры, сомнением в существовании Божественного соприсутствия. Если обратиться к истории, описанной в Евангелии от Луки, 8 глава 41-56 стихи, можно найти подтверждение высказанной нами мысли. В частности, в ней говорится о том, что начальник синагоги Иаир оказался в тяжелом положении: его дочь умирала. Когда Иисус шел с ним, чтобы помолиться за неё, одна женщина прикоснулась к Нему с верой, и получила исцеление. Пока Иисус с ней разговаривал, Иаир получил известие о смерти дочери. Может показаться, что Иисус опо-

здал. Однако еще до того, как Иаир успел что-либо сказать, Иисус опередил его словами: «Не бойся, только веруй!» (Лк. 8:41-56).

Таким образом, от силы веры самой Анны зависело, родиться ли ее седьмой ребенок или нет.

Необходимо отметить, что мотив не-умиления в произведениях С. Н. Сергеева-Ценского не позволяет реализоваться такому архетипу русского православия, как Богоматерь с младенцем. И в «Лесной топи», и в «Печали полей» итогом является физическая смерть детей, а вместе с ней духовная пустота женщины, не реализовавшей мечту о материнстве.

Перерождение мотива Умиления в мотив не-умиления, на наш взгляд, является следствием процесса деградации: от «семейства совершенного» как идеала святой Руси, воплощенного в содержании православной иконы, через деградацию «случайного семейства» Ф. М. Достоевского к «семейству обреченному» С. Н. Сергеева-Ценского, которая явилась результатом разрушения традиций православной семьи, безверия, падения нравственности и жестокости. То, о чем писал Ф. М. Достоевский в своих романах и публицистических работах, реализовало себя в речи Иртышова, одного из главных персонажей эпопеи С. Н. Сергеева-Ценского «Преображение России»: семья – отживший институт.

Приведенные примеры далеко не исчерпывают сферу понятия Умиления в творчестве Ф. М. Достоевского и С. Н. Сергеева-Ценского. Мы обозначили, на наш взгляд, центр, который в периферии своей располагает немалым количеством вариаций мотива Умиления. Это не только непосредственное «узнавание» Елеусы и Радостопечалия, восходящих к центральному понятию, однако имеющих несколько различное семантическое наполнение, о чем говорилось выше; это также мотивы не-умиления, мотивы детской молитвы, мотивы «материнства» и «женственности», воплощающиеся через контаминацию темы «Божьей любви»; мотивы «случайного семейства» и «семейства обреченного».



## § 2. Своеобразие художественного феномена «детишек с ручкой» (Ф. М. Достоевский) и понятия «пойти в кусочки» (С. Н. Сергеев-Ценский)

В Библии можно найти довольно частые упоминания о детях, говорящие об их святости и близости к создателю: «В то время ученики приступили к Иисусу и сказали: кто больше в царствие небесном? Иисус, призвав дитя, поставил его посреди них И сказал: истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царствие Небесное; Итак, кто умалится, как это дитя, тот и больше в Царствие Небесном; И кто примет одно такое дитя во имя Мое, тот Меня принимает; А кто соблазнит одного из малых сих, верующих в Меня, тому лучше было бы, если бы повесили ему мельничный жернов на шею и потопили его во глубине морской» (Мф. 18:1-6) <...> «Смотрите, не презирайте ни одного из малых сих; ибо говорю вам, что Ангелы их на небесах всегда видят лице Отца Моего Небесного» (Мф. 18:10) <...> «Тогда приведены были к Нему дети, чтобы Он возложил на них руки и помолился; ученики же возбраняли им. Но Иисус сказал: пустите детей и не препятствуйте им приходить ко Мне, ибо таковых есть Царство Небесное» (Мф. 19: 13-14).

Действительно, нет никого сильнее и в то же время слабее детей. Сила – в душевной и духовной чистоте, мудрости суждений, истинности слова. Слабость – в невозможности защитить себя в силу своего возраста. То, что дети воспринимают просто на веру, взрослые постоянно подвергают сомнению.

Проведенный анализ художественно-публицистического, эпистолярного и мемуарного наследия Ф. М. Достоевского и С. Н. Сергеева-Ценского позволяет говорить о важности тем ребенка и детства в творчестве обоих художников. Кроме того, необходимо акцентировать христологическую ориентированность данных тем, которая имеет под собой прочную философско-религиозную платформу.

В области достоевсковедения найдется достаточное количество работ, с той или иной позиции отражающих и разрабатывающих тему детства<sup>1</sup>. Исследования, посвященные детской образности и мотивам детства в творчестве С. Н. Сергеева-Ценского, носят фрагментарный характер. В основном внимание уделялось вопросам композиции, жанра, соотношения творческих индивидуальностей, идеологической реабилитации текстов произведений и «творческого лица» художника<sup>2</sup>.

В. К. Козлов в своей работе «Творческий путь С. Н. Сергеева-Ценского» писал о том, что «особое место в его предвоенном творчестве занимают рассказы о детях: «Небо», «Испуг», «Лерик». По замечанию Н. И. Замошкина, вера в детей «начертала ему [Сергееву-Ценскому] дальнейший путь, отличный от пути Андреева, Арцыбашева, Сологуба. Не к... «все дозволено» обратился Ценский, а к мысли о будущем человеке – нравственной созидательной личности»<sup>3</sup>.

Сам Сергеев-Ценский писал о том, что если бы он не создал рассказа «Небо» (1908), главным героем которого является Леня – мальчик двух с половиной лет – не было бы ни повести «Загадка кокса» (1935), ни романа «Искать, всегда искать!» (1958). «Вон где оказалось зерно всех этих повестей: в

---

<sup>1</sup> Иванов В. В. Христианские традиции в творчестве Ф. М. Достоевского: дис. ... д-ра филол. наук: 10. 01. 01. Томск, 2007; Кирякова Л. В. «Мальчик у Христа на елке» Ф. М. Достоевского и «Рождественская песнь в прозе» Ч. Диккенса // Литература в школе. 2003. № 5; Копытцева Н. М. Святочный рассказ Ф. М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке» в контексте темы «обездоленного детства» // Литература в школе. 2003. № 5; Серденко И. И. Виды и функции воспоминаний о детстве в произведениях Ф. М. Достоевского // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2007. № 8; Созина Т. Н. Трогательное в романной поэтике Ф. М. Достоевского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Санкт-Петербург, 2010; Шараков С. Л. Идея спасения в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1964 и др.

<sup>2</sup> Анипкин Ю. Д. Мировосприятие и стиль раннего С. Н. Сергеева-Ценского (1889 – 1914): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1970; Краснослободцева Т. А. Ф. М. Достоевский в художественном мире С. Н. Сергеева-Ценского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тамбов, 2005; Нарбекова О. В. Диалогия С. Н. Сергеева-Ценского «Преображение»: развитие замысла, художественно-философской концепции, характеров: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тамбов, 2004; Немцова Н. М. Концепция мира и человека в художественно- философских исканиях С. Н. Сергеева-Ценского и М. Горького 1910 – 1930-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тамбов, 2003; Хворова Л. Е. Эпопея С. Н. Сергеева-Ценского «Преображение России» в культурно-аксеологической парадигме русской литературы: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. М., 2000.

<sup>3</sup> Козлов В. К., Путнин Ф. В. Творческий путь С. Н. Сергеева-Ценского // Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1967. Т. 1. С. 14.

небольшом рассказе «Небо», написанном в 1908 году»<sup>1</sup>, – заключает художник.

Высказывание Н. И. Замошкина о спасительной вере в детей оформилась в одну из главных тем творчества Ф. М. Достоевского задолго до обращения к ней С. Н. Сергеева-Ценского.

Ф. М. Достоевский, кажется, первым в русской литературной традиции откровенно обратил пристальное внимание на страдание и унижение детей; открыл особый мир детской психологии. Размышления о неблагополучном детстве или вовсе о его отсутствии постоянно возникают на страницах произведений писателя. Таковыми, например, являются история Неточки Незвановой из одноименной повести, мальчика-бродяжки из «Униженных и оскорбленных» (1861), речь Ивана Карамазова о детях в романе «Братья Карамазовы», истории о «случайных детях» и «случайных семействах», помещенные в «Дневнике писателя» и много другое.

Особое внимание обращается на феномен «детишек с ручкой», который впервые обрел звучание на страницах «Дневника писателя», а именно в публицистической зарисовке «Мальчик с ручкой» (1876). «Ходить с ручкой» – термин, который придумали сами дети. Означает он – просить милостыню. Согласно толковому словарю под редакцией В. И. Даля и энциклопедическому – под редакцией Ф. А. Брокгауза и И. А. Эфрона, милостыня – это подаяние нищему; даяние денег, пищи или вещей нуждающемуся<sup>2</sup>. Слово «милостыня» как таковое упоминается в книгах Нового Завета. В частности, очень подробно идея милостыни и милосердия описана в учении Иисуса Христа о милостыне, который наставлял, что подающий должен искать вознаграждение только у Бога: «Смотрите, не творите милостыни вашей пред людьми с тем, чтобы они видели вас: иначе не будет вам награды от Отца вашего Небесного. Итак, когда творишь милостыню, не труби перед собою,

<sup>1</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Трудитесь много и радостно. Избранная публицистика. М.: Молодая гвардия, 1975. С. 268.

<sup>2</sup>Брокгауз Ф. А., Эфрон И. А. Энциклопедический словарь в 82-ти тт. и 4-х доп. тт. М., 2011; Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка в 4-х т. М., 1978.

как делают лицемеры в синагогах и на улицах, чтобы прославляли их люди. Истинно говорю вам: они уже получают награду свою. У тебя же, когда творишь милостыню, пусть левая рука твоя не знает, что делает правая, чтобы милостыня твоя была втайне; и Отец твой, видящий тайное, воздаст тебе явно» (Мф. 6: 1 – 4). Напрашивается мысль о том, что милостыня – прежде всего понятие духовное. Важен не сам процесс подаяния, а душевные движения, подтолкнувшие человека сделать это. В связи акцентируем «духовное» звучание понятия «мальчик с ручкой», рассматривая его не с позиций просящего милостыню, как нечто материальное; а в контексте обращения маленьких героев к Богу. Не случайно из сотен наименований нищих Ф. М. Достоевским выбрано именно «с ручкой», которое ассоциируется прежде всего с *процессом молитвы*, во время которого положение рук является одним из одним из способов общения с Богом. Поэтому считаем возможным расширить семантику понятия «мальчик с ручкой» и отнести к нему персонажей, которые по сути своей не являются бродяжками; однако также нуждаются в подаянии, только духовного типа: любви, сострадании, милосердии, ласке.

Роман «Бедные люди» (1845) стал одним из первых произведений молодого Достоевского, на страницах которого впервые появился образ маленького нищего. Встреча с ребенком описана глазами Макара Алексеевича Девушкина, который под впечатлением от увиденного напишет Вареньке: «Шарманщик расположился перед чьими-то окнами. Замечаю малютку, мальчика, так себе, лет десяти; был бы хорошенький, да на вид больной такой, чахленький, в одной рубашонке да еще в чем-то чуть ли не босой стоит, разиня рот музыку слушает – детский возраст! Загляделся, как у немца куклы танцуют, а у самого и руки и ноги окоченели, дрожит да кончик рукава грызет...»<sup>1</sup>.

Совсем не случайно Ф. М. Достоевский делает акцент на «детском возрасте». Именно в этот период дети еще верят в чудеса, верят в оживших, тан-

---

<sup>1</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 1. 1972. С. 87.

цующих кукол. Несмотря на неопрятный, неряшливый и жалкий внешний вид, малютка привлекает внимание неподдельным живым интересом к тому, что уже не кажется чудом: к музыке и куклам. И Макар Девушкин останавливается возле шарманщика только потому, что замечает маленького внимательного слушателя. Он понимает, что для ребенка, ничего подобного не видевшего и не слышавшего в кругу семьи, эта встреча становится целым событием. На время мальчик забывает, что вышел на улицу «с миссией» – попросить милостыню для умирающей матери и еще троих братьев и сестер. Звон монеты, упавшей в ящик шарманщику, будто вырывает мальчика из сказки и вновь возвращает в действительность: «Только что звякнула монетка, встре-пенулся мой мальчик, робко осмотрелся кругом <...> Подбежал он ко мне, ручонки дрожат у него, голосенок дрожит, *протянул он ко мне бумажку* и говорит: записка!»<sup>1</sup>. Жест протянутой руки является глубоко символичным и заключает в себе просьбу ребенка о помощи. От того подадут мальчику милостыню или нет, зависит не только его материальное положение, но также и душевное благополучие.

Произведением, отразившим процесс развития и формирования ребенка, осознания себя как личности, стала повесть Ф. М. Достоевского «Неточка Незванова» (1849). Особенность ее состоит в том, что повествование ведется от лица самой Неточки, предоставляя возможность взглянуть на все рассказанное как бы изнутри, глазами самой девочки. Примечательной видится и характеристика, данная Неточкой самой себе, определившая последующий вектор повествования: «Я начала себя помнить очень поздно, только с девятого года <...> Но с той минуты, когда я вдруг начала сознавать себя, я развилась быстро, неожиданно, и много совершенно *не детских впечатлений стали для меня как-то страшно доступны...*»<sup>2</sup>. Жизнь Аннеты в родительском доме протекает в довольно мрачной обстановке: бедность, постоянные

<sup>1</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 1. 1972. С. 87.

<sup>2</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 2. 1972. С. 158-159. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

ссоры матери и отца на фоне «непризнанного таланта» последнего, осознание ребенком «странности» своего семейства: «Я очень хорошо узнала, – но не знаю как это случилось, – что живу в странном семействе и что родители мои как-то вовсе не похожи на тех людей, которых мне случалось встречать в это время. «Отчего, – думала я, – отчего я вижу других людей как-то с виду не похожих на моих родителей? отчего я замечала смех на других лицах и отчего меня тут же поражало то, что в нашем углу никогда не смеются, никогда не радуются?» <...> Я поняла, и уж не помню как, что в нашем углу – какое-то вечное, нестерпимое горе» (с. 160-161). Девочка растет не «в» семье, а «между» отцом и матерью; ее не научили ни принимать любовь, ни отдавать ее. Редкие проявления материнской ласки она воспринимает настороженно. Отец, пользуясь необъяснимой любовью-жалостью со стороны Неточки, заставляет ее воровать последние деньги и отдавать ему, тем самым духовно развращая ребенка. Внезапно пришедшее осознание того, что близкий человек использует её, прикрываясь отцовскими чувствами, рушит перед Неточкой весь мир: «Я почувствовала в эту минуту, что ему не жалко меня и что он не любит меня, потому что не видит, как я его люблю, и думает, что я за гостинцы готова служить ему. В эту минуту я, ребенок, понимала его насквозь и уже чувствовала, что меня *навсегда уязвило это сознание, что я уже не могла любить его, что я потеряла моего прежнего папочку*» (с. 178). Не случайным видится неоднократное упоминание на страницах повести положения рук маленькой героини, подразумевающих процесс молитвы, что, в свою очередь, говорит о стремлении Неточки быть услышанной и понятой: «Буду, буду, маменька! – сказала я, *складывая руки и умоляя ее*» (с. 182); «Я бросилась на колени, *сложила руки*, и полная ужаса, отчаяния, которое уже совсем овладело мною, упала на пол и пролежала несколько минут, как бездыханная. Я напрягала все свои мысли, все свои чувства *в молитве*, но *страх преодолел меня*» (с. 186).

При подготовке январского выпуска журнала «Дневник писателя» за 1876 год, Ф. М. Достоевский писал, что намерен сказать в нем «кое-что о де-

тях – о детях вообще, о детях с отцами, о детях без отцов в особенности, о детях на елках, без елок, о детях преступниках»<sup>1</sup>.

Художественно-публицистическая зарисовка «Мальчик с ручкой» открывает своеобразную авторскую трилогию, логическим продолжением которой служат рассказы «Мальчик у Христа на Елке» и «Колония малолетних преступников». Писатель не называет ни имен, ни фамилий. Образ маленького попрошайки дается собирательным, объединяющим в себе сотни судеб подобных ему мальчиков и девочек. Особое внимание Достоевский уделяет глазам ребенка, которые могут рассказать «профессионал» он или «начинающий»: «Таких, как он, множество, они вертятся на вашей дороге и завывают что-то заученное; но этот не завывал и говорил как-то *невинно и непривычно и доверчиво* смотрел мне в глаза, — стало быть, лишь начинал профессию» (с. 13). Среда, формирующая личность ребенка, не дает возможности развиваться таким понятиям как добро, милосердие, ласка. Постоянные побои, разврат и водка в итоге воспитывают в ребенке преступника, в большинстве своем не осознающего противозаконность своих действий. В рассказе «Мальчик у Христа на Елке» действие организуется сразу в нескольких пространственно-временных континуумах: реальном, фантастическом и библейском (православном). Реальность представляется Ф. М. Достоевским как статистика, на основе которой написаны практически все произведения о детских судьбах. Художник вновь не дает конкретного обозначения места действия. Он пишет: «*в каком-то* огромном городе» (с. 14), тем самым указывая на масштабы затрагиваемой проблемы. Складывается впечатление, что Достоевскому необходимо в этом городе заключить тысячи и тысячи других, *таких же*, городов, где по улицам ходят *такие же* дети с замерзающими пальчиками: «Глядит мальчик, дивится, уж и смеется, а у него болят уже пальчики и на ножках, а на руках стали совсем красные, уж не сгибаются и больно пошевелить. И вдруг вспомнил мальчик про то, что у него так болят

---

<sup>1</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 22. 1981. С. 5. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

пальчики, заплакал и побежал дальше <...>» (с. 15). Реальное пространство улицы внезапно сменяется фантастическим пространством Рождественской елки, входом в которое служит голос: «Пойдем ко мне на елку, мальчик, — прошептал над ним вдруг тихий голос» (с. 16). В данном случае также следует обратить внимание на положение рук ребенка: «Он подумал было, что это все его мама, но нет, не она; кто же это его позвал, он не видит, но кто-то нагнулся над ним и обнял его в темноте, а он *протянул ему руку и...* и вдруг, — о, какой свет! О, какая елка!» (с. 16). То, чего мальчик так долго искал на холодных и враждебных улицах большого города, протягивая замерзающие руки и прося помощи, он обрел на этом празднике: «Где это он теперь: все блестит, все сияет и кругом все куколки, — но нет, это все мальчики и девочки, только такие светлые, все они кружатся около него, летают, все они *целуют его, берут его, несут с собою*, да и сам он летит, и видит он: *смотрит его мама и смеется на него радостно*» (с. 16). Позже мальчик узнает, что это не просто праздник; это Христова елка. Таким образом, Достоевский выводит повествование на новый уровень – религиозный, а если быть точнее, православный: «У Христа всегда в этот день елка для маленьких деточек, у которых *там* нет своей елки... – И узнал он, что мальчики эти и девочки все были все такие же, как он, дети, но одни замерзли еще в своих корзинах, в которых их подкинули на лестницы к дверям петербургских чиновников, другие задохлись у чухонки, от воспитательного дома на прокормлении, третьи умерли у иссохшей груди своих матерей (во время самарского голода), четвертые задохлись в вагонах третьего класса от смраду, и все-то они теперь здесь, все они теперь как ангелы, все у Христа, и он сам посреди их, и простирает к ним руки, и благословляет их и их грешных матерей...» (с. 16-17). Однако в атмосферу тепла и уюта Христовой елки проникают приметы и факты действительности. Так, например, слово «там» в приведенном выше контексте служит границей, разделяющей реальность, в которой мальчик уже умер, и новую жизнь у Бога. Упоминание о Самарском голоде также неслучайно. Этот факт действительно имел место быть в Самарской губернии в



1871 – 1873 годах. А сообщение о смраде в вагоне на станции Воронеж, от которого некоторые люди, в том числе и дети, задохнулись, было опубликовано в «Московских ведомостях» в № 5 от 6 января за 1876 год. В. А. Туниманов в своей кандидатской диссертации «Художественные произведения в «Дневнике писателя» (1966) писал о том, что помещенные в «Дневнике писателя» художественные произведения станут новым шагом на пути разработки Достоевским принципов реализма, доходящего до фантастического, – реализма, сочетающего монументальность художественных обобщений, глубину и точность социального видения мира с особой внутренней напряженностью и повышенным вниманием художника к анализу тайн души человеческой.

Кроме того, в данном отрывке нашла воплощение одна из основных мыслей жизни и творчества Достоевского – мысль о неоправданном и незаслуженном страдании детей, которая в романе «Братья Карамазовы» обретёт масштабы целой философии.

В рассказе «Сон смешного человека», опубликованном в «Дневнике писателя» за 1877 год, появлению девочки предшествует появление звезды на ночном небе: «Небо было ужасно темное, но явно можно было различить разорванные облака, а между ними бездонные черные пятна. Вдруг я заметил в одном из этих пятен звездочку и стал пристально глядеть на нее»<sup>1</sup>.

По прочтении рассказа постепенно приходит осознание того, что звезда – предвестник не только появления напуганной девочки: «И вот, когда я смотрел на небо, меня вдруг схватила за локоть эта девочка» (с. 106), но и символ духовного обновления героя: «И уж конечно бы застрелился, если б не та девочка» (с. 107).

Маленький несчастный ребенок, которому требовалась помощь, сам не подозревая ни о чем, спас взрослого человека. Спас не только от физической смерти (герой решился на самоубийство), но, прежде всего, от смерти духовной и избавил от греха – гордыни: «... я всегда был так горд, что ни за что и

---

<sup>1</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 25. 1983. С. 105-106. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

никогда не хотел никому в этом признаться. Гордость эта росла во мне с годами, и если б случилось так, что я хоть перед кем бы то ни было позволил бы себе признаться, что я смешной, то, мне кажется, я тут же, в тот же вечер, раздробил бы себе голову из револьвера» (с. 104) – «Но теперь уж я не сержусь, теперь они все мне *милы*, и даже когда они смеются надо мной - и тогда чем-то даже *особенно милы*. Я бы сам смеялся с ними, - не то что над собой, а их любя, если б мне не было так *грустно*, на них глядя. Грустно потому, что они не знают истины, а я знаю истину» (с. 104).

Здесь напрашивается очевидная библейская аллюзия: Вифлеемская звезда – рождение сына Божьего – духовное очищение человечества и звезда на небе – появление маленькой девочки – духовное переосмысление и очищение героя.

Фраза, произнесенная в конце произведения обновленной душой: «А ту маленькую девочку я отыскал... И пойду! И пойду!» (с. 119) и открытый финал дают возможность надеяться, что спасенная душа поможет своему невольному спасителю, и что одной несчастной детской судьбой станет меньше.

В творческом наследии С. Н. Сергеева-Ценского обнаружено такое понятие, как «пойти в кусочки». Значение его в какой-то степени является близким понятию «дети с ручкой» Ф. М. Достоевского, но в большей мере отличается от него. «Пойти в кусочки» впервые встречается на страницах романа «Наклонная Елена», где употребление данного понятия оказывается связанным с появлением ребенка: «А здесь, едва успел он [Матийцев] пройти один квартал, ему попался на глаза мальчик лет девяти-десяти, в изорванной рубашонке, когда-то, должно быть розовой, теперь почти белой, грязно-белой. Он сидел на земле около незастроенного участка и обломком кирпича колотил по гвоздю <...>. Около него лежал мешок, в котором было что-то. Матийцев остановился, так как взгляд, брошенный на него мальчуганом, неприязненный исподлобья и вбок, показался ему знакомым: где-то видел и не

так давно»<sup>1</sup>. Позже становится известным, что мальчик этот один из четырех детей шахтера Ивана Очкура, которого «в неосмотренной как следует печи засыпало отвалившимся углем и породой»<sup>2</sup>. После смерти отца мать попала в больницу, и теперь, чтобы не умереть с голоду, мальчику, как самому старшему, пришлось «в кусочки идти». Но вместо исполнения своей обязанности на настоящий момент – добывание еды – мальчик (как и всякий ребенок) увлекся строительством машины. Во время этого занятия и происходит встреча инженера Матийцева и мальчика.

Рассматриваемое нами понятие имеет несколько вариантов: «пойти в кусочки», «идти в кусочки», «ходить по кусках», «ходить по кусочкам». Что касается значения, закрепленного в словарях, то у всех вариантов оно одинаково. Так, к примеру, и «Большой словарь русских поговорок» под редакцией В. М. Мокиенко, и Т. Г. Никитина и «Словарь русского языка» под редакцией С. И. Ожегова определяют «пойти в кусочки» как собирать милостыню, побираться, нищенствовать<sup>3</sup>.

В художественном наследии русской литературы «пойти в кусочки» практически не встречается. Исключение составляет произведение А. Н. Энгельгардта «Из деревни: 12 писем (1872 – 1887)», в котором представлены четкие отличия «нищего» от «побирающегося кусочками», что является собой абсолютно противоположный подход к толкованию анализируемого понятия, представленного в словарях.

Химик по призванию, Александр Николаевич Энгельгардт, также интересовался публицистикой и литературой – произведениями В. Г. Белинского, Н. А. Некрасова, И. А. Тургенева. Сочинение, о котором идет речь, повествует о русской деревенской действительности 70-80-х годов XIX века и объединяет в себе двенадцать писем, тематика которых весьма разнообразна. Первое письмо, к примеру, рассказывает о том, как проходит зимний день ав-

<sup>1</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1967. Т. 8. С. 472.

<sup>2</sup>Там же. С. 381.

<sup>3</sup>Мокиенко В. М., Никитина Т. Г. Большой словарь русских поговорок. М., 2007. С. 281; Ожегов С. И. Словарь русского языка. М.: Рус. яз., 1986. С. 296.

тора, кто такой кондитер Савельич, «легко ли получать с крестьян оброки»<sup>1</sup>, что такое «подавание «кусочков» и кто их собирает» (с. 57) и о многом другом.

Своим успехом А. Н. Энгельгардт в немалой степени был обязан М. Е. Салтыкову-Щедрину, подсказавшему не только общую тему, но и конкретную проблематику для его писем. Последовав совету писателя-сатирика, А. Н. Энгельгардт уже в 1872 году в журнале «Отечественные записки» опубликовал первое письмо, которое вызвало неподдельный интерес у читательской публики. Затем было опубликовано еще десять писем на страницах журнала до тех пор, пока он в 1884 году не был закрыт царскими властями. Последнее – двенадцатое письмо – появилось в 1887 году в журнале «Вестник Европы». О большой популярности деревенских писем А. Н. Энгельгардта свидетельствует тот факт, что еще при жизни их автора – в 1882 и 1885 году – они выдержали издание отдельной книгой. Автор пишет о том, что «нищий» и «побирающийся кусочками» – это два совершенно разных типа просящих милостыню. «Нищий – это специалист; просить милостыню – это его ремесло, – отмечает Энгельгардт. – Он, большею частью, ни имеет ни двора, ни собственности, ни хозяйства <...>. Нищий все собранное натурой – хлеб, яйца, муку и пр. – продает, превращает в деньги. Нищий, большею частью калека, больной, неспособный к работе человек, немощный старик, дурачок <...>. Совершенно иное побирающийся «кусочками». Это крестьянин из окрестностей. Предложите ему работу, и он тотчас же возьмется за нее и не будет более ходить по кусочкам» (с. 57). Одну из главных причин, заставляющих крестьян идти «в кусочки», автор называет неурожаем. Отличительной чертой данного явления является то, что подающий «кусочки» сегодня может стать тем, кому будут подавать их завтра. Как видим, объяснение, данное Энгельгардтом, практически расходится с толкованием этого понятия, зафиксированного в словарях. Исключением, пожалуй, можно считать

---

<sup>1</sup>Энгельгардт А. Н. Из деревни: 12 писем, 1872-1887. М.: Мысль, 1987. С. 18. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

слово «милостыня», отмеченное в обоих случаях, и отправляющее нас к православному контексту.

На настоящий момент ценсковедение не располагает сведениями, которые с точностью могли бы утверждать, является ли употребление писателем понятия «пойти в кусочки» следствием его обращения к сочинению А. Н. Энгельгардта.

Позволим себе предположить, что С. Н. Сергеев-Ценский мог быть знаком с этим произведением, косвенным подтверждением чему может служить графическое оформление анализируемого понятия, представленного в тексте по всем законам прямого цитирования, то есть закавыченного. Однако как бы то ни было, в «Наклонной Елене» оно приобретает иное наполнение, отличное от упомянутых выше. Сергеев-Ценский, помещая данное понятие в ткань романа, придает ему новое, контекстное звучание, доминантой которого является мысль о потере (смерть отца) и временной нетрудоспособности (тяжелая болезнь матери) кормильцев в семье: «Кусочки, должно быть? – догадался Матийцев, так как слышал от *другой вдовы*, Сироткиной, что этим ребятам, *раз мать их в больнице лежит*, не миновать «в кусочки идти»<sup>1</sup>.

Интересным видится то обстоятельство, что в романе предложены как бы две точки зрения на сложившиеся обстоятельства в семье Очкура и на необходимость детей обеспечивать себе пропитание. Одна позиция представлена глазами горного инженера Матийцева, другая – главного инженера Безотчетова. Матийцева, как человека, ежедневно спускающегося с шахтерами под землю и осознающего титанический труд рабочих, заботит как личная судьба каждого из них, так и судьба их семей. В одном из писем матери он пишет: «...В сущности, это ужасно! Несчастнее этих людей я не могу себе представить. Они живут как-то, но просто в силу человеческой живучести... И я, как инженер, принужден их давить, не считаться с ними, как с людьми, выжимать из них соки... И если лично не делаю этого, – все равно это дела-

---

<sup>1</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1967. Т. 8. С. 472. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

ют помимо меня... Привыкнуть к этому можно ли?...» (с. 374). После случившегося в шахте несчастья, Матийцев отдает свое месячное жалование вдовам, фактически выполняя обязанности управляющей компании. Для него «пойти в кусочки» – это трагедия семьи, необратимый процесс. В разговоре с Безотчетовым Матийцев характеризует «пойти в кусочки» как «побираться», что для него самого, воспитанного в небогатой, но порядочной семье, значило бы последний шаг, на который можно было бы пойти, чтобы твои близкие не умерли с голоду. Чувством стыда и вины за случившееся проникнуты его слова просьбы о выплате небольшой суммы пострадавшим семьям: «И я думаю, что если контора рудника нашего не выдаст денежного пособия обеим этим несчастным семьям, то это будет... <...> Будет черт знает какое свинство, вот что! <...> Рублей... хотя бы по сто на семью, – хотя и не сразу, но твердо ответил Матийцев <...> Вам кажется, Василий Тимофеевич, что по сто рублей много! Так хотя бы по пятьдесят, – стараясь не замечать колкостей своего начальника, *просительно* сказал Матийцев» (с. 478 – 479). Как уже отмечалось выше, Безотчетов придерживается иного мнения по данному поводу; а сострадание Матийцева он оправдывает недавним пребыванием в занимаемой им должности и недостаточным знанием «быта» шахтеров. Безотчетов рассматривает «пойти в кусочки» не как трагедию, а как нечто обыденное, примелькавшееся; более того, как занятие, приносящее определенную выгоду: «В кусочки» пошли, – вот так трагедия! Да никакой, вы уж мне поверьте, трагедии в этом они не видят, а совершенно, представьте, наоборот: считают эти самые «кусочки» очень выгодным делом, вот что я вам скажу» (с. 477 – 478). В рассказах Безотчетова жизнь рабочих предстает со стороны, не знакомой Матийцеву. Он узнает, что «кусочки», которых каждый из детей может набрать по мешку за день, потом идут на корм свиньям. С вырученных денег от продажи свиней, хозяйки могут купить себе корову. «А за коровой, знаете ли, баба как за каменной стеной: не только четверых, какие имеются, выходит, а и тех еще, каких от бродячих шахтеров – нахлебников своих – заведет, вот что-с!» (с. 478), – рассуждает Безотчетов. Для Матийцева

также становится открытием тот факт, что содержать семью приходится женам шахтеров, в то время как мужья «что заработают, то и пропьют» (с. 478). Таким образом, во взгляде на проблему «кусочков» сталкиваются два абсолютно полярных мироощущения, одно из которых считает происходящее нормальным, другое – «свинством». Болезненное восприятие Матийцевым чужой беды как своей, конечно, неправильно было бы объяснять только его незнанием шахтерской жизни. Дело заключается в другом: в воспитании и личностных качествах человека. Примеряя образ Федьки Очкура на себя, Матийцев проникается уважением к маленькому добытчику, встреча с которым заставила проанализировать многие моменты в его жизни. К примеру, горный инженер «Наклонной Елены» за все время работы на шахте ни разу не задавался целью изобрести какой-либо механизм, чтобы облегчить труд рабочих. В то время как Федька, будучи в девятилетнем возрасте, уже мечтает изобрести машину для пользы всех людей. И почему он, взрослый человек, не пошел «в кусочки», вместо того, чтобы просить мать помочь ему уплатить часть долга Безотчетову? Факт осознания Матийцевым понятия «пойти в кусочки» имеет кольцевую композицию. Начало ее заключается в первой встрече с мальчиком, а конец – в мысленном обращении к образу Федьки. Надо отметить, что контекст «кусочков» (встреча с мальчиком, разговор с Безотчетовым, попытка помочь семьям шахтеров, искреннее сопереживание им), изменил отношение Матийцева к мальчику. Чувство брезгливости, преследовавшее Матийцева вначале, сменилось впоследствии безграничным уважением к Федьке и его изобретению: «Тот [Федька Очкур] поднялся даже и протянул ему все свои коробки, нанизанные на проволоку, чем поставил в затруднение инженера: не взять их, – пожалуй, еще обидится, а взять их в руки было *противно*» (с. 473) – «Рядом с ним возник в кабинете только что виденный на улице поселка безграмотный девятилетний мальчуган Федька Очкур <...> Однако здесь, у себя, Матийцев *почувствовал уважение* к этому Федьке, кем-то из старших посланному «в кусочки». Может быть, – так дума-

лось теперь, – он чувствовал стыд хождения за кусочками с мешком на плечах, почему и занялся «машиной»?..» (с. 479 – 480).

Общение с мальчиком заставило Матийцева взглянуть на, казалось бы, привычные вещи по-новому. Оно явилось своеобразным катализатором душевных процессов, которые, как считал сам инженер, остановились в период его работы на шахте «Наклонная Елена». Вернувшись домой, Матийцев почувствовал ненужность и неуместность запаха духов Лили, девушки, в которую, как ему думалось, он был влюблен. Противной и пошлой казалась ему теперь жизненная позиция Яблонского, желавшего разбогатеть всеми способами, даже если для этого нужно было переступить через человеческую жизнь. Но самое главное, Матийцев вдруг почувствовал острую потребность в общении с матерью и сестрой. Необходимость обращения к прошлому, прежде всего, к детству, объясняется желанием Матийцева прикоснуться к искренности, неподдельности отношений, образцом которых для него явилась его семья. Произошедшие события как бы всколыхнули прошлое, заставив переосмыслить не только настоящее, но и изменив будущее Матийцева. Не столкнусь он с маленьким инженером, не было бы, пожалуй, беседы с Безотчетовым, оттенившей внутреннюю пустоту его возможной будущей избранницы, женившись на которой он рано или поздно понял бы, что совершил ошибку.

Таким образом, «пойти в кусочки» у С. Н. Сергеева-Ценского является не просто понятием, характеризующим «сезонный», вынужденный род занятий человека, как это можно наблюдать у Энгельгардта; или определенный образ жизни – «нищенствование» – представленный в словарно-справочной литературе. Автор «Наклонной Елены» выводит рассматриваемое понятие на новый, нравственно-философский уровень, как бы проверяя своих героев на предмет отношения к чужой беде. Гипотетически существующим возможно признать еще один взгляд на предлагаемое понятие. Это рецепция читателя, обращающегося к тексту романа. Он также будет зависеть от личностных ка-



честв реципиента, от его жизненной позиции, нравственных ориентиров, среды воспитания и становления его характера.

Резюмируя вышеизложенное, считаем необходимым расставить акценты, которые являются важными для нашей работы. И Ф. М. Достоевский, и С. Н. Сергеев-Ценский культивировали в своем творчестве идею преобразования человека через ребенка. Сталкивая в своих произведениях мир взрослых и мир детей, они часто показывали нелогичность, неоправданную жестокость, а порой, и абсурдность существования первых. Данная мысль подтверждается фактом своеобразного перераспределения ролей, когда ребенок не только возлагает на себя обязанности взрослого, но и по степени ответственности, рассудительности, даже мудрости является таковым. Одновременно персонажи, чей возраст не отвечает детскому, являются по сути своей детьми. Для некоторых это способ уйти от проблем действительности. Но в большинстве случаев подобное поведение является показателем бесхитрости, наивности, незащищенности, духовной и душевной чистоты, невинности.

### § 3. «Семья – отживший институт» – регресс обреченности

Для каждого человека, независимо от цвета кожи, национальной принадлежности и вероисповедания «семья», «дом», «мать» – имеют сакральный смысл. Это ориентиры, помогающие принять судьбоносное решение. Они, подобно дорожным указателям, подсказывают, где нужно свернуть, а где держать прямое направление. Слова эти означают не только гражданское, социальное или родственное отношение людей, но прежде всего состояние души, дающее ощущение спокойствия и защищенности. Во все времена и во всех культурах основа семьи – любовь – являлась и является источником вдохновения для художников и композиторов, поэтов и прозаиков.

Для русской литературы, наверно, как ни для какой другой, характерно наиболее тесное соприкосновение, а нередко и полное слияние слова «семья» с понятием о Боге, церкви, святости. Неслучайно обряд венчания запечатляет мужа и жену на всю жизнь, а измена или уход одного из супругов считается преступлением против Божественного промысла.

Русские писатели вновь и вновь возвращались к теме семьи, к проблемам взаимоотношений между ее членами, к деформации семейных отношений и пересмотру роли женщины, связанной в частности с «модой» на эмансипацию. А нередко в произведениях литературы можно встретить и откровенную тоску по старой патриархальной семье, с душистыми елками на новый год и катанием яиц на Пасху: «Это было тогда, раньше, когда бывали елки на Рождество, радостные Пасхи, гости, игрушки, конфеты, ездили на Кавказ, – а там на лошадях по изумительной Военно-Грузинской дороге <...>»<sup>1</sup>.

Для Достоевского семейная тема стала основной в его творчестве. Об этом сохранились записи самого писателя, воспоминания его второй и последней жены, А. Г. Сниткиной, а также большое количество исследовательских работ, различно интерпретирующих влияние семьи самого автора на замыслы его произведений. Безусловно, жизненный уклад, атмосфера, в кото-

---

<sup>1</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1967. Т. 2. С. 290.

рой формировалась личность будущего гения, послужили прочным фундаментом для многих повестей и романов Ф. М. Достоевского.

Абсолютный авторитет отца, тяжелый характер и контрастность его натуры по сравнению с матерью писателя, нежной, веселой и общительной женщиной, не раз осложняли отношения в семье Достоевских. Сам Федор Михайлович мечтал о «старой» семье, особенно, если она будет облагорожена культурными интересами. Своему брату Андрею, задумавшему жениться, он писал в 1854 году: «Я всегда и прежде считал, что нет ничего выше на свете счастья семейного»<sup>1</sup>. Писательнице Х. Д. Алчевской накануне создания «Братьев Карамазовых» он сообщал, что главной его задачей является познание «молодого поколения»<sup>2</sup>, и «современной русской семьи, которая, я предчувствую это далеко не такова, как всего еще двадцать лет назад»<sup>3</sup>.

Русская проза первой половины 1850-х годов была ознаменована особенно живым интересом к семье. Возможно, это было обусловлено уже начавшимся разложением семейных традиций, обнищанием семейной морали. Писатель напряженно следил за распадом семейных отношений, которые в большинстве своем заменил денежный вопрос. В этот период он знакомится с «Семейной хроникой» (1856) и «Детскими годами Багрова-внука» (1858) Т. А. Аксакова, «Севастопольскими рассказами» (1855-1856), «Детством» (1852) и «Отрочеством» (1854) Л. Н. Толстого. Достоевский вглядывается в современную семью, собирает материал для будущих произведений. Итогом наблюдений и напряженных раздумий стала концепция так называемого «случайного семейства», которая со временем оформилась в авторскую философию.

История возникновения «случайного семейства» и теоретическое обоснование понятия Достоевский представил на страницах «Дневника писателя», служившего своеобразным рупором его идей и настроений. Свое худо-

<sup>1</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 28. Кн. 1. 1985. С. 91.

<sup>2</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 29. Кн. 2. 1985. С. 275.

<sup>3</sup>Там же. С. 277.

жественное воплощение это понятие получило в повествовательной ткани произведений, на различных уровнях реализации авторского замысла: от детали до развернутой портретной или интерьерной характеристики.

Достоевский рассматривал семью с позиций христианства, согласно которой отношение к понятию семьи является двойственным. Об этом свидетельствует запись, оставленная писателем в записной книжке 16 апреля 1864 года, в день смерти первой жены, Марии Дмитриевны Исаевой: «Семейство, то есть закон природы, но все-таки ненормальное, эгоистическое в полном смысле состояние от человека. Семейство – это высочайшая святыня человека на земле, ибо посредством этого закона природы человек достигает развитием (то есть сменой поколений) цели. Но в то же время человек, по закону же природы, во имя окончательного идеала своей цели, должен непрерывно отрицать его. (Двойственность.) <...> Итак, человек стремится на земле к идеалу, противоположному его натуре. Когда человек не исполнил закона стремления к идеалу, то есть не приносил любовью в жертву своего я людям или другому существу (я и Маша), он чувствует страдание и назвал это состояние грехом. Итак, человек непрерывно должен чувствовать страдание, которое уравнивается райским наслаждением исполнения закона, то есть жертвой. Тут-то и равновесие земное. Иначе земля была бы бессмысленна»<sup>1</sup>. Другими словами, семья – это одновременно и бесконечное счастье и тяжелое испытание.

Тема «случайного семейства» разрабатывалась Достоевским на протяжении всей жизни. Другое дело, что в ранних произведениях она менее узнаваема и не так очевидна, чем в более поздний период творчества писателя. В одном из первых сочинений Достоевского, романе в письмах «Бедные люди», прочитывается желание семьи такой, какой она складывалась в русской традиции на протяжении многих сот лет, построенной на любви и взаимоуважении, на осознании своей ответственности перед Богом и людьми. В противо-

---

<sup>1</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 28. Кн. 1. 1985. С. 228.

вес этому представлено обстоятельство вынужденного замужества Варвары Доброселовой, изначально обреченного на гибель. Супруги в подобных браках – люди, случайно оказавшиеся в данном месте и в данное время.

В последующей своей разработке тема «случайного семейства» формировала вопросы отношения «отцов и детей» в современной писателю действительности. Видение Достоевским данной проблемы кардинально отличалось от позиции И. С. Тургенева, представленной им в одноименном романе. Достоевский говорил не о детях, не желающих прислушиваться к мнению отцов, а об отцах, которым нечего предложить своим детям, прежде всего, в духовном плане. Таким образом, вопрос о преемственности поколений как бы «замораживался» писателем. Роман «Подросток» (1875) стал произведением, в котором Достоевский впервые сформулировал тему «случайного семейства». В подготовительных материалах к произведению писатель, противопоставляя «Войну и мир» (1863-1869) Л. Н. Толстого и будущий роман, рассуждал так: «История русского дворянского семейства... В виде великолепной исторической картины («Война и мир»), которая перейдет в потомство и без которой не обойдется потомство. Случайное семейство – попытка гораздо труднейшая»<sup>1</sup>. «Вы тип случайного семейства, в противоположность родового»<sup>2</sup>. После завершения «Подростка» Достоевский задумывает новый роман на эту же тему, о чем читаем в январском выпуске «Дневника писателя» за 1876 год: «Я давно уже поставил себе идеалом написать роман о русских теперешних детях, ну и конечно о теперешних их отцах, в теперешнем взаимном их соотношении. Поэма готова и создалась, прежде всего, как и всегда должно быть у романиста. Я возьму отцов и детей из всех слоев общества и прослежу за детьми с их самого первого детства.

Когда, полтора года назад, Николай Алексеевич Некрасов приглашал меня написать роман для «Отечественных записок», я чуть было не начал тогда моих «Отцов и детей», но удержался, и слава Богу: я был не готов. А пока

---

<sup>1</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 16. 1976. С. 434.

<sup>2</sup>Там же. С. 434.

я написал лишь «Подростка» – эту первую пробу моей мысли. Но тут дитя уже вышло из детства и появилось лишь неготовым человеком, робко и дерзко желающим поскорее ступить свой первый шаг в жизни. Я взял душу безгрешную, но уже загаженную страшною возможностью разврата, раннею ненавистью за ничтожность и «случайность» свою с тою широкостью, с которою еще целомудренная душа уже допускает сознательно порок в свои мысли, уже лелеет его в сердце своем, любит его еще в стыдливых, но уже дерзких и бурных мечтах своих, – все это оставленное единственно на свои силы и на свое разумение, да еще, правда, на Бога. Все это выкидыши общества, «случайные» члены «случайных» семей<sup>1</sup>. Роман «Братья Карамазовы» явился кульминацией воплощения концепции «случайного семейства». Помимо темы разлагающейся семьи, вопроса «отцов и детей», Достоевский поднимает в «Братьях Карамазовых» проблему страдания детей в «случайных семьях» и искупления пороков, как своих, так и своих предков.

Автор «Преступления и наказания» писал Н. А. Любимову 10 мая 1879 года по поводу основной темы будущего произведения: «Мой герой берет тему, *по-моему*, неотразимую: бессмыслицу страдания детей – и выводит из нее абсурд всей исторической действительности. Не знаю, хорошо ли я выполнил, но знаю, что лицо моего героя в высочайшей степени реальное... Все, что говорится моим героем в посланном Вам тексте, основано на действительности. Все анекдоты о детях случились, были, напечатаны в газетах, и я могу указать где, ничего не выдуманно мною. Генерал, затравивший собаками ребенка, и весь факт – действительное происшествие, было опубликовано нынешней зимой, кажется, в «Архиве» и перепечатано во многих газетах»<sup>2</sup>.

Согласно христианским догматам, все человечество ответственно за грех родоначальников своих, Адама и Евы, изгнанных Богом из рая. Поэтому земная жизнь является искуплением первородного греха, юдолюю страдания,

<sup>1</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 22. 1981. С. 7-8.

<sup>2</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 30. Кн. 1. 1986. С. 63-64.

духовных и физических испытаний и невзгод. Христианин должен терпеть и смиренно переносить эти испытания, уповая на Страшный суд в загробной жизни, где каждому будет воздано Высшим Судьей за добро и зло.

В фундаменте христианского мирозерцания есть соблазн фаталистического, пассивного прития всех унижений и обид, соблазн нравственного самоустранения от господствующего на земле зла. Иван, зная этот соблазн и опираясь на него, предлагает Алеше неопровержимые, по его мнению, аргументы, направленные против мира Божия.

Это страшные, потрясающие душу рассказы о действительных фактах страдания детей. Иван задает Алеше «проклятый» вопрос о цене будущей мировой гармонии, о том, стоит ли она хотя бы одной слезинки ребенка. «Девчоночку маленькую, пятилетнюю возненавидели отец и мать, «почтейнейшие и чиновные люди, образованные и воспитанные» <...> Эту бедную пятилетнюю девочку эти образованные родители подвергали всевозможным истязаниям <...> Да ведь весь мир познания не стоит тогда этих слезок ребеночка к боженьке»<sup>1</sup>.

Факты страдания детей, которые приводит Иван, настолько вопиющи, что требуют немедленного отклика, живой активной реакции на зло. И даже «смиранный послушник» Алеша не выдерживает предложенного Иваном искушения и в гневе шепчет: «Расстрелять!» Расстрелять того генерала, который по жуткой прихоти затравил псами на глазах у матери ее сынишку, случайно подбившего ногу любимой генеральской собаке. Не может сердце человеческое при виде детских слез и мольбы к Боженьке успокоиться на том, что они необходимы в этом мире во искупление грехов человеческих. Не может человек оправдать детские страдания упованиями на будущую гармонию и райскую жизнь.

Иван действительно указывает христианину на вопросы, трудно разрешимые. Их положительному решению противится слабое сердце челове-

---

<sup>1</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 14. 1976. С. 220.

ское, забывающее о великой Жертве, принесенной Самим Богом во искуплении первородного греха людей.

В июльском выпуске «Дневника писателя» за 1877 год Достоевский поместил статью «Дело родителей Джунковских с родными детьми», причиной написания которой стал громкий судебный процесс, слушающий дело о жестоком обращении с детьми: «Обвиняемые Джунковские. Обладая известным достатком и имея надлежащее число прислуги, поставили детей своих: Николая, Александра и Ольгу, в совершенно иные отношения к себе, чем других детей. Они не только не держали себя с ними и не ласкали их как родители, но, оставив без присмотра, давали им плохое содержание, помещение, одежду, постели и стол, принуждали к занятиям вроде чесания пяток и т. п., возбуждая и поддерживая таким образом в них неудовольствие и раздражение <...>»<sup>1</sup>.

Прежде всего, обращает на себя внимание заглавие статьи. Вынесенное автором определение «родные» служит не столько указанием на родство участников процесса, сколько указывает на абсурдность и невероятную жестокость происходящего: «Подсудимые, – повествует Достоевский, – прибегали к мерам, которые нельзя признать кроткими мерами исправления родителями своих малолетних детей. Так, обвиняемые запирали детей на продолжительное время в сортир, оставляли дома в холодной комнате и почти без пищи или посылали обедать и спать в комнате прислуги,.. наконец, часто били чем попало, даже кулаками, секли розгами, хворостиною,.. назначенною для лошадей, и с такою жестокостью, что страшно было смотреть и что (по показанию мальчика Александра) спина ребенка болела пять дней от одной из таких экзекуций» (с. 182).

По прочтении возникает ряд вопросов: есть ли оправдание подобной жестокости? чем она вызвана? Ведь писатель не напрасно указал на достаток и «надлежащее количество прислуги». Значит, данная «семья» не испытыва-

---

<sup>1</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 25. 1983. С. 182. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.



ла недостатка в финансовом отношении, и отсутствие денег не является раздражающим фактором. Да и может ли существовать объяснение подобной жестокости? В свое оправдание отец «случайного семейства» ссылался на полнейшую испорченность своих детей. По мысли Достоевского, источник патологической озлобленности – сами родители. «Все от лени, – рассуждает писатель, – и сердца у них ленивые. От лени, конечно и вечный беспорядок в доме, беспорядок и в делах, а между тем ничего они так не ищут, как покоя: «Э, чтоб вас, только бы прожить!» Отчего же их леность, отчего их апатия — бог знает! <...>» (с. 184); «Да, тут, конечно, эгоизм, а эгоисты капризны и трусливы перед долгом: в них вечное, трусливое отвращение связать себя каким-нибудь долгом <...> Дети—это именно предназначенные жертвы этого капризного эгоизма, к тому же они всех ближе под рукою, а всего пуще то, что никакого контроля: «Мои, дескать, дети, собственные» (с. 185)

«В этом процессе, – писал Достоевский, – весьма, по-моему, резко выступает многое типичное из нашей действительности, а между тем, что всего более в нем поразительно, – это чрезвычайная обыкновенность, обыденность его» (с. 193).

Общество постепенно привыкает к подобным «происшествиям». Частотность происходящего снижает, а порой и вовсе нивелирует «живую» реакцию людей на факты жестокости родителей по отношению к своим детям. Фамилии родителей-истязателей становятся нарицательными. И чем дальше, тем более и более пополняется список: Джунковские, Умецкие, Кроненберг и так далее.

Обстоятельства дела Кроненберга были в какой-то мере предугаданы писателем. Дело в том, что за три года до нашумевшего процесса в письме к жене Достоевский описывал свой сон: «Сегодня, с воскресения на понедельник, видел во сне, что Лиля [его дочь] сиротка и попала к какой-то мучительнице, и та ее засекла розгами, большими, солдатскими, так что я уже застал ее на последнем издыхании, и она все говорила: Мамочка, мамочка! От этого

сна я сегодня чуть с ума не сойду»<sup>1</sup>. Процесс Кроненберга, как и прочие дела о насилии над детьми, подробно рассматривается в «Дневнике Писателя». Более того, Достоевский включил описание процесса в обвинительную речь Ивана Карамазова, а Спасович, адвокат родителя, стал прототипом адвоката Фетюковича из романа «Братья Карамазовы». Достоевский замысливал воссоздать «дело Кроненберга», и другие подобные процессы, в романе «Отцы и Дети», который так и не был написан.

«Я думаю, все знают о деле Кронеберга, – писал Достоевский, – производившемся с месяц назад в с.-петербургском окружном суде, и все читали отчеты и суждения в газетах <...>. Напомню дело: отец высек ребенка, семилетнюю дочь, слишком жестоко, по обвинению – обходился с нею жестоко и прежде. Одна посторонняя женщина, из простого звания, не стерпела криков истязаемой девочки, четверть часа (по обвинению) кричавшей под розгами: «Папа! Папа!». Розги же, по свидетельству одного эксперта, оказались не розгами, а «шпицрутенами», т.е. невозможными для семилетнего возраста»<sup>2</sup>.

Анна Григорьевна Достоевская в «Воспоминаниях» свидетельствовала о том, что зимою 1867 года Федор Михайлович очень интересовался подробностями нашумевшего в то время процесса Умецких. Дело каширских помещиков Умецких раскрывало картину диких издевательств родителей над детьми, – издевательств, вызвавших «бунт» их дочери – пятнадцатилетней Ольги, четыре раза пытавшейся поджечь родительский дом. Многие, конечно, могут обвинить девочку, осудить, оперируя возрастным критерием: взрослая – пусть несет ответственность за содеянное. Но самым главным аргументом во всем этом деле является причина, побудившая девочку на последний шаг. Неизвестно, сколько вытерпела детская душа, прежде чем поджечь родительский дом; дом, который должен служить надежной защитой и опорой, а не претерпевать страшную трансформацию в камеру пыток и изде-

<sup>1</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 29. Кн. 1. 1986. С. 38.

<sup>2</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 22. 1981. С. 50.

вателей. Обвиняемые по всем трем делам родители были полностью оправданы судом, в чем писатель видел еще одну из «болезней» современного ему общества.

Надо заметить, что практически во всех произведениях Достоевского отсутствуют картины тихого семейного счастья, основанного, прежде всего, на Божьих законах. Писатель представляет физически неполные семьи и «неполные» семьи, главным критерием выделения которых является утрата или вовсе невозможность существования духовного родства между членами семьи. Причем граница между этими видами довольно зыбкая. Герои, которым Достоевский отводит роль мыслителей, или лишились отцов, будучи еще детьми (Раскольников), или были обделены отцовским вниманием (Иван Карамазов), или испытали на себе влияние ложных идей отца-воспитателя (Ставрогин). Отцы – Версилов, Мармеладов, Епанчин, Иволгин, Степан Трофимович Верховенский, Федор Павлович Карамазов – никак не участвуют в жизни своих детей, вызывая порой раздражение и стыд у последних. Свидригайлов же открыто признает свою никчемность как родителя: «Дети мои остались у тетки; они богаты, а я им лично не надобен. Да и какой я отец!»<sup>1</sup>. Мать также не являет собой образ вселенской любви и нежности, прообраз Богоматери, заботящейся о своем ребенке. Исключение, пожалуй, может составить Пульхерия Александровна Раскольникова, чье духовное родство с сыном раскрывается Достоевским на страницах романа. Как истинный гений Ф. М. Достоевский мыслил на перспективу. Он предвидел дальнейшую деформацию семейных отношений. «Случайное семейство» Достоевского в веке XX приобретает статус семьи «обреченной», обозначившей себя в художественном и публицистическом наследии С. Н. Сергеева-Ценского.

В сборнике публицистических работ «Трудитесь много и радостно» Сергеев-Ценский посвятил одну из глав русской женщине. Обращаясь к ис-

---

<sup>1</sup>Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 6. 1973. С. 71.

тории и вспоминая подвиги «былинной богатырши» Василисы Кожинной, писатель говорит об удивительной способности русской женщины к подвигу. Способности, которая по силе духовного мужества во много раз превышает мужскую обязанность защищать. И пусть в основном строки посвящены женщине в период Великой Отечественной Войны, Сергеев-Ценский имплицитно мыслит о вневременной, онтологической сути женщины, рожденной для того, чтобы давать жизнь, защищать ее; быть способной создавать и хранить тепло семейного очага.

Формирование и развитие семейной темы у Сергеева-Ценского не являются однозначным и линейным. Зарождаюсь еще в ранних произведениях, она достигает своего апогея в дилогии «Преображение России». Казалось бы, само название, имеющее положительную контаминацию, должно давать установку на ожидание изменения чего-то в лучшую сторону, что также должно быть касательно и семьи. Однако у Сергеева-Ценского все не так просто. Его художественная манера воплощения «мысли семейной» характеризуется не прогрессом, а регрессом, дефицитом роли женщины как матери и жены. Женские образы от произведения к произведению перестают быть семейно-образующими, и в «Преображении» наблюдается явление семьи без женщины (Иртышовой, Сыромолотовы). Или же женщина вообще лишается способности любить своих детей, что фактически сводит ее образ к нулевому показателю (семья доктора Худолея). В позиции Сергеева-Ценского нами видится идейное родство с Ф. М. Достоевским, переживающего тему семьи и изображавшего в своем последнем и неоконченном романе «Братья Карамазовы» семью без женщины.

Мотив обреченности семейных отношений обнаруживает себя уже в одном из ранних произведений Сергеева-Ценского, стихотворении в прозе «Верю!» (1902), сюжет которого довольно прост. Мужчина, будучи в театре, обращает внимание на понравившуюся ему женщину. После того, как одна из артисток случайно задевает лампу, загораются декорации и публика в панике пытается покинуть стены здания. В толпе кто-то толкает женщину, и та,

ударяясь головой о скамью, теряет сознание. Мужчина, видя это, берет женщину на руки, выносит из театра, везет к себе домой. После чего они становятся мужем и женой. Произведение как бы состоит из двух частей: до и после пожара. По своей внутренней динамике первая часть статична и содержит в себе философские размышления о людях, пришедших в театр: «Впереди нас и сзади нас, сбившись в одно тяжелое дышащее стадо, сидела публика. <...> Люди спереди, люди сзади, люди с боков, молчаливый, застывший каскад людей, – это был только символ безысходности, символ целой жизни, так как целую жизнь никуда нельзя было уйти от людей: люди рожают, люди убивают, люди хоронят. Люди наполняют всю человеческую жизнь тесно и круто <...>»<sup>1</sup>. Вторая часть более стремительна. В ней и развиваются отношения мужчины и женщины. Надо заметить, писатель отказывает своим героям в имени, тем самым лишая их индивидуальности. А первому упоминанию о женщине предшествует гнетущее описание толпы. Отсутствует также возраст, портретная характеристика, детали гардероба. Словом то, что позволяет составить хотя бы первое впечатление о человеке. Рассказчик лишь сравнивает себя с умирающим грачом, ее – с губкой. Внутренне изменяя профиль соседки, мужчина приходит к выводу, что «если бы нос и губы ее поднять только на один миллиметр, то вышла бы пьяная баба-крикунья <...>; если бы их опустить на миллиметр – вышла бы голодная хористка» (с. 73). Подобные метаморфозы позволяют говорить о том, что в этой женщине нет внутреннего огня, который бы отличал ее от других людей. Потому в глазах рассказчика она получает следующую характеристику: «Подавляюще красиво и вместе с тем холодно и пусто. Таким зимним пейзажем была она» (с. 73). Случайно оказавшись вместе, мужчина и женщина также случайно расстаются. Жизни их семьи Сергеев-Ценский посвящает всего три предложения: «Через месяц мы повенчались. Через год у нас родился сын. На третий год она бросила меня и, пустая, жадная, тоскующая, пошла искать новых впечат-

---

<sup>1</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1967. Т. 1. С. 71. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

лений, а мальчик остался» (с. 76). Исход их встречи прочитывается уже на первой странице произведения, когда мужчина пытается дать характеристику своей соседке: «Это была одна из тех душ, для которых тесно в жизни. Она впитывала в себя впечатления жизни как губка, но после каждого приема выжимала себя насухо и оставалась снова жадной и пустой» (с. 70). Для этой женщины и брак, и ребенок – тоже впечатления, которые со временем стали постепенно тускнеть и вовсе померкли. Несмотря на то, что физиологически она способна к деторождению, героиня не является женщиной-матерью. Внутренняя пустота, определяющая все ее естество, никогда не будет заполненной ни любовью к ребенку, ни заботой о семье. Финал произведения – гимн будущей жизни ребенка. Автор гимна не мать, назначение которой своей любовью помогать прокладывать жизненный путь своему ребенку, а отец. Удивительной нежностью наполнены слова мужчины, наблюдающего за сыном: «Он растет, мой маленький мальчик, славный и умный, и, по целым часам наблюдая его, я переживаю сам вместе с ним его увлечение карточной архитектурой, большими деревянными лошадьми с оборванными хвостами, оловянными солдатиками и курносой моськой» (с. 77). Примечательно, но при отсутствии матери все равно ощущается полнота семейных отношений. Если мужчина с рождением сына становится отцом, то женщина так и остается женщиной. В этом произведении Сергеева-Ценского семья не включает в себя представление о женщине, в чем нами видится несомненный регресс семейных отношений, все более и более заявляющий о себе на рубеже XIX – XX столетий.

Героиня поэмы «Лесная топь» Антонина тоже не обретает семейного счастья. Нелюбимый муж для нее – чужой и непонятный, а проявления повышенного внимания со стороны свекра с каждым днем все больше пугают и угнетают молодую женщину. Замужество для Антонины становится «бабьим дышлом»<sup>1</sup>, а жизнь в доме новых родственников – невыносимой, лишенной

---

<sup>1</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1967. Т. 1. С. 218. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

смысла. Даже вскоре родившийся ребенок не приносит в жизнь Антонины ощущения полноты. Лесная шишига, когда-то в детстве напугавшая девочку, теперь не дает женщине реализоваться как матери, постоянно напоминая о себе и послав, как считала сама Антонина, ребенка с уродливым пятном на лице. Постепенно осознавая, что такой ребенок ей не нужен, Антонина оставляет дочку в горящем доме. Надо заметить, что после свадьбы ни отец, ни мать главной героини практически не упоминаются в ткани произведения. С братом Антонина также не чувствует кровной связи. Женщина как бы выпадает из семьи. С одной стороны, это можно объяснить самым свадебным обрядом, после которого девушка покидает родительский дом и входит в новую семью. С другой стороны, отсутствует невидимая связь между матерью и дочерью, существующая на подсознательном, инстинктивном уровне. Вообще семья в традиционном ее понимании не представлена на страницах поэмы. Есть только скопления людей, называющихся таковой. И еще бесконечное ощущение безысходности и тоски. Не случайно Сергеев-Ценский дважды упоминает о воющей кудлатой собаке. Семьи нет ни у Антонины, ни в отношениях между родителями мужа, ни в доме Бердоносых, куда после пожара героиня поступает работницей. А жизнь последних вообще построена на непрекращающемся терроре со стороны хозяина дома, старовера Бердоносова. Отсутствие своего мнения, беспрекословное повиновение, телесное наказание за малейшую провинность – основа «воспитания» домашних. Перед читателем предстает целая галерея покалеченных судеб: жену Бердоносов держит в постоянном страхе, одного из сыновей за непослушание выгнал на мороз, после чего тот простудился и умер; дочь отдал за «богатого мерзавца» (с. 253), который на следующий день после свадьбы начал бить ее; еще одного сына, Тихона, ударил по голове, навсегда сделав умственно отсталым; а от последнего, Фрола, отрекся, потому что тот против воли отца пошел учиться. Младший сын так говорит о своей семье: «Лес тут у меня самый родной из всей родни. Он меня нянчил и сказки говорил... Может быть, мне вовсе никого не жаль, и я больше к нему приехал, не знаю...» (с. 253). Даже вдруг

возникшая привязанность между Антониной и Фролом в будущем не перерастет в семью, потому что она «поняла вдруг, что он не ответит, что для него это не важно и не нужно» (с. 258). В каждой женщине с момента рождения закладывается потенциал семейственности, она, если так можно выразиться призвана носить в себе семью, чтобы потом со временем суметь реализовать ее в муже и детях. Антонина с самого начала была лишена подобной способности. Внутренняя опустошенность, связанная с детской психологической травмой, создает вокруг героини вакуум. Несмотря на большое количество людей, так или иначе соприкасающихся с Антониной, она все же остается одна. Женщина добровольно отказывается и от единственно родной души – ребенка, намеренно оставляя ее умирать в огне. Однако отсутствие семьи в Антонине и Антонины в семье можно, на наш взгляд, мотивировать и средой, воспитавшей женщину. Несмотря ни на что, Сергеев-Ценский создает Антонину как героиню с тонкой душевной организацией, способности понять которую нет ни у кого в поэме. Лесная топь является и основным фоном, и сквозным мотивом произведения, синонимом беспросветной жестокости, косности жизни. Она же является и главным действующим лицом. Именно действующим, как принимающим активное участие в жизни остальных героев произведения. Единственная отдушина Антонины – Фрол – тоже уходит в лесное. Возможно, поэтому Сергеев-Ценский выбирает для своей героини смерть, как единственный выход. Мысль о возможности семьи на страницах поэмы умирает еще зачаточном состоянии; она гибнет под темными водами лесной топи.

В последующей малой прозе Сергеева-Ценского женские персонажи становятся, скорее, более откровенны, чем стыдливы, грубоваты, нежели женственны. Так, в рассказе «Устный счет» (1931) в жизни трех стариков – Семеныча, Нефёда и Гаврилы – внезапно появляется женщина. Она приходит дождливой ночью, чем настораживает хозяев. А дальнейшее поведение гостьи и вовсе обескураживает: «<...> женщина отстегнула верхний крючок плаща, расстегнула пуговицы пальто и начала стягивать с себя то и другое



вместе, а когда промокшее и прилипшее к платью пальто не снялась так быстро, как ей хотелось, она крикнула вдруг низко и совсем хрипло: — Тяните, что ли, черти!.. Обращения с женщиной не знаете!»<sup>1</sup>. Женщина не раскрывает своего настоящего имени. Она называется Нюрой, или Анной, да и то, потому что старики, сами того не подозревая, приводят ее к этой мысли. Образ ее строится на контрастных характеристиках. Крупный план дается автором не без любования своей героиней: «Короткие волосы ее подсохли уже и зазолотели, закурчавысь около лба; небольшие круглые некормившие груди бойко смотрели вперед и нежно розовели отсветами печного огня, но ниже их, и на спине, и на руках, и на пояснице, зачернела, точно зарябило в глазах у стариков, обильная татуировка» (с. 229). Практически при первом знакомстве с псевдо Анной видится явное противоречие: курчавые золотые волосы с одной стороны и большая татуировка – с другой. Женские и мужские черты тесно уживаются в этом ярком образе. Причем, последние значительно превалируют. Емкость и сложность ее натуры состоит в непрерывной смене, своеобразной игре мужских и женских привычек. Вот героиня крепко выругивается, курит, сжигает заветную тетрадь Семеныча, в которой были записаны основные события в течение двух лет, раздевается до нага, чтобы просушить свою одежду, прыгает на колени к Гавриле, чем, естественно, обескураживает стариков. Ошеломленные, они готовы выставить женщину на улицу: «<...> – Бестыд-ни-ца!.. Гаврила прохрипел: – Ты!.. Мерзавка!.. Тварюга!.. И оба кулака над нею поднял. А Семеныч весь задрожал, крича и задыхаясь: – За хвост ее!.. За дверь!.. За хвост, за дверь!.. За хвост!..» (с. 231). Но после танца, обнаружившего гибкость и легкость ее молодого тела, гостя как будто становится милей, а недавно кипевшая злоба и раздражение сменяются почти восхищением ее талантом. Теперь старики готовы напоить женщину чаем, подбросить больше дров в печку, чтобы гостя согрелась, и неизвестно зачем приукрасить, облагородить свою прошлую жизнь, поддер-

---

<sup>1</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1967. Т. 3. С. 226. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

живая разговор. Женский образ в рассказе практически никак не сопряжен с семьей и семейными отношениями. Лишь однажды Сергеев-Ценский касается родственных связей героини: « – Во-от!.. Тоже небось чья-то дочка считается!» (с. 229). Тут, скорее, старики являются семьей, с общим хозяйством, установившимся распорядком дня, способностью сопереживать друг другу. Проживая семь лет в маленькой и низкой землянке, они стали почти родными друг другу. И в беседе они называют себя не иначе как «мы». Вопреки странному поведению женщины, старики готовы принять ее в свою семью, окружив заботой. Для каждого она стала почти дочерью. Поэтому, когда гостя внезапно исчезает, хозяева начинают переживать за нее, как за полноправного члена семьи: « – Не тошноты ли ей от вина нашего? – *встревожился* Нефед. Подождали еще минут десять. – Не в колодец ли упала? – еще больше, чем Нефед *встревожился* Семеныч. А Гаврила *отозвался*: – Что же мы сидим, как овцы?.. Искать ее надо! И пошел, *как был*, в ночь, и со двора донесся его *крик*: – Эй!.. *Дорогая!*.. Ты игде там?..» (с. 238). На следующий день Семеныч узнает, что женщина, о которой они так беспокоились, оказалась контрабандисткой, после чего очарование ее образом мгновенно исчезает.

Сергеев-Ценский в образе своей героини представил как бы антипод женщины вообще. Не случайно мы так и не узнаем ее настоящего имени. «Женский вопрос», захлестнувший Россию на рубеже XIX-XX веков, стал причиной возникновения подобных героинь. Уравняв себя в правах с мужчиной, женщины будто забыли свое главное предназначение. Семья и любовь теряют свою значимость, подменяясь такими лжесемейными понятиями как гражданский брак, сожитительство, свободные отношения. Так же и героиня рассказа «Устный счет» оказывается ночью на пороге землянки стариков потому, что ищет своего любовника, ушедшего от нее с другой женщиной: « <...> Если хочешь, дед, про нас в книжку записать, запиши: Неразлучные... Вот!.. Такая наша фамилия... А что эта стерва затеяла, какая сюда к вам зайтить постеснялась, то это ей не удастся, не-ет!.. Врет она!» (с. 224).

Роман «Обреченные на гибель» (1923, 1944) открывается главой «Святой доктор», рассказывающей историю семьи военного врача Ивана Васильевича Худолея. Уже в первых нескольких абзацах Сергеев-Ценский подробно разъясняет в чем собственно заключается «святость» доктора. С одной стороны, в его невероятной внешней схожести с Иисусом Христом, с другой – жалости к окружающим. Последнее автор характеризует, как «несомненный и большой талант, редкий даже у врачей <...>»<sup>1</sup>. Чувством жалости обусловлена и женитьба доктора на «некрасивой девушке-бонне» (с. 6), которая, родив ему четверых детей, так и не смогла стать настоящей матерью и женой. Зинаида Ефимовна не может найти общего языка со своими детьми. Причина кроется не в вечной проблеме «отцов и детей», а в том, что она не испытывает материнского чувства: «Бонной Зинаида Ефимовна была недолго, не более трех лет, но за это короткое время на всю остальную жизнь уже для своих собственных детей она научилась быть не матерью, а только бонной» (с. 8). Характеризуя ее образ, Сергеев-Ценский указывает на талант иного рода – талант отчаянья. Невероятная способность героини к драматизации распространяется на всё и всех в доме, начиная с ежедневной покупки продуктов и заканчивая процессом воспитания подрастающего поколения. Зинаида Ефимовна имеет схожесть с родителями, о которых писал Достоевский в своем «Дневнике писателя»; о родителях, которым нечего передать своим детям в духовно-нравственном отношении.

С юридической точки зрения, семья Худолеев является полной. Но с позиции отношений между ее членами узнаваемы черты «случайного семейства». Доктор, помогающий бедным больным и отдающий им последнее, пропадая целыми днями на службе, не знает, что происходит в его семье. За что даже извозчик Силантий отказывается его понимать. Однако именно отец, узнав, что дочерью Елей воспользовался пожилой полковник Ревашов, вдруг почувствовал, что надругались над ним самим: «Как будто

---

<sup>1</sup>Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1967. Т. 8. С. 6. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

часть его самого, притом большая часть, опоганена, огажена неотмывно, и на самого себя он смотрел брезгливо, точно только что, оступившись, упал в помойную яму...» (с. 197). Иван Васильевич винит себя за то, что случилось с дочерью. Он не берется ее осуждать, зная, что Еля пошла к полковнику, чтобы заступиться за своего брата Колю. Речь и внутренние монологи доктора Худолея прописаны Сергеевым-Ценским таким образом, что больше подошли бы для характеристики душевных переживаний матери, нежели отца. В этом обстоятельстве нами видится своеобразный парадокс семьи Худолеев. Володя, Коля, Еля и Вася тянутся больше к отцу, нежели к матери, даже несмотря на его вечную занятость. С матерью отношения натянутые, если не сказать вовсе об их отсутствии. Характер Зинаиды Ефимовны не совсем верно было бы назвать скудным, хотя она активно использует при общении с детьми все тот же талант отчаянья, который наделяет разнообразными оттенками и полутонами. Героиня создает впечатление женщины, не уверенной в себе, несмотря на резкость и грубость в обращении с близкими. Отсюда – отчаянье, со временем развившееся в душевную болезнь. Возможно, поэтому автор пишет о запахе валерьянки, постоянно стоявшем в доме Худолеев и ставшим самым ярким впечатлением детства для братьев и сестры. Поначалу мать испытывает отчаянье оттого, что дети не слушаются ее и продолжают шалить. С годами приходит осознание – они не уважают ее. Подобное отношение к себе Зинаида Ефимовна вырастила своими руками. Материнскую любовь и ласку заменили систематические обвинения детей в поступках, главной целью которых, по мнению героини, являлась угроза жизни или умышленное доведение ее до сумасшествия. Николая по вине матери забрали в тюрьму, объявившей, что ее сын революционер. Старшего сына она не хотела отпускать с друзьями на охоту. И когда Владимир решил пойти против воли матери, та заявила, что сын хотел застрелить ее из ружья. За разбитый Васей белый абажур, Зинаида Ефимовна объявила его сыном кухарки. Более того, убедила в этом остальных детей. Еля захотела пожалеть мать, увидев ее одну, задумчивую за стаканом холодного чая: «Но не вовремя пожалела... Та

вздрогнула от испуга в непритворном ужасе закричала на целый дом, что дрянная девчонка хотела, чтобы с нею сделался удар...

– А-а, мерзавка!.. Ты хотела, чтобы я издохла!.. – кричала и била ее остервенела стоптанной туфлей» (с. 9). Если бы не абсурдное, необдуманное поведение героини, не случилось бы несчастья с дочерью. Потому как та пошла просить, чтобы отпустили Колю, необдуманно оговоренного собственной матерью. Дети единственные в семье чувствуют родство друг с другом. Володя искренне и даже по-отцовски ревностно переживает за сестру, за поруганную честь семьи. В то время как Зинаида Ефимовна видит в поведении сына проявление ревности мужчины к женщине. Сердце матери, до последнего отказывающееся верить в дурные поступки детей, в образе героини, напротив, пытается представить их хуже, чем они есть на самом деле. Она будто оправдывает себя перед самою же собою и людьми, пытаясь доказать невозможность другого пути воспитания, нежели существующий. Порой складывается впечатление, что эта женщина не могла родить четырех детей, настолько чуждым, обременительным и непонятным представляется ей звание матери. Поэтому в семье Худолеев так ощутима атмосфера разрушения изнутри, еще не обозначенная явно, но имеющая достаточно оснований для того, чтобы семья в перспективе своей стала понятием, лишенным духовно-нравственного наполнения – женщины-матери.

Семья Сыромолотовых изначально представлена без матери и жены. О ней написано очень мало. Известно только, что она не так давно умерла. Ее образ возникает лишь однажды, в детских воспоминаниях Ивана о том, как отец отстаивал свои картины от мужиков, устроивших погром и поджег их дома. Отношения отца и сына со стороны больше подходят на творческие или рабочие, чем родственные, но питает их глубокая привязанность и искренняя любовь друг к другу. Алексей Фомич для Ивана, скорее, художник и учитель, чем отец. Боязнь критики мастера тесно уживается с нежным, почти благоговейным чувством к отцу в характере Ивана. Сыромолотов-старший поначалу производит впечатление человека, абсолютно безразличного к судьбе своего

ребенка. Не видевший сына три года, он довольно холодно принимает его, но в конце встречи заявляет женщине, ведущей его хозяйство: « – Марья Гавриловна думает про меня, должно быть, что я плохой отец...<...> – Вижу, что думает!.. Однако это неправда!.. Я... прекрасный отец!» (с. 39). Алексей Фомич искренне гордится сыном, если замечает его достижения в области живописи. Даже более – он с волнением выслушивает мнение сына о своих работах, принимая его как равного себе художника: «Старик взглянул быстро ему в глаза снизу вверх, <...> увидел, что сказано было именно то, что думалось, и что суд художника над художником, нелицеприятный и строгий суд совершился, нашел его [сына] руку на своем плече левой рукою, пожал ее тихо и снял» (с. 109). В строгого и непреклонного в своих взглядах отца Алексей Фомич превращается, когда узнает, что учебе в Академии художеств Иван предпочел цирковую арену. Глава, посвященная Сыромолотову-младшему, носит название «Чемпион мира». В ней идет речь о становлении и развитии интересов Ивана, его непростом выборе между искусством и выступлениями как борца. Вообще во всей натуре его чувствуется некая раздвоенность: и в выборе своего дела, и в общении с отцом. Каждая встреча Сыромолотовых напоминает схватку двух борцов, каждый из которых пользуется своими приемами: один – смелостью высказываний молодости, другой – мудростью суждений зрелости. Несмотря на внешнюю конфликтность и непримиримость, каждый подобный бой заканчивается вничью. Объяснением тому служит внутренняя уверенность обоих друг в друге, память о матери и жене, которая смогла бы сгладить острые углы в отношениях отца и сына. И все-таки одна женщина в доме художников все же есть. Это Марья Гавриловна, имя которой упоминалось ранее. Сергеев-Ценский представляет ее как богомольную, скромную, застенчивую и услужливую женщину тридцати с небольшим лет. Не имеющая своих детей, она испытывает искренние материнские чувства к Ивану, переживает каждую ссору отца и сына. Марья Гавриловна единственная, кого слушает Алексей Фомич и кем не перестает удивляться. Но она не жена и не мать. Семья Сыромолотовых намеренно

представляется без хозяйки. Она никак не характеризуется автором, хотя в детских воспоминаниях Ивана, как ни в каких других, мог быть помещен портрет нежно любимой им матери, ее увлечения, привычки. Сергеев-Ценский будто намеренно исключает ее из семьи, что, на наш взгляд, является обратной стороной философии «женского вопроса», которая, предоставив женщине различного рода права, попутно освободила ее от необходимости быть хранительницей дома, поспособствовав начавшемуся вырождению понятия семьи.

Кульминационными в постановке проблемы являются образы отца и сына Иртышовых. Их встрече посвящена всего одна глава, однако этого достаточно, чтобы сделать вывод, напоминающий краткость и емкость революционных лозунгов: семья – отживший институт. Эту мысль озвучивает Иртышов-старший. Подробное знакомство с его личностью происходит при описании лечебницы доктора Худолея, в которой Иртышов числится больным. Автор пишет о нем следующее: «Цветом лица он был землисто-зелен, волосом ярко рыж. Носил бороду, впрочем, узкую, а волосы на голове стояли шапкой. Называл себя «товарищ Иртышов», по имени той реки, на которой жил в ссылке. <...> Совсем не было округлых линий в этом довольно длинном теле: все оно состояло из одних острых углов, как картонный человечек, который прыгает, когда дергают за нитку...» (с. 55). Дерзкий в суждениях и нахально-вызывающий по отношению к другим он мгновенно меняется, становясь трусливым и незащищенным, когда видит перед собой сына: «К этой двери тут же подскочил было Иртышов и даже тронул было за ручку, но горестно, совсем обреченно обернулся, закрутил кончик бороды на указательный палец левой руки (знак большого волнения при неизбежности) и сел к столу, но не закидывая ногу за ногу, а съежившись и постаревши сразу» (с. 133). Глава, которая повествует о неожиданной встрече Иртышовых, названа Сергеевым-Ценским «Отец и сын». Впрочем, неожиданной она стала для старшего из Иртышовых. В то время как для сына явилась запланированной – он выследил отца и пришел к нему просить денег. Само название, указы-

вающее на близкородственные отношения, справедливо было бы обозначить как антитезу основному содержанию главы. Этот прием позволяет глубже оттенить абсурдность, ненормальность происходящего. Похожее явление можно наблюдать в творческой манере Ф. М. Достоевского, в частности, в публицистической работе «Дело родителей Джунковских с их родными детьми» (1876), о которой говорилось ранее. В ней писатель приводит факты невероятной родительской жестокости, прикрытой доводами о необходимости подобного воспитания. Герой Сергеева-Ценского не применяет физического насилия над сыном. Скорее, наоборот. Сенька изводит отца систематическим вымогательством, мотивируя это святой обязанностью родителя, в то время как сам не нуждается в родственных чувствах и не испытывает их. Внешне Сенька выглядит как подросток (ему четырнадцать лет), но внутренне он намного старше отца. Не случайно Сергеев-Ценский указывает на то факт, что «если бы услышать его [Сеньку] из другой комнаты и не видеть, показался бы он, рассудительно ставящий слова, сипящий, человеком с запалом этак лет сорока или больше» (с. 136). Отец и сын по отсутствию привязанности друг к другу, взаимоуважения, не говоря уже о любви, не могут называться семьей. Учителя Павла Кузьмича, явившегося невольным свидетелем их свидания, поражает наглое и циничное не по возрасту поведение Сеньки и невероятно злые глаза отца, готового наброситься на собственного сына. В процессе разговора с Сенькой можно проследить своеобразную градацию чувств Иртышова: испуг, безвыходность, волнение, раздражение, гнев, ярость, ненависть. После ухода сына – вся жизнь в нескольких предложениях: « – Я его за ручку водил!.. Я ему «Спи, младенец» пел!.. И вот какой получился оборот!.. Не женитесь, Павел Кузьмич!..<...> Каторга!.. Отживший институт!..» (с. 139). Во взаимоотношениях отца и сына Иртышовых писатель отобразил окончательный развал всех основ семьи, складывавшихся столетиями. И если в семье Худолеев, вопреки неправильному поведению матери, все же сохраняется привязанность между отцом и детьми, а Сыромолотовы крепки своим творчеством, то Иртышовых как семьи не существует.



Философию «случайного семейства» Ф. М. Достоевский выстраивает в основном вокруг женщины. Почти тоже делает и С. Н. Сергеев-Ценский, развивая свою концепцию «обреченности». Правда, героини Достоевского по сути своей онтологичны, и потому, наверно, несколько статичны по отношению ко времени и пространству. В то время как женские образы Сергеева-Ценского живут на переломе эпох, потому более остро, выпукло, динамично выписаны их характеристики. Семья, прежде всего, для женщины перестает быть чем-то священным, глубоко интимным понятием, к которому во все времена стремилась прекрасная половина человечества.

## Заключение

Мотив Умиления – структура, способная создавать свое надтекстовое пространство. Особая семантическая насыщенность духовного порядка позволяет вычленять внутри понятия ядро и периферию, говорить о микро- и макроровнях. Ядро представляет собственно «Умиление», которое косвенно соотносится с изображением Богоматери с Младенцем Иисусом, или одной Богоматери. Ядро заключает в себе духовно-аксиологический потенциал, при развитии которого обнаруживает себя периферия мотива Умиления, включающая мотивы детства, детскости, материнства. Эти мотивы в свою очередь порождают новые, которые являются уже репрезентативными в отношении головного – «Умиления». Вся структура в целом, равно как и отдельные ее уровни, несут представление о нравственном, духовном, моральном состоянии человека, которые оцениваются главным образом в контексте христианской традиции, в соответствии с ценностными установками православного миропонимания.

Погружаясь в литературное пространство, мотив Умиления предстает достаточно свободным в формах своего проявления. Он может заключаться в слове или словосочетании, эпиграфе, названии глав, именах героев, топонимических указателях и прочее. Или же полностью растворяться, создавать особую, невербальную атмосферу произведения, функционируя на уровне сверхтекста. Подобная выраженность провоцирует свойства мотива Умиления: открытость, как взаимодействие с другими мотивами и порождение новых; способность передвигаться по литературному пространству, способность создавать свое пространство, «принимая» или «не принимая» в него героев; способность влиять на реципиента (читателя, зрителя, исследователя).

В художественном и публицистическом наследии Ф. М. Достоевского и С. Н. Сергеева-Ценского мотив Умиления находит свое выражение в образах женщины-матери, детей, детства, а также детскости, как состояния, для которого неактуальна возрастная обусловленность (князь Мышкин, Аглая

Епанчина у Достоевского; Петр Афанасьевич Невредимов, Наталья Львовна, Алексей Иванович Дивеев у С. Н. Сергеева-Ценского). Описание молодой женщины с ребенком на руках, впервые улыбнувшегося ей, (Достоевский «Идиот») и картины Сыромолотова-младшего, изображающей бегство святого семейства в Египет (Сергеев-Ценский «Обреченные на гибель» (1923, 1944)), являются аллюзийно направленными к сюжету иконы типа «Умиление». Некоторые элементы иконичности можно наблюдать в образе маленькой Маруси, или Мушки (Сергеев-Ценский повесть «В грозу» (1922)).

Радостопечалие – понятие, родственное умилению, но не связанное непосредственно с изографией Богородицы. Радостопечалие – уникальное состояние человеческой души на границе радости и печали. Природа его синкретична, так как радость и печаль в данном понятии-состоянии не делимы. Возникновение радостопечалия возможно в моменты особой, духовной свободы человеческой души, приближающейся к пониманию грандиозности Божьего мироустройства, и в то же время осознающей его непостижимость. Радостопечалие испытывает князь Мышкин, наблюдая за играющими детьми (Достоевский «Идиот») и читатель, знакомясь с Сережей, мальчиком трех лет, (Сергеев-Ценский стихотворение в прозе «Испуг» (1910)). Между печалью и радостью не должен быть нарушен баланс. В противном случае, человека ожидают два смертных греха: гордыня (в данном контексте = радость), либо уныние (= печаль).

Серебряный век – литературно-психологический феномен «концаначала», духовно-культурный контекст которого характеризуется обостренным психологизмом в оценке не только прошлого, но и в установках на восприятие будущего.

«Пограничный вектор» рубежа веков отличается повышенным интересом к творчеству Ф. М. Достоевского, лишь после смерти которого происходит истинное осмысление его творческого наследия. Темы и проблемы, поднимаемые художником, осознаются как вневременные, а «великие предвидения» надолго вперед определяют атмосферу не только XX, но и пока еще дале-

кого XXI столетий. Разноречивость, некоторая нервозность в литературно-критической среде серебряного века объясняются острой потребностью в поиске ориентиров, главным образом, духовного порядка. Для многих (но не для всех) подобным ориентиром стало творчество Ф. М. Достоевского.

Серебряный век – период становления С. Н. Сергеева-Ценского как художника. Он, как и многие литературные деятели того времени, впитал в себя духовно-нравственное, философское наследие Достоевского. Духовное же самосовершенствование, осознание себя гражданином своей страны, которая, казалось бы, уже перестала существовать, происходило намного болезненнее и катастрофичнее в атмосфере эпохи «великих предвидений» Достоевского – XX века. Вопреки попыткам современников связать творчество писателя с каким-либо направлением, Сергеев-Ценский оставался аполитичным, о чем напрямую высказывался в письмах. Многие из написанного художником долгое время оставались абсолютно неизвестным читателю по причинам идеологического характера. Относительно свободным Сергеев-Ценский предстает в письмах 1910-1930-х годов. Здесь он открыто высказывает свое мнение относительно революции, войны, веры, губительного будущего для России, обнаруживая идейно-духовное родство с Ф. М. Достоевским. Революция и следующая за ней война рассматривались Сергеевым-Ценским как «Made in Germany». А советскую власть, вслед за мыслившим на перспективу Достоевским, писатель считал одной из форм атеизма. Особняком стоит вопрос творчества и ответственности художника перед читателем, который должен знакомиться с произведением во всей полноте его художественного замысла, в отсутствии бесконечных поправок и купирования.

Понятия «явь», «сон», «смерть», «чудо», «преображение» в художественном пространстве Достоевского и Сергеева-Ценского выступают как «репрезентанты» мотива Умиления.

Смерть видится писателями как переход, который, согласно православному вероучению, должен быть ожидаем человеком и принят со смирением. Художественным воплощением концепции смерти можно назвать описание

Христовой ёлки в рассказе Ф. М. Достоевского «Мальчик у Христа на ёлке», попадая на которую измученная детская душа обретает долгожданный покой. Столкновение героев со смертью в рассказе Достоевского «Столетняя» (1876) и поэме Сергеева-Ценского «Недра» (1912) позволяет им прикоснуться к таинству ухода и измениться внутренне (преобразиться), испытав чувство Умиления. Понятие сна также погранично и тесно связано с понятием «дитя». В одной из глав повести Сергеева-Ценского «В грозу» писатель, измеряя высоту полета во сне, соотносит ее с возрастным критерием. Лишь ребенок достигает высоты полета птиц, а значит, является ближе всего к Богу. С возрастом человек летает ниже, все больше отдаляясь от Неба. У Достоевского сон – практически всегда откровение, пограничное состояние, выполняющее функцию проводника. Описание чуда и как понятия, и как некоего свершившегося события, преображающего жизнь человека, представлено в одноименной повести С. Н. Сергеева-Ценского. Главный герой, дьякон Никандр, единственно уцелевший при крушении катера, увидел в этом событии чудо. Но действительное преображение его происходит в условиях физической несвободы. Посаженный в немецкую комендатуру за скандал в церкви он вдруг видит картину «Тайная вечеря», которую воспринимает как икону, молится со слезами (Умиление) и благодарит Господа за прозрение. Дьякон обретает духовную свободу, а вместе с тем приходит осознание необходимости веры, которая должна спасти человека и Россию от гибели.

Тем не менее, Достоевский и Сергеев-Ценский художники разные. «Простота» Достоевского – его сложность. Откровения писателя, или, чрезвычайный реализм изображаемого, просты для восприятия чисто головного, но порой невыносимы на уровне душевно-эмоциональном. Сложность в случае с Сергеевым-Ценским – кажущаяся на первый взгляд непринужденность, легкость повествования. Однако глубина мысли писателя, при внимательном прочтении, предстает насыщенной словесными образами, что делает её довольно сложной для восприятия. Сергеев-Ценский более закрыт и как художник, и как человек, в отличие от Достоевского. Дефицит информации о

писателе обусловлен многими моментами: особенностями характера, средой и окружением, воспитавших его (о чем практически отсутствует всякая информация); пережитым им в годы революции, гражданской и отечественной войн; бесконечным купированием текстов его произведений. Если о Ф. М. Достоевском написано достаточно много и довольно подробно, то биография С. Н. Сергеева-Ценского представляет собой «белое пятно» в истории русской литературы, изучение которого только предстоит отечественной словесности.

Возникновение мотива не-умиления, как возможность трансформационно-семантической оппозиции «Умиление – не-умиление», связывается, прежде всего, с тем, что женщина в начале XX века практически отошла от своего главного предназначения – быть матерью.

Художественной репрезентацией мотива не-умиления являются женские образы, созданные Сергеевым-Ценским: Антонина (поэма «Лесная топь») и Анна (поэма «Печаль полей»). Антонина не испытывает чувства умиления к своему ребенку, родившемуся с огромным багровым пятном на лице. Закрывает рукой его лицо при кормлении, что противоречит иконной композиции (икона «Млекопитательница»), а потом и вовсе убивает его, совершая богоотступничество. Чувство страха Анны за жизнь своего седьмого нерождённого ребенка (шестеро предыдущих рождались мертвыми) передается её мужу, который начинает сомневаться в необходимости его рождения. Детские образы являются центральными в таких понятиях, как «дети с ручкой» Ф. М. Достоевского и «пойти в кусочки» С. Н. Сергеева-Ценского. Возникновение понятия «дети с ручкой» тесным образом связано с представлением о так называемом детском «благополучии» и типе «случайного семейства» в литературно-публицистическом наследии Достоевского. «Ходить с ручкой» – определение, данное самими детьми. Обозначает оно – просить милостыню. Само понятие милостыни рассматривается в контексте православного вероучения, потому понятие «дети с ручкой» приобретает религиозно-философскую наполненность. Возраст (преимущественно до семи лет),

внешний вид, жесты, душевные движения детей указывают на невероятную схожесть их с изображениями младенца-Христа на иконах типа «Умиление». Протянутая рука, застывшая в ожидании милостыни, символизирует потребность обращение детей к Богу и потребность в подавании духовно-душевного свойства: доброте, милосердии, сострадании (мальчики, собирающие милостыню, в романе «Бедные люди» (1845) и рассказе «Мальчик у Христа на Елке»; Аннета в повести «Неточка Незванова» (1849); девочка в рассказе «Сон смешного человека» (1877) и др.).

Понятие «пойти в кусочки» обнаружено в романе «Наклонная Елена» С. Н. Сергеева-Ценского, и связано оно с образом ребенка, впоследствии изменившим жизнь инженера Матийцева, преобразив ее. На идейном, духовно-эмоциональном уровнях понятие «пойти в кусочки» и феномен «дети с ручкой» схожи. Однако наблюдаются и различия. В художественном наследии отечественной словесности «пойти в кусочки» практически не встречается. Исключение составляет произведение А. Н. Энгельгардта «Из деревни: 12 писем (1872-1887)». В нем представлены основные различия «нищего» и «побирающегося кусочками». Нищий – специалист, просить милостыню его работа. «Побирающийся кусочками» – крестьянин, вынужденный делать это по причине неурожая. «Пойти в кусочки» в контексте произведения соотносится с тяжелым положением жен и детей шахтеров, которые после смерти мужей и отцов остались без кормильцев. Это понятия подается Сергеевым-Ценским как своеобразное проявление милости, понимания, сострадания окружающих к чужому горю. Встреча с ребенком, побирающегося «кусочками», изменяет отношение инженера Матийцева к жизни шахтеров, ранее не интересовавшей его. Она является катализатором душевных процессов. У героя возникает острая потребность в общении с матерью, сестрой. Он обращается к воспоминаниям о детстве. В романе представлены две точки зрения на сложившуюся ситуацию. Первая – инженера Матийцева, ежедневно сталкивающегося с тяжелой жизнью шахтеров и сочувствующего им. Вторая – главного инженера Безотчетова, равнодушного к жизни рабочих. Для Матий-

цева «пойти в кусочки» – трагедия семьи, необратимый процесс. Для Безотчетова – обыденное занятие, приносящее доход шахтерам. Достоевская идея преобразования человека через ребенка обретает свое нравственно-философское наполнение в художественной находке С. Н. Сергеева-Ценского и служит лакмусом при определении личностных качеств героев.

Семейная тема одна из важных в творчестве писателей. Она на свое выражение в своеобразных авторских философиях: «случайного семейства» – у Достоевского и «семьи обречённой» – у Сергеева-Ценского. История возникновения «случайного семейства» и его теоретическое обоснование Достоевский изложил на страницах «Дневника писателя». Своей художественной кульминации оно достигло в романе «Братья Карамазовы». «Случайное семейство», по Достоевскому, это семья, в которой отцам нечего предложить своим детям в духовно-нравственном смысле. Писатель представляет физически неполные семьи и «неполные» семьи, главным критерием выделения которых является утрата или вовсе невозможность существования духовного родства между членами семьи. Это семьи Раскольниковых, Мармеладовых («Преступление и наказание»), Версиловых («Подросток»), Епанчиных, Иволгиных («Идиот»), Верховенских («Бесы»), Карамазовых («Братья Карамазовы»), Джунковских, Кронеберг («Дневник писателя») и др.

Формирование и развитие семейной темы у Сергеева-Ценского – процесс непростой и неоднозначный. Зарождаясь еще в ранних произведениях, она достигает своего апогея в дилогии «Преобразование России». Несмотря на положительную коннотацию названия, художественная манера воплощения писателем «мысли семейной» характеризуется регрессом, дефицитом роли женщины как матери и как жены. Женские образы от произведения к произведению перестают быть семейнообразующими (стихотворение в прозе «Верю!», поэма «Лесная топь», рассказ «Устный счет» и др.). В «Преображении России» наблюдается явление семьи без женщины (Сыромолотовы, Иртышovy). Или же женщина вовсе лишается способности любить своих детей, что фактически сводит ее образ к нулевому показателю (семья доктора Худолея).



В позиции Сергеева-Ценского видится идейное родство с Достоевским, изобразившем в своем последнем романе «Братья Карамазовы» семью без женщины.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### I

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового завета. М., 2003. 927 с.
2. Блок А. А. Седое утро. Стихотворения. Петербург: «Алконост», 1920. 134 с.
3. Горький М. Собр. соч.: В 18-ти томах. М.: Гослитиздат. 1960. Т. 4. 347 с.
4. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30-ти томах. «Наука», Ленинградское отделение, 1972.
5. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977-1979. Т. 5. 1977. 206 с.
6. Сергеев-Ценский С. Н. Собрание сочинений в 12-ти томах. М.: Правда, 1967.
7. С. Н. Сергеев-Ценский. Чудо (Из серии «Крымские рассказы») // Южный альманах. Кн. 1. Симферополь: Крымиздат, 1922. С. 77-196.
8. Энгельгардт А. Н. Из деревни: 12 писем. М., 1987. 195 с.

### **Российский государственный архив литературы и искусства**

9. РГАЛИ. – Ф.155. – Оп. 1. – Ед. хр.470. – 1914-1923: Письма С. Н. Сергеева-Ценского А. Г. Горнфельду.
10. РГАЛИ. – Ф.1610. – Оп.1. – Ед.хр.29: Письма С. Н. Сергеева-Ценского П. Н. Зайцеву.
11. РГАЛИ. – Ф.132. – Оп.1. – Ед. хр.313: Письма С. Н. Сергеева-Ценского Марку Абрамовичу (фамилия не установлена).
12. РГАЛИ. – Ф.1328. – Оп.1. – Ед.хр.313: Письма С. Н. Сергеева-Ценского В. П. Полонскому.

13. РГАЛИ. – Ф.24. – Оп.1. – Ед.хр.60: Письма С.Н. Сергеева-Ценского Н. С. Клестову (Ангарскому).
14. РГАЛИ. – Ф.1398. – Оп. 2. – Ед.хр.472. 1923-1933: Письма С.Н. Сергеева-Ценского К. А. Трениву.
15. РГАЛИ. – Ф. 2569. – Оп.1. – Ед. хр. 384: Письма С. Н.Сергеева-Ценского Н. И. Замошкину.
16. РГАЛИ. – Ф. 66 оп.1 ед. хр.931. 1928 г.: Письма С.Н. Сергеева-Ценского И. А. Белоусову.
17. РГАЛИ. – Ф. 1161. – Оп. 1. – Глава «Бесстенное».
18. Отдел рукописей РГБ. – Ф. 356.- К. 9. – Ед. хр. 52: Письма С. Н. Сергеева-Ценского А. Б. Дерману.

## II

1. Аверинцев С. С. Византия и Русь: два типа духовности/ С.С. Аверинцев // Новый мир. М., 1899. №9. С. 23-47.
2. Аверинцев С. С. Крещение Руси и пути русской культуры/ С.С. Аверинцев// Контекст 90. М., 1990. 345 с.
3. Августин Блаженный, Аврелий. О бессмертии души / Блаженный Августин. М.: АСТ, 2004. 512 с.
4. Алексеев С. Иконописцы Святой Руси. Духовные основы древнерусского иконописания. Книга для чтения в семье и школе. Санкт-Петербург, 2008. 208 с.
5. Алпатов М. В. Древнерусская иконопись. М., 1974. 471 с.
6. Алпатов М. В. Из истории русской науки об искусстве / Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. М., 1967. С. 9-25.
7. Амфитеатров А. В. Заветы сердца. Очерки и заметки. М.: Склад. изд-ва кн. маг. А. Д. Друтман, 1909. 264 с.
8. Анипкин Ю. Д. О переходных замыслах С.Н.Сергеева-Ценского 10-х годов // Русская литература XX в. Дооктябрьский период. Калуга, 1968. С. 68-88.

9. Анипкин Ю. Д. Проблема счастья в дореволюционном творчестве С.Н. Сергеева-Ценского // Материалы конференции, посвященной 90-летию со дня рождения С.Н. Сергеева-Ценского. Симферополь: Крым, 1965. С. 24 – 27.
10. Анипкин Ю. Д. С.Н. Сергеев-Ценский: к 100-летию со дня рождения / Ю.Д. Анипкин. М.: Знание, 1974. 64 с.
11. Анненкова Е. И. Исторический путь и этика православия в концепции А. С. Хомякова и Н. В. Гоголя // Христианство и русская литература. СПб., 1994. С. 209 – 224.
12. Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова (литературные цитаты, образные выражения). М.: Гослитиздат, 1955. 665 с.
13. Ауэрбах Э. Мимесис. М.: Прогресс, 1976. 556с.
14. Бальбуров Э. А. Мотив и канон // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С.6-20.
15. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. М.: Художественная литература, 1975. 502 с.
16. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. 541 с.
17. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. 470 с.
18. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Художественная литература, 1979. 423 с.
19. Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964. 478 с.
20. Белинский В. Г. О русских классиках. М.: Художественная литература, 1979. 523 с.
21. Белик А. П. Художественные образы Достоевского. М., 1974. 224 с.

22. Белов С. В. Статья А. Бема о традициях Пушкина в творчестве Достоевского // Русская литература XIX в. Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1972. С.106-107.
23. Белый А. Начало века. М.: Л., 1933. 239 с.
24. Бем А. К уяснению историко-литературных понятий // Известия Отделения русского языка и литературы Академии наук. 1918. Т.23. Кн.1. СПб., 1919. С. 225-245.
25. Бердяев Н. А. Алексей Степанович Хомяков // Н. А. Бердяев. Сочинения. Т. 5. УМСА-PRESS: Христианское издательство, 1997. 587 с.
26. Бердяев Н. А. Великий инквизитор / Н.А. Бердяев // О великом инквизиторе: Достоевский и последующие. М., 1992. С. 201-224.
27. Бердяев Н. А. Мирозерцание Достоевского // О русских классиках. М.: Высшая школа, 1993. С. 7-34.
28. Бердяев Н. А. Русская идея. Основные проблемы Русской мысли XIX века и начала XX века / Н.А. Бердяев // О России и русской философской культуре. М., 1990. С. 37-53.
29. Бердяев Н. А. Русский духовный ренессанс начала XX века и журнал «Путь» (К десятилетию «Пути») // Н. А. Бердяев о русской философии. Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1991. Ч. 2. С. 21-54.
30. Бердяев Н. А. Самопознание / Н. А. Бердяев. М.: Книга, 1991. 334 с.
31. Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб., 1995. 367 с.
32. Богачер М. Певец «обреченных» (О творчестве С. Сергеева-Ценского) // Русский язык в советской школе. 1931. №4. С. 33-48.
33. Бондаренко Н. Орлиное гнездо. Музей С.Н. Сергеева Ценского открыт в Алуште / Н. Бондаренко // Литература и жизнь. 1962. 18 мая. С. 3-5.
34. Борисова В. В. Национальное и религиозное в творчестве Достоевского / В. В. Борисов. Екатеринбург, 1997. 221 с.

35. Борисова В. В. С. Н. Сергеев-Ценский // Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 10 т. Т.1. М.: Художественная литература, 1955. С. 5-23.
36. Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. 623 с.
37. Брагинская Н. В. Анализ литературных мотивов у О.М. Фрейдберга // Актуальные проблемы семиотики культуры. Труды по знаковым системам. Вып. 20. Тарту, 1987. С.115-119.
38. Брокгауз Ф. А., Эфрон И. А. Энциклопедический словарь в 82-ти тт. и 4-х доп. тт. Т. 37. М., 2011. 452 с.
39. Бройтман С. Н. Комментарий // Б.В. Томашевский. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С.306-332.
40. Брызгалова Г.Ф. Стереотипы народно-разговорной речи в произведениях С.Н. Сергеева-Ценского // Актуальные вопросы русской филологии. М., 1975. С. 34-39.
41. Буданова Н. Ф. Достоевский о Христе и истине // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., Т. 10. 1992. С. 107-119.
42. Булгаков С. Н. Православие: Очерки учения Православной Церкви / С.Н. Булгаков. М., 1991. 700 с.
43. Булгаков С. Н. Свет Невечерний: Созерцания и умозрения М., 1994. 672 с.
44. Бурлаков Н. С. Некоторые особенности рассказа С. Н. Сергеева-Ценского // Русская литература XX века: Дооктябрьский период. Калуга: Изд-во Калужского пед. ин-та, 1968. С. 239-246.
45. Бурлаков Н. «Разумеется, я жизнелюбец» / Н. Бурлаков // Литературная Россия. 1975. 28 сентября. С. 12-14.
46. Буслаев Ф. И. Древнерусская литература и православное искусство. СПб., 2001. 351 с.
47. Буслаев Ф. И. О русской иконе. М., 1997. 265 с.
48. Буслаев Ф. И. Общее понятие о русской иконописи // Буслаев Ф. И. Соч., Т. 1. СПб., 1908. 327 с.

49. Бычков В. В. 2000 лет христианской культуры. SUB SPESIAL AESTHETIKA. М., – СПб.: Университет книга, 1999. Т. 1. 575 с.
50. Бычков В. В. Эстетика. М., Гардарики, 2002. 312 с.
51. Ванюков А. И. Повесть в эпической системе С.Н. Сергеева-Ценского // Кредо. Тамбов, 1996. № 6-7. С. 9-17.
52. Ведерникова Н. М. Мотив и сюжет волшебной сказки // Филологические науки. 1970. № 2. С.57-65.
53. Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов. Введение и гл. I. // А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940. 561 с.
54. Вербицкий С. Иконография Богоматери. Елеуса (Умиление) // Наука и религия. 1992. № 6-7.
55. Виноградов В. В. Сюжет и стиль. М., 1963. 190 с.
56. Вихров В. Выдающийся русский писатель / В. Вихров // Красный Крым, 1945, 30 сент. С 6-8.
57. Волков А. А. Выдающийся мастер слова // Известия, 1955. 30 сентября. С.21-29.
58. Волков А. А. Продолжатель работы русских классиков // Известия, 1958. 9 июля. С. 19-25.
59. Волков А.А. Русская литература XX века. Дооктябрьский период / А. А. Волков. М.: Просвещение, 1964. 503 с.
60. Волков А. А. С.Н. Сергеев-Ценский // Сергеев-Ценский С. Н. Избранное. М.: Гослитиздат, 1950. С. 3-10.
61. Воровский В. Нечто о Сергеев-Ценском / Воровский В. Соч. в 3-х томах. Т 2. Л., 1931. С. 48-69.
62. Вуль Р. Выдающийся русский реалист / Р. Вуль // Советская Украина, 1956, кн. 1. С. 55-72.
63. Гаврилов В. Н. Писатель, художник, педагог: К 110-летию со дня рождения С. Н. Сергеева-Ценского // Русский язык и литература в средних учебных заведениях УССР. Киев, 1985. №9. С. 72-74.

64. Галкин А. Б. Образ Христа в творческом сознании Ф. М. Достоевского / А. Б. Галкин. М., 1992. 126 с.
65. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М.: Наука, 1994. 150 с.
66. Гачева А. Г. Ф. М. Достоевский о смысле истории. Место его идей в диалоге отечественных концепция истории // Достоевский и современность. Материалы VIII Международных «Старорусских чтений» 1993 г. Новгород, 1994. С. 78-94.
67. Гачева А. Г. «Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется...». Достоевский и Тютчев. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 640 с.
68. Гачева А. Г. Проблема всеобщего спасения в романе «Братья Карамазовы» (в контексте эсхатологических идей Н. Ф. Федорова и В. С. Соловьева) // Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Современное состояние изучения. М.: Наука, 2007.
69. Гачева А. Г. Философия истории Достоевского и русская религиозно-философская мысль // Литературный журнал. 2003. № 16. С. 53-63.
70. Гачева А. Г. «Царство Божие на земле» в понимании Ф. М. Достоевского // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX вв. Вып. 4. Петрозаводск. 2005. С. 312-323.
71. Гете И. В. Стихотворения. Простое подражание природе, манера, стиль. О эпической и драматической поэзии: Гете и Шиллер. О Лаокооне. Примечания к «Поэтике» Аристотеля. М.: Директ-Медиа, 2002. 243 с.
72. Гончарова Н. А. Проза С. Н. Сергеева-Ценского: антропонимический аспект // Шмелевские чтения. Сборник научных статей. Алушта, 2011. С. 527-530.
73. Горнфельд А. Г. Путь Сергеева-Ценского // Русское богатство. 1913. № 12. С. 121-152.
74. Грабарь И. Э. О древнерусском искусстве. М., 1996. 511 с.
75. Гроссман Л. Достоевский. М., 1965. 608 с.



76. Гулыга А. В. Русский философский ренессанс и творческая судьба Вл. Соловьева / В. С. Соловьев. Сочинения. С 5-12.
77. Гуревич Л. Я. История «Северного вестника» / Русская литература XX века (1890-1910). М., 1914. Т. 2. С. 141-159.
78. Гус М. Идеи и образы Ф. М. Достоевского. М., 1971. 592 с.
79. Гусев Н. В. Некоторые приемы построения композиции в древнерусской живописи XI-XVII веков / Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 126-139.
80. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка в 4-х т. М., 1978.
81. Dundes A. From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales // Journal of American Folklore. V.75. 1962. P.95-105.
82. Дандес А. Структурная типология индейских сказок Северной Америки // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985. С.184-193.
83. Дегтярев П. Властелин словесных тайн. К 110-летию со дня рождения С.Н. Сергеева-Ценского // Радуга. Киев, 1975. №10. С. 145-156.
84. Дегтярев П. О творчестве С.Н. Сергеева-Ценского // Сергеев-Ценский С.Н. Преображение России: Эпопея. Симферополь: Таврия, 1985. С. 745-751.
85. Дерман А. Б. С. Н. Сергеев-Ценский // Вестник Европы. 1916. № 11. С. 45-57.
86. Дионисий Ареопагит. Корпус сочинений / Дионисий Ареопагит; с толкованиями преп. Максима Исповедника; пер. с греч. и вступ. ст. Г. М. Прохорова. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2008. 463 с.
87. Добротолюбие: в 5 т. / пер. с греч. святителя Феофана Затворника. М.: Издание Сретенского монастыря, 2007. Т. 1. 602 с.
88. Долгополов Л. К. На рубеже веков: О русской литературе конца XIX - начала XX веков. Л.: Советский писатель, 1977. 368 с.
89. Достоевская А. Г. Воспоминания. М.: Правда, 1987. 544 с.

90. Ф. М. Достоевский в русской критике. М., 1956. 472 с.
91. Ф. М. Достоевский и его время. Л., 1971. 368 с.
92. Ф.М. Достоевский и Православие / Ф. М. Достоевский. М., 1997. 404 с.
93. Ф. М. Достоевский и русские писатели. Традиции, новаторство, мастерство. М., 1971. 447 с.
94. Достоевский – художник и мыслитель. Сборник статей. М., 1972. 687 с.
95. Дунаев М. М. Православие и русская литература: В 5 ч. / М. М. Дунаев. М.: Христианская литература, 1997-1999.
96. Дунаев М. М. Своеобразие русской иконописи. М., 1995. 342 с.
97. Jackson K. L. The art of Dostoevsky. Princeton. N. Jersey. 1981. 231 p.
98. Jones M. V. Dostoevsky. The novel of discord. 1976. 176 p.
99. Евгеньева А. П. Словарь синонимов русского языка. М.: Наука, 1970. 1385 с.
100. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе / И. А. Есаулов. Петрозаводск: ПГУ, 1995. 286 с.
101. Есаулов И. А. Пасхальный архетип в поэтике Достоевского / И. А. Есаулов // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков. Петрозаводск, 1998. С. 349-360.
102. Есаулов И. А. Русская классика: новое понимание. Спб.: Алетейя, 2012. 448 с.
103. Жилияев Г. Е. О некоторых особенностях мастерства С. Н. Сергеева-Ценского // Материалы конференции, посвященной 90-летию со дня рождения С.Н. Сергеева-Ценского. Симферополь: Крым, 1965. С. 12-17.
104. Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. М.; Л.: Academia, 1934, 500 с.
105. Жолковский А. К. «Блуждающие сны» и другие работы. М., 1994. 428 с.

106. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. М., 1996. 344 с.
107. Замошкин Н. И. Огонь в одежде слова // Дружба народов. 1965. № 6. С. 90.
108. Замошкин Н. И. С. Н. Сергеев-Ценский. М.: ГИХЛ, 1942. 204 с.
109. Замошкин Н. И. Спутники нашей жизни. М.: Советский писатель, 1964. 211 с.
110. Замошкин Н. И. Сорокалетие (О С.Н. Сергееве-Ценском) // Октябрь. 1940. №12. С. 142-157.
111. Захарова В.Т. Импрессионизм в ранней прозе Сергеева-Ценского // Художественный текст и культура: Тезисы докладов на Всероссийской научной конференции. Владимир: Изд-во Владимирского пед. ин-та, 1993. С. 71-73.
112. Захарова В. Т. Роль С. Н. Сергеева-Ценского в формировании нового облика реализма в русской прозе начала XX века // Шмелевские чтения. Сборник научных статей. Алушта, 2011. С. 478-486.
113. Захаров В. Н. О христианском значении основной идеи Достоевского / В.Н. Захаров // Ф.М. Достоевский в конце XX века. М., 1996. 255 с.
114. Захаров В. Н. Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков. Петрозаводск, 1994. 460 с.
115. Захаров В. Н. Православные корни русской классической литературы // «Знание. Понимание. Умение». 2008. № 4. 248 с.
116. Захаров В. Н. Умиление как категория поэтики Достоевского // Теория Традиции: христианство и русская словесность. Коллективная монография. Ижевск., 2009. 354 с.
117. Захаров В. Н. Символика христианского календаря в произведениях Достоевского / В. Н. Захаров // Новые аспекты в изучении Достоевского. Петрозаводск, 1994. 37-49.
118. Зеньковский В. В. История русской философии: В 2 т. Ростов-на-Дону: Феникс, 2004. 554 с.

119. Зинов (Теодор), архимандрит. Беседы иконописца. Псков, 2003. 541 с.
120. Золотусский И. П. В свете пожара: [О дорев. и совр. рус. лит.]. М.: Современник, 1989. 348 с.
121. Золотусский И. П. Интеллигенция: смена вех: Критика. Эссе. Портреты / И. П. Золотусский. М.: Русский мир, 2008. 497 с.
122. Иванов Вяч. Достоевский и его роман-трагедия // О Достоевском: творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов: Сб. статей. М., 1990. С. 29-41.
123. Иванов Вяч. Вс. Из прошлого семиотики, структурной лингвистики и поэтики // Очерки истории информатики в России. Новосибирск, 1998. С.310-340.
124. Иванов-Разумник Р.В. Жизнь надо заслужить // Заветы. 1913. № 9. Отд. II. С. 132–154.
125. Икона. Секреты ремесла. Сборник. М., 1993. 477 с.
126. Инок Агапий Критский. Грешников спасение. Единецко-Бричанская Епархия, 2003. 494 с.
127. Иоанн Златоуст. Полное собрание творений св. Иоанна Златоуста: В 12-ти т. М.: Православная книга, 1991.
128. Волоцкий Иосиф, преподобный. Послание иконописцу. М., 2001. 530 с.
129. Ипатов А. Н. Православие и русская культура. М., 1985. 128 с.
130. Иулиания, монахиня. Труд иконописца. М., 1995. 307 с.
131. Калашникова А. А. Властелин словесных тайн // В мире книг. 1975. №9. С. 71-72.
132. Калашникова А. А. Сергеев-Ценский и русские писатели // Литературная Россия. 1976. №9. 27 февраля. С. 20.
133. Карапетова Р. В. «Крымский» рассказ С. Н. Сергеева-Ценского // Шмелевские чтения. Сборник научных статей. Алушта, 2011. С. 530-534.
134. Карсавин Л. П. Малые сочинения. СПб.: Алетейя, 1994. 532 с.

135. Касаткина Т. А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 479 с.
136. Касаткина Т. А. «После знакомства с подлинником. Картина Ганса Гольбейна Младшего «Христос в могиле»... // Новый мир. 2006. № 2. С. 145-153.
137. Касаткина Т. А. Пространство картины и икона в пространстве // Вопросы литературы. №1. 2008. С. 45-57.
138. Касаткина Т. А. Характерология Достоевского. М., 1996. 338 с.
139. Касаткина Т. А. «Христос вне истины» в творчестве Достоевского // Достоевский и мировая литература: Альманах № 11. СПб., 1998. С.118.
140. Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века / В. А. Келдыш. М.: Наука, 1975. 280 с.
141. Келдыш В. А. Приобретения и задачи. О некоторых проблемах русского литературного процесса конца XIX начала XX столетия и их изучение / В.А. Келдыш // Вопросы литературы. 1983. №2. С. 136-155.
142. Кирьякова Л. В. «Мальчик у Христа на елке» Ф. М. Достоевского и «Рождественская песнь в прозе» Ч. Диккенса // Литература в школе. 2003. № 5. С 5-7.
143. Клейменова Г. К вопросу социальной направленности поэмы С. Сергеева-Ценского «Печаль полей» // Краткие сообщения и доклады о научно-исследовательской работе за 1962 год. Приложение к отчету о научно-исследовательской работе за 1962 год: Гуманитарные науки. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1965. С. 81-86
144. Клейменова Г. Поэма С. Сергеева-Ценского «Печаль полей» // Труды Иркут. гос. ун-та: Серия литературоведения и критики. Т. XXXIII. Вып. 4. С. 107-130.
145. Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С.408-485.

146. Козлов В. К., Путнин Ф. В. Творческий путь С.Н. Сергеева-Ценского // Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12-ти т. Т. 1. М.: Правда, 1967. С. 3-26.
147. Козлов В. К. «Я помню, отец говорил...» // Тамбовская жизнь. 2007. 7 сентября. С. 4.
148. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX XX веков / Л. А. Колобаева. М.: Изд-во МГУ, 1990. 336 с.
149. Колтоновская Е. А. Из новейшей литературы. Сергеев-Ценский // Русская мысль. 1913. №12. С. 95-110.
150. Колтоновская Е. А. Критические этюды / Е. А. Колтоновская. СПб.: Просвещение, 1912. 292 с.
151. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Т. 2. С. 105-123.
152. Копытцева Н. М. Святочный рассказ Ф. М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке в контексте темы «обездоленного детства» // Литература в школе. 2003. № 5. С. 35-36.
153. Корнилович К. Из летописи русского искусства. М.; Л., 1960. 233 с.
154. Кранихфельд В. П. Поэт красочных пятен (С. Н. Сергеев-Ценский) // Современный мир. 1910. №7. С. 108.
155. Кранихфельд В. П. Сергеев-Ценский / Кранихфельд В. П. В мире идей и образов: В 3-х т. Т. 2. СПб., 1912. С. 94-131
156. Краснов Г. В. Мотив в структуре прозаического произведения. К постановке вопроса // Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1980. С.69-81.
157. Краснов Г. В. Сюжет, сюжетная ситуация // Литературоведческие термины (материалы к словарю). Коломна, 1997. С.47-49.
158. Криничная Н. А. Указатель типов, мотивов и элементов преданий. Петрозаводск, 1990. 458 с.
159. Крупчанов Л. М. Введение в литературоведение. М.: Оникс, 2005. 416 с.

160. Кузьмина-Караева Е. Ю. О Достоевском // Достоевский и его время. М., 1971. С. 67-93.
161. Кураев А. В. «Мастер и Маргарита»: за Христа или против? / Диакон Андрей Кураев. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Изд. Совет Рус. Православ. Церкви, 2005. 176 с.
162. Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. М., 1978. С. 205-210.
163. Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 1994. 597 с.
164. Левина Л. А. Некающаяся Магдалина, или почему князь Мышкин не смог спасти Наталью Филипповну // Достоевский в конце XX века. М., 1996. С. 49-81.
165. Левинтон Г. А. К проблеме изучения повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей в память В.Я. Проппа. М., 1975. С. 303-319.
166. Леонтьев К. Н. О всемирной любви (Речь Ф. М. Достоевского на пушкинском празднике) // Русская идея: Сборник произведений русских мыслителей. М.: Айрис-Пресс, 2002. 512 с.
167. Лествица или скрижали духовные, преподобного отца нашего Иоанна игумена Синайской горы. М., 1842. 760 с.
168. Lord A. V. Homer and Huso II: Narrative inconsistencies in Homer and Oral Poetry // Transactions and American Philological Association. 1938. Vol. 69. P. 440.
169. Lord A. V. Composition by Theme in Homer and Southslavic Epos // Transactions and American Philological Association, 1951. Vol. 82.
170. Lord A. V. Homer's Originality : Oral Dictated Texts // Transactions and American Philological Association. 1953. Vol. 84.
171. Лосев А. Ф. Страсть к диалектике: Литературные размышления философа. М.: Советский писатель, 1990. 320 с.
172. Лосский Н. О. Бог и мировое зло. М., 1994. 500 с.

173. Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении / Ю. М. Лотман. Избранные статьи в 3-х томах. Т.1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992. С. 224-242.
174. Луначарский А. В. Судьба русской литературы. Л.: Academia, 1925. 34 с.
175. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. М.: Искусство, 1970. 384 с.
176. Любимов Н. М. Несгораемые слова: об искусстве С. Н. Сергеева-Ценского / Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 12-ти т. Т. 12. М.: Правда, 1967. С. 516-529.
177. Любимов Н. М. Сергеев-Ценский – художник слова / С. Н. Сергеев-Ценский. Собр. соч.: В 12 т. Т. 12. М.: Правда, 1967. С. 428-438.
178. Макаренко Г. С. С. Н. Сергеев-Ценский. Критико-биографический очерк. Симферополь: Крымиздат, 1957. 218 с.
179. Материалы конференции, посвященной 90-летию со дня рождения С.Н. Сергеева-Ценского. Симферополь: Крым, 1965. 64 с.
180. Материалы третьей научной конференции, посвященной творчеству С.Н. Сергеева-Ценского. Симферополь: Крым, 1968. 90 с.
181. Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928. 173 с.
182. Меднис Н. Е. Мотив воды в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С.79-89.
183. Мережковский Д. С. Акрополь: избранные литературно-критические статьи. М., 1991. 352 с.
184. Мережковский Д. С. Пророк русской революции // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов. М.: Книга, 1990, с. 86-119.
185. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. 200 с.



186. Мелетинский Е. М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Текст и культура. Труды по знаковым системам. Вып. 16. Тарту, 1983. С.115-125.
187. Мелетинский Е. М. «Историческая поэтика» А.Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С.25-52.
188. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М., 1994. 241 с.
189. Михайлов И. К 85-летию со дня рождения С.Н. Сергеева-Ценского (Об архиве писателя) // Литература и жизнь. 1960. 30 сентября. С. 6.
190. Михайлов О. Страницы русского реализма. Заметки о русской литературе XX века / О. Михайлов. М.: Современник, 1982. 282 с.
191. Мокиенко В. М., Никитина Т. Г. Большой словарь русских поговорок. М., 2007. 548 с.
192. Мочульский К. Достоевский. Жизнь и творчество. Париж, YMCA-PRESS, 1947. 561 с.
193. Нарбекова О. В. «Бумеранг от реализма к мистицизму»: мистическое в романе С. Н. Сергеева-Ценского «Преображение» // Гуманитарные науки: проблемы и решения. Вып. II: Сборник научных статей. СПб: Нестор. 2004. С. 207-211.
194. Нарбекова О. В. «Красота» как духовно-нравственная категория в диалогии С. Н. Сергеева-Ценского «Преображение» // Художественное слово в современном мире: Сборник научных статей. Тамбов: Изд-во Там. гос. техн. ун-та, 2002. Вып. 4. С. 6-8.
195. Нарбекова О. В. Философия жизненной правды в понимании героев романа С.Н. Сергеева-Ценского «Валя» // Художественное слово в современном мире: Сборник статей. Тамбов: Изд-во Там. гос. техн. ун-та, 2002. Вып. 5. С. 3-5.

196. Неклюдов С. Ю. О некоторых аспектах исследования фольклорных мотивов // Фольклор и этнография: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. Л., 1984. С.221-229.
197. Ожегов С.И. Словарь русского языка: Ок. 75000 слов / Под ред. Н.Ю. Шведовой. 18-е изд. М.: Рус.яз., 1986. 797 с.
198. Павленко П. А. Собр. соч.: В 6-ти томах. ГИХЛ, М., 1955.
199. Парпулова Л. За съдържанието термина мотив във фолклористика // Български фолклор. 1976. № 3-4. С. 61-70.
200. Парпулова Л. Наблюдения върху отношенията между мотива и морфологическата функция в повествователния фолклор // Български фолклор. 1978. № 2. С. 21-29.
201. Pike K.L. Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior. Part 1. Glendale, 1954.
202. Писакина Г. Ю. Начало пути: раннее творчество С. Н. Сергеева-Ценского// Актуальные проблемы общего, исторического, сопоставительного языкознания и литературоведения. М., 1988. С. 374-381.
203. Писакина Г. Ю. Предоктябрьское десятилетие в творчестве С.Н. Сергеева-Ценского: творческие искания и духовный кризис писателя // Проблемы художественного метода русской литературы конца XIX-XX века. Тезисы докладов Крымской научной конференции 18-29 сентября 1990 года. Симферополь, 1990. С. 54-56.
204. Плукш П. И. С.Н. Сергеев-Ценский – писатель, человек. М.: Современник, 1975. 237 с.
205. Плукш П. И. С. Н. Сергеев-Ценский: Жизнь и творчество / П. И. Плукш. М.: Просвещение, 1968. 278 с.
206. Полякова Л. В. «Я с Россией до конца...» // Литературная Россия. 1995. 22 сентября. №38. С. 11
207. Попова И. М., Хворова Л. Е. Проблемы современной литературы. Изд-во ТГТУ., 2004. 104 с.

208. Поповкин Е. Е. Сергеев-Ценский. Литературный портрет. Симферополь: Крымиздат, 1955. 63 с.
209. Православная энциклопедия. Т. XXII. Церковно-научный центр «Православная энциклопедия». М., 2009. 572 с.
210. Православная икона. Канон и стиль. Онтология. М., 1998. 658 с.
211. Пресняков О. П. С.Н. Сергеев-Ценский // История русской советской литературы: В 4-х т. Т. 2. М.: Наука, 1967. С. 316-334.
212. Пропп В. Я. Морфология сказки. Л., 1928. 152 с.
213. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. 187 с.
214. Путилов Б. Н. Героический эпос и действительность. Л., 1988. 188 с.
215. Путилов Б. Н. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей в память В. Я. Проппа. М., 1975. С.141-155.
216. Пушков В. Первые встречи: К 85-летию С.Н. Сергеева-Ценского. Симферополь / В. Пушков: Таврия, 1985. 78 с.
217. Радугин К. У подножия орлиной горы: (Встречи с С. Н. Сергеевым-Ценским) / К. Радугин // Наука и жизнь, 1984. № 8. С. 114-117.
218. Раушенбах Б. В. О перспективе в древнерусской живописи / Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975. С. 66-79.
219. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975. 218 с.
220. Рафаил (Карелин), архимандрит. О языке православной иконы. СПб., 1997. 174 с.
221. Розанов В. В. Собрание сочинений. О писательстве и писателях / Под общ. ред. Николюкина А. М.: Республика, 1995. 773 с.
222. Сваровская С. А. Особенности сюжетостроения малой прозы 1910-х годов (на материале творчества С. Подъячева, И. Шмелева, С. Сергее-

ва-Ценского) // Художественное слово и литературный процесс. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1998. Вып.8. С. 22-40.

223. Сваровская С. А. Своеобразие пантеистической концепции бытия в реалистической прозе предоктябрьского десятилетия // Проблемы художественного метода русской литературы конца XIX-начала XX века. Тезисы докладов Крымской научной конференции 18-29 сентября 1990 года. Симферополь, 1990. С. 89-92.

224. Святитель Николай Сербский. Избранное / Святитель Николай Сербский. Минск: Изд-во Свято-Елисаветийского монастыря, 2004. 662 с.

225. Святитель Николай Сербский. Собрание творений: В 3 т. Т. 2. О Боге и людях. М.: Паломник, 2006. 464 с.

226. Святитель Феофан Затворник. Болезнь и смерть. Православное Братство «Сподручницы грешных». М., 1998. 31 с.

227. Святитель Феофанъ затворникъ вышенскій. Письма к разным лицам о разных предметах веры и жизни. М.: Лепта Книга, 2007. 800 с.

228. Святитель Феофанъ затворникъ вышенскій. Полное собрание творений. Томъ 1. Ранняя аскетика. Проповѣди 1840-1859. М., 2011. 444 с.

229. Сегре Ч. Две истории о друзьях-«близнецах». К вопросу об определении мотива // От мифа к литературе. Сборник статей в честь семидесятипятилетия Е. М. Мелетинского. М., 1993. С.187-197.

230. Сергеев-Ценский С. Н. // Литературная энциклопедия Русского зарубежья. 1918-1940. Периодика и литературные центры. М., 2000. С. 210-222.

231. Сергеев-Ценский в жизни и творчестве: воспоминания современников / ред.-сост. А.В. Прялков. Тамбов: Тамб. кн. изд-во, 1963. 192 с.

232. Сергеев-Ценский С. Н. Трудитесь много и радостно. Избранная публицистика. М.: Молодая гвардия, 1975. 336 с. с ил.

233. Сергушева С. В. Тема детства в творчестве Ф. М. Достоевского // литература в школе. 2003. № 5. С. 6-8.

234. Серденко И. И. Виды и функции воспоминаний о детстве в произведениях Ф. М. Достоевского // Вестник Томского государственного педагогического университета. № 8. 2007. С. 38-42.
235. Силантьев И. В. Дихотомическая теория мотива // Гуманитарные науки в Сибири. Новосибирск, 1998. № 4. С. 46-54.
236. Силантьев И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Очерк историографии. Новосибирск, 1999. 104 с.
237. Симеон Богослов. Творения. Т 1. Слова. М., 1982. 631 с.
238. Скафтымов П. А. Поэтика и генезис былин. Очерки. Москва – Саратов, 1924. 224 с.
239. Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей: ст. и исслед. О русских классиках. М.: Художественная литература, 1972. С. 23-89.
240. Словарь синонимов русского языка в 2-х томах. / Под. ред. Евгеньевой А. Т.2. М., 1970. 860 с.
241. Смирнов А. С. О реалистической символике в «Преображении России» С.Н. Сергеева-Ценского // Филологические науки. 1975. №5 (89). С. 3-10.
242. Соловьев В. С. Идея сверхчеловека // Соловьёв В.С. Стихотворения, эстетика, литературная критика. М., 1985. 176 с.
243. Соловьев В. С. Оправдание добра: Нравственная философия / В.С. Соловьев. М.: Республика, 1996. 139 с.
244. Соловьев В. С. О христианском единстве. О расколе. Великий спор. Догматическое развитие церкви. Русская идея. Россия и Вселенская церковь: Письма. Неизданный материал. М.: Рудомино, 1994. 334 с.
245. Сохряков Ю. И. Благодатный дух соборности (О соборном характере русского художественно-философского мышления) // Русская литература XIX века и христианство. М., 1997. С. 56-67.
246. Степанов Г. Г. Дорогой длиною: Трилогия о С.Н. Сергеев-Ценском / Г.Г.Степанов. Краснодар, 1985.

247. Степанов Г. Г. Юность поэта. Краснодар: Книжное изд-во, 1975. 192 с.
248. Степанова А. А. Поэтика композиции романа С. Н. Сергеева-Ценского «Валя» // Шмелевские чтения. Сборник научных статей. Алушта, 2011. С. 486-495.
249. Степун Ф. А. Сергеев-Ценский С.Н. Преображение. Симферополь: Крымиздат, 1923 // Современные записки. 1924. Кн. XVIII. Критика и библиография. С. 429 – 434.
250. Степун Ф. А. Мирозерцание Достоевского / О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов. М.: Книга, 1990. С. 332-352.
251. Стерликова Ю. В. Образ детства в творчестве Ф. М. Достоевского // Духовные и нравственные смыслы отечественного образования на рубеже столетий. Научный сборник. Тольятти: ТГУ, 2002. С. 85-97.
252. Тamarченко Н. Д. Мотив // Н. Д. Тamarченко, Л. Е. Стрельцова. Литература путешествий и приключений. Путешествие в «чужую» страну. М., 1994. С. 229-231.
253. Тamarченко Н. Д. «Поэтика» Б.В. Томашевского и ее судьба // Б.В. Томашевский. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 5-21.
254. Тamarченко Н. Д. Мотив преступления и наказания в русской литературе (введение в проблему) // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С.38-48.
255. Тарабукин Н. М. Смысл иконы. М., 1999. 350 с. с ил.
256. Тартаковская И. Е. Художественная деталь в творчестве С.Н. Сергеева-Ценского // Актуальные проблемы филологических наук. Ташкент: Изд-во Ташкентского гос. пед. ин-та им. Низами, 1977. Т. 195. С. 101-103.
257. Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках; Два мира в древнерусской иконописи; Россия в ее иконе. Новосибирск: Сибирь XXI век, 1991. 112 с.

258. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1931. 333 с.
259. Thompson S. Narrative Motif-analysis as a Folklore Method. Helsinki, 1955. (Folklore Fellows Communications. V. LXIV11. № 161).
260. Thompson S. Motif-Index of Folk Literature. V.1-6. Copenhagen, 1955-1958.
261. Тюпа В. И. В поисках исторической эстетики (Уроки М.М. Бахтина) // Историческое развитие форм художественного целого в классической русской и зарубежной литературе. Кемерово, 1991. С.20-31.
262. Тюпа В. И. Тезисы к проекту словаря мотивов // Дискурс – 296. Новосибирск, 1996. С.52-55.
263. Тюпа В. И. Мотив пути на раздорожье русской поэзии XX века // «Вечные» сюжеты русской литературы: «Блудный сын» и другие. Новосибирск, 1996. С. 97-113.
264. Тюпа В. И. К вопросу о мотиве уединения в русской литературе Нового времени // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С.49-55.
265. Тюпа В. И., Фуксон Л. Ю., Дарвин М. Н. Литературное произведение: проблемы теории и анализа. Кемерово, 1997. 193 с.
266. Уваров А. С. Христианская символика. М., 2001. 407 с.
267. Усиевич Е. О Сергееве-Ценском // Усиевич Е. Писатели и действительность. М.: Художественная литература, 1936. С. 164 -212.
268. Усиевич Е. О. Творческий путь Сергеева-Ценского // Литературный критик. 1935. №3. С. 80-112.
269. Успенский Л. А. Богословие иконы Православной церкви. М., 1989. 609 с.
270. Федюкова Н.Ф. Проблема трагического в дооктябрьском творчестве Сергеева-Ценского // Материалы третьей научной конференции, посвященной творчеству С.Н. Сергеева-Ценского. Симферополь: Крым, 1968. С. 31-37.

271. Философов Д. В. Мертвецы и звери. О романе С. Н. Сергеева-Ценского «Бабаев» // Русская мысль. 1909. Кн. IV. С. 194-206.
272. Флоровский Г. Пути русского богословия. Вильнюс: Б.и., 1991. 601 с.
273. Frank Joseph. Dostoevsky: The Seeds of Revolt, 1821-1841. Princeton: Princeton University Press. 1979. Vol. 1. 401 p.
274. Fry R. Russian Icon-Painting Western-European Point of view // Masterpieces of Russian Painting, ed. By M. Farbman. London, 1930. P. 36-38, 48.
275. Фрейденберг О. М. Система литературного сюжета // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 216-237.
276. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. 449 с.
277. Философия русского религиозного искусства XV-XX вв. Антология. М., 1993. 451 с.
278. Флоренский П. А. Иконостас / П. Флоренский // Флоренский П. А. Собр. Сочинений. Paris, 1985. 109 с.
279. Флоренский П. А. Обратная перспектива // Флоренский П. А., священник. Соч.: В 4-х т. Т. 3 (1). М., 1999. С. 46-98.
280. Флоренский П. А. Сочинения в 2-х томах: Столп и утверждение истины. У водоразделов мысли. М.: Правда, 1990.
281. Франк С. Достоевский и кризис гуманизма // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов. М.: Книга, 1990, С. 391-398.
282. Франк С. Л. Духовные основы общества. М.: Республика, 1992. 511 с.
283. Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999. 240 с.
284. Хворова Л. Е. Аура потаенности. Научная презентация подготовленных к изданию неизвестных писем С. Н. Сергеева-Ценского // Шмелевские чтения. Сборник научных статей. Алушта, 2011. С.503-514.
285. Хворова Л. Е. «О сходстве несходного». Традиция как способ изучения специфики творческой индивидуальности писателя: Теоретический



аспект // Державинские чтения. Филология. Материалы научной конференции преподавателей и аспирантов (февраль, 1998). Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 1998. С. 18.

286. Хворова Л. Е. Русская литература как духовно-культурный феномен: в 3 ч.: учеб. Пособие для вузов. Тамбов, 2009. 81 с.

287. Хворова Л. Е. С. Н. Сергеев-Ценский и литературно-общественная жизнь после революции (по страницам неопубликованных материалов) // Вестник Елецкого госуд. Университета им. И. А. Бунина. Вып. 9: Филологическая серия (2), 2005. С 251-172.

288. Хворова Л.Е. С.Н. Сергеев-Ценский и А.С. Хомяков: к вопросу преемственности поэтико-философских аспектов // Поэтические школы Тамбова. Прецедентные феномены тамбовских писателей в современной русской литературе: сб. науч. ст. Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2008. С. 89-97.

289. Хворова Л. Е. Сила распятой правды... К истокам самобытности русской литературы . Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2000. 52 с.

290. Хворова Л. Е. Сказ как тип повествования в теоретическом обосновании неореализма Е. Замятина: взгляд из сегодня / Л. Е. Хворова: В 6-ти книгах. Кн. 4 / Под ред. проф. Л.В. Поляковой. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 1997. С. 163-170.

291. Хворова Л. Е. Специфика жанра пасхального рассказа в творчестве С. Н. Сергеева-Ценского. Анализ повести «Наклонная Елена» // Творческое наследие писателей русского Подстепья: проблематика и поэтика: Сборник научных трудов. Выпуск III. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2006. С. 56-63.

292. Хворова Л. Е. Теория литературы: учебн.-метод. пособие для студентов-филологов 1-5 курса. Тамбов, 2008. 46 с.

293. Хворова Л. Е. Эпопея С.Н. Сергеева-Ценского «Преображение России» в контексте русской литературы. Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2000. 265 с.

294. Хворова Л. Е. «Я с Россией до конца»: С.Н. Сергеев-Ценский и современность / Под ред. проф. Л.В. Поляковой. Тамбов: Изд-во Тамбовского гос. ун-та им. Г.Р. Державина, 1995. С. 29-55.
295. Хомяков А. С. Соч.: В 2 т. М.: Медиум, 1995.
296. Хоружий С. С. Идея соборности: ее православно-славянофильские истоки и ее перспективы в современном постсекулярном мире // Доклад на Международном Научном Собрании «Соборность и демократия». Требинье (Босния и Герцеговина), 13-16 июня 2012 года. С. 1-9.
297. Христианство и русская литература. Инт-т рус. лит. (Пушкинский дом) РАН. СПб.: Наука, 1994. 495 с.
298. Царегородская С. С. Крымские очерки Г. Д. Гребенщикова о С. Н. Сергеев-Ценском // Шмелевские чтения. Сборник научных статей. Алушта, 2011. С. 521-527.
299. Цыганник В. П. Живые строки // Радуга. Киев, 1985. №9. С. 138-141.
300. Цыганник В. П. Публицистика С.Н. Сергеева-Ценского в годы Великой Отечественной войны / В. П. Цыганник // Вопросы русской литературы. Львов, 1987. Вып. 2. С. 3-8
301. Чалмаев В. А. «С солнцем в крови» // Сергеев-Ценский С.Н. Неторопливое солнце: Роман, повести, рассказы. М.: Современник, 1985. С. 5-18.
302. Чалмаев В. А. Певец преображенной России// Литературная Россия. 1975. 26 сентября.
303. Чацкина С. О пантеизме Сергеева-Ценского// Северные записки. 1913. №5. С. 233-242.
304. Черняева Н. Г. Опыт изучения эпической памяти (на материале былин) // Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР: Поэтика и стилистика. М., 1980. С.101-134.

305. Шаныгин А. Творчество С.Н. Сергеева-Ценского накануне первой русской революции // Ученые записки Ленинградского пед. ин-та им. А.И. Герцена. 1960. Т. 108. Ч. 2. С. 3-40.
306. Шатин Ю. В. Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе // «Вечные» сюжеты русской литературы: «Блудный сын» и другие. Новосибирск, 1996. С.29-40.
307. Шатин Ю. В. Мотив и контекст // Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С.5-16.
308. Шатин Ю. В. Муж, жена и любовник: семантическое древо сюжета // Материалы к словарю сюжетов и мотивов: Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С.56-63.
309. Шевцов И. М. Беспокойство// Огонёк. 1975. №39. С. 15.
310. Шевцов И. М. Богатырь русской литературы / И.М. Шевцов // Что читать. 1960. № 9
311. Шевцов И. М. Великий патриот // Сергеев Ценский С.Н. Живая вода. М., 1963. С. 4-14.
312. Шевцов И. М. Могучий русский талант // Нева, 1958. №9.С. 67-83.
313. Шевцов И. М. Наставник молодых писателей. О С.Н. Сергеев-Ценском / И. М. Шевцов // Молодая гвардия, 1975. № 9. 45-59.
314. Шевцов И. М. О Сергеев-Ценском (Грустные заметки) // Молодая гвардия, 1996. №1. С. 247-254.
315. Шевцов И. М. Орел смотрит на солнце: О Сергеев-Ценском. М.: Молодая гвардия, 1963. 336 с.
316. Шевцов И. М. Подвиг богатыря: О Сергеев-Ценском. Тамбов: Книжное изд-во, 1960. 446 с.
317. Шестов Л. И. Достоевский и Ницше (Философия трагедии) / Л. Шестов. СПб., 1903. 306 с.
318. Шестов Л. И. О «перерождении убеждений» у Достоевского // Русская литература. 1991. №3. С. 16-21

319. Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1929. 267 с.
320. Шорыгина М. И. Властелин словесных тайн // Русская речь. 1975. №5. С. 77-81.
321. Шорыгина М. И. А. М. Горький и С. Н. Сергеев-Ценский // Материалы конференции, посвященной 90-летию со дня рождения С.Н. Сергеева-Ценского. Симферополь: Крым, 1965. С. 3-7.
322. Шпрыгов Ю. М. Реальные картины гражданской войны в Крыму в повести С. Н. Сергеева-Ценского «Рассказ профессора» // Шмелевские чтения. Сборник научных статей. Алушта, 2011. С. 472-478.
323. Шпрыгов Ю. М. С. Сергеев-Ценский и Л. Андреев. Из истории творческих взаимоотношений русских писателей // Русская литература. 1967. № 1. С. 197-207.
324. Шпрыгов Ю. М. Чувство родины // Аврора. 1975. №9. С. 65-67.
325. Щербина В. Р. С.Н. Сергеев-Ценский // Щербина В. Р. Эпоха и человек. Литературно-критические очерки. М. Советский писатель, 1961. С. 203-300.
326. Щербина В. Р. Сергеев-Ценский // Новый мир. 1943. №10-11. С. 122-163.
327. Эльсберг Ж. Контрреволюционный аллегорический бытовизм (Творчество С.Н. Сергеева-Ценского) / Ж. Эльсберг // На литературном посту. 1927. №№ 22-23. С. 131-152.
328. Юдин В. Ф. С. Н. Сергеев-Ценский и современный исторический роман (к вопросу о творческой преемственности, традициях и новаторстве) // Шмелевские чтения. Сборник научных статей. Алушта, 2011. С. 495-503.
329. Языкова И. К. Богословие иконы. М., 1995. 239 с.
330. Языкова И. К. «Се творю все новое» // Икона в XX веке. Бергамо, 2002. С. 67-98.
331. Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения (набросок плана) <Отрывки> // Труды по знаковым системам. Вып. 4. Тарту, 1969. С.515-526.

332. Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения (набросок плана) // Контекст. 1983. М., 1984. С. 197-237.

### III

333. Анипкин Ю. Д. Мировосприятие и стиль раннего С.Н. Сергеева-Ценского (1898 – 1914): дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1970. 276 с.

334. Берестовская Д. С. Литературно-критические взгляды С.Н. Сергеева-Ценского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1971. 318 с.

335. Буркина О. А. Эволюция концепции человека в прозе С.Н. Сергеева-Ценского первой трети XX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тамбов, 2002. 196 с.

336. Габдуллина В. И. Евангельская притча в авторском дискурсе Ф.М. Достоевского: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Томск, 2009. 388 с.

337. Гачева А. Г. Ф. М. Достоевский и Ф. И. Тютчев. Идеино-художественные взаимосвязи: автореферат дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН, Москва, 2007. 66 с.

338. Гачева А. Г. Ф. М. Достоевский и Н. Ф. Федоров. Духовно-творческий диалог: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10. 01. 01. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН, Москва, 2006. 38 с.

339. Демченкова Э. А. «Подросток» Ф. М. Достоевского как роман воспитания: Жанр и поэтика: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Екатеринбург, 2001. 326 с.

340. Жилиев Г. Е. Художественная проза С.Н. Сергеева-Ценского (Проблематика и поэтика): дис... д-ра филол. наук: 10.01.01. Армавир, 1969. 725 с.

341. Зверева Е. А. Роман С.Н. Сергеева-Ценского «Обреченные на гибель»: нравственно-философский и поэтический контекст. Дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01. Тамбов, 2002. 204 с.

342. Иванов В. В. Христианские традиции в творчестве Ф. М. Достоевского: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01: Петрозаводск, 2004. 430 с.

343. Ионина М. А. Ветхозаветная книга Иова в творчестве Ф. М. Достоевского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 Томск, 2007. 201 с.
344. Калашникова А. А. Проблема личности в дооктябрьском творчестве С.Н. Сергеева-Ценского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1978. 188 с.
345. Клейменова Г. В. Творчество С.Н. Сергеева-Ценского (1898 – 1913): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Иркутск, 1966. 356 с.
346. Краснослободцева Т. А. Ф. М. Достоевский в художественном мире С.Н. Сергеева-Ценского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тамбов, 2005. 190 с.
347. Кулакова Е. Е. Детское начало в творческих исканиях Ф. М. Достоевского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Магнитогорск, 2002. 201 с.
348. Кулибанова О. С. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского в контексте авторского мифа о богоборчестве: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Арзамас, 2010. 251 с.
349. Кунильский А. Е. Христианские основы мировосприятия и изображения героя в произведениях Ф.М. Достоевского: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Петрозаводск, 2006. 357 с.
350. Нарбекова О. В. Диалогия С.Н. Сергеева-Ценского «Преображение»: Развитие замысла, художественно-философской концепции, характеров: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тамбов, 2004. 198 с.
351. Немцова Н. М. Концепция мира и человека в художественно-философских исканиях С.Н. Сергеева-Ценского и М. Горького: На материале переписки 1910-1930-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тамбов, 2003. 194 с.
352. Панкратова М. Н. Поэтика света и тьмы в творчестве Ф. М. Достоевского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Москва, 2007. 223 с.
353. Писакина Г. Ю. Дооктябрьское творчество С. Н. Сергеева-Ценского (Становление художественного самосознания писателя): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1989. 199 с.

354. Пичугина О. В. Религиозно-философские основания позднего творчества Ф. М. Достоевского (1863-1881): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Кемерово, 2006. 273 с.
355. Плуکش П. И. С.Н. Сергеев-Ценский (Жизнь и творчество): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1965. 373 с.
356. Поддячая Н. А. Жанровое своеобразие прозы С.Н. Сергеева-Ценского 1900-1920-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тамбов, 2006. 180 с.
357. Пронина Е. А. Ранняя проза С.Н. Сергеева-Ценского: поэтика неореализма: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тамбов, 2000. 186 с.
358. Сайченко В. В. «Житие Великого грешника» – трансформация замысла, жанровое своеобразие, роль в творческой эволюции Ф. М. Достоевского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Краснодар, 2002. 223 с.
359. Сальникова О. М. Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: проблема веры и неверия в морально-нравственных позициях героев: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Москва. 2006. 226 с.
360. Сизова И. И. Проблема богоборчества и ее художественное решение в романе «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 Москва, 2005. 264 с.
361. Созина Т. Н. Трогательное в романной поэтике Ф.М. Достоевского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Магнитогорск, 2010. 168 с.
362. Смирнов А. С. «Преображение России» С.Н. Сергеева-Ценского (концепция, жанр, стиль): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1973. 215 с.
363. Тихомиров Б. Н. Религиозные аспекты творчества Ф.М. Достоевского. Проблемы интерпретации, комментирования, текстологии: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01. Санкт-Петербург. 2006. 567 с.
364. Туниманов В. А. Художественные произведения в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского: дис. ... канд. филол. наук / ЛГУ им. А. А. Жданова. Л., 1966. 317 с.

365. Тырновецкая Е. П. Модель художественного времени позднего А.С. Пушкина в «Крымских рассказах» С.Н. Сергеева-Ценского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тамбов, 2003. 205 с.

366. Хворова Л. Е. Проза С. Н. Сергеева-Ценского 20-х - начала 30-х годов: Мир художника, реальность бытия: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 Тамбов, 1995. 197 с.

367. Хворова Л. Е. Эпопея С.Н. Сергеева-Ценского «Преображение России» в культурно-аксиологической парадигме русской литературы: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. М., 2000. 341 с.

368. Чеснокова Н. В. Антропоцентрическая концепция творчества С.Н. Сергеева-Ценского: Лингвистический аспект: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Тамбов, 2003. 191 с.

369. Цыганник В. П. Публицистика С.Н. Сергеева-Ценского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Киев, 1986. 200 с.

370. Шараков С. Л. Идея спасения в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Петрозаводск, 2006. 176 с.

371. Шорыгина М. И. Становление реализма С.Н. Сергеева-Ценского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1964. 373 с

372. Шпрыгов Ю. М. Творчество С.Н. Сергеева-Ценского 1898-1934 годов (Путь к социалистическому реализму): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Л., 1967. 443 с.