

0- 794151

*На правах рукописи*



**Сузи Валерий Николаевич**

**Христианский универсум в русской литературе XIX века:**

**А.С. Пушкин, Ф.И. Тютчев, Ф.М. Достоевский**

Специальность 10.01.01. – Русская литература

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
доктора филологических наук

Иваново – 2012

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО  
«Петрозаводский государственный университет»

**Официальные оппоненты:** доктор филологических наук, профессор  
**Аношкина Вера Николаевна**  
ГОУ ВПО «Московский государственный  
областной университет»

доктор филологических наук, профессор  
**Ермилова Галина Георгиевна**  
ФГБОУ ВПО «Ивановский государственный  
университет»

доктор филологических наук, профессор  
**Океанский Вячеслав Петрович**  
ФГБОУ ВПО «Шуйский государственный  
педагогический университет»

**Ведущая организация:** ГОУ ВПО «Литературный институт  
им. А.М. Горького»

Защита состоится 15 марта 2012 года в 10-00 часов на заседании  
диссертационного совета Д 212.062.04 при Ивановском государственном  
университете по адресу: 153025, г. Иваново, ул. Ермака, 37, ауд. 403.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ивановского  
государственного университета

Автореферат разослан « 14 » декабря 2011 года

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КФУ



0000806515

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
доктор филологических наук

Е.М. Тюленева

## Общая характеристика работы

Под *христианским универсумом* мы понимаем единство Творца и мира, явленное во Христе. Христоцентризм предполагает определяющим принципом бытия – личностное начало. И поскольку христианство культивирует Личность, то основой философии творчества предстает антропология и аксиология Богочеловечества.

**Изученность темы.** Наследие Пушкина, Тютчева, Достоевского каждого порознь достаточно изучено. Духовно-философский пласт в нем поднят критикой еще до 1917 г. и в эмиграции. Рассматривались они и в сравнении друг с другом: тему *Пушкин и Тютчев* поднял В. Соловьев, подхватил В. Брюсов, развил Ю. Тынянов. Их посыл, задав инерцию поляризации, развел поэтов по эпохам. В условном историзме есть резон, но типизация сужает горизонт видения.

Темой *Пушкин и Достоевский* успешно занимался А. Бём. Нынче она оживлена вновь. Историсофские взгляды Тютчева целенаправленно освещает Б.Тарасов; связи Тютчева и Достоевского активно исследует А. Гачева.

Состояние изучения темы определяет ее **актуальность**. Религиозный срез изучается, в основном, на уровне политических взглядов авторов, через публицистику. Нас же интересует родство *поэтик* романиста и поэтов. Христианскую составляющую, думается, необходимо выявить на уровне формы и метода. Здесь она залегает глубже, проявляется сложнее.

Диада проблемна, дуальна; нам ближе *многоуровневая цельность, цветущая сложность*. Трихотомия влечет *единством смысла в многообразии* форм. Диалог линейно устремлен к взаимоугашению импульсов, слиянию полюсов в покое; триединый полилог динамичен.

Во взгляде на привычные вещи в *ином* ракурсе не меньше историзма, чем в датах; хронотоп мифа едва ли не живой истории. Это доказывают наши авторы, на редкость удачно экспериментируя с формой. Дерзкий их поиск обусловлен вопрошанием смысла, слышанием Зова; их вызов эпохе диктуется *трезвением* ума и сердца. Следование канону в Духе, а не форме, придает им уникальность, неувядаемую свежесть.

**Актуальным** нам видится и вопрос творческого и научного методов, связанных мировоззренческой их составляющей. Ведь результат наблюдения задан позицией не меньше, чем предметом. Мы исповедуем: 1. Целостный и системно-комплексный подход на уровне поэтики, вида и структуры образа, типологии жанров; 2. Разработку категориально-терминологического аппарата, позволяющего видеть глубинное родство поэтик, форм и приемов, мы ведем, понимая мировоззрение как мирочувствие, не сводя сего к идеологии.

Личностное в *жизни и поэзии*, диалог *поэта и толпы* переводит *духовную* способность самореализации в осознание своего иномирия, в экзистентную *жажду* исполнения призвания. Импульс служения организует все уровни

творчества: от природы воображения до восприятия как сотворчества. Нас же увлекает вхождение в мир автора и героя через поэтику и прием.

На конкретизации связи жизни и поэзии (смысла и формы) мы особо акцентируем внимание. Если сопоставление велось по темам, мотивам, образам, то мы сводим их в целостное единство. В проблемно-тематических связях видится импульс, питающий жанрово-видовые формы. Мы идем от комплексной к целостно-дифференцированной оценке явлений духовно-культурного ряда.

«Братья Карамазовы» еще не рассматривались в их соотношении с маленькими трагедиями; больше внимания досталось «Идиоту» и «Подростку» благодаря образу рыцаря бедного и теме любви, а также «Преступлению и наказанию» в связи бонапартовой идеей и образом графа Петрова в «Пиковой даме» и «Медном всаднике». Старые темы таят залежи проблем. Четыре драмы сами просятся на многоаспектное сопоставление с драмой четырех братьев из нестройной семейки. За близостью тем, структур, образов, мотивов, сюжетов скрыта связь поэтик, жанра и метода. Ее изучим на пьесах Пушкина 30-х гг. и последнем романе Достоевского.

Еще менее осознана общность романной поэтики Достоевского и лирики Тютчева; здесь теоретико-методологическая целина не тронута. Переоценки требует подход Тынянова к теме Пушкин и Тютчев. На издержки его в сфере идей указал В. Кожин, но сила метода в форме; оттого формализм столь живуч. Мы пытаемся перевести изучение в вектор иных смыслов и метода.

Объект анализа – поэтика «Братьев Карамазовых» в связях с «маленькими трагедиями» («Моцартом и Сальери» прежде всего). Сюда включаем и поэтику Тютчева. Общность универсалий и задает метатекстуальные связи.

Предметом исследования предстает единая иерархия духовно-творческих ценностей, преломляемых в теме, мотиве, детали, приеме, методе, стилистике, жанровой форме. Нам близок срез аксиологический и антропологический, не проблема пресловутой теодицеи, но антроподицея, креадичея (оправдание не образом, у Бердяева, а образа). В центре нашего исследования оказывается проблема творчества в его отношении к социально-исторической реальности, преобразуемой в образе. Нас интересует динамика и тип отношений автора с героем, динамика жанра.

Образ моделирует опыт жизни, возвращаясь в нее ее катализатором, ферментом. Культура, аккумулируя знаки, поддерживает преемство. Роль Пушкина определяется тем, что поэт с христианских позиций осветил проблемы бытия, а Тютчев и Достоевский ввели тему, образ Христа. Достоевский дал ярко выраженный облик, легко узнаваемые черты героям Пушкина. Творцы истории, ее герои и злодеи примеряют на себя роли всех типов: кротких и хищных, страдальцев и взыскующих, скитальцев, мечтателей, парадоксалистов. В них мир и миф, меняясь местами, питают друг друга степенью достоверности.

Научная новизна работы заключается в изучении воздействия творческих открытий Пушкина на идейно-образную систему Тютчева и Достоевского, в

разработке методологических подходов к сравнению индивидуальных стилей и поэтических систем исследуемых авторов.

Наблюдение за материалом позволяет выявить алгоритм процесса в методологическом, проблемно-тематическом, сюжетно-жанровом аспектах. Поскольку речь идет о поэтическом мировоззрении, существенным предстает гносеологический ракурс творчества, обнаружение в нем цели. Все это, конечно, не вполне академические, но насущные вопросы.

При изучении рецепции Пушкина обычно видят типологическую общность героев и цитатный слой у Достоевского. Цитата есть «отсылка к иному универсуму, своеобразный «вход» в определенное художественное пространство...» (Т. Касаткина). Цитата, реминисценция расширяет возможности самовыражения, активизируя определенные сигналы, *деавтоматизируя* (Ю. Тынянов) восприятие, позволяя войти в поле иных смыслов. Нам цитата видится формой установления связей, зовом в чуждом художнику хронотопе.

**Общая цель** работы – постановка проблем изучения поэтики названных авторов и корректировка направлений их разработки в проекции евангельской парадигмы. Поскольку многие вопросы пересечения поэтик Пушкина, Тютчева и Достоевского разработаны в науке, мы касаемся их в той мере, в какой это необходимо для раскрытия заявленной темы, воспроизводя лишь те аспекты полемики, которые нам представляются спорными, требуют уточнения в связи с затронутой нами проблемой.

**Вектор стремления** – раскрытие *аксиолого-методологического* аспекта поэтики на материале «маленьких трагедий» Пушкина, романов Достоевского, лирики Тютчева при разработке ими темы любви-творчества-свободы через столкновение гибельно-жизненных начал.

**Конкретная цель** – выявление специфики преломления в поэтике авторов христианского универсума на уровне героя (в т.ч. лирического) и автора, в сюжете (в т.ч. лирическом) и жанре, – определяет **задачи**:

- определить формы связи *словесной эстетики* Достоевского с поэтикой драм Пушкина и лирики Тютчева;
- установить тип родства героев Пушкина и Достоевского с лирическим Я Тютчева; показать, что героини-идеологи Пушкина и Достоевского не являются персонализациями идей, а находятся с автором в отношениях диалога как субъекты поведенческих и глагольных конструкций;
- выявить концепцию образа у Пушкина, продемонстрировав преломление его идей в образах Тютчева и Достоевского;
- проанализировать вид, структуру образа в драме, стихе, романе;
- показать систему архетипных мотивов у авторов;
- исследовать отражение христологического дискурса, идеи *милости к падшим* в творческом сознании авторов;
- изучить и связать жанровое своеобразие романов Достоевского как воплощения *реализма в высшем смысле* (т.е. христианского) с христианским

символизмом Тютчева и онто-реализмом Пушкина; обосновать стремление драмы через специфику жанра к повествовательной полифонии.

**В центре внимания находятся следующие проблемы:**

- Связь творческого и научного метода и мировоззрения: антропологии, аксиологии, теории образа, взаимодействия социального, поэтического и религиозного дискурсов;

- Природа творчества; христианский тип мимесиса;

- Характер и тип отношений автора и героя, определяющий особенности творческого метода и жанра;

- Характер и уровни (идейно-тематический, сюжетно-мотивный, жанровый, стилевой) взаимодействий, связей авторов.

Задачи исследования диктуют необходимость уточнения таких **базовых понятий и категорий**, как – идея, образ, автор, герой, метод творческий и поэтический, жанр, сюжет, мотив..

**Основные положения, выносимые на защиту:**

1. Творческий импульс наших авторов коренится в диалоге с собой (аспект творческий), ближним и миром (социально-психологический срез), с Богом (духовный уровень, определяющий все иные сферы). Личность раскрывается в любви как истоке жизни, в творчестве как способе ее проявления и в воле, свободе как условии самореализации. Благо в теозисе (обожении) дарует Цель и путь к ней.

2. Основой творчества является *образ и подобие* Лица в человеке, личности. Художественное творчество специфически преломляет родственные ему духовно-мистические и аскетические озарения. Методология науки должна учитывать религиозно-творческий исток мировосприятия, поэтики, творческого метода автора. Мы работаем с базовыми терминами богословия: сотериология, апокатастасис, обожение, христоцентризм, теогносис, теофания, теодицея и пр. Без них полноценное исследование невозможно.

3. Нами разрабатывается прием *parodia sacra* (вариант принципа *снижения*, предложенного А. Кунильским), обнаруживаемый на всех уровнях поэтики Достоевского и Пушкина. Мы рассматриваем действие данного принципа на тематическом и мотивно-сюжетном, жанровом, стилистико-речевом уровнях. Мы изучаем подступы к *философии творчества* на основе наследия отцов Церкви, аккумуляции их опыта *воцерковления культуры* научными приемами, сращения *Stredo* с методами науки. Речь идет о выработке подходов с учетом самых разных позиций: от Шеллинга, Шлейермахера, романтиков, Любоумров, почвенников... – до пост-структурализма. И здесь опыт оппонента едва ли не ценней опыта единомышленника. Наконец, на системный кризис методологии надо отвечать системным его преодолением, на вызов времени – интеллектуально-духовным напряжением, а не мастерскими приемами, что проблему не решают.

Говоря о *христианском универсуме* (пребывании мира в Творце), не обойти тему универсалий (идей, общих понятий), ставшую предметом спора схоластов – *номиналистов* и *реалистов*. Перенеся спор в сферу познания,

увидим, что вопрос о примате идеи или материи крайне узок; признав реальность идеи, эмпиризм и идеализм в способе мыслить совпали, разойдясь в истоке идеи, генезисе. Номинализм 19 в., позитивизм, экспроприировав термин *реализм*, перенес его в социум, против чего Анненков и не возражал, отметив лишь грубость приема.

Суть разницы (идея – уникально личностна или она – плод развития материи) не задела даже идеалистов, сблизившихся с эмпириками в гносисе. Прагматике близка профанация. То же, сведение к аллегории, технэ произошло с символом; он был обескровлен до худосочия. Волю к дисциплине мысли, рефлексии метода подменили начетничеством. Бурса вместо иерархии ценностей и смыслов насадила культ кнута и чина.

**Методологическая база** определяется *целями, задачами*, спецификой материала. Изучение связей классиков привело нас к методологической синкрезии, применению многих подходов и методов, идей, присущих как филологии, так и естествознанию. Комплексный метафоризм здесь неизбежен. Только он позволяет воспринять интуиции художников, чья логика опирается на пневмосматику Благовестия, примиряющую в себе полюса смыслов. В основе нашей методологии лежит системный подход, интегрирующий прием на основе целостной иерархичности, структурности, взаимосвязи, дополнительности, множественности. Подход позволяет решать вопрос связей в единстве культурно-исторических, социально-типологических, феноменологических, структурно-функциональных позиций. В исторической и теоретической поэтике нас интересуют проблемы образа, метода, концепции героя.

Нам был полезен опыт столь разных ученых, как: С. Аверинцев, М. Бахтин, А. Бем, С. Бочаров, В. Брюсов, Л. Гинзбург, В. Иванов, Д. Лихачев, В. Непомнящий, П. Палиевский, И. Сурат, Ю. Тынянов, Вл. Ходасевич, Ю. Чумаков. В сфере достоевистики продуктивны сегодня В. Захаров, Т. Касаткина, А. Кунильский, К. Степанян, Б. Тихомиров. В тютчевоведении нам близки идеи В. Аношкиной (Касаткиной), Б. Тарасова, В. Кожина, Б. Козырева.

Разработка нашей концепции была бы невозможна без опоры на религиозную философию, богословие, начиная с А. Хомякова и В. Соловьева до о. Василия (Зеньковского). Особо выделим *неопатристику* 20 в. – труды еп. Василия (Кривошеина), о. Георгия (Флоровского), о. Киприана (Керна), В. Лосского, о. Иоанна (Мейендорфа) и продолжающих эту традицию С. Хоружего, иг. Илариона (Алфеева, ныне митрополита).

**Теоретическая значимость** исследования обусловлена тем, что проблема взаимовлияния поэтических систем и стилей является одной из самых актуальных в литературоведении. Реализуемые в анализе представления о произведении как итоге взаимодействия *литературы и реальности*, требуют приемов, диктуемых ценностным подходом, реализовать который можно в свете теории мимесиса и интертекстуальности стилевых систем.

**Практическое значение** представленного материала определяется затронутыми в исследовании вопросами, которые могут стать предметом отдельных научных работ, так как проблема воздействия наследия Пушкина на Достоевского и Тютчева выявляет свою универсальность и неисчерпаемость.

Разработанные в диссертации методологические принципы могут быть применены в изучении явлений мимесиса. Материалы могут быть использованы в преподавании курса истории русской литературы XIX и XX веков, а также в спецкурсах и спецсеминарах.

**Апробация** осуществлялась в ходе многочисленных выступлений на международных научных конференциях. Нами читаются курсы истории русской литературы сер. 19 в., литературной критики 18-19 вв., спецкурсы по истории акмеизма в русской литературе, по Герменевтике, двадцать лет читаются лекции для учителей.

**Структура** диссертации представлена Введением, четырьмя главами с разделами по сюжетно-тематическим, проблемно-мотивным и жанровым аспектам заявленной темы, Заключение и Списком литературы.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** дается обоснование научной новизны, значимости и актуальности, уровень разработанности темы, рассмотрены позиции предшественников, формулируются цели и задачи, методологические принципы и приемы, категориально-терминологический аппарат.

### **ГЛАВА I. ИКОНИЧНОСТЬ СЛОВА**

*Раздел 1. Смысл, форма и прием* посвящен рассмотрению обусловленных природой образа проблем методологии. На наш взгляд давно пора уточнить *объект* науки. Таковым нам кажется не только текст (как в структурализме), не столько социо-культурный фон, сколько личность (автора, героя, реципиента). Тем самым актуализируется ценностно-антропологический аспект творчества, формирующий позицию и поэтику. Смена доминанты требует изучения истоков творчества, вида и структуры образа, связей образа и прообраза, что выводит на личностный подход в теме формы и смысла.

Несомненно, в методологическую основу анализа должна войти *библейская* антропология; лишь в ней может быть вполне раскрыт духовно-личностный аспект, связанный с библейской и эллинской традицией, с двойственным: иконическим (формообразующим) и эйдетическим (смыслопорождающим), мимесисным и мнемотическим, искусительным и гимническим в образе.

Творчество своей универсальностью и уникальностью обязано Первообразу. Здесь прослеживается, как от евангельской *безгеройной* поэтики контекста (лишенной психологизма характеров, но архетипно ролевой), от житийно-канонической символики через социо-психологию культура приходит к онто-реалистическому воплощению смысла в образе.

Идея, миф живы востребованностью и жизнеподобием, они не только идеологичны, но и методологичны; *метод проникает в миф*, инструментируя его, *миф* в свой черед *преобразует методы*, сакрализуя их. Так миф-идея релятивируется (трансформируется) реальностью, сама же реальность обретает признаки мифо-образа. Культурой осуществляется *мифологизация* истории, преобразование ее, выявление, культивация прежде скрытых смыслов через переосмысление прежних знаков.

Этот механизм взаимодействия истории и мифа актуален для 20 века. Неомифологизмом отмечены все уровни его сознания: лично-бытовой, социально-политический, научно-философский, культурно-художественный и пр. *Миф* предстает формой метода, определяющегося отношением, а метод – способом жизни мифа.

Гносеологический момент определяет проблему воздействия, влияния, отношения *новаторства и традиций*, в нашем случае – проблему связи миров исследуемых авторов. В элементарном виде она предстает как проблема *подражания*, отражая природу образа. Безусловно, здесь меньше всего подражания, а превалирует динамика, отталкивание и раскрытие потенций, скрытых в точке опоры. В нашем случае уместно говорить о *христоподражании*, но не культовом, а культуротворческом.

Проблема метода и смысла разрешима введением категории *христоцентризма*, подводящей под методологию реальную базу, на основе чего осуществима возвратная, через культовую память образа, христианизация расцерковленной культуры. Но разработка категории Благодати – одна сторона процесса. Движением навстречу предстает разработка интуиций, понятий Бахтина, задающих нерв проблемы, – полифония, амбивалентность, диалог вненаходимостей и пр. Проблемы религиозной философии и философской критики кон.19 – нач. 20 вв. Бахтин связал с методологией. Его эстетика словесности как метод выросла на этой почве. Он завершил прорыв, начатый Шлейермахером из умозрения в реальность, инструментируя процесс.

Показательно, что 20-е – нач. 30-х годов XX в. отмечены оживлением темы метода у нас и на Западе. После катастроф 30-х – 40-х гг. тенденция набрала силу, что сказалось в смене сущностного дискурса – энергичным, логистического метода *изучения* – интуитивистским *пониманием*.

Процесс определялся антропологизацией и аксиологизацией науки. XVII–XIX вв. катализировали христианизацию культуры, кризисную динамику от мифо-идеологем эстетики к поэтике, к раскрепощению образа личностным .

*В разделе 2-3 рассматриваются методологические аспекты темы.* Вначале говорится о *методе исследования*, определяемом объектом и предметом, двойственной природой личности автора и образа, *знака пререкаемого*. Раскрываются творческая и исследовательская тенденции на протяжении 19-20 вв. Далее ставится вопрос о *творческом методе*, требующем пересмотра с кон. 80-х гг., рассматривается специфика религиозного и поэтического символа, история термина *реализм* с древности.

*Раздел 4* посвящен изучению природы творчества (*орудийности* образа), видам и формам образа, способам выявления его смысла. Сравняются истоки *мимесиса* у Аристотеля и в патристике: два образа мира – как *сцена* и *текст*. Здесь же разбирается принцип *подражания Христу*, определяющий в русской картине мира, в чем различие *образа* и *подобия*, планы проявления (созерцание и воображение) и функции образа – отражение и преображение.

В *разделе 5* образ рассматривается как *Лик* и *символ*, изучается зависимость вида образа и поэтики от типа мировосприятия, различие между образом живописным и иконным. Указывается на две формы образа – *Лик* (зрак) и *имя* (знак).

## **ГЛАВА II. ПУШКИН: «опыты драматических изучений»**

*Раздел 1. Благоволение миру: дар формы в стоянии бездны ... на краю.* Маленькие трагедии отразили экзистенциальную тревогу автора. В то же время в них, как нигде, проступила пророческая природа его образа, *жизнь* и *поэзия* (Жуковский) тесно сошлись. Творчество-страсть-смерть составили неразрывное единство; смерть влекла его едва ли не больше жизни ибо есть ее мера. Поэтому «трагедии» можно назвать *драмами смертной страсти* в жанре Страстей. Утрата *воли*, себя в страстях обрекает героев на одиночество и смерть, открывающиеся на стыке *поэзии* и *судьбы* (В. Непомнящий), рубеже надежды, где сюжет жизни преломляется в фábль искусства.

*Алгеброй* смерти поверяется *гармония* личности. «Пир... чумы», венчая тетраэдр, осеняет нас «бессмертья, может быть, залогом».

Поэзия предстает дисциплинарным искусом инициации, исцеления, формой «самостоянья человека, залогом спасения его». Гибель таится в подмене Цели средством. Смещения неизбежны, но не необратимы. Моноидея («нас мало избранных...») передает «царственное» («Ты царь: живи один»), перерастает в Сальериево: «Я избран, чтоб его остановить». Герои предстают *поэтами* поддающейся очищению за пределами сюжета страсти. Самоопределение *поэт действительности* выявляет жизненный импульс Пушкина. Его рефлексия осуществляется в миру, в послушании, а не в подмене его собой. Поэт обуздывает стихию ею же предложенным способом, находя цель в ее *безвидности*: «Смысла я в тебе ищу...»

Время у поэта библейски *орудийно*, оно организует пространство, дает *душе* исход в нетление *тела духовного*: пламя пророчества в «Пророке» (1826) преображено в свет апостольства в «Памятнике» (1836). Десять лет ушло на осмысление прозрения. «Мгновенная исключительность» (Аверинцев) поэта заключена в переходе еще в Михайловском от южных образов *степи* и *моря* к универсуму *пути*, от эллинизма – к библейству. Видение же символистами мира в свете теургии сужает горизонт: сакрализует, формализует прием так, будто поэт творит строки и звуки, а не *заговаривает судьбу*. Наследниками проблема призвания и формы была переведена в позитивный план – эстетики, психологии, социологии... Древние логос, эйдос, мелос, эрос, танатос обрели условно-бытовой вид. Он поэту не чужд, но безжизнен.

**Раздел 2. «Мой Requiem...»:** **изживание трагедии мелосом.** Проблема *поэзии и правды, гения и злодейства* инициирует план «Моцарта и Сальери». То же, но как уже как *смысла и жизни* (см.: диалог Ивана и Алеша в «Рго и сонга» предваряет поэму о Пленнике) переведена Сальери прямо в сферу музыки: «Все говорят нет правды на земле, Но правды нет и выше. Для меня так это ясно, Как простая гамма». Полюса опасно сошлись!

**«Поэзия и правда»:** **история и миф.** Кажется, автор заморожен *злом*, что ведет к утверждению *правды Сальери для себя* (т.е. *вне любви*). Но поэт не апологизирует чью-либо идею (любая для него узка), а исследует коллизию, свидетельствуя в пользу трезвения: «Суть... в нашей совести и в обаянии зла», оттеняя искус гармонии, формы.

В гении и злодее союз «и» отражает *нераздельное неслияние* напряжения, динамику полюсов. Тревога Моцарта вызвана предчувствием гибели, без них нет «Реквиема», усмирения смерти формой. Сальери же алчет смерти: но ее *недостойн. Жажда смерти* (Сальери) и *охота к рифмам* Вальсингама сходятся *бездны... на краю*. Гете заметил: жить – опасно! Что это, фиксация темы или клич Заратустры? Но где опасно, там и спасение, по Гельдерлину.

Проблема *поэзии и правды* предстает в пьесе как *цеховая* и онтологическая. Герои продуктивно реализуют связь смерти и образа. За частными *правдами* их угадывается Путь, и Истина, и Жизнь, Лик, чья милость выше истины.

Проблема творчества преломлена поэтом в категориях *мифа и истории*. Вечный сюжет гордой Зависти разыгран на реальном материале. *Миф и история* закручивают сюжет: «Жанровые преобразования выливаются в свособразный жанровый коллапс...» (Чумаков). Исследователь прав, но ограничивает телеологий ролевым ракурсом, навязывая героям амплуа, функции, образу – идею, закрывая им горизонт. Богатый потенциями посыл снят узко-логосным видением экзистенции. В игре смысла с жизнью ученым забыт вопрос цены, важный у поэта, давшего один, и *свой* вариант.

**Сюжетно-мотивная структура** пьесы обусловлена жанрово-стилевым срезом темы, связью автора и героя. Поэт пишет: «Завистник, который *мог* освистать Дон-Жуана, мог отравить его творца»<sup>1</sup>. Он задал сюжет, а ученый видит правду истории, клевету на *бедного* Сальери; ищет в тексте свою идею, желая обелить автора, не нуждающегося в услуге. Их послысы расходятся.

Идея, что Моцарт видит, как друг бросает яд в бокал, близка Фрейдю, но после «Пророка» его психология превращает *бога* в провокатора, тирана, а мир – в абсурд. Исток такого творчества катарсично компенсаторен, а идеал – неуловим. Поэт смолоду ушел от диктата стихий панлогизма эстетики, этики. Но не в имморализм, не в релятивизм. Он познает жизнь (в т.ч. духа) через форму, испытывает себя через искушение ею. В образе он решает тему смысла и метода. И встает вопрос: его пьесы – трагедии или драмы? Для нас это вопрос динамики, пути поэта. Разберемся в нем по пунктам и уровням.

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 тт. М, 1937-1949. Т. XI. С. 218. Ю. Чумаков выводит отсюда приоритетность у поэта текста перед постановкой, поэзии - перед историей. Но в реальности все не столь однозначно.

Герои даны им не в противо-, а в соположении; заглавие отсылает к сюжету о близнецах-соперниках. Здесь их связует стихия искусства, чреватая бедой.

Автор и герои соотносятся как миф и мир, где связи свернуты в сюжет, и поэт исцеляет себя и нас обратимой рефлексией форм. Сменяя диалектику диалогом, он идет от двуединства к Троице, прерывает дурноту зазеркалий, взаимоотражений, задает иную шкалу ценностей.

Следствие поэта по обращению творца в злодея бесстрастно и милосердно. Это суд отеческий, ибо - и над собой. И потому он потенцирован прощением при условии покаяния. Очищаются все: автор, реципиенты, герои. Древняя трагедия такой мощью катарсиса не обладала, она обращена лишь к зрителю, вовне. Герой в ней - жертва чуждых ему сил, иллюстрация идеи всесилия зла.

Здесь же автор вошел в сюжет в иной форме, «сам-третей». *Черный человек* и *слепой скрипач* – угаданная им, а не только героем, своя судьба. Он – бог, жрец и жертва вместе. Это не аллегория, а многозначный символ, розно раскрытый в разных векторах. Совесть наполняет его мир общей тревогой, открывается каждому своим ликом. Этим создается феномен теофании, всеприсутствия автора («Где двое или трое соберутся во Имя ...»). Потому и не нужен образ автора отдельно; все и всё в пьесе – его *образ* и *подобие*. Вот глубина мысли спорной Бахтина и Рикёра об образе автора.

Поэт исследует самоискушения «малых сих» (мотив *детства*), где зло предстает мерой самопресечения, грех лично поправим. В *злодействе гениев* исследуются истоки, предполагающие помилование через раскаяние. Сюжет вскрывает драму автора, счет судьбе, оплаченный героями. А над всем – приоткрывшаяся в форме им и ему истина. Так с вопросом *правды* соотносен вопрос формы, переводя проблему первичности в иной план.

**Сюжетные мотивы и жанровая форма** «Маленькие трагедии» объединяет пир жизни, инверсируемый «пиром...чумы», предваряемой Моцартом: «Я весел... Вдруг: виденье гробовое» (такова тревога Барона на пике наслаждения, явление «гостя» на свидание Гуана и Анны). У гения нет не гениев (каждый *мастерски об иде говорит*, как о любви и музыке). Ведь его герои (в общем-то, заурядные) говорят устами автора, но от себя.

В центре пьесы - *застольная беседа* (анти-евхаристия, черная месса, заклятие богомладенца). При экономии средств им присуща насыщенность смыслами, достигаемая варьированием *заклинательных* форм образа. Пиршественная скупость придает всему выразительную уникальность.

Пьесы пронизаны *ядом ненавистнической любви* (Блок), зросными токами влечения-преследования. «Двое сыновей гармонии» кровно связаны: яд души одного отравляет кровь другого, чтобы вернуться адским сомнением к истоку. Преступное «томление» вводится через форму, ею же разоблачаясь.

«Гармония», маня и сокрывая, вынуждает переоценить ситуацию. Она и отчуждает, и связуя, сохраняет; «умерщвляя», анестезируя, исцеляет. Присутствие третьего – *черного человека* для Моцарта, слепого скрипача для Сальери – непереносимо. Злодей, верный себе, казнит гуляку-бога, даруя ему покой. Бог воздаст лже-жрецу, невольно лишая его смерти, покоя даже в ней.

Сальери – хтонический «гений», в страсти «оскопивший» себя, обречен на бесславие (ср.: Зосима о «свирепых и во аде» – «будут жаждать смерти и не обретут ее»). Мотив связан с отрубавшей головой змеи: змеборство оборачивается скопчеством, ведь Завистник – «змея, людьми растоптанная, живые / Песок и пыль грызущая бессильно» («червь земли», «дитя праха»).

Зло у поэта не онтологично, а педагогично, свидетельствует о мраке, таящемся в безликой гармонии, где «рождаются трагедии» Платона и Ницше. Возникает мотив бесплодия, глухоты, безмолвной кельи, тайны нечестия в духе, разврата последних упований. Рядом с другом *безумец* Моцарт выглядит образцом пристойности: дом, жена, мальчишка.

Проблема антроподицеи (*слепоты* Моцарта, *глухоты* Сальери), их цены исследуется через мотивы *исповеди* и *детства*, встраивающих ситуацию в перспективу *памяти образа*. Сальери создает образ младенческой души; но его детское – не в чистоте, а в слабости, слезы неспособны омыть его душу, ибо окаянны. Ее тревожит страх «иль я не гений?», что ужасней смерти.

Радость задана Сальери: «Родился я с любовью...», но предварена горечью. Жизнь Сальери отравлена *явлением* херувима (бога из машины): «Старик играет арию из Дон-Жуана; Моцарт хохочет». Это смех, которым «бездна отвечает на жалкие потуги культурного псевдобессмертия» (С.Булгаков) или безумие Креста? Пришельцы – вестники «видений гробовых», а оно – явление «совести, когтистого зверя, скребушего сердце... Незваного гостя, докучного собеседника, Займодавца грубого». Иномирие врывается в мир совестью, ритмом, любовью, что сильнее ада.

Инверсия организует структуру мотивов (мажор «играл я на полу С моим мальчишкой» сменяется минором «Кликнули меня»: играл с сыном – сыграй со смертью, создай Реквием по себе). Полное смешение смерти и смеха, музыки и бездны происходит при упоминании «смешного» Бомарше, гения смеха. Все мотивы сведены воедино за миг до главного – вкушения яда.

Возникает «союз» полюсов («мы все..., не я один»): один творит Реквием, другой реализует его прозрения. Вроде бы театр абсурда: жизнь возвращена в хаос и смерть рождает гармонию; смерть управляет миром. На деле, роль ее акушерская. Но воздержимся от искуса продолжить метафору.

Творимое в алтарном и профанном пространствах отдает фарсовой некрофагией. Имена Бомарше и Буонаротти вскрывают тайну творчества как создания и преступления граней. Искусство, удваивая реальность, пародирует ее. Сальериева имитация творчества профанирует тайну, тогда как Моцарт *скрыпачом* отвечает на обожествление себя, сберегая тайну десакрализацией ее в *ragodia sasga*. Поэт – мессия инобытия, сверхбытия и небытия вместе, стремящихся к воплощению, пародист Замысла и соперник Имитатора.

Выстраивается ряд гений-*шут*-злодей. Троиединство *музыка-смех-смерть* раскладывается на пары в приложении к героям. Злодею чужд смех, гению – зло. И оба причастны ненавидимому. Убийство становится ремеслом, а гармония обременена смертью. Трагизм Моцартова «Дон Жуана» чреват самопародией. Смех оборачивается «гулким рыданьем» Реквиема. Гений и

злодейство при *несовместности* в Духе оказываются эмпирически связаны. Дар способен стать проклятием в зависимости от применения.

Моцарт-жизнелюб одарен даром проникновения в преисподнее жизни – в смерть. А жизнелюбивый Сальери создает «Тарара», вещь *славную*. Возникает иллюзия цельности: в одной сфере усиливается то, чего недостает в другой: один владеет слухом, и не видит истока своей тревоги; другой глух к со-вести; слепой скрипач – отклик гения на пришествие «черного человека». Тревога в обоих актах нарастает, храня потенцию исхода. Смерть прельщена Реквиемом, дарующим покой, и попадает в сети гения (символ – сеть, по-греч.). А Сальери-жрец выполняет ее работу. Но его деяние прообразует воскресение в смерти. Где же критерий «достоинства», истины? – В авторе, а его исток – в Имени и Лике; как в сказке о Кошее, но наоборот.

**Сюжет и жанр.** Выведение коллизии на бытийный уровень придает ей притчевость, заключающуюся в изживании страстного – *страстным*. Драмой ситуацию делает включенность в христианскую парадигму. К трагедии она имеет косвенное отношение, поскольку в ней нет слепо-глухой сакрализации рока, а есть потенция прощения (не оправдания) при покаянии.

И здесь выявляется подвижное напряжение связи сюжета, жанра и типажей. Герои *выглядят* трагическими, но финал намечает их преображение. Вопрос Сальери задает перспективу исхода, находящегося за рамками сюжета. Мотивом «избрания» отмечены оба. Моцарт «избирает» не гибель, как видится Чумакову, а «воскресение» в жертве благодарения-творчества. И композиция драмы, завершающейся музыкой, организуя мир контрапунктно, синкопически, снимает трагизм; цезуры и паузы хронотопа отражают «провалы» в дискретном бытии, удерживаемом любящей Волей.

Возникает параллель с незавершенностью романов Достоевского: есть трагическая коллизия, нет трагизма. Продление сюжета предполагает трансформацию драмы в «роман с продолжением», что требует ее включения в парадигму Искупления, раскрывающую потенции жанра, поскольку крестная смерть имеет свое продолжение в «сверхжанровом» Воскресении.

Драма, содержащая зародыш повествовательности, предстает «пародией» трагедии и жанром, открывающим ее потенции, а по закону пародии – превосходящим пародируемое. Элемент трагизма в герое или ситуации не возродит трагедию как культовый жанр; она обречена трансформироваться в поэтическую форму. Пушкин закрыл перспективу ее развития и в области культуры. Он дал драму, переплавляющую мифопоэтическое и историческое, обозначающую переход к полифонии прозы.

Поэт знал искус *демона иронии*, но его смех преодолевает тотальность зла. Амбивалентность смеха дуальна; у поэта она дихотомична, осложнена несводимостью автора к героям, а героев – к себе: кокон мира прорван порывом к Цели, и ее встречной динамикой. Поэту мир не казался пародией на Замысел, иначе Творец стал бы банкротом. Пародирование жизни в образе («Уж не пародия ли он?») поэт осуществляет, различая волю Автора и героя-соавтора; его кружной путь ведет к той же цели. Он жизнелюбив. У

него и смерть живая, освобождающая. Определяющей для него оказывается тема Евхаристии, служения творчеством. Его сегомирный и иномирный планы бытия подтверждены его судьбой; его предчувствия реализовал герой: «Мой Requiem меня тревожит», где мысль поэта отзывается Замыслом о нем.

Драмы предстают исповедью поэта за своих окаянных порой геросв. Они искупают его грех любви-творчества, он дает им шанс на озарение совестью.

Евангельская поэтика иномирного контекста задает направление развития жанровой системы от трагедии через лирику и драму к роману. Трагедия как жанр оказалась нам чужда в силу нашей христоцентричности, и связанного с ней особого трагизма нашей истории. Между образом и жизнью сложились «иколические» отношения. *Опыты в драме* рождают жанровый синкретизм в прозе («Повести ... Белкина»), полифонию, ориентированную на драму. В драматургии это предстает тяготением к повествовательной бессюжетности, бесконфликтности («подводное течение», «подтекст»). Родается искусство, сближающееся с жизнью (документ в прозе; монтаж, коллаж) или разрушающее ее («документированные» фантазмы пост-модерна). Происходит жанровое смешение поэтики и онтологии, поэзии и правды, ведущее к их взаимозамещению и взаимоотторжению. Осуществляется распад феномена – на состояние и процесс, на имя и вещь, чреватый небывальными еще формами.

**Раздел 3. Со-бытийность Слова у поэта.** Проблему творчества и быта поэт решает через трансформацию *призвания и образа поэта* (а не *образа автора*, как это мыслит социо-позитивизм и формализм, против чего Бахтин возражал). Возникает тема облика поэта, его мифа о себе.

**Полюса самоопределения поэта** обозначены эллипсисом («эхо») и библейским (откровение) пониманием поэзии, античным (певец) и ветхозаветным (пророк) типами призвания. *Поэт как таковой* олицетворен Орфеем-заклинателем, Арионом-подражателем, необузданным Вакхом, Аполлоном (покоритель стихий самодовлеющей формой) и прорицателем.

Общее заключено в даре воображения. Вопрос кроется в истоке образа. Вдохновение характеризуется невольной одержимостью, священно-безумием и близко к жертве, гибели (жреческое и славящее в гимне «Есть упосние...»). Пророк использует дарованное слово; поэт придает материалу форму, преодолевая безвидное мира. В самообладании, трезвении он близок Творцу.

Пушкин от античного и ветхозаветного образов поэта отделен отсутствием экстаза, одержимости, наличием *тайной свободы*, что приближает к Благой вести. Даже пророк не обладает степенью воли, присущей апостольскому призванию. Решая дилемму *протей или пророк*, Пушкин хранил меру и такт – суверенность слова, подчиненного Богу. У него отчетливо проступает динамика от *поэта как такового* через *пророка* к *поэту действительности*.

*Mimetic Imitatio Christi* определяет особенности русской поэтики. Ближе других подошел к этому И. Киреевский, утвердив принцип «поэзии жизни» (С. 58), «тесную связь литературы с жизнью» (с. 68), обнаружив «стремление ВОПЛОТИТЬ ПОЭЗИЮ В ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ» (С. 63). Свою связь с миром Пушкин отразил в самоопределении «поэт действительности» (Т. 7, с.

116), снявшем узость прежних дефиниций. У него поэзия предстает прежде мифа, но не религии: она в метафоре, вырастающей в символ, передает всеобщую связь, подвижно пребывая между мистикой и мифом; в ее плоти радио встречается с интуицией. Его «философия» (в отличие от любомудров) исходит из прозрений и опыта, близких по истоку, а не наоборот.

И вот парадокс: *форма* обнаруживает свои *библейские* истоки, *смысл* – *эллинистичен*, тогда как в нашем представлении – наоборот. Но поэту видней. Он решает (в отличие от нас) живые противоречия, а не условные. Проблема *эстетически* инверсирована им в антропокосмический ряд. Мысль Авринцева о *форме* и *смысле* (мелосе и логосе), что навеяна онегинской строфой, не всегда приложима к иным объектам. При универсализации ее в ней открываются иные акценты. «Мгновенная исключительность» поэта, *христоцентризм* растворяют в себе космо- и теодицею, антропо- и креадицею. Его хриstopодражание проявится не в искупительной жертве, а в благодарном послушании. Так рождающая в Ветхом завете *благая утроба* (С. Авринцев) преобразуется в *милющее сердце* Благой вести. Но подобное возможно при претворении любовью чужого в свое, дальнего в ближнего, званого в избранного. Так полюса антропоцентрического и теоцентрического принципов сходятся в пограничности центра в хриstopодражании.

### ГЛАВА III. ТЮТЧЕВ: «Ему отверста вся земля...»

*Раздел 1. Два призвания: «Безумие» и «Странник» в проекции «Пророка».* Сравнение стихов Тютчева с «Пророком» Пушкина имеет свою историю, вписываясь в тему «Пушкин / Тютчев», возникшую в 1854 г. с подачи Тургенева при представлении стихов забытого поэта, «как бы завещанного нам приветом и одобрением Пушкина».

Стихотворения живут в традиции духовидения. В ее русле мы и рассматриваем тему творчества, лежащую в их основе. Все это проступает в ориентации их на культовые истоки, на религиозный миф, на культурный архетип, канон. Под «пророком», «безумцем», «странником» подразумевается поэт-мист (что подчеркнуто актом инициации, переданным от первого лица у Пушкина).

Мысль о «цитатности» творчества Тютчева не нова. Но его цитатность следует увидеть в широком смысловом контексте. Оглядка на истоки в «цитате» порой имеет полемический, прощальный смысл. Очевидно, что под этим нередко кроется разлад художника с собой, изживание прежней позиции. Спор с другим – это спор с собой, что присуще Тютчеву в 30-е гг.

«Пророк» и «Безумие» – *прощание* с прежним пониманием своей роли. В «Страннике», как и «Памятнике», уже иное восприятие себя. У Пушкина переход занял 10 лет, у Тютчева – год. И это при том, что Пушкин эволюционировал стремительно и последовательно, Тютчев – медленно, с рецессивами прежнего, как по спирали. Пушкинский «путь», переданный в «Пророке» как бы разложен у Тютчева на два вектора – отвержение прежнего («Безумие») и принятие нового («Странник»). Дialeктика их мироощущения

при общем катастрофизме была различна – *от* классики и *от* барокко (первичный и вторичный стили) – у одного необратимо взрывная, у другого переломная и возвратная. Пушкин – *поэт пути*, эволюции, а Тютчев – *поэт образа* (в терминах Сувчинского). Потому и столь синхронистически, выразительно диссонансен, что в нем все проступает одновременно. Его динамика амплитудна, тогда как у Пушкина поступательна. Но от западной модели условного и буквального *подражания Христу* они, готовые всему сочувствовать, упорно уклонялись: *свое* родней.

Каждый образ у Тютчева дает ключ к другим стихам или группе их. «Безумие» связано с рядом стихов и циклов, представляющих образно-тематические гнезда. Оно образует один из узлов семантической сети. *Формульность* его (в сравнении, например, с Лермонтовым) объясняется двойко – диалогизмом (диалог с собой в форме монолога) и ритуализмом (стихи как *заклятие* хаоса, повышенная суггестия лирической энергии).

«Воскресение в смерти», данное Пушкиным триумфально как единый акт, разложено Тютчевым на «схождение во ад» (распятие и погребение) и изведение души из чрева ада. Двуетельный процесс требует умозрительного восстановления единства при ценностном различии и сюжетной схожести. Тютчев здесь должен быть охарактеризован как романтик-мифолог, устремленный к открывшемуся горизонту.

Обоим поэтам присуща покаянная «исповедальность». Но она имеет у них различный тип. У Пушкина сюжет, выявляя свои иномирные корни, возводя поэтическую данность в *знамение*, «причащаясь» еще не евангельской, но и не условно-поэтической реальности, открыто указывает на то, что он заимствован из Библии. На *личный Зов* поэт отвечает личным *деянием*, воспроизводящим процесс преображения актом творчества.

Если в «Безумии» превалирует слуховые, то в «Страннике» зрительные образы. *Слуховая* мнимо-одаренность («И мнит, что слышит вод кипенье... И колыбельное их пенье...») *безумца* (что «стеклянными глазами Чего-то ищет в облаках...») отлична от *зрительного* дара «странника» («видит все»).

В «Пророке» оба дара совмещены в единстве зрительно-слуховых образов мира; поэт настигает всецелое, «комплексное» преображение его естества – «тела душевного в тело духовное» (ап. Павел). Особенностью поэтического духовидения именно как поэтического является его сугубый имманентизм – все совершается не за пределами сего мира, а здесь и сейчас.

Натурфилософу-космогонисту присуща масштабность видения «жизни божеско-всемирной»; мир в его глазах явлен грандиозной метафорой, ристалищем стихий и страстей, «поединком роковым», где человек – «игра и жертва жизни частной». В истории разыгрывается вселенская мистерия, музыкальная драма, оратория, в которой черты барокко диссонансно сочетаются с романтикой, экзистенциальный апокалипсизм с панпсихизмом. Если его природа одушевлена, то мир людей определен. Причастность целому возможна в мысли; его участь – драма богооставленности, безмолвия, сиротства. Жизнь заключена в слове; слово в мире трансформируется в

христианскую мистерию, у любимых им досократиков оно исконно Единое (вода Фалсса, огонь Гераклита, эфир элеатов). В его образах в свернутом виде предстают этапы раскрытия человеческой мысли, где сквозь филогенез проступает онтогенез, синхрония в диахронии. Ничего более целостного и грандиозного, завершеного при принципиальной незавершенности, нет в мировой поэзии, включая Данте, разве что у Гомера.

Даже у Пушкина нет подобной космогонии. Пушкин преодолевал хаос «исцеляющей» формой, Тютчев – страстной мыслью, заклинал Именем и Ликом. Его динамика – не от стилизованной, а живой архаики – к «небу серафимских лиц», от пылающей бездны – к пламенным херувимам, от музыки сфер – к хору ангельских ликов. Хотя у него нередки рецидивы чувства *богооставленности*, отчаяния, преодолеваемые лишь ненасытной потребностью во Вседержителе. Более прочного основания он не знает. Отсюда его динамика от масонского стоицизма «Двух голосов» (1855) к христианскому мужеству в уповании.

*Раздел 2. Русский Христос и земля родная в «Этих бедных селеньях...»* Высокий строй «Этих бедных селений...» задан центральным в нем образом Христа. Несомненно и то, что мощь духовного воздействия Его образа достигается сопряжением с другим, вроде бы, отсутствующим, но не менее значимым образом Богородицы.

Образ Христа вырастает из просторов «края родного». Уже в слове «край» проглядывают два значения – места и предела, – переходящие во фразеологизм – «*край ... долготерпенья*». Третий, онтологический смысл слова «край» предполагает периферийность, пограничность и одновременно – центричность, безграничность духовно-географического пространства Св. Руси.

Образ бескрайней земли родной создает телесную горизонталь, а Царь Небесный образует вертикаль духа. Возникает модель «нового неба и новой земли» (Апокалипсис у поэта, в Писании – не знак катастрофы, а Откровение иномирия). Исходящий безмолвно из безрамочного *пустого простора* Христос напоминает об *умном делании*, узнается не по облику, а по воздействию. Знаменательно повторение слов «природа», «родной» (дважды), «народ», обусловленное существенной для поэта *родовой* проблематикой и связанное у него с Богородичными мотивами.

*Явление Христа «земле родной»* задано мотивом духовного странничества. Фиксация внимания на мотиве *земли, рода* у поэта хранит память о евангельски преображаемых образах народной поэзии и гносиса софиологов-неоплатоников.

Действие в стихотворении разворачивается в сакральном мифо-поэтическом времени. Отсутствие фиксированных образов Отца Небесного и земной Богородицы, знак зияния в тютчевской символике Небесного семейства, как бы представленного лишь Сыном, усугубляет отверженность Христа. Это двойное «сиротство» Распятого отражает заостренность тютчевского внимания на Его одиночестве в мире. Из всего многообразия канонических определений Его поэт останавливается на близких ему образах Воздаятеля и

Странника. Поэт передает в Спасителе Его смирение и сострадательность возлюбленному миру, Его отвергшему. В Христе, близком народному Спасу, он оттеняет одиночество, сиротство, гонимость и странническое призвание Поэта. Образ Христа для поэта связан с темой любви и творчества. Мотив узнаваемости-неузнанности Христа присутствует в Его странствиях, определяется Его двоимирной природой, чуждой и близкой миру.

Художественная деталь в пейзажной зарисовке становится у Тютчева многозначным символом, организующим стиховое пространство. Внесение элемента фабульности, динамической образности, усиление в нем личности трансформировало бы образ: символ превратился бы в аллегория, «земля родная» – в Землю-Богородицу, что представляется поэтической регрессией и ересью. С усилением наглядности исчезает драматизм момента. От подобного просчета удерживает художественный и религиозный такт поэта. Хтоническая неперсонифицированность, телесная недоовоплощенность образа «земли родной» позволили Тютчеву сохранить его на уровне символа. Видимо, за укорененность в «матери-сырой земле», что обусловила евангельскую достоверность, ценил почвенник Достоевский тютчевские «бедные селенья».

Софийность, окрашивающая народный культ земли и Приснодевы, имеет лирический характер без еретической догматизации, присущей софиологам. Глубинная простота, сердечность, а не чувственный эстетизм *сердца Христова*, присущий латинству, составляет суть русского православия. Сквозь натурфилософские мотивы пейзажной лирики проступает рождественская радость земнородного начала. Она освещает и согревает успешную печаль стихов «Осенний вечер», «Есть в осени первоначальной...», «Обвеян вещею дремотой...». Национальный пейзаж в них лирически узнаваем и иконографически дистанцирован, воспроизведен сердечным умным оком.

В *рабьем зраке* Царя поэтом актуализирована сокровенная жертва и заветный дар любви к Спасителю. *Русский Спас* предстает как Христос пасхальных Страстей<sup>2</sup>, эсхатологических чаяний *воскресения мертвых и жизни будущего века*. Не случайно у поэта на кризисный 1855 год приходятся стихи, связанные с образом Христа, – «Эти бедные селенья...» (13 авг., накануне Успения и сдачи Севастополя) и «О вещая душа моя...» Через два года в Успение создается «Над этой темною толпой...» (15 авг.) и между Успением и Рождеством Богородицы («Есть в осени...» 22 авг.).

**Раздел 3. Богородичные мотивы в пейзажной лирике Тютчева.** Пейзажная зарисовка поэта обычно вырастает в философский этюд. В его стихах, особенно с 50-х гг., языческий образ и христианский мотив вступают в то нерасторжимое единство, что создает сплав, не вполне корректно называемый «двоеверием». У него в хтоническом образе матери-земли все зримей просту-

<sup>2</sup> «Это возвращает нас к основному вопросу народной религиозности - к вопросу о русском Христе. <...> К этим двум моментам - кенозису и страданию - сводится весь «героический» идеал народной святости» (*Федотов Г.* Стихи духовные. М., 1991. С. 103-104).

пают черты Богородицы. Сближение стихов «Осенний вечер» (1835) и «Есть в осени первоначальной...» (1855) яркое тому свидетельство.

Доминирующие в стихах багрец и лазурь входят в палитру Богородицы, иконы Неопалимая купина. Ее небесная чистота и земнородность воспевается в церковных гимнах, Ей посвященных, в той же цветовой гамме *росоогненной печи*. Не пустые слова сказал поэт о церковном обряде: «Есть в этих формах, так глубоко исторических, в этом мире византийско-русском, где жизнь и верослужение составляют одно – в этом мире, столь древнем, что даже Рим в сравнении с ним пахнет новизной, есть во всем этом... величие поэзии необычайное...» (из письма жене 1843). Незадолго до смерти он заметил: «Человек, лишенный известных верований, преданный на растерзание реальностям жизни, не может испытывать иного состояния, кроме непрекращающейся судороги бешенства» (цит. по с. 34). Вне мифа нет поэта, но его мир всецело пребывает в Боге. Его *космизм* связует антропокосм его гностики с христоцентрией. Так в мотиве Богородицы небо и земля, Бог и мир *брачно сходятся*.

**Раздел 4. «Веры камень»: образ слова у Тютчева.** Поэт начинается с восприятия слова как материи, орудия и цели творчества. Тема творчества заявлена им в «Неверные преодолев пучины...» (1820) и «К оде Пушкина На вольность» (1820), где он выводит образ «преодолителя» стихий и миротворца. Эта роль поэта утверждается и в «Поэзии» (1850).

У Тютчев движение от античного к евангельскому очевидно, но, в отличие от Пушкина, он сосредоточен на образе слова, а не поэта (тип его един – медиум, мист в «Живым сочувствием...» 1840). Среди многих образов слова (*челн* – «Неверные преодолев ...», *мед* – «Не верь, не верь поэту ...» 1839, *елей* – «Поэзия»), сравнений поэта с *пчелой* и *месяцем* – «Ты зрел его ...» 1830, созерцателем («Странник» 1829), трибуном («Цицерон» 1829) – их использования единичны – он чаще всего обращен к образу слова-камня в библейской традиции (от прор. Даниила до ап. Петра). Вариации столь многочисленны, что даже упоминание заняло бы здесь слишком много места.

Прежде всего это *жиздительный веры камень*, легший в основание Церкви, и *камень преткания* (Христос), противостоящий раздору, повелитель стихий. Как всякий образ, *камень* Тютчева двойствен, позитивен и негативен: это опора и косная масса, *скрижали сердца* и *окаменение* его. Образ встречается в теме творчества, медитативной и политической лирике. Рядом с предметным образов слова часто видим и слово-понятие: любви, участия – привет, Зов и отклик, призвание, воздаяние, правда Бога, Логос. Поэт убежден, что *в начале было слово*. Потому евангельский образ слова-камня у него доминирует над остальными метафорами.

**Раздел 5. Агнец безгласен: тема безмолвия у Тютчева и Достоевского.** Христианский универсум немислим без темы *безмолвия* у обоих авторов, выраженной в «Silentium!» и *молчании Христа* в «Великом Инквизиторе». В связующих «Silentium!» и поэму «Этих бедных селеньях...» Мессия благословляет «землю родную», *уст не отверзая* («Он молча проходит среди

их ... <...> Он простирает к ним руки, благословляет их...», как замечает Иван<sup>3</sup>).

Жест Его в обоих случаях сокровенен; между текстами возникает не явная, *интертекстуальная*, а *контекстуальная*, надличная связь, обусловленная мотивом *безмолвия*, данным в слове, но уходящим в тайну Бога. Романтизм проблемен по своей природе. Обострение кризиса вызвано разочарованием в слове поэтическом и разрешалось доверием к слову Откровения, где *невыразимое* – благодатно.

Состояния поэта близки косноязычию романских героев, *жеста не имеющих*, подобно *гугнивому* Моисею, мучающимся родами *оговорочного* слова, чуждого *готовому* слову риторика. Тема *неизреченного* составляет искусство художника. Запад изживал его драму *logos'ом*, заместив онтологическими экзистенциями.

Различие опыта России и Запада обусловлено тем, что ими упор сделан на Слово Откровения, нами – на тайну Лица. Наш Образ связан со Словом, но укоренен в Безмолвии. Хриstopодражание диктует тип образа, приемы.

На Руси не поминали Имя всуе, на грани отчаяния взыскивали с себя, не гневя Бога превращением Его в объект культа. Оба автора творят образ в иконной проекции. Эта специфика образа рождает поэтику безмолвно глаголющего контекста-бытия, тип психологизма и диалоговых отношений.

#### **ГЛАВА IV. ДОСТОЕВСКИЙ: «Драгоценный Христов образ»**

**Раздел 1. Тютчевское в поэме «Великий Инквизитор».** Достоевскому и Тютчеву присуще надлитературное отношение к теме Христа, что отражает связь религии и поэзии, и глубже – тип связи автора и Творца.

Достоевский решает проблему введением посредника, Ивана. А поскольку Иван чурается «сочинительства» («...а какой уж я сочинитель» – с. 224), происходит *двойное отстранение* текста от автора. Полифункциональность образа Ивана в гл. «Великий инквизитор» – *соавтора* Достоевского и героя *полифонического* романа – отражает специфику ситуации, создает интригу.

Герой через другого (Алешу) спорит с автором. Ясно, что полемизирует с собой автор, и на мыслимом пределе (*через большое горнило сомнений...*)

Есть и еще момент: манифестируемая *внелитературность* героя и цитируемого поэта, схоже проявляемая, но разнотипно мотивируемая. Если романист и не сознавал, то остро ощущал ее. Двойной узел отношений с героем и поэтом-предшественником, стянутый на образе Христа, романист блестяще развязывает.

**Раздел 2. Нестройная «семейка»: образы «отцов» и Образ Богородицы.** *Мысль семейная* (а вместе с ней семейный роман) в литературе XIX в. заняла особое место поскольку над семьей и личностью нависла опасность поглощения социумом, государством. Если семья, Церковь защищали жизнь личности, сплачивали нацию, то сословные деления грозили распадом.

Пушкин в «Онегине», «Капитанской дочке», «преданьях русского семейства», рисует семью как родовое лоно личности и нации. Достоевский в

<sup>3</sup> Достоевский Ф. Полное собрание сочинений: В 30 томах. Т. 14. Л., 1976. С. 226-227.

теме *случайного семейства*, семья как малой церкви выявляет богородичный мотив, входящий в идею *христоподобия* личности. Икона Богородицы у романиста встречается многократно. С ней сопоставима Мадонна Рафаэля, любимая у писателя, что позволяет сравнить поэтику и роль живописи и иконы в культуре, типы образа, определяемые *Credo* на Западе и в России.

Второй аспект темы состоит в сопоставлении Зосимы и старого Карамазова, представляющего *parodia sacra* на старца-аскета, духовного отца Алеши.

Два момента существенны в облике старца – его *невзрачность* и *тление*, попущенное черту (тот сознается Ивану в искушении Алеши и желании посрамить старца). Но попущение служит «горнилом сомнений» Алеши и ведет к посрамлению «лукавого». Мотив восходит к историям Иова и Фауста, к поношению бесом «рыцаря бедного»: «Он-де Богу не молился, / Он не ведал-де поста, / Не путем-де волочился / Он за матушкой Христа». Авторы выступают ходатаями за своих героев: «за любовь ведь не осудит Христос», по слову Зосимы.

*Юроды во Христе* Зосима и Алеша предстают *спорными мудрецами* (А.Кунильский), искушаются с тем, чтобы восстать «испытанными и окрепшими бойцами». Выстраивается ряд: Зосима – опытный мистик любви; Паисий – ее идеолог, книжник; Ферапонт – лже-юрод, фарисей, «шут». Автор освещает образ Зосимы через описание его кельи и двух образов Богоматери: иконы «огромного размера и писанной, вероятно, еще задолго до раскола» и *Mater dolorosa*. Тайна Богородицы и явь страждущей Матери Человеческой предстают как иномирное и сегомирное начала. Напряжением полюсов оживляется «какой-то вялый вид», внешняя «бездвидность» кельи, увиденной как бы извне. Художник мир видит в нераздельности (но не тождестве) сфер. В сопряжении православного культа и католической культуры вскрыта природа религиозного и художественного образов как богодухновенного и рукотворного, но не в уничтожение тварного.

Интерес Достоевского к католицизму имеет взыскующий характер. В нем нет стремления к смешению двух исповеданий, их воссоединению на равных. Автор не стремится к апологии синтеза или разъединения, а демонстрирует в явлениях родственное и специфическое в них, соотнося их ценностно. Его мечтой была единая Церковь. Отсюда интерес к Великому и русскому расколам.

Прием *снижения*, обнаруженный А. Кунильским, используется писателем при создании *близнецных* образов, двойников. Нами заново раскрывается механизм и смысл его. Воздействие же картины Гольбейна «Мертвый Христос» и иконы Богородицы в истории детства Алеши позволяет сопоставить не только кн. Мышкина и Алешу как «братьев» по духу, а два повествования как модификации романов о социально действенном и мистическом христианстве, но и выстроить линию Рогожин – Федор Павлович, богатую многими смысловыми нюансами.

**Раздел 3. Образные ряды *драматических опытов* в «Братьях Карамазовых».** Пушкин в драмах выстраивает образные ряды, многократно

варьируемые автором «Братьев Карамазовых». Таковы мотивы *сокровища и бедности, рыцарской чести*, проявляющейся в *служении и соперничестве*, любовно-дружеской *благодарности и измены, цельности и повреждения, воздаяния*, определяющие семантику произведений. Очевидно, что мотивы находятся в оппозиционных связях. Но на ином уровне соотносения они структурируют отношения автора и героев, обнаруживая *тайную свободу*, ее гибельную и спасительную глубину. Параллели вызваны, надо думать, близостью поэт, казалось бы, столь различных авторов.

Доминирующим среди них и ценностно структурирующим весь ряд образов через мотив служения «сокровищу» и соперничества за него, приводящего к падению-повреждению, предстает мотив «рыцарства», восходящий, безусловно, к «рыцарю бедному», а от него к иронически осмысленному обоими авторами, но дорогому для них мотиву исчезающего *дон-кихотства*.

*Рыцари чести, их служение сокровищу.* Мотив служения сокровищу *рыцарем бедным* восходит к евангельскому «где сокровище ваше...» Отсюда вырастает мотив и прием *бинарности, двери и порога, перехода границы, исхода*. Сюда же восходит тема *договора, завета-завещания, преемства*. Многоаспектный мотив рыцарской чести – один из организующих ценностное пространство Пушкина. Но в силу своей значимости он зачастую предстает в иронической подаче, в профанированной вариации, снижающей его пафос (см. восприятие Василисой Егоровной дуэли между Гриневым и Швабриным за честь ее дочери). У Достоевского ирония в отношении того же понятия приобретает саркастический характер, разоблачающий, порой ущемленную, амбициозность его «маленьких» героев, даже при авторском им сочувствии она имеет уничижительный оттенок.

Вопрос *цены* (в т.ч. моральной цены, ее истоков, а не морали как таковой) – ключевой для автора. Поэт переводит проблему из морально-бытовой сферы в сферу экзистенциальной аксиологии. «Да, жалок тот, в ком совесть нечиста», – это понял царь Борис до того, как рухнула его власть, но не захотел понять Барон, тоже знавший «змеи сердечной угрызенья», но решивший, что вполне окаменил свое сердце. В культуре противоположные смыслы могут представлять в единой образной оболочке, что подтверждает дуальное двуединство, полярное их родство. Образ совести-«зверя», одичалой совести повторен в одной фразе, усиливая ее экспрессию. Суггестия обусловлена стремлением оттенить опасность ситуации, потенции зла, но не всеислие его, не тотальность. Образ «зверя когтистого», тигра и льва будет использован в «Напрасно я бегу Сионским высотам ...» 1836 г., в определении поэтом собственного характера: *помесь обезьяны с тигром*. Свирепость станет одной из характеристик персонажей и стихий (Ивана Грозного в «Борисе Годунове», описание разъяренной Невы в «Медном всаднике» или пугаческой шайки).

Грех не больше грешника, поскольку творится его волей. Вопрос не в возможности или невозможности зла, а в желании или нежелании его избежать, от него очиститься. Такова мысль в «Напрасно я бегу ...», это

мысль о покаянии, а не безысходности. Процесс едва ли не важней результата. Вопрос соотношения зла и воли это вопрос совести, выбора.

Поэт выстраивает типологии лиц с противоположными характерами, но объединенных яркой чертой. Нередко в эти ряды он встраивает себя, примеряет их черты на себя, поскольку творчество предполагает знание мира и себя, рефлексию, анализ связи с бытом и иномирием. Злодеи - детища автора, его *образ и подобие*, форма самовыражения и сублимации, преобразования и самоотвержения, преодоления данности.

С указанными моментами связан мотив «державного» могущества (в т.ч. поэта-царя) и преемства, «наследства», разрабатываемый в «Скупом рыцаре» (Барон в «счастливую» минуту слагает гимн своей «державе», основанной на служении «вольного гения» и «окровавленного злодейства»).

Конфликт отца и сына (ср. Тоцкий, Гаия, Рогожин и Мышкин, торгующие Настасью Филипповну) развивается по схеме Пушкина в «Скупом рыцаре» (власть денег) и «Каменном госте» (власть красоты), завязываясь в тугой узел. Федор Павлович в «свидетели» привлекает даже «братьев-разбойников» Шиллера. Его имя как знак контраста авторской позиции, несопадающей с позицией героя и идеолога-предшественника, всплывает в связи с размышлениями Мити о природе человека и красоты. А расхождение это будет заключаться в принципе природосообразности и христоподобия человека, то есть в принципе антропо- или христоцентричности мира. И если Митино цитирование Шиллера дано автором сочувственно, то «шутовские» параллели окружающими восприняты саркастически. В тексте оказывается как бы два Шиллера – почитаемый и дискредитируемый нечестным помыслом. Действительно, кумир юности автора остается для него объектом благоговения возвышенностью своих идеалов и предстает точкой отталкивания, вызывает сочувственную иронию своим прекраснодушием, оторванностью от реальности, потенцированной филистерством, «гармоническим» слиянием с ней (вариация судьбы Владимира Ленского у Пушкина). Такова же грация мотива «смердения» от Зосимы через Смердящую к Смердякову (не для унижения, а в проекции восхождения: всякий человек – Иов «на гноище» греха). Таковы вариации «вечных» сюжетов, которыми русские художники отзываются на онтопозитику Благовестия. За авторскими Стедо кроется верность «живой жизни», за Инквизиторско-Бароновым стоит преданность идее, букве, идолу. Указанные аспекты свидетельствуют о даре *различения духов*, о мистико-поэтическом *трезвении* авторов. Тонкость духовной интуиции, опыт преодоления соблазнов сочетались в них с системностью мысли, что при устремлении к Христу задавало масштаб личности.

**Раздел 4. Сюжет Пушкина о «влюбленном бесе» в «Братьях Карамазовых».** У Пушкина есть нереализованный мотив *влюбленного беса*. Из логики Благой вести он выбивается, но связан с природой человека и судьбой мира. Он через мотив «посрамления беса» косвенно отразился в «Сказке о попе и работнике его Балде». Историю и судьбу сюжета о

любовном искушении беса прослеживает Вл. Ходасевич, объединяя в «цикл» созданные в Болдинские осени 1830, 1833 гг. произведения. «Цикл» может быть значительно расширен, т.к. искушение – лейтмотив всей культуры. Поэт отражает его архетипную оксюморонность в «Ангеле» («В дверях Эдема...»)

К этой традиции примыкают и «Братья Карамазовы», основу которых составляет сюжет испытания верой и очищения покаянием. Герои Достоевского (как и Пушкина) хотя *по своей глупой воле пожить*; их состояния *рыцарской влюбленности* – инверсивны, двойственно потенцированы: искусительны и спасительны. В «Братья Карамазовы», основу которых составляет мотив *одержимости*, он *сюжетообразующ*. Нас он интересует своей связью с проблемой творчества в плане пародийности, бесо-духновения, беснования.

Влюбленный бес, заманивший человека в силки, сам не в силах из них выбраться. Кто же кому стал приманкой, таящей жало тоски-страсти по иному, оружием, пронзающим сердцевину жизни? Таков пушкинский вопрос и тема романа.

Отцеубийство как семейная модель богоубийства вписывается в искушение страстью. Трагедия Эдина переведена в Драму Христа, катарсис – в кеносис; рок открывается личностной природой как Воля и Смысл. Так в богоубийстве, нсвозможном онтологически, а лишь экзистенциально (т.е. в душе и духе человека-богоносца), в попании святынь заключено высшее сладострастис беснующихся героев. Романист как соработник Творца не измышляет свое, а использует подручный материал, внося в него поправки согласно его же природе, выявляя его внутренний образ, его мысль о себе, очищая от постороннего и поновляя, возвращая в жизнь. И чем менее *от себя*, тем живее. А залогом (но не гарантией) жизненности служит духовно-художественный дар, интуиция.

В романе пародийное снижение проступает в *шутах* и *юродах Христа ради*. Автор попускает шутам травестировать святое; так афинеиствующий лицедей «с кадыком... римского патриция» Федор Павлович пародирует Воскресение. Их сходжение во ад, в *подполье* для возможного... изведения душ осуществляется, чтобы мерзость запустения обратить в алтарность. Таковы его словечки *нафонзонил* и *наафонил*. В его вывертах есть жажда утвердиться в достоинстве, даже творя ад; ведь *живое* противится тленению.

Шутам противопоставлены юроды. В скрещении мотивов любви и служения предстает Зосима, «рыцарь»-монах («только в другом роде»), «рыцарь бедный»с больными ногами, обладатель «сокровиц» духа. Его образ определяется любовью к живому.

Мир Достоевского избыточно полон страстями. В нем сошлись все образы и архетипы, от Адама и Эдипа до Фауста и дон Кихота. Но все они встроены в библейскую парадигму: *агасфер* Карамазов обретает смертное упокоение, а *псевдо-Фауст* Иван не заключает сделки с дьяволом (тем напоминая Иова).

Не вполне срабатывает и *эдилов комплекс*, а невоздержанный и простодушный *адам* Митя (сын земли, деметры, вакхант) искупает общую вину. Зато старец Зосима «возблагодарил» тлением (но не в посрамление себе, а во испытание других). «Приживальщик» и «фон Зон» Максимов «воскрес» не аллегорически, а в душевной кротости. «Прелестница» Грушенька, не став «святой», «воскресила» из-за нее же погибающего грешника. - «Живая жизнь» рукой автора внесла поправки в свои «вечные» сюжеты. То же самое можно сказать о Пушкине, всюду использовавшем чужие замыслы и «цитаты» в «своих» целях. Художник как сороботник Творца не измышляет свое, а пользуется «чужим» материалом, внося в него коррективы согласно его же природе, выявляя его «внутренний образ». И чем менее «от себя», тем живее. А залогом, но не гарантией, жизненности служит духовно-поэтическая интуиция, чувство сообразности форме и смыслу Образа.

Так столкновение Мити и отца напоминает столкновение Барона и Альбера, соперничество Антония и Цезаря за Клеопатру. Грушенька и предстает «уздой Клеопатрой», привлекая к себе двух «шутов», «рыцарей чести» - старого Карамазова и «полячишку» (инверсивная параллель - г-жа Хохлакова с ее «сорокалетними прелестями» и двумя «поклонниками», оспаривающими ее «сокровище» в «сто тысяч»; ср. рогожинские «сто тысяч» Настасьи Филипповны, сопоставимой с «блестящей Ниной Воронскою, сей Клеопатрою Невы», не затмевающей, а оттеняющей своим блеском *свете тихий*, исходящий от Татьяны).

«Гости съезжались на дачу...» и «Египетские ночи» непосредственно сопоставимы с зачином романа, со съездами и сходами персонажей драмы жизни - схождение членов «нестройной семейки» («Неуместное собрание», столкование за «пиршественным столом» в гл. «Контроверза», «За коньячком», «Сладострастники»); «застольные» беседы Алеши с Митей и Иваном (гл. «Исповедь горячего сердца...» и «Братья знакомятся»), сходки у Зосимы (гл. «Старец Зосима и его гости»), сцены в Мокром (гл. «Бред»), сцены суда (кн. «Судебная ошибка»), образование Алешей детской «церкви-семьи» (гл. «Похороны Илюшечки. Речь у камня»). Герои Достоевского (как и Пушкина) разом *Бога молят и беси творят*, стихами венчая свои взлеты и падения.

**Раздел 5. Стихотворцы «с направлением»: влюбленность и вдохновение как «беснование» и «кумиротворение».** «Parodia sacra» проступает во всем комплексе мотивов. Один из них тяга к стихам его героев: все они – «творцы любовной песни» (по самоопределению Гуана у Пушкина). Герои Пушкина и Достоевского пахотятся в состоянии влюбленности (или им представляется, что они влюблены, или имитируют влюбленность в корыстных целях), что предполагает необходимость ее излияния в стихотворной форме. Вопрос степени их одаренности здесь не стоит, важен сам факт приобщения к поэтическому вдохновению. Даже, если они не пишут стихов, то состояние влюбленности позволяет предположить в них «поэтов» (в проекцию встраиваются поэма и бред Ивана, стихи Смердякова, *гимн босоножке*

Федора Павловича, шиллерiana Мити, мечта Грушеньки, «Жана Галилейская» Алеши).

В свою очередь одним из «стихотворцев» и автором единственного произведения в «Братьях Карамазовых» предстает Ракитин, значение стихов в жизни (как и Смердяков, «про неправду все пишут») принципиально отрицающий, но в газетах корыстно подвизающийся. С ним дело обстоит иначе, чем с простым лакеем; он при внешней пристойности олицетворяет крайнюю степень нравственного опустошения и ничтожества, озлобленности и душевной сухости, связанной с неспособностью любить, быть благодарным. Нигилист из «семинаристов», находящийся на одной ступени с «полячишкой», для автора ничтожней и отвратительней Смердякова и Федора Павловича.

Уличенный в «постыдном» стихотворстве Перхотиным (тот, видимо, издевался над нелепостью творения, избличающей претенциозную бездарность автора, а не над стихосложением как таковым), он объявляет свое творение пародией (т.е. формой презренной, до которой, якобы, снизошел), но превосходящей, если не совершенством, то «направлением» – самого Пушкина, «певца ножек». Ракитин как бы догадывается о законе, по которому пародия должна быть совершенней оригинала, но с задачей не справляется. И, чувствуя свое бессилие, злобствует.

В проекции авторского сарказма симптоматичен выбор темы его незадачливыми героями-стихотворцами, именно той, за которую «журили» Пушкина и на которую направлена «пародия» Ракитина – «женские ножки». Пушкин в ней подчеркивает лишь эстетический и эротический момент. Автор выбор темы героями предопределяет социальной (эмансипация, женский вопрос) и онтологической проблематикой, эстетически и эротически снижая ее разработку ими, профанируя, лишая всякой привлекательности.

Авторская игра на понижение в логике «от противного», пребывая в структуре замысла, на уровне восприятия целого, в контексте романа обретает ценность мастерской пародии. Достоевский демонстрирует владение поэтикой безобразного, используя ее в своем замысле, а не в целях утверждения ее суверенности и самоценности (что наблюдается у эпигонов романтизма, в «поэтике» модерна, разоблаченной как знак самоутверждения задолго до своего явления). Форма и содержание у Ракитина абсолютно отвечают друг другу, покоятся в мире и беспокойной «гармонии» неистребимой пошлости в жуткой вечности нежити (вспомним двоящиеся мысли и распадающиеся образы серебряного века).

Тема *больных ног*, *высшей ноги* представляется связанной с темой падения и повреждения. Но *ножки* предстают знаком преклонения перед *идолом* красоты, начинающейся со стройности ног как основания. Оба аспекта преломлены в теме *больной ножки*.

Герои спускаются с пьедесталов, чтобы бестолково суетиться, путаться и падать в поисках утраченного, чтобы приближаться или отдаляться от взыскуемого. И сами они *взысканы* и *призваны*, как говорит Зосима. Поэзия у

автора по-пушкински иронично и милосердно «венчает» их высоты и падения, когда разом *Бога молят и беса творят*. Певцы любви каждый по-своему реализуют свои убогие дары. А общий исход определяется выбором цели и средств.

## ГЛАВА V. ДРАМА ОБРАЗА

*Раздел 1. Сетующие на Сионе: Достоевский и Гоголь.* В нашей теме невозможно обойти вниманием отталкивание романиста от Гоголя, оно коренится в их отношении к слову, в поляризации Гоголем проповеди и искусства, идеи и образа. Показательно различие их видения человека, в т.ч. *маленького*, истоков зла, дара. Гоголь все свел к вопросу, как совместить служение аскета и поэта, смех и идеал. Его *подражание Христу* обретает буквальный характер. Гоголь ни в чем не знает меры – и в гордыни, и в покаянии, во всем крайности, ему чуждо *трезвение*. Исток его духовных проблем – состояние души. Его идея претворить плута в идеал терпит крах по отсутствию живого примера. Гоголь уповал на волю Бога, на чудо; его вера близка магии, умозрению. В Христе он видит Имя-идею, а не Лик; он не доверяет воображению и образу, личности. Его отношения с миром (и героем) тираничны, подчинены идее, идеалу (морально-эстетическому), образцу. В его образе доминирует тип, аллегория, эмблема, а не символ. Отсюда его ложный взгляд на личность, ориентированный на социально-природную среду, безличные истоки; дар личной свободы ему чужд, он знает лишь тиранию или бунт. Ему близок христианский платонизм Оригена, а не антропология св. Отцов. Его путь (он сам это сознавал) – западное нисхождение от умозрения нормы к реальности; путь Востока – обратный, восхождение. Реализм Гоголя в отличие от Достоевского – в магии, теургии, расчищал ложный путь символистам, уводил к гностике. Показательно, что Бахтин обращался к нему эпизодически в контрасте с Достоевским, хотя Гоголь давал материал для разработки его категорий *народного тела*, *телесного низа*, карнавала, шутовства и юродства. Бахтин соблюдал условие чистоты научного эксперимента, взяв за основу своей универсальной концепции другую, западную модель – Рабле. Гоголь был для этого слишком разнороден даже в мировоззренческом плане. У Достоевского же он встраивается в ряд его *сочинителей* и *мечтателей* – от тирана-шута Опискина до Инквизитора (большая фантазия). Иван (Соловьев и Лермонтов), Раскольников, Свидригайлов, Ставрогин при разных судьбах – тот же тип.

*Раздел 2. Персонология Достоевского и св. Отцов: к теме апокатастасиса.* Лакмусовой бумажкой *трезвения* духа служит тема *апокатастасиса* (восстановления в первозданном виде), которая обычно актуализуется в ситуации кризиса, перелома. Она тесно связана с разными уровнями вероучения и поэтического мировидения, но вырастает из антропологии (этапными предстают Ориген, Григорий Нисский, Максим Исповедник). Для многих исследователей автортетами являются первых два. В персонологии романиста определяющей предстает христология

Исповедника, учение о гномической и природной волях, корректирующее диссонансы в учении свт. Григория о свободе (что грубо искажает либрально-романтическая мысль). В отличие от Нисского, он *не* связывал или разделял, а *различал* антропологию (расщепление воли при повреждении природы) и христологию (две природы и воли при едином Лике). Исповедник, ясно определив *подобие* и *образ* как *путь* и *цель*, заложил твердую основу понимания творчества, близкую Пушкину, Тютчеву, Достоевскому. Если Нисский епископ выглядит христианским гностиком, в сравнении с христианской платоникой Оригена, то Исповедник – *христианский экзистенциалист*, игнорируемый Бердяевым и Шестовым в силу расхождений с ним. Гоголь и Лермонтов по типу восприятия мира явно близки свт. Григорию. Потому в *апокатастасисе* следует различать *долженствование* и *упование*, что игнорируют обычно, *уповая на долг любви*. Вровень с отцами-каппадокийцами стоят лишь псевдо-Дионисий Арсопагит, Максим Исповедник и Григорий Палама.

**Раздел 3. «Диалог» и полифония участной «внеаходимости».** Образ-форму мы выводим из *персонологии* Теофании, *ядра личности*, дара неотчуждаемого, и из *иконологии*, исходящей из библейской антропологии. Третьей опорой стала разработка Бахтиным *образа личности*. Целостное триединство составило основу романной формы. У Бахтина были предшественники (Вяч. Иванов, Р. Пумпянский, Л. Гроссман) и оппоненты (Б. Энгельгардт, Г. Фридендер). Сегодня его присвоили пост-структуралисты (Ю. Кристева). Бахтина от всех отличает чувство *личностных* начал в творчестве. Он совершил переворот, переведя проблему смысла / формы в сферу метода, преодолев безликий монологизм.

Среди бинарных констант Бахтина выделяется одна, вроде бы не имеющая оппозиции, но организующая остальные в *диалогическую* структуру. Это категория *участной внеаходимости*, что создавая дистанцию, в то же время *причастна* целому<sup>4</sup>. Она задает отношение автора к миру, герою-субъекту, ведя к *поэтике личности ориентированной среды-контекста*. Увидев своеобразие романа в сократическом диалоге (форме диалектики) и в «менипповой» полифонии, он трагедию и миф-идею перевел в драму и карнавал. Бахтин сосредоточился на преломлении мифа (архетипа) в «новость», иерархически соотнеся истину и жизнь.

Речь идет о рецепции античных форм евангельским смыслом, поэтике Благой вести в романе-откровении. Он в эллинский форме вскрыл потенции нового смысла, придав их связи напряжение информационно-энергетического обмена, а жанру и мировосприятию жизненность. Открыв древний исток, Бахтин заметил, что драма насыщена *элементами мениппеи и карнавала*, близкими роману Достоевского.

<sup>4</sup> «Это [нрзб.] внеаходимость автора герою, любовное устранение себя из поля жизни героя, очищение всего поля жизни для него и его бытия, участное понимание и завершение события его жизни реально-познавательным и этически безучастным зрителем» (Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 16).

Полифония, конечно, соприродна духу и поэтике Писания. Но она как прием присуща и архаике театра. Здесь необходимо развести безликий трагизм Рока, Рода и личную Дриму Искупления, поэтику Провидения и эстетику Предопределения.

Жанру, *застывшей форме* сознания, Бахтин придает особое значение, отводя сюжет на второй план. Но сюжет в отношении автора и героя играет связующую роль. При такой его оценке позволительно говорить не о романе-трагедии (что проявляется в завязке конфликта) и не о полифонии лишь (выявляемой в расстановке сил, в развитии действия, в композиции), а об *оратории, симфонии*, «поэме», устремленной к развязке за пределами действия, о перестекании сюжета в мета-сюжет. В нем лиризм формы, музыкальность предстает не свидетельством «рождения трагедии из духа музыки» (Ницше), а противостоит трагизму бытия (как в «Моцарте и Сальери»). Если определять жанр, влекущий *полифонию* Бахтина, то это *роман-мистерия* в евангельско-драматической, а не эллинистско-трагической полноте. Драма Христа искупает, замыкает все. В ней, вместе с полифонией, карнавалом, мениппеей, диалогом, моно-идея растворена в образе, не страшна ему; все это формы выявления смысла, путь к нему в образе.

Бахтин совмещает Достоевского с Рабле, полифонию с мениппеей, карнавализуя драму Христа по принципу *parodia sacra*, связуя порывы духа с телесным низом, опыт Средних веков и Ренессанса. Эти моменты проходят фоном, факультативно, не проработаны им. Если это и полифония, то предполагающая синкопические паузы, фигуры умолчания, как провалы в бытии, где сквозит не только инобытие, но и небытие. Думается, полифонию Бахтина должна дополнить его же поэтика *живой жизни*, контекста, *выразительного и говорящего бытия*, где творчество и бытие сопрягаются, а не противоплагаются<sup>5</sup>. В этой поэтике роман (герой, сюжет, композиция, жанр, стиль) предстает формой, в которой автор умирает и воскресает в Слове, открывая истину в формах<sup>6</sup>. Наметки этого у Бахтина имеются. Такова мысль о том, что «у каждого смысла будет свой праздник возрождения» в большом времени культуры. О том же интуиции о литургийно-хоровом начале полифонии.

«Коперниканский переворот» Достоевского он видит в том, что тот «персиёс автора и рассказчика со всю совокупностью их точек зрения и даваемых ими описаний, характеристик и определений героя в кругозор самого героя»<sup>7</sup>. Бахтин, избыв искус Рабле, вернулся к Достоевскому, имевшему прививку в лице Христа и Пушкина от всех искусств. Он прямо отмечает глубинную связь христианства и мениппеи: «Древнехристианская

<sup>5</sup> «Предмет гуманитарных наук – выразительное и говорящее бытие. Это бытие никогда не совпадает с самим собою и потому неисчерпаемо в своем смысле и значении» (Бахтин М. К методологии гуманитарных наук // *Его*. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 410).

<sup>6</sup> «Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения» (Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 373).

<sup>7</sup> Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 56.

повествовательная литература (в т.ч. и та, которая была канонизована) проникнута элементами мениппеи и карнавализации»<sup>8</sup>.

**Раздел 4. Христологический дискурс и динамика жанра.** Отношения героя и автора, образа и мира формируют поэтику и метод, актуализуя вопрос отношения слова к себе.

Сложность его в истоке: самоотрицание слова ввиду неверия в себя или уточнение своей природы и роли? Сомнение бывает и продуктивно. В «Дневнике писателя», автор не удовлетворяясь романном словом, связуя полюса, идет на прямой контакт с миром. Так утверждение *нелитературности* текста как прием и форма имеют разные функции, исток. Один идет к Идеалу, другой – к эмпирике, праву. «Обнажение приема» Чернышевским узко функционально – «разрушение уже созданного эстетического эффекта», уже отработавшего свое, для обнаружения авторской идеи (форма ей мешает, ее сокрывая). У гения даже явный прием выразителем, создает эффект достоверности. У одного тон окрашен сарказмом; у другого – мягкой иронией, добродушием, простосердечен. И там, где Достоевский предстает публицистом, он остается художником. Чернышевский всегда (и в лучшем своем романе) – публицист. Ему близко лишь то, что работает на идею. Образ у него функционален, иначе становится балластом. Его тексты – типичный роман идей, где «добро и зло» (в понимании автора) антагонистичны. Известный филолог в жажде новизны договаривается до атавистических истоков образа: «Божеское в человеке доказывается нами в... убийстве отца. И точно так же должна быть принесена в жертву литература»<sup>9</sup>. «В не-литературе даже ее позитивный герой тайно негативен»<sup>10</sup>. «В своей потусторонности текст Достоевского выходит за границу жанра, литературы вообще»<sup>11</sup>. Сальери, Писарев, Бурлюк рядом с этим – овечье блеяние. Лишь диагноз не по адресу. Бахтин резонно отказал в «положительном герое» Гоголю; Смирнов, своей волей, – Достоевскому, вопреки очевидному. В полифонии работает прием *parodia sacra*, названный амбивалентностью мениппеи. Не зря *тему* телесного низа Бахтин нашел у Рабле, а *форму* полифонии у Достоевского, что отвечает конфессиональной природе *credo* авторов. Но *parodia sacra*, прием *снижения* у Достоевского чужд сатире Гоголя.

**Раздел 5. Юродский карнавал: к природе *parodia sacra*.** Бахтин мениппею Рабле с полифонией Достоевского связал диалогом сознаний, а не идей, образом личности, продуктивно сместив ценности. Диалог, полифония без *свободы* карнавала и мениппеи невозможны. Это проступает в связи *святости* и *шутовства* в юродской *нищете духа*. При том, что шут и юрод – полюса, *юродство*, форма аскезы, судит мир через *parodia sacra*, вывернув его логику. Это принцип рождающей смерти, *смертию смерть поправия*.

<sup>8</sup> Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 156.

<sup>9</sup> Смирнов И. Роман тайн «Доктор Живаго». М., 1996. С. 170.

<sup>10</sup> Смирнов И. С. 173, 175.

<sup>11</sup> Там же. С. 168.

Пародия-«цитата» осваивает иной мир, превращая его в свой. Цитата у романиста – «орудие пародии, а не ее объект». Инверсия, пародия как бы отчуждает грех, по сути его умножая; хула / хвала зависят от цели. «Закономерность «библейзмов» у Достоевского в том, что: чем серьезнее, тем запрятаннее, и чем пародийнее, тем откровеннее»<sup>12</sup>. Мотивация автора обычно двойственна: духовная и психолого-бытовая. Пушкин и Достоевский попускают своим шутам и юродам травестировать святое. Схождения творца во ад души служат одолению греха, чтобы мерзость запустения обратить в алтарность. Он идеал профанируют не срамно, а ради его утверждения. Цель *parodia sacra* – взыскание *вековечного Идеала*, искоренение болезни духа, нигилизма.

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Сопоставление авторов показывает, что у них все отчетливей нарастает евангельская доминанта на всех уровнях поэтики, от тем, сюжетов, жанровых форм, стиля до строгости образа и приема.

1. Основу их поэтики составляет принцип христоцентризма, а в сфере метода – *подражание Христу*, библейская антропология.

2. Мировоззренческие и методологические причины системного кризиса мы видим в утрате научной рефлексии, в отказе от пересмотра теоретико-методологических основ, категориально-терминологического аппарата, в стагнации теории образа. Причины кроются в идеологизировании и позитивистском (философский материализм и идеализм) понимании духовно-религиозного опыта, сведении личностной основы к умозрительной морально-эстетической, культурно-исторической, социально-политической идее, тогда как в основе творчества лежит феномен Теофании.

3. Спекулятивный подход обесценивает исследовательские усилия, дезориентирует, направляет их в русло идеологии, сводит анализ к систематизации, каталогизации. Методы изучения не учитывают специфику материала; меняется идеология, но не подходы. Думается, необходимо переосмыслить продуктивные идеи Бахтина и ввести понятия полифонии, диалога, амбивалентности в христианскую парадигму, в которой они созданы и ей соответствуют. Его идеи создают методологическую основу для анализа культуры через отношения автора – героя – читателя. Для этого необходимо освоение христианской онтологии и антропологии, теории символа, наиболее близкого духовной его составляющей. Несомненно, проблема образа и метода связана с конфессиональным типом христианского учения, формирует тип культуры. Понимание *иконичности* и *со-бытийности* слова составляет основу филологического анализа.

4. В отношении пушкинских *опытов драмы* как основы развития его последователями собственной поэтики отметим:

---

<sup>12</sup> *Меерсон, Ольга*. Библейские интертексты у Достоевского Кошунство или богословие любви? // Достоевский и мировая литература. М., 1999. № 12. С. 40-53 (С. 42, 47, 49).

а. Скрытый диалогизм отношений героев с собой и их – с автором создает предпосылки перехода от трагедии как формы монолога к драме как форме диалога, где истина не задана, а открывается динамически в кризисном становлении личных отношений, где нет невинных и обреченных, а *каждый о всех и за вся* в ответе.

б. Структура связей идеи и жанра выявляется в сценах, где все элементы имеют формообразующий характер, работают на единство целого. Драмы позволяют понять роль каждой части конструкции.

Поэт создаст *триады* позиций, формы единства в многообразии: лже-статика – взыскание – резонер: пирующие – Вальсингам – Священник; Барон – Альбер – Герцог; Командор – Анна – Гуан; Сальери – Моцарт – черный человек. «Обличитель» фигура сменная: Иван – Соломон, Лаура – Лепорелло, слепой скрыпач – черный человек. При этом возникают *оппозиции*: история – миф; логос (монологи злодея) – мелос (игра гения); текст – сцена. Мир погружен в стихию эроса и гибели.

5. Резюмируем полученное в результате сравнительного изучения материала.

При общности тематики и онтологических, морально-эстетических, социально-исторических и национальных проблем (*Богородичность* как русская модель *вечной женственности*) в близости авторов выявляется их родство в парах по следующим уровням и проблемам:

= В **Пушкине** и **Достоевском** близость – сюжетно-мотивная (у романиста *читатный* слой из поэта), в характере связей автора и героя, в специфике жанровых форм: повествование тяготеет к драме, драма – к сюжету притчи; в героях (пародийно *близнечные* пары в *parodia sacra*: Зосима – старый Карамазов (мотивы *неблагой жертвы*, слабых ног, спора за сокровища; образы *поэтов любви*, бесноватых *приживал*, *сомнительных мудрецов*) и пр.;

= у **Пушкина** и **Тютчева**: проблема творчества, служения и форм его реализации (тип поэта и назначение поэзии): образ слова, тематические и мотивные переключки при *поколенческом* различии, принадлежности разным поэтическим традициям обоим присуща динамика образа поэта: от поэта как *такового* (олицетворение стихий: *эхо, протей, безумие*) – через *пророка* (оратора) – к *свидетелю во Христе* (апостольское странничество).

= у **Тютчева** и **Достоевского**: восприятие мира в кризисном становлении, снятие бытийного трагизма, поляризации хронотопа; тип **психологизма** (в монологе поэта проступает диалог). Образ *Христа* и тема *безмолвия* (*безмолвно глаголющее бытие-контекст*); *Богородичность* и иконичность.

Вопрос не сводится к прямым влияниям (хотя и это имеет место), но речь идет о явлении духовно-личностного родства. Г.Флоровский отмечал, что «вопрос о генезисе системы или мировоззрения нельзя подменять вопросом о «влияниях». ... «Влияние» может быть и от обратного. Во всяком случае, не следует ссылок на «влияние» заслонять самодеятельность мыслителя». Намеченные общность и различия предстоит раскрыть в дальнейших исследованиях. Различия внешние очевидны, но внутренняя близость глубже

и тоньше. Все многообразие их связей сводится к некоей общности, определяемой как *трезвение духа* в феномене служения, присущем большинству крупных дарований. Вопрос в том, кому или чему, какому Идеалу служит художник – идее, социуму, личности, себе?

II. О методе. Современный роман – не житие! Но использует принцип *реализма в высшем смысле*, открытый Достоевским. В стилистике появилось больше бытоподобия (прямой перспективы), психологизма (поток сознания, подтекст), иной тип строения сюжета (не клейма и их аналог – вставные новеллы). Но осталось сплетение проекций – обратной, бытийной (иномирная) и прямой (натурализм). Похоже, термин *христианский реализм* постепенно приживается в науке. Но опасение, что реализм связывают с одиозными эпитетами, остается. Это неизбежные издержки любого процесса, сопровождаемого идеологизацией здоровой идеи (в чем ее авторы не повинны). Если мы реализм вариативно соотносим с христианством, то допускаем наличие иных реализмов (сюр, соц, критического). Значит, упор надо делать на слове «христианский», поскольку термин реализм надкредитирован еще схоластикой. Необходимо отсечь от него чуждые коннотации. Как рабочий термин можно использовать **христианский символизм** при базовом принципе *христоцентризма*. В них есть ориентированность на Идеал, на иномирный контекст, принцип иконописи. **Христоцентризм** – мировоззренческий принцип творческого метода; христоподобие – потенция; христообразие, благообразие – нравственно-эстетический критерий, мерило со-стояния в Духе, христоподражание – прием; «драгоценный Христов Лик» – идеал автора и его героя, целеположенность образа мира; **творческий принцип – христианский реализм** (термин С. И. Фуделя); художественный метод как прием – **символизм во Христе**. Тот, иконописный, какой символисты имели в виду, и разрушили своими лже-порывами: одни – ересью филетизма, племенничества; другие – теопасхизма и христомещения. При том, что символизм был выхолощен до аллегии гностиками-символистами, сам символ жив. Не зря Аверинцев поминал «теплоту тайны» в символе, говоря об особой отрасли – симвонологии. Символ двузначен (но не двусмыслен), двунаправлен вовне и внутрь. Определение *христианский* в отношении его вполне допустимо, поскольку существуют разные виды символа: восточный, античный и пр. Оно необходимо, чтобы отличить его от мифа, магии, где он пребывает в состоянии диффузии. И отметил бы евангельскую поэтику иномирно личностного контекста, «вопиющего и глаголющего безмолвия» (свт. Игнатий Брянчанинов), где *ценность* – критерий, а не исток. Это сблизит поэтику русской литературы с *евангельской поэтикой*, к чему она и тяготеет в высших своих явлениях. О духовном реализме, никак и ничего не определяющем, здесь не может быть речи; спекулятивный термин, бессодержателен и двусмыслен.

**Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:**

1. Сузи В.Н. Подражание Христу в романной поэтике Ф.М. Достоевского. Монография. Петрозаводск: изд-во ПетрГУ, 2008 (12,3 п. л.).
2. Сузи В.Н. Пушкинский контекст в русской литературе. Монография. Петрозаводск: изд-во ПетрГУ, 2010 (7,5 п.л.).
3. Сузи В.Н. И.А. Есаулов «Пасхальность русской словесности» [Рецензия] // Вопросы философии. 2005. № 10. С. 184-186 (0,5 п.л.)
4. Сузи В.Н. Поэтика контекста и метатекста у Тютчева и Достоевского // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. Сер. Филология. Науч. журн. С.-Пбг., 2008. № 4. С. 27-34 (0,6 п.л.).
5. Сузи В.Н. Контекст *молчания* у Тютчева и Достоевского // Личность. Культура. Общество. 2008. Т. 10. Вып. 5-6 (44-45). С. 476-482 (0,6 п.л.).
6. Сузи В.Н. Мотив безмолвия у Тютчева и Достоевского // Вестник Московского государственного областного университета. Сер. Рус. Филология. 2009. № 2. С. 171-176 (0,5 п.л.).
7. Сузи В.Н. Взыскание художника: Гоголь и Достоевский // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. № 2. (Т. 1). Сер. Филология. Науч. журн. С.-Пбг., 2010. С. 36-44 (0,6 п.л.).
8. Сузи В.Н. К «духовной проблеме» Гоголя // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Обществ. и гуманитар. науки. 2010. № 1 (106). С. 52-59 (1,0 п.л.).
9. Сузи В.Н. Гоголь и Достоевский: искушение образом // Вестник Московского государственного областного университета. Сер. Рус. филология. 2010. № 3. С. 158-165 (0,6 п.л.).
10. Сузи В.Н. О жанре «Моцарта и Сальери» А.С. Пушкина // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Обществ. и гуманитар. науки. 2011. № 5. С. 71-74. (1,0 п.л.)
11. Сузи В.Н. Достоевский и преп. Максим Исповедник // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Обществ. и гуманитар. науки. 2011. № 7. С. 109-111. – 0,6 п.л.
12. Сузи В.Н. Принцип «двойного бытия» в поэзии Ф.И. Тютчева // Проблемы исторической поэтики. Сб. науч. тр. Вып. 2. Петрозаводск, 1992. С. 102-112 (0,7 п.л.).
13. Сузи В.Н. Богородичные мотивы в пейзажной лирике Ф. Тютчева // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX вв.: Цнтата, рсминисценция, мотив, сюжет, жанр. Сб. науч. тр. Петрозаводск, 1994. С. 170-178 (0,4 п. л.).
14. Сузи В.Н. Тютчевское в поэме Ивана Карамазова «Великий Инквизитор» // Новые аспекты в изучении Достоевского. Сб. науч. тр. Петрозаводск, 1994. С. 171-192 (1,3 п.л.).

15. Сузи В.Н. Мотив Суда Господня в поэзии Ф.И. Тютчева // Сергей Радонежский и современность. Материалы межвуз. конфер. к 600-летию памяти преп. Сергия. Сб. ст. Петрозаводск, 1994. С. 112-117 (0,4 п.л.).
16. Сузи В.Н. «Христовой службы ради!» (Уроки Ф.И. Тютчева в современной школе) // Традиции образования в Карелии. Материалы респ. науч.-практ. конф., посв. 165-летию Олонской дух. семинарии. Петрозаводск, 1995. С. 122-124 (0,2 п.л.).
17. Сузи В.Н. Принцип «двойного бытия» в лирике Ф.И. Тютчева (к проблеме античной и христианской традиций). Авторсф. Дис ... канд. фил. наук. Петрозаводск, 1996 (1,0 п.л.).
18. Сузи В.Н. О природе пушкинской гармонии // «Поэт действительности». Материалы межвуз. конф., посв. 200-летию Пушкина. Петрозаводск, 1999. С. 10-14 (0,3 п.л.).
19. Сузи В.Н. Христос «Двенадцати» А. Блока и пушкинские «двух бесов изображенья» // «Поэт действительности». Материалы межвуз. конф., посв. 200-летию Пушкина. Петрозаводск, 1999. С. 39-45 (0,4 п.л.).
20. Сузи В.Н. Христос в поэзии Ф. И. Тютчева // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Сб. науч. тр. Вып. 3. Петрозаводск, 2001. С. 309-327 (1,1 п.л.).
21. Сузи В.Н. К проблеме художественного метода литературы и его изучения в школе (статья) // Русская историческая филология: Проблемы и перспективы. Докл. Всеросс. науч. конф. памяти Мещерского. Петрозаводск, КГПУ. 2001. С. 400-406 (0,4 п.л.).
22. Сузи В.Н. «Пленник» Великого Инквизитора // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 16. С.-Пбг., Музей-квартира Достоевского. 2001. С. 73-88 (1,0 п.л.).
23. Сузи В.Н. Черты расколо-учителя Капитона в облике Великого Инквизитора // Достоевский и современность. Материалы XV международных чтений. Старая Русса, Дом-музей Достоевского. 2001. С. 146-157 (0,7 п.л.).
24. Сузи В.Н. К жанровым истокам поэмы Блока «Двенадцать» // Проблемы литературных жанров. Материалы X Междунар. науч. конф., посв. 400-летию г. Томска. Русская литература XX в. Ч.2. Томск, 2002. С. 63-68 (0,5 п.л.).
25. Сузи В.Н. Пасхальное слово Ф. Достоевского в «Братьях Карамазовых» // Вера и разум: Религия и гуманитарное знание. Межвузовский сборник научных трудов. Петрозаводск: ПетрГУ. 2002. С. 47-62 (1,0 п.л.).
26. Сузи В.Н. Мотив хвалы из ада и милости в «Братьях Карамазовых» // Достоевский и современность. Материалы XVI международных чтений. Старая Русса, Музей Достоевского. 2002. С. 182-196 (0,9 п.л.).
27. Сузи В.Н. Пушкин и Достоевский – сегодня и всегда... // Соц.-экон., духовное и культурное возрождение России. Материалы III международных Арсеньевских чтений. Петрозаводск, КНЦ РАН. 2003. С. 344-354 (0,7 п.л.).
28. Сузи В.Н. «Так испытывал ее Бог» (Культурно-исторический и художественный хронотоп в рассказе И.А. Бунина «Чистый понедельник») // Три века русской литературы. Актуальные аспекты изучения. Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 3. М.-Иркутск, Лит.ин-т-ИГПУ. 2003. С. 84-106 (1,4 п.л.).
29. Сузи В.Н. Пиршественное веселье, рождающая смерть и убийственно смешное ремесло в «Моцарте и Сальери» А.С. Пушкина // Три века русской литературы.

- Актуальные аспекты изучения. Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 4. М.-Иркутск, Лит.ин-т–ИГПУ. 2003. С. 61-81 (1,3 п.л.).
30. Сузи В.Н. Осип Мандельштам: от «своего» – к «чужому» (из опыта духовной идентификации через смену культурной парадигмы) // «Свое» и «чужое» в культуре народов европ. Севера. Материалы 4-й международной научной конференции. Петрозаводск: Петр. ГУ. 2003. С. 108-112 (0,3 п.л.).
  31. Сузи В.Н. Россия в письмах Тютчева // Славяне в Карелии. Межвуз. сб. ст. (к 300-летию Петрозаводска). Петрозаводск, ГОУ ИПК РО. 2003. С. 60-63 (0,3 п.л.).
  32. Сузи В.Н. О месте библейских нравственных ценностей в культуре // Социально-экономическое, духовное и культурное возрождение России. Материалы III международных Арсеньевских чтений. Петрозаводск, КНЦ РАН. 2003. С. 371-379 (0,5 п.л.).
  33. Сузи В.Н. Свобода в любви и проблема «свое/чужое»: христианская этика в русской культуре // Православие в Карелии. Материалы 2-й международной научной конференции. Петрозаводск, 2003. С. 339-350 (0,8 п.л.).
  34. Сузи В.Н. Ф.И. Тютчев – православный мыслитель и поэт // Православие в Карелии. Материалы 2-й международной научной конференции. Петрозаводск, 2003. С. 300-308 (0,6 п.л.).
  35. Сузи В.Н. Мотив сокровища в «Братьях Карамазовых» Достоевского и у Пушкина // Достоевский и современность. Материалы XVII международных чтений. Вел. Новгород, Музей Достоевского. 2003. С. 161-173 (0,8 п.л.).
  36. Сузи В.Н. «Воскрешающее» слово в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Достоевский и современность. Материалы XVIII международных чтений. Вел. Новгород, Музей Достоевского. 2004. С. 221-236 (0,8 п.л.).
  37. Сузи В.Н. Мотив *жизнь-сон* в лирике Ф.И. Тютчева (о природе поэтического образа). Статья 1-2 // Три века русской литературы. Актуальные аспекты изучения. Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 5. М.-Иркутск, Лит.ин-т–ИГПУ. 2004. С. 84-100; 101-118 (1,4; 1,3 п.л.).
  38. Сузи В.Н. Современная методология: поиски и размышления // Три века русской литературы. Актуальные аспекты изучения. Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 6. М.-Иркутск, Лит.ин-т–ИГПУ. 2004. С. 50-62 (1,0 п.л.).
  39. Сузи В.Н. Антиномии Тютчева и *русский Христос* // Три века русской литературы. Актуальные аспекты изучения. Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 8. М.-Иркутск, Лит. ин-т – ИГПУ. 2004. С. 30-40 (0, 9 п.л.).
  40. Сузи В.Н. К проблеме художественного метода // Три века русской литературы. Актуальные аспекты изучения. Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 9. М.-Иркутск, Лит. ин-т – ИГПУ. 2004. С. 137-151 (1,1 п.л.).
  41. Сузи В.Н. О провиденциальной природе поэтических снов Ф.И. Тютчева // Пушкин и сны. Сны в фольклоре, искусстве и жизни человека. Сб. ст. С.-Пбг., Пушкинский проект. 2004. С. 136-152 (1,0 п.л.).
  42. Сузи В.Н. «Рыцари чести» в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Достоевский и современность. Материалы XIX международных чтений. В.-Новгород, Музей Достоевского. 2005. С.24-32 (0,9 п.л.).
  43. Сузи В.Н. «Исус» А. Блока в пушкинской перспективе // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX вв. Сб. науч. тр. Вып. 4. Пстрозаводск, 2005. С. 470-490 (1,3 п.л.).

44. Сузи В.Н. Imitatio Christi как образ и прием // Три века русской литературы. Актуальные аспекты изучения. Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 10. М.-Иркутск, Лит.ин-т–ИГПУ. 2005. С. 129-139 (0,7 п.л.).
45. Сузи В.Н. Сюжет о влюбленном бесе // Три века русской литературы. Актуальные аспекты изучения. Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 11. М.-Иркутск, Лит.ин-т–ИГПУ. 2005. С. 31-41 (0,7 п.л.).
46. Сузи В.Н. Пушкинский сюжет о влюбленном бесе в «Братьях Карамазовых» Достоевского (2 статья) // Три века русской литературы. Актуальные аспекты изучения. Вып. 11. М.-Иркутск, 2005. С. 42-50 (0,6 п.л.).
47. Сузи В.Н. Стихотворцы с направлением: влюбленность и вдохновение как беснование и кумиротворение // Три века русской литературы. Актуальные аспекты изучения. Вып. 12. М.-Иркутск, 2005. С. 31-38 (0,5 п.л.).
48. Сузи В.Н. К истокам и трансформации календарного сюжета в русской литературе // Три века русской литературы. Актуальные аспекты изучения. Вып. 13. М.-Иркутск, 2006. С. 117-122 (0,5 п.л.).
49. Сузи В.Н. «Тайна сия...») // Достоевский и современность. Материалы XXI чтений. В.-Новг. Ст. Русса, 2006. С. 224-234 (0,7 п.л.).
50. Сузи В.Н. Миростроение романов Достоевского // Духовные начала русской словесности. Сб. материалов конф. В.Новгород, 2006. С. 82-92 (0,8 п.л.).
51. Сузи В.Н. О способах подражания и природе образа // Феномен русской духовности: словесность, история, культура. Материалы конференции. Калининград, 2006. С. 20-29 (0,7 п.л.).
52. Сузи В.Н. Тютчевская *живая жизнь* и «вот-бытие» Хайдеггера: энергичность и витальность (статья) // Три века русской литературы. Актуальные аспекты изучения. Вып. 14. М.-Иркутск, 2007. С. 44-58 (1,2 п.л.).
53. Сузи В.Н. Образ поэтического сна в лирике Ф.И. Тютчева // Три века русской литературы. Актуальные аспекты изучения. Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 15. М.-Иркутск, 2007. С. 46-59 (1,1 п.л.).
54. Сузи В.Н. Образ слова у Тютчева: от метафоры к символу // Россия и Греция: диалоги культур. Материалы I международной конференции: В 2-х ч. Ч. 2. Петрозаводск, 2007. С. 278-285 (0,5 п.л.).
55. Сузи В.Н. «Путь» А.С. Хомякова // А.С. Хомяков – поэт, мыслитель, публицист. Сб. ст.: В 2-х томах. М., 2007. Т. 1. С. 422-432 (0,7 п.л.).
56. Сузи В.Н. Культурно-исторические «параллели» и *русский Христос* Тютчева // Современное прочтение русской классической литературы XIX в. В 2-х т. М., 2007. С. 259-278 (0,6 п.л.).
57. Сузи В.Н. Образ Слова у Тютчева: от поэтической метафоры к религиозному символу // Духовный потенциал русской классической литературы. М., 2007. С. 438-446 (0,8 п.л.).
58. Сузи В.Н. «Нестройная семейка» и церковь-семья: образы отцов и образ Богородицы у Достоевского (статья) // Три века русской литературы. Актуальные аспекты изучения. Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 18. М.-Иркутск, 2008. С. 177-187 (0,7 п.л.).
59. Сузи В.Н. *Русский Христос* в нашей жизни // Православие в Карелии. Материалы 3-й науч. конф. Петрозаводск, 2008. С. 40-48 (0,6 п.л.).
60. Сузи В.Н. *Иночество в миру* у Достоевского // Наследие России и духовный выбор русской интеллигенции. Сб. матер. 3-го Оптинского форума. М.-Калуга. 2008. С. 310-316 (0,5 п.л.).

61. Сузи В.Н. *Parodia sacra* в романной поэтике Достоевского // Русская словесность в мировом культурном контексте. Доклады и тезисы II-го Междунар. симпозиума. Москва-Покровское. 2008. С. 164 (0,1 п.л.).
62. Сузи В.Н. О *русском Христе* у Достоевского // Достоевский и современность. Материалы XXII чтений. В.-Новг. Ст. Русса, 2008. С. 219-229 (0,7 п.л.).
63. Сузи В.Н. Призвание художника и пути его реализации Гоголем // Анализ литературного произведения: Гоголь: диалог с будущим: Межвуз. сб. науч. тр. Иркутск, 2009. С. 3-17 (1,0 п.л.).
64. Сузи В.Н. Тема апокатастасиса у Достоевского и св. отцов // Сокровищница жизни человека: русский язык, литература, культура. Материалы межрегиональной научно-практической конференции. Шуя. 2010. С. 173-176 (0,5 п.л.).
65. Сузи В.Н. Достоевский и Гоголь в святоотеческой проскции // Достоевский и мировая культура. Альманах. Пбг., 2010. № 27. С. 127-141 (1,0 п.л.).
66. Сузи В.Н. «Жизнь есть небес мгновенный дар...» // Державин и диалектика культур. Материалы международной научной конференции. Казанский гос. ун-т. 2010. С. 70-73 (0,25 п.л.).
67. Сузи В.Н. Гоголь и Достоевский: искушение образом // Достоевский и современность. Материалы 24 Международных Старорусских чтений. Вел. Новгород. 2010. С. 355-362 (0,6 п.л.).
68. Сузи В.Н. Н.В. Гоголь: задача художника и пути ее решения // Русская литература и философия: постижение человека. Материалы 3-й Всероссийской научной конференции. Липецк, 2011. Т.1. С. 28-38 (1,0 п.л.).
69. Сузи В.Н. О жанре «Моцарта и Сальери» А.С. Пушкина // Русская литература и философия: постижение человека. Материалы 3-й Всероссийской научной конференции. Липецк, 2011. Т. 1. С. 145-150 (0,5 п.л.).
70. Сузи В.Н. «Глагол времен, металла звон...»: хронотоп вечности и тема творчества у Державина и Тютчева // Вестник Карельского филиала РАНХ и ГС. Сб. науч. ст. Петрозаводск, 2011. С. 400-417 (1,0 п.л.).
  
71. Сузи В.Н. Из русской литературы XIX века (возвращение к истокам). Учебное пособие. Курс лекций. Петрозаводск, 2004 (1,3 п.л.).
72. Сузи В.Н. Герменевтика: история и концепции. Учебное пособие. Петрозаводск, изд-во ПетрГУ. 2005 (5,5 п.л.).
73. Сузи В.Н. В поэтическом мире Тютчева. Учебное пособие. Петрозаводск: ПетрГУ. 2009 (3,5 п.л.).

10-

Подписано в печать 12.12.11. Формат 60 × 84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Бумага офсетная. 2,9 уч.-изд. л. Тираж 100 экз. Изд. № 239.

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования**

**ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

Отпечатано в типографии Издательства ПетрГУ

185910, г. Петрозаводск, пр. Ленина, 33