

На правах рукописи

АХУНОВА РИНА РУШАНОВНА

**Библейские женские образы
в творчестве Ф. М. Достоевского и А. А. Ахматовой**

Специальность: 5.9.1. Русская литература и литературы народов
Российской Федерации

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Борисова Валентина Васильевна

Москва – 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. Творчество Ф. М. Достоевского и А. А. Ахматовой в биографическом, историко-литературном и типологическом аспектах изучения.....	12
1.1. Достоевский в жизни и творчестве Ахматовой.....	12
1.2. Библейские образы и мотивы в творчестве Достоевского и Ахматовой.....	26
ГЛАВА II. Библейские женские образы в творчестве Достоевского.....	32
2.1. Образ Богородицы в творчестве Достоевского	32
2.2. Образ блудницы в произведениях Достоевского.....	49
2.3. Образ Рахили в романе «Братья Карамазовы»	94
ГЛАВА III. Библейские женские образы в лирике Ахматовой.....	103
3.1. Особенности интерпретации библейских женских образов в поэтическом цикле Ахматовой «Библейские стихи»	103
3.2. Богородичные образы в творчестве Ахматовой	116
3.3. Ветхозаветный образ Юдифи в ранней лирике Ахматовой.....	129
3.4. Образ иудейской царевны Саломеи в стихотворении А. А. Ахматовой «Надпись на портрете»	140
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	154
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	160

ВВЕДЕНИЕ

Художественное наследие Ф. М. Достоевского и А. А. Ахматовой традиционно привлекает внимание исследователей, изучающих произведения двух классиков русской литературы как в монографическом, так и в сопоставительном ключе. В последнем случае, при всей разнице индивидуальных стилей обоих художников слова, открываются принципиально значимые идейные и образные параллели и переклички, свидетельствующие о единых корнях их жизни и творчества. Конечно, это прежде всего Библия, о которой Достоевский сказал: «Точно изваяние мира и человека и характеров человеческих, и названо все и указано на веки веков. И сколько тайн разрешенных и откровенных <...>». ¹ Вечной книгой человечества считала Библию и Ахматова, ориентируясь на нее, вслед за автором «великого пятикнижия», как на важнейший для себя художественный источник. В этой связи целенаправленное обращение к теме библейских женских образов, сквозных в творчестве Достоевского и Ахматовой, представляется вполне обоснованным.

Соответственно **актуальность** диссертационной работы определяется назревшей необходимостью сравнительно-типологического изучения образов библейских героинь Достоевского и Ахматовой в сопряженном биографическом, историко-литературном и культурном контекстах, тем более что такая задача в науке еще не ставилась. Комплексный же анализ и интерпретация библейских женских образов в творчестве Достоевского и Ахматовой дает возможность дополнить выводы компаративистского характера, порой сводящиеся к выявлению только фактического сходства и различий, их объяснением с точки зрения исторической поэтики и этнопоэтики. В наше время, как справедливо высказался авторитетный ученый В.

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 тт. Л.: Наука, 1972-1990. Т. 14. 1974. С. 265. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

Н. Захаров, это наиболее инициативное и актуальное направление исследований².

Методология исследования.

В работе системно реализуются следующие литературоведческие методы исследования: биографический метод, позволяющий выявить преломление фактов биографии и личности писателей в их творчестве; мифопоэтический и сравнительно-исторический методы, в данном случае дающие возможность обнаружить генезис и художественную трансформацию ключевых женских образов в произведениях Достоевского и Ахматовой в их связях с архетипическими образами библейских героинь. Также в диссертации, наряду с принципами интертекстуального и целостного анализа и интерпретации художественного текста, используется категориальный аппарат исторической поэтики и этнопоэтики, необходимый для раскрытия особенностей функционирования библейских образов и мотивов в творчестве Достоевского и Ахматовой.

Теоретической основой диссертационной работы преимущественно послужили ключевые литературоведческие исследования, посвященные творчеству Достоевского и Ахматовой. Проблема взаимодействия «библейского / евангельского текста» с литературно-художественным текстом, значимая в нашей работе, освещается с опорой на труды В. Н. Захарова, И. А. Есаулова, Т. А. Касаткиной, О. А. Богдановой, В. В. Борисовой, Е. Ю. Сафроновой, Л. Аллена, Р. Лаута, С. Сальвестрони и других российских и зарубежных ученых, развивающих идеи исторической поэтики и этнопоэтики. Вместе с тем основой изучения художественного дискурса Достоевского и Ахматовой стали общенаучные положения о формах и способах выражения авторской позиции, выдвинутые М. М. Бахтиным, В. В. Виноградовым, Б. О. Корманом, Ю. М. Лотманом, А. Жолковским, Р. Бартом, Е. Фарыно, М. Фуко, В. Шмидом и другими учеными. В этом плане исследо-

² См. об этом: Захаров В. Н. Пути и перепутья исторической поэтики // Проблемы исторической поэтики. 2025. Т. 23. № 1. С. 7.

вание авторской художественной стратегии опирается и на принципы мотивного анализа и нарратологии, разработанные в свое время А. Н. Веселовским, В. Я. Проппом, Б. В. Томашевским, О. М. Фрейденберг, развитые также в теоретических исследованиях Б. М. Гаспарова, С. С. Аверинцева, Н. Д. Тмарченко, Е. К. Ромодановской, Р. Г. Назирова, В. И. Тюпы, Ю. В. Шатина, И. В. Силантьева и других ученых.

Степень разработанности темы исследования.

В современном отечественном и зарубежном литературоведении накоплен значительный опыт изучения конкретных связей творчества Достоевского и Ахматовой на разных уровнях, включая художественный язык, стиль, типологию образов, прежде всего образ Петербурга³, а также христианские сюжеты и мотивы, исследование которых в последние десятилетия ведутся особенно активно и продуктивно, что подтверждается добротными публикациями в журнале «Проблемы исторической поэтики» о евангельском тексте в целом и евангельских цитатах, реминисценциях, мотивах, сюжетах, жанрах в русской словесности в частности. Хотя бросается в глаза, что по сравнению с обращением к творчеству писателей XIX века, этнопоэтика литературы последующего времени в своих связях с христианской традицией до сих пор остается вне поля зрения ученых, за исключением некоторых работ как общего, так и аспектного характера.⁴

Большое значение в разработке темы нашего исследования в качестве исходных ориентиров имеют концептуальные работы Л. Г. Кихней, Л. П. Козубовской, О. Ю. Юрьевой и Е. А. Шестаковой, в которых в сопоставительном плане рассмотрен ряд произведений Достоевского и Ахмато-

³ См., например: Анна Ахматова: pro et contra: Антология в 2-х тт. СПб.: РХГА, 2005.

⁴ См., например: Завгородняя Г. Ю. Образы Марии Египетской, Марии Магдалины и Клеопатры в русской литературе: христианское и языческое // Проблемы исторической поэтики. 2020. Т. 18. № 2. С. 42–63; Захарченко С. О. Евангельские образы и мотивы как основа поэтической универсалии // Проблемы исторической поэтики. 2008. Т. 8. С. 38-45.

вой⁵. Ученые единодушно отмечают преимущественную значимость в творчестве Ахматовой традиции Достоевского как прямого предшественника поэтессы в ее целенаправленном обращении к библейским сюжетам, темам, образам. Полагаем, что среди них особо следует выделить библейских героинь, образы которых являются сквозными в произведениях обоих авторов, во многом функционально и типологически перекликаясь.

Объект исследования: типология библейских женских образов в творчестве Достоевского и Ахматовой.

Предмет исследования: функциональная роль библейских женских образов в произведениях Достоевского и Ахматовой.

Материалом исследования послужили как произведения малой прозы Достоевского (рассказ «Ползунков», повести «Неточка Незванова», «Хозяйка»), так и романы, входящие в «великое пятикнижие» писателя («Преступление и Наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы»), и ряд ключевых произведений Анны Ахматовой: это лирические циклы «Чётки», «Июль 1914», «Библейские стихи», «Северные элегии», стихотворения «Надпись на портрете», «Исповедь», «Отрывок», «Все мы бражники здесь, блудницы», «Юдифь» и др., «Поэма без героя», поэма «Реквием» и др. Целостный анализ этих произведений с учетом доминирующей функции библейских женских образов в них позволяет обеспечить должную степень достоверности и оригинальности результатов исследования.

⁵ Козубовская Л. П. А. Ахматова и Ф. М. Достоевский. Заметки к теме. Ст. 1. «Павловский текст» // Вестник Барнаульского государственного педагогического университета. 2002. № 2. С. 87-94; Юрьева О. Ю. Достоевский в мире Анны Ахматовой. Статья 1 // Казанская наука. 2023. № 9. С. 134-138; Юрьева О. Ю. Достоевский в мире Анны Ахматовой. Статья 2 // Казанская наука. – 2023. – № 10. – С. 129-132; Шестакова Е. А. Анна Ахматова и Достоевский // Достоевский и мировая культура: Альманах. СПб. 1993. С. 84-91; Кихней Л. Г., Темиршина О. Р. «Достоевский и бесноватый...»: рецепции Ф. М. Достоевского в «Поэме без Героя» Анны Ахматовой и механизмы создания полигенетичной цитаты // Новый филологический вестник. 2022. № 1 (60). С. 136-150; Кихней Л. Г. Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла. М.: Правда, 1991. 102 с. и др.

Рабочая гипотеза диссертации.

Мы предполагаем, что представления о функционировании библейских женских образов в творчестве Достоевского и Ахматовой систематизируются в сравнительно-типологическом плане на конкретных сквозных основаниях. Имеется в виду единый ряд библейских героинь в произведениях обоих авторов. Возможность их сопоставления обусловлена преемственным и опосредованным характером обращения Ахматовой к библейской традиции в ее конкретном преломлении в творчестве Достоевского. При этом общие и специфические особенности творческих индивидуальностей обоих авторов проявляются через специфику художественной интерпретации библейских женских образов в биографическом, историко-литературном и культурном контекстах.

Цель исследования – проследить преломление библейской традиции в создании ключевых женских образов в произведениях Достоевского и Ахматовой.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

- 1) выявить на конкретных типологических основаниях сквозные библейские женские образы в произведениях Достоевского и Ахматовой;
- 2) рассмотреть библейские женские образы в творчестве Ахматовой и Достоевского в сопряженном контексте мифопоэтических, литературных и культурных традиций;
- 3) определить особенности творческой трансформации библейских женских образов и их функционирования в произведениях Достоевского и Ахматовой;
- 4) объяснить выявленное сходство и различия в художественной трактовке образов библейских героинь в творчестве Достоевского и Ахматовой их укорененностью и генетической связью с этноконфессиональной традицией русской классической литературы;
- 5) обозначить перспективы дальнейшего исследования библейских женских образов в новейшей отечественной словесности.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в том, что в нем решены конкретные актуальные задачи современного литературоведения, а именно:

– выделен единый ряд библейских героинь в произведениях Достоевского и Ахматовой, включающий в себя сквозные образы, среди которых центральными являются образы Богородицы, «святой блудницы» и Рахили;

– определен необходимый для их исследования сопряженный биографический, историко-литературный и культурный контекст;

– впервые осуществлен целостный анализ ключевых текстов Достоевского и Ахматовой, в которых доминирующими являются библейские женские образы;

– выявлены как общие особенности их индивидуально-художественной интерпретации и функционирования в творчестве обоих авторов, в том числе творческая контаминация мифопоэтических, фольклорных и христианских мотивов, так и отражение «кода Достоевского» в поэзии Ахматовой наряду с резко выраженным в ней гендерным аспектом восприятия библейских женских образов, которым обусловлена их смысловая переакцентировка по сравнению с «вечной книгой человечества» и «великим пятикнижием» Достоевского;

– введены в научный оборот принципиально значимые положения о сходстве творческих индивидуальностей Достоевского и Ахматовой, в произведениях которых библейские женские образы вписываются в большое интермедиальное поле мировой и русской культуры, что определяет синкретический характер их художественного воплощения в духе «всемирной отзывчивости» и «всечеловечности».

Теоретическая значимость исследования определяется тем, что оно, концептуально расширяя представления о функционировании библейских женских образов в творчестве Достоевского и Ахматовой, вносит конкретный вклад в развитие исторической поэтики и этнопоэтики, в русле

которых современным отечественным литературоведением активно утверждается идея глубинных связей классической русской словесности с христианской традицией.

Проведенный целостный анализ библейских женских образов у Достоевского и Ахматовой позволяет сделать выводы теоретического и методологического характера, которые могут быть учтены в аналогичных историко-литературных исследованиях сопоставительного плана. Выявляя связь произведений отечественной словесности, относящихся к разным периодам ее истории, с христианской традицией, необходимо учитывать роль и значение «посредников» в творчестве писателей-классиков. Для Ахматовой такой призмой преломления библейской традиции стало наследие Достоевского. Именно оно выступает как главное и осознанное самой поэтессой опосредованное звено в ее интерпретации библейских женских образов. Думается, «код Достоевского», «Достоевский слой» необходимо учитывать в ходе выявления «библейского текста», библейских образов и мотивов и в произведениях других писателей XX-XXI вв.

Практическая значимость диссертации заключается в возможности использования результатов проведенного исследования в вузовском и школьном преподавании русской литературы XIX-XX вв., а также при разработке общих и специальных учебных курсов по теории и истории литературы.

Положения, выносимые на защиту

1. Типологическое сходство творческих индивидуальностей Достоевского и Ахматовой подтверждается их преимущественной ориентацией на Библию, которая оказала существенное влияние на формирование мировоззрения и художественных принципов изображения мира и человека в произведениях обоих авторов.

2. В творчестве Ахматовой библейские образы и мотивы, воспринятые в том числе и через Достоевского, предельно поэтизируются с субъективно-психологической точки зрения. Об этом свидетельствуют образы

лирических героинь Ахматовой, генетически соотнесенные с женскими образами в романах Достоевского, литературными прототипами которых в свою очередь являются библейские женщины.

3. При всем их многообразии в произведениях Достоевского и Ахматовой целенаправленно реконструируются и актуализируются в качестве ключевых образы Божией матери, Рахили, Юдифи, Саломеи и других библейских героинь, привлечших особенное внимание художников слова XIX и XX веков.

4. Одно из центральных мест в произведениях обоих авторов занимает образ Богородицы. Созданные Достоевским оригинальные художественные модификации образа Божией Матери вошли и в творческое сознание Ахматовой: во-первых, это образ Матери-сырой земли, имеющий фольклорно-мифологические истоки; во-вторых, образ страдающей и сострадающей Матери Марии; в-третьих, это иконографические образы Богородицы. Этот синкретический образный ряд – общий в творчестве Достоевского и Ахматовой.

5. Также в творчестве Достоевского и Ахматовой сквозным является неоднозначный образ «святой блудницы». Фабула прощения кающейся грешницы в трансформированном виде реализуется практически во всех романах писателя и во многих лирических произведениях поэтессы. В них блудница не только прощена, но и возвышена над другими героями.

6. Ключевые женские образы в произведениях Достоевского и Ахматовой, сохраняя глубинные связи с библейской традицией, актуализируются в сопряженном биографическом, историко-литературном и культурном контексте.

Перспективы дальнейшей разработки темы

Проведенное исследование может быть продолжено на материале литературы XXI века, в которой библейская традиция продолжает сохранять свое значение. Кроме того, возможно расширение гендерных рамок

исследования за счет привлечения к сравнительно-типологическому анализу других образов библейских героев и героинь.

Апробация работы. По теме диссертации опубликованы 6 статей, в том числе 3 – в изданиях, включенных в список ВАК, прочитаны доклады на XIV Международной научной студенческой конференции «Наука и Просвещение» (Пенза, 25 апреля 2019г.), на Международной научной конференции «Актуальный Достоевский» (Уфа, 28 апреля 2021г.), на Международной научной конференции «Достоевский и мировая культура» (Санкт-Петербург, 9 ноября 2023 г.), на Международной научной конференции «Достоевский и современность» (Старая Русса, 23-26 мая 2023г.), на всероссийских научных конференциях с международным участием «Непрерывное образование: школа – педколледж – вуз» (БГПУ им. М. Акмуллы, 2019-2024).

Объем и структура исследования. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка используемой литературы, включающего в себя более 200 наименований. Общий объем работы – 183 страницы.

ГЛАВА I.

ТВОРЧЕСТВО Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И А. А. АХМАТОВОЙ В БИОГРАФИЧЕСКОМ, ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОМ И ТИПОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТАХ ИЗУЧЕНИЯ

1.1. Достоевский в жизни и творчестве Ахматовой

Биографический, историко-литературный и сопоставительный аспекты изучения творчества Достоевского и Ахматовой обоснованно обозначены в современном литературоведении. Необходимо их последовательно рассмотреть в обзорном плане как фундамент для дальнейшего сопоставительного изучения библейских женских образов в произведениях обоих художников слова. В первую очередь возможность такого сопоставления обусловлена отношением самой поэтессы к автору «великого пятикнижия».

Она была не только «пушкинисткой», ее можно назвать и «духовной дочерью Достоевского»⁶. Еще в самом начале поэтического пути у нее сложился свой взгляд на наследие писателя-классика. Известно, что мать Анны Ахматовой, Инна Эразмовна Стогова (Горенко) была женщиной образованной: в Петербурге она посещала Бестужевские курсы, слушала выступления Достоевского на благотворительных вечерах. Безусловно, этот факт важен, поскольку роль матери в литературном воспитании дочери весьма значительна.

Мемуаристы, писавшие о жизни Ахматовой, неоднократно поднимали тему творческого родства Ахматовой с Достоевским. Так, Л. Лосев приводит в пример два ярких эпизода, связанные Достоевском, которые должны были войти в автобиографическую книгу Ахматовой «М. Ф. Вальцер у Достоевского. Отец у Философовых»: «Один из этих рассказов о том, как ее тетушка, будучи молоденькой курсисткой, набралась духу и пошла на Разъезжую поглядеть на любимого писателя. После долгих расспросов

⁶ Бердяев Н. А. Мировоззрение Достоевского. М.: Захаров, 2001. С. 165.

прислуги из мрака коридора появился мрачно нелюбезный Достоевский со свечой и спросил: "Что вам угодно?". Тетушка расплакалась и убежала. Согласно другой семейной истории, отец Анны Андреевны в молодые годы соперничал с Достоевским в ухаживании за одной молодой особой. В этом рассказе поэта образ Достоевского сближается с образом отца»⁷.

О. Мандельштам пронизательно заметил, что «Ахматова принесла в русскую лирику всю огромную сложность и психологическое богатство русского романа девятнадцатого века. Не было бы Ахматовой, не будь Толстого с "Анной Карениной", Тургенева с "Дворянским гнездом", всего Достоевского и даже отчасти Лескова»⁸.

В этом точном высказывании поэта, по духу близкого Ахматовой, особенно примечательна фраза «всего Достоевского». Также и Е. А. Шестакова в своей статье «Анна Ахматова и Достоевский», приводя свидетельства современников поэтессы, подчеркивает, что «Ахматова поклонялась Достоевскому и считала его великим писателем мировой и русской литературы»⁹.

О. Ю. Юрьева, обратившись к «Записным книжкам» поэтессы, обоснованно провела параллель между художественными системами Достоевского и Ахматовой¹⁰, подчеркнув, что «миметические связи мира Ахматовой с творчеством Достоевского, возможно, не столь явственные, как у многих других художников начала XX века», но, с другой стороны, «они глубоки, обширны и проявляются не только на тематическом уровне, но и в идейно-образной системе произведения»¹¹.

⁷ Лосев Л. «Страшный пейзаж»: маргиналии к теме Ахматова /Достоевский // Звезда. 1992. № 8. С. 148.

⁸ Мандельштам О. Э. Сочинения: в 2 т. М., 1990. С. 265-266.

⁹ Шестакова Е. А. Анна Ахматова и Достоевский // Достоевский и мировая культура: Альманах. СПб.: Общество Достоевского. Литературно-мемориальный музей в Санкт-Петербурге. 1993. С. 84-91.

¹⁰ Юрьева О. Ю. Достоевский в мире Анны Ахматовой статья 1 // Казанская наука. 2023. № 10. С. 134-137.

¹¹ Там же. С. 134.

Также О. Ю. Юрьева отмечает, что имя автора «Братьев Карамазовых» часто упоминается и в других эгодокументах Ахматовой. В «Записных книжках» она набрасывает план сценария своей литературной гостиной: «К. И. Чуковский должен был рассказать о «Поэме без героя» и России Достоевского, а поэт и переводчик А. Журавлев прочитать стихотворение Ахматовой «Россия Достоевского»¹². В автобиографической книге «Мои полвека» первый пункт поэтесса пишет: «1. Достоевский. Рассказ М. Ф. Вальцер. Воспоминания В. Шервинского и мамы (о чтении). Авиасага («Подросток»)¹³.

Отсюда закономерен вывод о биографической обоснованности творческого влечения Ахматовой к личности и художественному наследию Достоевского. Наряду с этим важным источником литературного развития Ахматовой, как и Достоевского, которого А. Бем заслуженно назвал «гениальным читателем»¹⁴, были книги. Для Достоевского главной книгой стала Библия. По ее переложению для детского чтения¹⁵ он научился читать, на каторге и до конца жизни каждый день читал Новый Завет, подаренный ему в Тобольске женами декабристов. Наибольшее количество цитат в произведениях писателя 1860-1870 годов – именно из этого каторжного Евангелия.

Ахматова училась по азбуке Льва Толстого, в восемь лет познакомилась с творчеством Тургенева, а первую бессонную ночь провела за чтением романа «Братья Карамазовы», который ее потряс. Поэтесса восхищалась произведениями Достоевского и неоднократно подчеркивала, что она сама и её современники – прямые последователи творчества великого

¹² Там же. С. 135.

¹³ Там же. С. 135.

¹⁴ Бем А. Л. Достоевский – гениальный читатель // О Достоевском: Сб. статей под ред. А. Л. Бема. М., 2007. С. 5-22.

¹⁵ Сто четыре Священные истории, выбранные из Ветхого и Нового Завета, в пользу юношества, Иоанном Гибнером, с присовокуплением благочестивых размышлений. Шестое испр. издание. М., 1825. 186 с.

классика: «Блок от Достоевского и Некрасова. И, по секрету вам скажу, мы тоже – и Осип, и я <...> Достоевский не вмещается в обычные рамочки. Завязка его романов там, где-то, за их пределами. Он гипнотизирует читателя и заставляет его поверить, что все это было там, где-то, до его романа. И вот тот же Достоевский стремится проникнуть в светские салоны, – его дружба с Анной Павловной Философовой, с которой уж очень нежно дружил мой рара»¹⁶.

Прямые упоминания о Достоевском встречаются в поэтических текстах Ахматовой дважды: в «Предыстории» к «Северным элегиям» и в «Петербургской повести» из «Поэмы без героя». Так, с имени автора «великого пятикнижия» начинаются «Северные элегии»:

Россия Достоевского. Луна
Почти на четверть скрыта колокольной.
Торгуют кабаки, летят пролетки,
Пятиэтажные растут громады
В Гороховой, у Знаменья, под Смольным.
Везде танцклассы, вывески менял,
А рядом: "Henriette", "Basile", "Andre"
И пышные гроба: "Шумилов-старший".
Но, впрочем, город мало изменился.
Не я одна, но и другие тоже
Заметили, что он подчас умеет
Казаться литографией старинной,
Не первоклассной, но вполне пристойной,
Семидесятых, кажется, годов¹⁷.

¹⁶ Глёткин Г. В. Из записок о встречах с Анной Ахматовой // День поэзии 1989. Л., 1989. С. 249.

¹⁷ Ахматова А. А. Собрание сочинений: в 6 т. (т. 7, 8 – дополнительные). М.: Эллис Лак, 2001. Т. 1. С. 485. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

Здесь впервые Ахматова изобразила «Россию Достоевского», которую она и ее современники еще помнили. Известный российский поэт, прозаик и мемуарист А. Найман очень точно определил духовные ориентиры поэтессы: «Ахматова наследовала царственное слово, Дантову музу, царскосельских лебедей, Россию Достоевского, доброту матери. Из этого “она сделала, пожалуй, всё что можно” перестроив по-своему дом поэзии в наследство будущему»¹⁸. В этом длинном «наследственном» списке имя Достоевского, конечно, не случайно.

Художественная картина мира, развернутая в «Предисловии» «Северных элегий», во многом отражает российскую реальность, но она увиденна глазами Достоевского. Образ Достоевского здесь представлен как своеобразная эмблема, «символ эпохи», причем Ахматова целенаправленно выстраивает параллелизм двух образов – Достоевского и своей лирической героини, которая пытается воспроизвести мироощущение великого романиста:

Страну знобит, а омский каторжанин
Все понял и на всем поставил крест.
Вот он сейчас перемешает все
И сам над первозданным беспорядком,
Как некий дух, взнесется. Полночь бьет.
Перо скрипит, и многие страницы
Семеновским припахивают плацем (1, 486).

Нельзя не согласиться с известным исследователем творчества Ахматовой в его сопоставлении с традицией Достоевского Г. П. Козубовской, которая справедливо подчеркивает: «Саму культуру Ахматова часто воспринимает через Достоевского. Для нее Достоевский, “омский каторжанин”, – человек, отдавший себя на заклятие (архетип Христа), художник,

¹⁸ Найман А. Г. Рассказы об Анне Ахматовой. М.: Художеств. литература, 1989. С. 22.

распятый на кресте собственной совести, “строительная жертва”, “заложная душа”. В этом, очевидно, угадывается аналогия с самой собой»¹⁹.

Ряд исследователей, рассматривая так называемый «ахматовский миф», ее поэтическое мифотворчество, выявили в нем следующие особенности:

- 1) творческая мифологизация образа поэта;
- 2) демифологизация – воссоздание «антимифа»;
- 3) создание авторского «мифа-зеркала», «мифа-двойника», в отражаются личностные черты автора или его ориентация на великого предшественника;
- 4) зарождение «мифа-диалога», возникающего в рамках тесного творческого контакта Ахматовой с другими поэтами;
- 5) создание устойчивого «мифа-константы»²⁰.

Цикл «Северные элегии», на наш взгляд, безусловно, связан с «мифом-зеркалом». В нем отразилась практически вся биография Достоевского. Лирическая героиня Ахматовой будто прогуливается вместе с писателем по тем местам, которые в свое время имели важное значение в его жизни и творчестве: это Петербург, Старая Русса, Оптина пустынь, Баден-Баден и др. Следует подчеркнуть, что образ Петербурга и в «Северных элегиях», и в лирике Ахматовой в целом предельно интертекстуален. Поэтесса беспрестанно оглядывается на «Петербург Пушкина», «Петербург Блока», «Петербург Гумилева» и, конечно, «Петербург Достоевского», который для нее был особенно значим.

Так, Е. Б. Пастернак отмечает, что стихией поколения, к которому принадлежала Ахматова, был именно этот город конца XIX-начала XX ве-

¹⁹ Козубовская Г. П. А.А. Ахматова и Ф. М. Достоевский: заметки к теме. Статья 1. «Павловский текст» // Вестник Барнаульского государственного педагогического университета. Серия: Гуманитарные науки. 2002. № 2. С. 87.

²⁰ Фетисова Е. Э. Философская герменевтика как ключ к пониманию поэтического текста: на примере интерпретации наследия А.А. Ахматовой и Н.С. Гумилёва: (аналитический обзор) // Отечественная и зарубежная литература. Серия 3: Философия. Реферативный журнал. 2014. № 2. С. 82.

ка. Для этого поколения «уже Толстой <...> был анахроничен по натуре <...>. А Достоевский – нет, потому что те процессы, которые впервые зафиксированы в его великом искусстве, продолжали развиваться и привели к созданию такого города, который они наблюдали в жизни. Художник должен был стать художником этого города. В этом-то подростки 10-х гг. и видели цель своего существования»²¹. Действительно, главный город в жизни и творчества Анны Ахматовой – это северная Пальмира.

Изображая его, она следует за Достоевским, который во многих своих произведениях документально точно ориентирует читателя в городской топографии. Места, где живут герои романа «Преступление и Наказание» и где происходят основные события, это Сенная площадь и прилегающие к ней улицы: Садовая, Вознесенский проспект, Гороховая, три Мещанских – Малая, Средняя и Большая, Столярный и Таиров переулки.

Ахматова также предельно точна в воспроизведении петербургской топографии: «Гороховая улица, «Сенная площадь», «у Знаменья», «под Смольным», «пятиэтажные громады», «кабаки» выступают в «Северных элегиях» как атрибуты Петербурга Достоевского. Его главная достопримечательность – Литейный проспект, недалеко от которого находится знаменитый Фонтанный дом, в котором жила Ахматова. В сознание лирической героини ее поэмы входит пространство Литейного проспекта, которое вмещает в себя сюжеты многих произведений Достоевского, в особенности роман «Преступление и Наказание». Также здесь упоминается Семеновский плац, на котором в 1849 году была инсценирована казнь петрашевцев, среди которых был Достоевский.

Во второй строфе Ахматова расширяет внутреннее пространство элегии, вводя в нее описание другого любимого города писателя:

А в Старой Руссе пышные канавы,
И в садиках подгнившие беседки,

²¹ Пастернак Е. Б. Достоевский и Пастернак // О Достоевском: Материалы и исследования. Л., 1991. С. 237.

И стекла окон так черны, как прорубь,
И мнится, там такое приключилось,
Что лучше на заглядывать, уйдем (1, 486).

Благодаря интертекстуальным – реминисценциям и аллюзиям – Ахматова тонко воссоздает любимый город писателя. Старая Русса упоминается Ахматовой не случайно: в 1870-е годы здесь жил Достоевский и создавал романы «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы», написав также многие главы «Дневника писателя»:

Не с каждым местом сговориться можно,
Чтобы оно свою открыло тайну
(А в Оптиной мне больше не бывать...) (1, 486).

Не случайно поэтесса упоминает и про Оптину пустынь, древний православный монастырь, в котором в 1878 году Достоевский побывал вместе с философом Вл. Соловьевым. Точное описание монашеской жизни в Оптиной пустыни дано писателем в романе «Братья Карамазовы». Упоминается в «Северных элегиях» и Баден-Баден, где находился знаменитый игорный дом, который Достоевский неоднократно посещал во время своих путешествий по Европе, в том числе вместе с Анной Григорьевной Сниткиной, терпеливой свидетельницей его страстной игры в рулетку:

И в Бадене – рулетка.
И женщина с прозрачными глазами
(Такой глубокой синевы, что море
Нельзя не вспомнить, поглядевши в них),
С редчайшим именем и белой ручкой,
И добротой, которую в наследство
Я от нее как будто получила, —
Ненужный дар моей жестокой жизни... (1, 486).

Здесь Ахматова поэтизирует образ «гениальной жены» гениального писателя, во многом проецируя ее черты на себя, хотя и с трагической иронией. Комментируя элегический текст поэтессы, К. И. Чуковский указал на то, что «топографическими и историко-литературными комментариями к этим стихам можно было бы заполнить десятки страниц, указав, например, на их тесную связь с романом Достоевского “Подросток”, написанным в 1875 году...»²².

Таким образом, можно с полной уверенностью говорить о том, что Ахматова, хорошо зная жизнь и творчество Достоевского, в «Северных элегиях» наглядно воспроизвела его писательскую биографию и «географию».

Второе, самое значимое в контексте традиции Достоевского, произведение в творчестве Ахматовой – «Поэма без героя». Это сложный, полифонический, наполненный многочисленными литературными реминисценциями художественный текст. А. И. Павловский, В. М. Жирмунский, А. Г. Найман, Л. Г. Кихней, О. Р. Темиршина, Л. Лосев и другие исследователи указывают на его тесную связь со многими произведениями Достоевского («Двойник», «Бесы», «Подросток»). Примечательно оно и в плане жанровой переклички с уникальным моножурналом Достоевского «Дневник Писателя», который, по мнению В. Н. Захарова, «раскрывает творческую и гражданскую жизнь автора, событие автора и читателя в истории и современности»²³. В «Поэме без героя» Ахматова, по сути, повторила жанровый эксперимент Достоевского, выводя героя из тени автора.

Другая особенность ахматовской поэмы – ее насыщенная интертекстуальность. В этой связи Е. Э. Фетисова отмечает в ней «мощное ассоциативное поле, позволяющее рассматривать попадающие в его орбиту произ-

²² Чуковский К. И. Читая Ахматову: (На полях ее "Поэмы без героя") // Анна Ахматова: pro et contra: Антология в 2-х т. Т. 2. СПб.: РХГА, 2005. С. 270.

²³ Захаров В. Н. Проблемы исторической поэтики: Этнологические аспекты. М.: Издательство «Индрик», 2012. С. 196.

ведения мировой литературы как части целого, «текст в тексте»²⁴. О смыслопорождающем механизме «текста в тексте», в который входят любимые произведения Ахматовой, пишут также Л. Г. Кихней, О. Р. Темиршина, подробно рассматривая интертекстуальный комплекс романов Достоевского в «Поэме без героя» Ахматовой²⁵.

Действительно, «текст Достоевского» в поэтических произведениях самой Ахматовой выглядит не фрагментарным, а достаточно целостным. Так, в «Поэме без героя» он свидетельствует о том, что поэтесса работала не с отдельными текстами писателя, а со всем их семантическим полем, существующим в ее художественном сознании.

Определенное сходство творческих принципов Ахматовой и Достоевского очевидно и в плане поэтики. Так, Н. Н. Скатов заметил, что «...Ахматова тяготеет к лирической новелле с неожиданным, часто прихотливо капризным концом психологического сюжета и к необычностям лирической баллады, жутковатой и таинственной («Город сгинул», «Новогодняя баллада»)²⁶. Действительно, поэтические новеллы Ахматовой – это миниатюрные драмы, подчас с неожиданной развязкой. Используя этот прием, поэтесса опиралась и на богатый опыт Достоевского.

Духовное родство героев Достоевского и Ахматовой уже отмечено в ряде исследований. Как пишет Н. Добин, «отношения лирических героев и героинь в лирике Ахматовой несут явственную печать Достоевского»,²⁷ в ее поэзии налицо «то противопоставление характеров, смиренного и деятельного, умиротворенного и строптивного, которое разворачивается на ты-

²⁴ Фетисова Е. Э. Философская герменевтика как ключ к пониманию поэтического текста: на примере интерпретации наследия А. А. Ахматовой и Н. С. Гумилёва: (аналитический обзор) // Отечественная и зарубежная литература. Серия 3: Философия. Реферативный журнал. 2014. № 2. С. 84.

²⁵ Кихней Л. Г., Темиршина О. Г. «Достоевский и бесноватый...»: репетиции Ф. М. Достоевского в «Поэме без героя» Анны Ахматовой и механизмы создания полигенетической цитаты // Новый филологический вестник. 2022. № 1. 136-150.

²⁶ Скатов Н. Н. Книга женской души (О поэзии Анны Ахматовой) // Universum: Вестник Герценовского университета. 2014. № 1. С. 65.

²⁷ Добин Н. С. Сюжет и действительность. Искусство детали. Л., 1981. С. 94.

сячах страниц Толстого и Достоевского (Платон Каратаев – Андрей Волконский, князь Мышкин – Настасья Филипповна, Алеша Карамазов – Иван Карамазов и т.д.)»²⁸.

Также неоднократно ученые отмечали близость лирических героинь в ахматовском сборнике «Чётки» с образами героинь в романах «Идиот» и «Братья Карамазовы» – Настасьей Филипповной и Грушенькой, несмотря на разную родо-жанровую природу этих произведений: «Своеобразие стиля Ахматовой тем удивительней, что поэзия ее – в русле классической русской литературы, избегающей украшений, к которым так склонна поэзия XX века. <...> язык поэзии Ахматовой более связан с языком русской прозы <...>, главным образом – Достоевского <...>. Ахматова совершила чудо поэтизации языка прозы. В этом смысле можно говорить о психологизме поэтического языка Ахматовой, о психологизме ее поэзии вообще. Так, “лирическая героиня” ее ранних книг (“Вечер”, “Четки”, частично “Белая стая”) – немного Настасья Филипповна, немного Грушенька»²⁹.

О духовном родстве лирической героини Ахматовой и Настасьи Филипповны подробно пишет в своей фундаментальной монографии «Рубеж XIX–XX веков: миф и мифопоэтика» Г.П. Козубовская, подчеркивая, что «текст романа Достоевского “врастает” в автобиографическую прозу Ахматовой, отзываясь в лирике»³⁰.

Несомненно, образы многих своих героинь Ахматова создает с учетом художественного опыта Достоевского. В них присутствуют мотивы, разработанные автором «великого пятикнижия»: это «бесовская гордость», «обреченность на самоказнь», «уничтожение как форма прикрытия тайного сознания своего превосходства», «стихийность природы, направленной на

²⁸ Там же. С. 68.

²⁹ Фетисова Е. Э. Философская герменевтика как ключ к пониманию поэтического текста: на примере интерпретации наследия А. А. Ахматовой и Н. С. Гумилёва: (аналитический обзор) // Отечественная и зарубежная литература. 2014. № 2. С. 84.

³⁰ Козубовская Г. П. А. Ахматова и Ф. Достоевский. Заметки к теме. Статья 1. "Павловский текст" // Вестник Барнаульского госуд. педагогического университета. – 2002. № 2-2. С. 88.

разрушение чужих судеб»³¹. В этой связи Г. П. Козубовская, например, подробно исследует «комплекс Настасьи Филипповны», который, по мнению исследователя, составляет подтекст целого ряда лирических ситуаций в поэзии Ахматовой.

Так, во многих стихотворениях сборника «Чётки» угадываются фрагменты романа «Идиот» Достоевского. Само название поэтического сборника «Чётки» интригующее. Его семантика – двойная. С одной стороны, чётки – атрибут, предназначенный для молитвенного обряда, а с другой, это украшение, элемент декадентского образа лирической героини (узкая юбка, муфта, лиловый шёлк, бусы). Ее образ амбивалентен: греховность переплетается с высокой духовностью. Ахматовская героиня, находясь в содомском пространстве, продолжает обращаться к Богу. В связи с неоднозначной семантикой основного заглавия цикла ряд стихотворений в нем может быть подвергнут двойному истолкованию, как и поступки Настасьи Филипповны.

Например, в стихотворении «Отрывок» отношения лирической героини с возлюбленным напоминают роковую историю любви Рогожина и Настасьи Филипповны:

И крикнул: «Что сделал с тобой любимый,
Что сделал любимый твой!
Ты давно перестала считать уколы,
Грудь мертва под острой иглой,
И напрасно стараешься быть весёлой,
Легче в гроб тебе лечь живой!».
Я сказала обидчику: «Хитрый, черный,
Верно, нет у тебя стыда.
Он тихий, он нежный, он мне покорный,
Влюбленный в меня навсегда» (4, 48-49).

³¹ Там же. С. 88.

На наш взгляд, в этом стихотворении Ахматова откликается на сюжет «разрушающей любви» в романе любимого писателя, сквозной в её ранней лирике. Образ «хитрого», «чёрного» человека, преследующего ахматовскую героиню, напоминает Рогожина. Обращаясь к возлюбленному, похожему на героя Достоевского, она отмечает его пугающую переменчивость. С одной стороны, он «хитрый» бесстыдник, а с другой, вечно покорный и влюбленный мужчина.

Есть сходство и между изображением в романе «Братья Карамазовы» жизненного пути Грушеньки и лирической героини сборника «Чётки», предопределенное переключками с «Житием Марии Египетской». Обе героини проходят через ряд стадий воскрешения, отличающих житийную фабулу:

- 1) грех / искушение;
- 2) возмездие / покаяние;
- 3) страдания / искупление;
- 4) освобождение / прощение.

В поэтическом сборнике «Чётки» можно выделить все четыре тематические группы. В первой части сборника лирическая героиня выступает в роли роковой женщины, переживающий грех страсти. Характер этого чувства раскрывается в стихотворениях: «Горят твои ладони» (1, 250), «Сколько просьб у любимой всегда» (1, 114), «Все мы бражники здесь, блудницы» (1,113).

В этих любовных миниатюрах звучит мотив саморазрушающей, роковой любви, ярко выраженный через сравнения «как святой Антоний, / Виденьем искушён» (1, 250); «как волосы густые / Безумных Магдалин» (1,250). Не менее примечательны перифразы грешной любви: «дьявольские сети», «любовные сети», «нечистая тоска»; антитеза «пасхальных, святых дней» и «рокового дня». Во второй части сборника лирическая героиня преодолевает унижительное состояние страсти, понимая, что ее может спасти только молитва и покаяние:

Я научилась просто, мудро жить,
Смотреть на небо и молиться Богу (1, 98).

В третьей части основным становится мотив наказания, которое героиня готова понять и принять:

Отчего же Бог меня наказывал
Каждый день и каждый час?
Или это ангел мне указывал
Свет, невидимый для нас? (1, 97).

Постепенно лирическая героиня преобразуется: она готова прикинуть «к двери небесного рая», бесслезно молиться о своей «живой душе». Меняется и стиль стихотворений, который все больше становится похожим на молитвенный.

Кульминационным звеном и одновременно завершением покаянно-искупительного сюжета сборника «Четки» является стихотворение «Исповедь» (1911), восходящее к евангельскому преданию о воскрешении умершей дочери начальника синагоги Иаира (Лук., 8: 49-55):

Умолк простивший мне грехи.
Лиловый сумрак гасит свечи,
И темная епитрахиль
Накрыла голову и плечи.
Не тот ли голос: «Дева! встань...»
Удары сердца чаще, чаще,
Прикосновение сквозь ткань
Руки, рассеянно крестящей (4,64).

В этом стихотворении форма повествования окончательно трансформируется. В лирическом изложении, подчеркнутым названием текста с предельно символическим содержанием, звучит прямая речь Иисуса. К тому же поэтесса вводит и усиливает мотив воскресения героини после исповеди и снятия грехов. О многогранном влиянии Достоевского на поэзию Ахматовой можно судить не только по сборникам «Чётки», «Северные

элегии» и «Поэме без героя». Оно, безусловно, шире. Многие образы «великого пятикнижия», в той или иной мере, присутствуют и в других произведениях поэтессы XX века.

1.2. Библейские образы и мотивы в творчестве Достоевского и Ахматовой

В рамках рассматриваемой нами темы самое главное – это то, что и Достоевского, и Ахматову в первую очередь сближает интерес к библейским образам и идеям, который неоднократно отмечался в российском и зарубежном литературоведении и, особенно в последние десятилетия, стал предметом специального внимания.

Так, современные исследователи отмечают сильнейшее влияние Библии на творчество Достоевского (Р. Г. Назиров, В. Н. Захаров, Е. Г. Новикова, Б. Н. Тихомиров, В. В. Борисова, О. Ю. Юрьева и др.), на его характерологию и антропологию (Т. А. Касаткина, Г. Г. Ермилова, К. А. Степанян, А. Е. Кунильский, А. Б. Криницын и др.), что сказалось на особенностях пасхального и рождественского хронотопа в произведениях Достоевского (В. Н. Захаров), на формировании идеи соборности (И. А. Есаулов), функционировании притчевого архетипа, в частности, мотива блудного сына (А. В. Чернов, В. А. Михнюкевич, Ю. В. Шатин, Ф. Б. Тарасов, В. И. Габдуллина и др.).

В качестве жанровых образцов повествовательных форм и источников многих мотивов и образов у Достоевского рассматриваются жития и апокрифы (Д. С. Лихачев, В. Е. Ветловская, И. А. Слизина и др.), труды святых отцов (С. Сальвестрони), ветхозаветные книги (И. Д. Якубович, Р. Х. Якубова, М. А. Ионина и др.), раскрывается роль образа Богородицы, богородичных икон в произведениях Достоевского (С. В. Березкина, И. А. Беляева, О. А. Богданова, В. Е. Ветловская, О. Г. Дилакторская, Н. Г.

Михновец, О. В. Седельникова, Е. Ю. Сафронова, Б. Н. Тихомиров, И. Д. Якубович и др.).

Всё это, безусловно, важно и открывает онтологические глубины содержательного и формального планов произведений Достоевского. Тем не менее, с учетом принципиальных особенностей авторской стратегии писателя-классика необходимо, на наш взгляд, обратить особое внимание на форму и содержание библейского дискурса в тех его произведениях, с которыми в определенной мере перекликаются поэтические тексты Анны Ахматовой.

Сам вопрос о существенном значении христианского восприятия мира и человека в поэзии Ахматовой уже отмечался многими учёными. Так, О. Ю. Юрьева обоснованно подчеркивает, что во многих лирических произведениях поэтессы происходит «осмысление социально-исторических коллизий через библейские и достоевские аллюзии».³²

Если в середине XX столетия исследователи обходили его, то в 1980-2000-е годы появился целый ряд монографий и пособий, посвященных ему.³³ Библейские мотивы как прием достижения особой художественной выразительности в творчестве Ахматовой исследовали в свое время такие ученые как Б. В. Эйхенбаум³⁴ и В. В. Виноградов³⁵. Следует также выделить яркую работу А. Хейт, в которой в разных контекстах и на разнообразном поэтическом материале раскрывается важная роль христианской традиции в жизни и творчестве Ахматовой³⁶.

На современном этапе развития отечественного литературоведения христианская образность в ахматовской лирике стала предметом самого

³² Юрьева О. Ю. Достоевский в мире Анны Ахматовой статья 1 // Казанская наука. 2023. № 9. С. 136.

³³ Кротова Д. В. Анна Ахматова и христианская культура (образы поэта, Родины, любви). Учебное пособие. М., 2023. 72 с.

³⁴ См. Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа. СПб., 1923. С. 322.

³⁵ Виноградов В. В. О поэзии Анны Ахматовой: (Стилистические наброски) // Поэтика русской литературы: Избранные труды. М.: Наука, 1976. С. 367-459.

³⁶ Хейт, А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. М.: Радуга, 1991. 382 с.

пристального внимания. В этой связи можно выделить целый ряд репрезентативных работ С. В. Бурдиной, Т. В. Игошевой, Л. А. Яковлевой, Т. А. Самсоновой, М. С. Руденко, Ю. И. Кудряшова и других российских исследователей.³⁷

Библейской теме в творчестве Ахматовой посвящены, например, работы итальянского исследователя Джулии Базелики,³⁸ которая обнаружила в произведениях поэтессы целый ряд библейских образов, сюжетов и мотивов. Они, по мнению Д. Базелики, в ахматовском мире предельно актуализируются. Действительно, с одной стороны, в лирических текстах Ахматовой библейский контекст сохраняется, с другой – его интерпретация осуществляется в диалогической связи с временным измерением самого автора. Так библейские образы, сюжеты и мотивы становятся ассоциативными и семантическими ориентирами восприятия произведений Ахматовой. Также Джулия Базелика большое внимание уделяет тем женским образам в произведениях Ахматовой, которые в библейских эпизодах играют второстепенную роль. По мнению зарубежного литературоведа, в ахматовской лирике они, напротив, становятся главными героинями, особенно рельефным становится психологический аспект выражения их чувств. Значим и вывод итальянской исследовательницы о том, что в стихотворениях Ахматовой, посвященных женским библейским персонажам, меняется об-

³⁷ Бурдина С. В. Поэма А. Ахматовой «Реквием»: вечные образы библии и жанра // Русская литература. 2006. № 7. С. 7-19; Игошева Т. В. Драматическая коллизия в стихотворении Анны Ахматовой «Рахиль» // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. 2014. № 15. С. 51-57; Яковлева Е. А. Апокалипсические подтексты в поэзии Ахматовой // Крымский Ахматовский научный сборник. 2013. № 8. С. 123-127; Самсонова Т. А. Евангельские образы в «Библейских стихах» Анны Ахматовой // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Педагогика и психология. Филология и искусствоведение. 2008. № 1. С. 294-297; Руденко М. С. Религиозные мотивы в поэзии Ахматовой // Вестник Московского университета. 1995. № 4. С. 66-77; Кудряшова Ю. И. Семантика «Библейских стихов» Ахматовой как цикла // Мировая литература в контексте культуры. 2008. № 3. С. 57-60.

³⁸ См. об этом в обзоре: Хроники международных научных конференций «Православие и русская культура» (1994—2003) // Христианство и русская литература. Сб. V. СПб.: Наука, 2006. С. 713.

раз лирической героини: иногда она скрывается за обликами Мелхолы, Рахили или Лотовой жены, как бы отказываясь от выражения и утверждения собственного «я».

Подобное пристальное внимание исследователей XXI века к библейской тематике в произведениях Достоевского и Ахматовой в полной мере оправдано. Библия занимает важнейшее место в их творческом мире. Именно с ней связаны христианские темы и мотивы, объединяющие двух художников, делающие их духовно близкими.

Обращение к Библии – естественный и продуктивный факт творческой биографии Достоевского и Ахматовой. В их произведениях фигурирует значительное количество библейских образов: это Адам и Ева, Каин, Авраам, Илия, Иов, Христос, Лазарь, Рахиль, жена Лота, Мелхола, Юдифь, Саломея и др. Объединяет Достоевского и Ахматову и неоднозначный образ «святой блудницы» (Марии Магдалины и др.). Известно, что в знаменитом докладе А. Жданова, содержалось следующее оскорбительное определение творческой личности Ахматовой: «не то монахиня, не то блудница, а вернее блудница и монахиня, у которой блуд смешан с молитвой»³⁹.

Фабула прощения грешницы в трансформированном виде присутствует практически во всех романах Достоевского. В них блудница не только прощена, но и возвышена над другими героями, готовыми побить ее камнями. Так, Соня Мармеладова обречена жить по «желтому билету», но в итоге оказывается настоящей праведницей, указавшей Раскольникову путь воскрешения. Настасья Филипповна неизмеримо великодушнее «правильной» Аглаи Епанчиной и всего петербургского общества. Страстная и грешная Грушенька, рассказывая легенду о луковке, даёт первый толчок к восстановлению усомнившегося в вере Алеши Карамазова.

И лирические героини Ахматовой как субъекты лирического чувства или объекты страсти определяются в координатах оппозиции «ангел

³⁹ Жданов А. А. Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград». М.: Госполитиздат, 1952. С. 9-10.

чистоты – демон греховности» (ср.: «монахиня» и «блудница»). Яркий пример такого бинарного образа представлен в стихотворения «Все мы бражники здесь, блудницы» (1, 113). Здесь, с одной стороны, героиня – участница грешного действия («все мы бражники здесь, блудницы»), с противоположной, христианской позиции она оценивает модель собственного поведения как несправедливую.

Подобная неоднозначная самоидентификация присуща и Соне Мармеладовой, которая называет себя «великой грешницей», но она одновременно и блудница (проститутка), и святая. В конечном счете перед нами – образ «святой блудницы» в евангельском смысле. Ахматова, вслед за многими поэтами Серебряного века, писала о блуде и бражничестве как об апокалипсических предвестниках, создав яркую метафору «яростное вино блудодеяния» (1, 113), в которой почти дословно воспроизведена цитата из Апокалипсиса. Уже в поэтических произведениях ранней лирики поэтессы складывается парадоксальный образ героини, который поражает своей двойственностью: это образ не то «блудницы» с бурными страстями, не то нищей монахини, вымаливающей у Бога прощение. Тем не менее, важно иметь в виду, что на протяжении всего творчества Ахматовой характер ее лирической героини меняется. Если в ранней лирике она беспечная, бесстыдная, то в зрелых произведениях ее блудничество «нейтрализуется» страданием и обретенной праведностью.

Святое и грешное, ангельское и демоническое начала, одновременная причастность к свету и тьме отмечаются исследователями и в отношении героинь романов Достоевского. Достаточно вспомнить образы Грушеньки («Братья Карамазовы»), или Настасьи Филипповны («Идиот»). Так, двойственность натуры Грушеньки ярко раскрывается в главе «Луковка». С одной стороны, она становится предметом раздора между отцом и сыном, как их бывшая или будущая любовница, сравнимая с «вавилонской блудницей». Грушенька в первые минуты встречи с Алешей Карамазовым ведет себя вульгарно, вызывающе, но узнав о смерти старца Зоси-

мы, резко меняется. И Алёша оказывается способен увидеть в её грешном облике светлый образ. Закономерны слова Ракитина в конце этой главы, обращённые к Алеше: «Что же обратил блудницу? Семь бесов изгнал, а?» (14, 324). Это явный намёк на библейский сюжет об изгнании Христом семи бесов из Марии Магдалины.

Итак, в сопряжении биографического, историко-литературного, культурного контекстов творчества Достоевского и Ахматовой сквозной характер библейских женских образов в произведениях обоих авторов вполне очевиден, что дает возможность рассмотреть образы библейских героинь в их романном и лирическом преломлениях в последующих монографических главах.

Тем не менее некоторые выводы промежуточного характера, необходимые для их обобщения в Заключение, можно уже сделать. На наш взгляд, сопоставительное изучение библейских женских образов в произведениях Достоевского и Ахматовой невозможно без учета всего комплекса биографических, историко-литературных, культурных и других факторов, определивших в данном случае целенаправленную «оглядку» поэтессы не только на Библию, но и на Достоевского в процессе творческой интерпретации библейских образов, сюжетов, тем и мотивов.

Творчество великого романиста стало для Ахматовой призмой, через которую она воспринимала современную ей действительность и культуру. Не случайно «петербургский текст» в произведениях Ахматовой во многом перекликается с аналогичным «текстом» Достоевского. Можно сказать, что в этом отношении «Россия Достоевского» и «Россия Ахматовой» совпали. Поэтесса явным и скрытым образом часто цитирует Достоевского. В этом плане в высшей степени интертекстуальна ее «Поэма без героя». Столь же показательны яркие примеры, подтверждающие духовное родство героинь Достоевского и Ахматовой, образы которых в конечном счете входят в общую типологию женских образов, соотносясь с библейскими прототипами.

ГЛАВА II. БИБЛЕЙСКИЕ ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

2.1. Образ Богородицы в творчестве Достоевского

Не будучи «чистым» богословом, Достоевский читал Библию как художник. В первую очередь его притягивали библейские образы, в особенности многогранный образ Богородицы. По мнению Г.П. Федотова, Богородица «остается связанной с человечеством, страждущей матерью и заступницей. В образе Её, не юном, не старом, словно безвременном, как на православной иконе, народ чтит небесную красоту материнства. Однако красота Её подернута дымкой слез»⁴⁰.

Достоевский почитал и любил Божью Матерь, её образ занимает в жизни и творчестве писателя самое важное место. Так, в его произведениях можно выделить три варианта осмысления образа Богородицы: во-первых, это образ Матери-сырой земли, имеющий фольклорно-мифологические истоки; во-вторых, образ Матери-заступницы, связанный с апокрифом «Хождение Богородицы по мукам»; в-третьих, это иконографический образ Богородицы.

Образ Божией Матери у Достоевского, сохраняя основные библейские черты, в большой степени восходит к популярному в народе апокрифу «Хождение Богородицы по мукам». Романист его хорошо знал. В творчестве писателя он играет главную роль среди сюжетов, которые непосредственно относятся к Богородице. Напрямую этот апокриф упоминается в поэме «Великий инквизитор». Иван Карамазов фактически называет ее вариацией апокрифа, сопоставляя с «Хождением Богородицы по мукам»: «И моя поэмка была бы в том же роде, если б явилась в то время» (14, 225). О значимости этого апокрифа в контексте всего романа «Братья Карамазовы»

⁴⁰ Федотов Г. П. Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. М.: Прогресс, Гнозис, 1991. С. 49.

пишет И.В. Коротаева: «пересказ “Хождения Богородицы по мукам” служит не только для напоминания (или ознакомления) читателей с исторической обстановкой, предысторией поэмы Ивана – данный апокриф имеет важное значение для понимания романа в целом. Апокриф дан среди настойчивых мотивов, относящихся к Богородице вообще».⁴¹ Иван пересказывает «монастырскую поэмку», возвышая ее художественное достоинство и предваряя ею представление собственного произведения – поэмы о великом инквизиторе. В апокрифическом изображении Богородица – это прежде всего заступница всего рода человеческого. В «Хождениях Богородицы по мукам» последовательно описывается, как она молится на Елеонской горе, как вместе с архангелом Михаилом посещает ад и не может сдерживать слез, жалея мучающихся грешников, просит Бога об их помиловании, вовлекая в свою просьбу всех святых. Наконец Богородица добивается освобождения грешников от мук в день Пятидесятницы.

В библейском контексте образ Богородицы имеет архетипический смысл. Но, актуализируя его, Достоевский в значительной степени трансформирует фабулу апокрифа. Иван, цитируя его текст, свободно его комментирует: «” Хождение Богородицы по мукам”, с картинами и со смелостью не ниже дантовских. Богоматерь посещает ад, и руководит ее “по мукам” архангел Михаил. Она видит грешников и мучения их. Там есть, между прочим, один презанимательный разряд грешников в горящем озере: которые из них погружаются в это озеро так, что уж и выплыть более не могут, то “тех уже забывает бог” – выражение чрезвычайной глубины и силы. И вот, пораженная и плачущая Богоматерь падает пред престолом Божиим и просит всем во аде помилования, всем, которых она видела там, без различия. Разговор ее с Богом колоссально интересен. Она умоляет, она не отходит, и когда Бог указывает ей на пригвождённые руки и ноги ее

⁴¹ Коротаева И. В. Апокриф «Хождение Богородицы по мукам» и богородичные мотивы в контексте творчества Ф.М. Достоевского // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2006. № 5 (1). С. 81.

сына и спрашивает: как я прощу его мучителей, – то она велит всем святым, всем мученикам, всем ангелам и архангелам пасть вместе с нею и молить о помиловании всех без разбора. Кончается тем, что она вымаливает у Бога остановку мук на всякий год от великой пятницы до троицына дня, а грешники из ада тут же благодарят господа и вопиют к нему: “Прав ты, господи, что так судил”» (14, 225).

В. Е. Ветловская, сравнивая текст первоисточника с переложением Ивана Карамазова, замечает: «Может быть, писатель знал какой-нибудь неопубликованный вариант апокрифа. Косвенным указанием на это могло бы служить упоминание в тексте Достоевского Великой Пятницы вместо Великого Четверга, который отмечает начало остановки адских мук во всех известных редакциях апокрифического текста»⁴². В нем Богородица вступает в диалог с Богом, просит его о помиловании грешников, напрямую обращается к нему: «Помилуй, Владыко, грешников, помилуй, господи, сотворенных твоими руками, потому что они по всей земле произносят твое Имя, и в мучениях, и во всех местах по всей земле»⁴³. В пересказе же Ивана прямые реплики Богородицы отсутствуют, герой переводит прямую речь в косвенную, т.е. выбирает повествовательную форму рассказа от третьего лица, таким образом, раскрывая переживания Божией Матери.

Помимо свободного переложения – перифразы в предисловии к поэме «Великий инквизитор» очевидна редукция фабулы апокрифа. Герой-«сочинитель» значительно ее сокращает, оставляя только мотив сострадания к грешникам, в самом же «Хождении Богородицы по мукам» подробно описываются странствия Божьей матери по аду, в котором мучается множество грешников. Их типология разнообразна: это язычники и еретики, дети, проклятые своими родителями, блудницы и бражники, сплетники

⁴² Ветловская В. Е. Апокриф «Хождение Богородицы по мукам» в «Братьях Карамазовых» Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах 11. СПб.: Серебряный век, 1998. С. 36.

⁴³ Памятники литературы Древней Руси: XII век [Вып.2]. М.: Художественная литература, 1980. С. 179.

и клеветники, пьяницы и сребролюбцы и т.п. Их мучения, описанные в апокрифе, различаются степенью тяжести. Слова Ивана о грешниках в горящем озере отсылают к заключительному моменту знакомства Богородицы с муками в преисподней – к самым тяжким из тех, какие Богородице уже довелось видеть. Это те грешники, которые, погружаясь в огненное озеро, оказываются совсем забыты Богом: они «погружаются <...> так, что уж и выплыть более не могут» (14, 225).

В конечном счете, фабульная ситуация, первоначально заданная в апокрифе, воспроизводится в соответствии с повествовательной стратегией героя. Многими исследователями отмечено, что повествование в романе «Братья Карамазовы», как и в других произведениях Достоевского, полифонично: «Одни и те же события преломляются через множество разных сознаний»⁴⁴. В данном случае очевидно преломление образа Богородицы через призму видения Ивана Карамазова. Его позиция как героя-рассказчика проступает в приемах нарративной организации текста поэмы. Говоря о Богородице, Иван подчеркивает, как глубоко она была поражена увиденным («пораженная и плачущая Богоматерь»). Показывая нарастающую боль Божьей Матери, он использует градацию: «...она умоляет», «...она не отходит», «...она велит» (14, 225). Данный риторический приём усиливает непреклонность и настойчивость просьбы Богородицы. Сострададая грешникам, Богородица сама словно утопает в горе, подобно грешникам, тонущим в огненном озере.

В целом, образ Богородицы в поэме Ивана Карамазова актуализируется в первую очередь за счет трансформации фабулы, включая редуцированную парафразу событийной основы наряду с цитацией ее структуры в авторском пересказе. Раскрывая образ Богородицы в духе народного христианства как заступницы за всех грешников перед Богом, Достоевский связывает его с фольклорно-мифологической символикой, в частности, с

⁴⁴ Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. М.: Институт русского языка РАН, 1994. С. 285.

народными представлениями о Матери-Земле. Родная земля традиционно отождествляется в народном сознании с материнским началом, как и образ Богородицы⁴⁵. Это не повторение языческого мифа, а отражение христианского учения о Матери Божией, которая снискала благодать у Бога, став защитницей людей как своих детей, их помощницей в страданиях. В русской религиозной философии конца XIX-начала XX вв. этот образный ряд дополнился образом Софии.⁴⁶

Синкретичный образ «Матери – сырой земли – Богородицы» представлен во многих произведениях писателя («Преступление и Наказание», «Бесы», «Братья Карамазовы»). Так, в пятой главе первой части романа «Бесы» образ Богородицы упоминается в разговоре Марии Лебядкиной с Шатовым. Героиня вспоминает свое пребывание в монастыре. Между богомольцами и Лебядкиной возникает спор на религиозную тему. Мария по своему трактует слово Божье: «Бог и природа есть всё одно». Монахини и игуменья все в один голос: «Вот на!» (11, 295). Далее Лебядкина рассказывает про старицу, которая жила на покаянии в монастыре за пророчество. На ее вопрос, кто такая Богородица, Марья Тимофеевна отвечает: «Великая мать, упование рода человеческого» (11, 295). Старица соглашается с ней, подчеркивая народный характер представления о Богородице в своем комментарии: «Так, Богородица – великая мать сыра земля есть, и великая в том для человека заключается радость. И всякая тоска земная и всякая слеза земная – радость нам есть; а как напоишь слезами своими под собой

⁴⁵ См. об этом: Борисова В. В. Фольклорно-мифологическая основа категории земли у Достоевского // Фольклор народов РСФСР. Уфа, 1979. С. 35-43; Борисова В. В. Мифопоэтический аспект картины мира в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Индивидуальность писателя и литературно-общественный процесс. Межвузовский сборник. Воронеж, 1979. С. 91-102. В этой статье раскрыта и традиция осмысления этой категории в трудах русских религиозных философов П. Флоренского, о. С. Булгакова и др.

⁴⁶ См. также: Садаёси, И. Славянский фольклор в произведениях Ф.М. Достоевского: «Земля» у Достоевского: «Мать сыра земля» – «Богородица» – «София» // Japanese contribution to the ninth international congress of slavists. Kiev; Tokio, 1983. С. 80-81.

землю на пол-аршина в глубину, то тотчас же о всем и возрадуешься. И никакой, никакой горести твоей больше не будет» (11, 295).

Здесь важна следующая деталь: разговор между женщинами происходит не в самой церкви, а за её пределами. Не случайно образ Богородицы создается в русле народно-поэтической традиции. Интонация старицы стилистически близка к устной народной речи. Фольклорный характер лексики старицы подтверждают такие словосочетания как «пол-аршина в глубину», «как напоишь своими слезами», «никакой горести твоей больше не будет» (11, 293). Лебядкина вслед за старицей говорит о Богородице в народном духе. Молясь и «творя земные поклоны», она целует землю и плачет. Очевидна здесь тесная взаимосвязь народной (языческой) и христианской в самоидентификации героини Достоевского. К образу Лебядкиной в контексте темы и образа Богородицы обращались в свое время Д. Мережковский, Н. Бердяев, В. Розанов, С. Булгаков и др. В Хромоножке им виделось сопряжение церковного и народного начал.

Современные литературоведы отмечают, что на образ Марии Лебядкиной проецируется и образ России. Образ родины-матери – один из важных архетипов русской культуры. Мать-Сыра Земля, Святая Русь, Россия-матушка являются главными составляющими архетипа родины-матери. Основным в нем является миф о Матери-Земле. По архаичным представлениям, Земля – это материнское тело. Так, Е. Г. Постникова отмечает: «В какой-то степени на Марию Лебядкину переносится отношение героев к России вообще. Для кого-то она "странное, необыкновенное существо“, для кого-то “несчастливая“. Варвара Петровна именует ее почему-то “организмом“, для кого-то она юродивая (Хроникер), для родного брата она «полоумная»⁴⁷.

Американская исследовательница Н.-К. Андерсен в книге «Искаженный идеал в "Бесах" Достоевского» называет образ Марии Лебядки-

⁴⁷ Постникова Е. Г. Власть в творчестве Ф. М. Достоевского: мифопоэтический и художественно-философский аспекты. Магнитогорск, 2014. С. 105.

ной народным⁴⁸. Действительно, речь героини в высшей степени поэтична, насыщена народными речевыми формулами, русскими загадками. На наш взгляд, Мария Тимофеевна олицетворяет собой тип положительных «кротких» героинь Достоевского: она находится в одном ряду с Соней Мармеладовой, матерью Аркадия Долгорукова и матерью Алеши Карамазова.

Хотя, Н.-К. Андерсен, сравнивая с этими героинями образ Марии Лебядкиной, отмечает в нем предельную контрастность, сопряжение красоты и уродства, объясняя эту особенность связью с русской народной традицией юродства. Хромоножка, подобно Богородице, девственна, но в тексте есть намек, по мысли Н.-К. Андерсен, на ее нечистую связь со Ставрогиним. Поэтому она уносит воображаемого ребенка некрещеным в лес. Также Н.-К. Андерсен в русле народной традиции соотносит фамилию Марии Лебядкиной с именем Девы-Лебеди, героини волшебных русских сказок, которая, подобна пленнице, ждет своего жениха, защитника, царевича⁴⁹.

Такая мифологическая интерпретация образа Хромоножки в принципе не нова, Н.-К. Андерсен развивает религиозно-философский подход, представленный в работах Вяч. Иванова и о. С. Булгакова.

Также образ Богородицы – Матери-сырой земли присутствует в эпизоде оскорбления иконы Богородицы Федькой Каторжным и Лямшиным: «В одно утро пронеслась по всему городу весть об одном безобразном и возмутительном кощунстве. При входе на нашу огромную рыночную площадь находится ветхая церковь Рождества Богородицы, составляющая замечательную древность в нашем древнем городе. У врат ограды издавна помещалась большая икона Богоматери, вделанная за решеткой в стену. И вот икона была в одну ночь ограблена, стекло киота выбито, решетка изломана и из венца и ризы было вынуто несколько камней и жемчужин <...>. Но главное в том, что кроме кражи совершено было

⁴⁸ Anderson, N.-K. The Perverted Ideal in Dostoevsky's The Devils. N.Y., 1997. P. 77.

⁴⁹ Там же. С. 78-89.

бессмысленное, глумительное кощунство: за разбитым стеклом иконы нашли, говорят, утром живую мышь» (11, 37).

Оскорбительное поведение молодых «нигилистов» вызывает возмущение не только простого народа, но и части местной аристократии в лице Лизаветы Николаевны Тушиной, которая падает перед поруганной иконой Богородицы на колени и жертвует на ее украшение бриллиантовые серьги: «Она соскочила с лошади, бросила повод своему спутнику, оставшемуся по ее приказанию на коне, и подошла к образу именно в то время, когда брошена была копейка. Румянец негодования залил ее щеки; она сняла свою круглую шляпу, перчатки, упала на колени пред образом, прямо на грязный тротуар, и благоговейно положила три земных поклона. Затем вынула свой портмоне, но так как в нем оказалось только несколько гривенников, то мигом сняла свои бриллиантовые серьги и положила на блюдо» (11, 37). Поведение Лизы Тушиной напоминает древнерусский обряд исповеди сырой земле. Это древний народный обычай исповеди без духовника, соединяющий тайну исповеди по христианскому, церковному канону и языческое олицетворение земли, представление её живым существом, способным внимать покаянным словам человека и примирять его грешную совесть.

Здесь дворянская барышня почти повторяет поступок Марии Лебядкиной. Сближает обе сцены присутствие зрителей и артистов. И все же ритуальный жест Лизаветы Николаевны («упала на колени пред образом, прямо на грязный тротуар, и благоговейно положила три земных поклона» (11, 253) выглядит театральным в отличие от поведения Хромоножки. В нем нет того молитвенного благоговения, которое способна переживать Мария Лебядкина как девушка из простого народа.

Рассмотренные примеры подтверждают синкретическое единство религиозно-нравственных представлений русского народа, глубоко понятых и принятых Достоевским. Они вписываются в контекст лейтмотивной идеи

о Богородице-Матери-сырой земле, образом которой писатель скрепляет в единое художественное целое роман «Бесы».

В этой связи ряд отечественных исследователей (С. В. Березкина, И. А. Беляева, О. А. Богданова, В. Е. Ветловская, О. Г. Дилакторская, Дж. Джиганте, Н. Г. Михновец, О. В. Седельникова, Е. Ю. Сафронова, И. Д. Якубович, Т. А. Касаткина, Е. В. Ковина, Б. Н. Тихомиров, С. Б. Пухачев, П. Е. Фокин и др.) справедливо отмечают принципиально важную роль икон Божьей Матери в жизни и творчестве Достоевского.

Показательный факт: известно, что в кабинете писателя в Петербурге висела его любимая икона «Всех скорбящих Радость» рядом с фотокопией знаменитой картины Рафаэля «Сикстинская мадонна». Они входили в иконостас «домашней церкви» Достоевского, отражая его уникальную способность к всемирной культурной отзывчивости.

О значимых для Достоевского иконах пишет и Б. Н. Тихомиров, выделяя среди них, например, чудотворную икону Божьей Матери «Знамение», которая находилась в Знаменской церкви на Невском проспекте⁵⁰. Ученый отмечает намерение писателя изобразить, как Аркадий Долгорукий молится перед этим образом. И хотя в окончательном тексте романа «Подросток» этой сцены нет, сам замысел, конечно, примечателен. Ключевое значение богородичная икона имеет и в других произведениях Достоевского, таких как повесть «Кроткая» и романы «Бесы» и «Братья Карамазовы».

«Фантастический рассказ» «Кроткая» связан с предшествующими публицистическими размышлениями Достоевского как автора «Дневника Писателя» о самоубийстве, теме, весьма волновавшей писателя. Изображая самоубийство Кроткой, Достоевский отталкивался от реальных, отмеченных тогдашней русской прессой, событий. Как известно, газетная заметка о самоубийстве швеи Марьи Борисовой, опубликованная в разделе «Внут-

⁵⁰ Тихомиров Б. Н. «Темный лик Богородицы у Знаменья»: (икона, перед которой молился Достоевский) // Неизвестный Достоевский. 2022. № 1. С. 5-19.

ренные новости» петербургской газеты «Голос» 2 октября 1876 года, произвела на писателя сильнейшее впечатление.

Больше всего Достоевского поразило то, что «бедная молодая девушка выбросилась из окна четвертого этажа, держа в руках образ. Этот образ в руках – странная и неслыханная еще в самоубийстве черта! Это уж какое-то кроткое, смиренное самоубийство. Тут даже, видимо, не было никакого ропота или попрека: просто – стало нельзя жить, "бог не захотел" и – умерла, помолившись» (23, 146).

Этот комментарий помогает понять смысл названия произведения, которое без авторских пояснений может показаться странным, так как в рассказе героиня выглядит скорее гордой, чем кроткой: кротость ее проявилась именно в том, что она держит «образ в руках». История «необычного» самоубийства, безусловно, потрясла писателя именно этой деталью. Самоубийство по христианским канонам – это вызов, бунт против Бога, но икона в руках самоубийцы – жест покаянного смирения перед Богом. По мнению О. Ю. Юрьевой, причиной самоубийства Кроткой послужили разные психологические факторы: отчаяние, бессилие, месть, страх перед будущей семейной жизнью, то есть героиня бросает вызов не только Богу, но и обществу, мужу, людям и судьбе⁵¹.

Обратимся к фабуле произведения: «Кроткая» – это история отношений молоденькой девушки и ростовщика, который женится на ней из «интереса», из стремления приобрести духовную власть над нею. Финал «фантастического рассказа» трагический: героиня заканчивает жизнь самоубийством.

Образ иконы фигурирует в произведении дважды. Молодая девушка приходит к ростовщику и закладывает вначале серебряные позолоченные сережки, медальон, сигарный янтарный мундштук. Они дороги ей как се-

⁵¹ Юрьева О. Ю. «Бунт против тирании и тирания бунта в рассказе Достоевского “Кроткая”» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 21. СПб., 2006. С. 94.

мейные реликвии: «Она и сама знала, что цена им гривенник, но я по лицу видел, что они для нее драгоценность, – и действительно, это всё, что осталось у неё от папаши и мамы, после узнал» (24, 7). Когда же у нее закончились все вещи, которые можно было заложить, «...она принесла этот образ (решилась принести)...» (24, 8). Уточняющая конструкция «решилась принести» знаменательна: ростовщик понимает, что девушка дошла до последней черты, отдавая самое дорогое. Рассказчик описывает психологическое состояние Кроткой, используя уменьшительно-ласкательные слова «бледненькая», «взволнованная» (24, 7), ей мучительно тяжело расставаться с образом Богородицы.

Ростовщик не случайно выбирает себе в жены бедную осиротевшую девушку. Только над такой душой он может приобрести полную власть. В русской литературе второй половины XIX века эта фабула неравного брака достаточно распространена. Достаточно вспомнить героинь пьес А.Н. Островского («Гроза», «Бесприданница» и др.). Еще до брака, закладчик видит в молоденькой девушке не любимую жену, равную ему по христианским законам, а безмолвное, покорное создание, которое должно быть благодарным ему всю жизнь. Себе же он приписывает роль спасителя, который не даст будущей невесте умереть от голодной смерти и одиночества. В своём «христианском» намерении герой не видит дьявольского замысла. Брак для закладчика – это торговая сделка, в которой муж дарует новоявленной жене кров и хлеб, а та в свою очередь должна ответить ему полным послушанием. Желание сотворить «добро», воспитывая кроткую девушку, напоминает намерение фаустовского Мефистофеля.

Эту мысль подтверждает замечание Э. А. Полоцкой: «В октябре 1876 г., когда Достоевский уже мог думать о структуре рассказа, он сделал запись, которая в сущности отрицала иллюзию героя о том, что он делает «добро»: «Какая разница между демоном и человеком? Мефистофель у Гете говорит на вопрос Фауста: „Кто он такой“ – „Я часть той части целого, которая хочет зла, а творит добро“. Увы! человек мог бы отвечать, говоря о

себе совершенно обратно: „Я часть той части целого, которая вечно хочет, жаждет, алчет добра, а в результате его деяний — одно лишь злое"» (24, 287-288)»⁵². Так, в начале повествования герой вызывает интерес у девушки цитатой из «Фауста» Гете в эпизоде, где Мефистофель представляется той силой, «той частью целого, которая хочет делать зло, а творит добро...» (24, 8).

Итак, основным мотивом, который движет мужем Кроткой, является гордыня. Герой мстит миру за свое прошлое унижение и презрение со стороны товарищей, обвинивших его в трусости. Поэтому закладчику нужна жертва, способная вопреки общественному мнению оценить его великодушие. Безусловно, гордыня – одна из главных тем в сюжете произведения, связанная с образами обоих героев.

Убедительны рассуждения О. Ю. Юрьевой, рассмотревшей брак Кроткой и её мужа как поединок двух эгоистичных людей, в душах которых христианские чувства вытеснены гордыней⁵³. Для Кроткой самоубийство с иконой в руках равносильно окончательному разрыву с мужем. Кроме того, О. Ю. Юрьева подчеркивает, что, сняв икону с киота, Кроткая не молится перед ней, а о чем-то мучительно думает⁵⁴. Совершая самоубийство, она улыбается «злой», «недоброй» улыбкой, представляя, как воспримет её смерть закладчик, и в этом несомненно проявляется ее гордыня, о грехе которой писал Тихон Задонский. К его сочинениям и жизнеописанию Достоевский имел глубокий интерес.

На наш взгляд, «фантастический рассказ» Достоевского – это художественное исследование и развитие темы гордыни, заявленной в трудах знаменитого святителя, который смотрел на гордость (гордыню) как на составляющую любого греховного поступка. Она отличает и мужа Крот-

52 Полоцкая Э. А. Литературные мотивы в рассказе Достоевского «Кроткая» // Достоевский: материалы и исследования. 1994. Т. 11. С. 265.

53 Юрьева О. Ю. «Бунт против тирании и тирания бунта в рассказе Достоевского “Кроткая”» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 21. СПб., 2006. С. 94.

54 Там же. С. 100.

кой по ряду признаков: во-первых, это стремление «равным и нижним не уступать»; во-вторых, «славы, чести и похвалы всяким образом искать»; в-третьих, «высоко себя и дела свои превозносить»; в-четвертых, «других презирать и уничтожать»; в-пятых, «собственного презрения и уничтожения не терпеть»⁵⁵.

Закладчик полон честолюбия, которое побуждает его манипулировать душой жены. Он пытается провести эксперимент над ней. В начале семейной жизни Кроткая относилась к браку как к священному союзу между мужчиной и женщиной. После смерти родителей девушка воспитывалась в семье двух «беспорядочных» и «скверных» тетушек. Сам рассказчик подчёркивает, что «у тёток была она в рабстве» (24,9). Поэтому робкая девушка мечтала восполнить свое одиночество любовью к мужу: «Главное, она с самого начала, как ни крепилась, а бросилась ко мне с любовью, встречала, когда я приезжал по вечерам, с восторгом, рассказывала своим лепетом (очаровательным лепетом невинности!) всё свое детство, младенчество, про родительский дом, про отца и мать» (24, 9).

Кроткая пыталась открыть мужу свое сердце, однако рассказчик отвечал на её чувства сдержанно, с холодным молчанием. Так он поступал, желая воплотить свой план в жизни. Его «идея» состояла в том, что покорная жена должна признать свое несовершенство, неравенство по сравнению с мужем, разгадать «загадку» его судьбы и преклониться перед ним. Но Кроткая взбунтовалась. Она вошла в дом закладчика с образом Богородицы, с ним же и покинула его.

Думается, что в таком композиционном обрамлении есть и символический смысл. Образ Богородицы в руках героини – это мольба о прощении и спасении. Ведь именно Богородица – заступница самоубийц, которые воспринимает ее как милосердную спасительницу на страшном Божьем суде. И хотя в своей «гордыне» героиня доходит до «бунта», нрав-

⁵⁵ Творения иже во святого отца нашего Тихона Задонского. – М.: Издание Свято-Успенского Псково-Печерского монастыря, 1994. С. 145.

ственный стержень в ней сохраняется. Совершая самоубийство, она ищет в Богородице защитницу. Когда служанка Лукерья зашла в комнату Кроткой, то «увидела, что образ ее (тот самый образ Богородицы) у неё вынут, стоит перед нею на столе, а барыня как будто сейчас только перед ним молилась» (24, 12).

Этой деталью подчеркивается, что Кроткая совершила самоубийство не в бездумном порыве. Взяв икону из киота, она успела помолиться перед ней. Когда Лукерья через несколько минут еще раз вошла в комнату, Кроткая уже стояла во весь рост на подоконнике спиной и держала образ Богородицы в руках. Важна и другая деталь: прежде чем броситься вниз, Кроткая прижала икону к груди как высшую ценность. Финал «фантастического рассказа» во многом объясняет название произведения. На наш взгляд, значение слова «кротость» при всём разнообразии смысловых оттенков ближе всего к слову «смирение».

В произведении Достоевского можно выделить еще одну значимую деталь. Муж Кроткой много раз повторяет, что внезапное озарение, вызванное ее пением и, в свою очередь, спровоцировавшее бурное и стремительное развитие дальнейших событий, произошло «пять дней назад» (24, 24), до самоубийства Кроткой, «в прошлый вторник» (24, 24). Значит, оно пришлось на воскресенье во второй половине апреля, совпав с «пасхальным пределом». Таким образом, Кроткая умирает в день, связанный с Христовым Воскресением.

Иконописный образ Богородицы фигурирует и в романе «Братья Карамазовы». В главе «Старый шут» описывается келья старца Зосимы в монастыре. Особое внимание в комнате иеромонаха привлекает красный угол: «...а в углу много икон – одна из них Богородицы, огромного размера и писанная, вероятно, еще задолго до раскола. Пред ней теплилась лампадка. Около нее две другие иконы в сияющих ризах, затем около них деланные херувимчики, фарфоровые яички, католический крест из слоновой кости с обнимающею его Mater dolorosa и несколько заграничных гравюр с

великих итальянских художников прошлых столетий. Подле этих изящных и дорогих гравюрных изображений красовалось несколько листов самых простонароднейших русских литографий святых, мучеников, святителей и проч., продающихся за копейки на всех ярмарках. Было несколько литографических портретов русских современных и прежних архиереев, но уже по другим стенам» (14, 37).

В этой келье, предназначенной для приема мирян, прихожане дожидались старца. В ее описании Достоевским точно воспроизведена оптинская келья старца Амвросия: в ней находятся старинные диван и стулья, обитые черною кожей, видны иконы в углу с теплящеюся лампадою, портреты духовных лиц, развешанные по стенам. В данном описании выделяется важная особенность интерьера: рядом с простыми и недорогими литографиями святых стояли несколько «заграничных дорогих с великих итальянских художников прошлых столетий» (14, 137).

Необычная обстановка кельи Зосимы поражает многих героев романа. Так, Миусов оценивает ее как «казенщину», не видя отражения личности старца как «всечеловека» в убранстве кельи, не понимая его глубокого философского смысла. На первый взгляд, может показаться, что в нем отсутствует духовный «вкус», но по сути в келье старца в образах-символах представлена вся история христианской культуры: период до раскола на Руси (образ Богородицы), древнее православие (иконы святых, мучеников), католичество (католический крест из слоновой кости и гравюры) и современность (портреты архиереев). Налицо религиозный и культурный синкретизм религиозного чувства Зосимы, который в культурном плане во многом был близок и самому Достоевскому.

В данном случае разнородный характер христианской атрибутики, в центре которой – образ Богородицы, обусловлен художественной антропологией Достоевского, прежде всего идеей «всечеловека». Именно таким воспринимается старец Зосима. Икона Богородицы на общем фоне кельи не случайно выделяется своими размерами, доминируя среди других цер-

ковных атрибутов. Можно предположить, что они дополняют красоту и значимость центральной иконы, что подтверждается предлогами «около», «затем», «подле» (14, 137). Старинные гравюры, католический крест, херувимчики как бы обрамляют образ Богородицы. Кроме того, в описании иконы отмечается ее древность, подчеркивается, что она писана еще до раскола и почитается как православной церковью, так и старообрядцами.

Образ Богородицы в другом романе «Подросток» связан с образом матери главного героя-рассказчика. Здесь Достоевский развивает две сюжетные линии, которые связаны с нравственным самоопределением Аркадия Долгорукого. Главную роль в его духовном становлении играют мать и «странник» Макар Иванович Долгорукий. Сердце Аркадия Долгорукого терзают «семейные тайны»: «Вопросов я наставил много, но есть один самый важный, который, замечу, я не осмелился прямо задать моей матери несмотря на то, что так близко сошелся с нею прошлого года и, сверх того, как грубый и неблагодарный щенок, считающий, что перед ним виноваты, не церемонился с нею вовсе. Вопрос следующий: как она-то могла, она сама, уже бывшая полгода в браке, да еще придавленная всеми понятиями о законности брака, придавленная, как бессильная муха, она, уважавшая своего Макара Ивановича не меньше чем какого-то бога, как она-то могла, в какие-нибудь две недели, дойти до такого греха?» (13,12).

Сравнивая поначалу мать с «бессильной мухой», герой ещё не замечает всепоглощающей любви Софьи Андреевны к близким людям. Поначалу в глазах сына она теряет святость и непогрешимость. В первых главах романа Аркадий общается с матерью холодно, но постепенно начинает выстраивать искренние взаимоотношения и с Софьей Андреевной, и с сестрой. Он с любовью и трепетом говорит об особой красоте матери, в которой угадываются иконописные черты: «Решительно ее лицо бывало иногда чрезвычайно привлекательно... Лицо у ней было простодушное, но вовсе не простоватое, немного бледное, малокровное. Щеки ее были очень худы, даже ввалились, а на лбу сильно начинали скопляться морщинки, но около

глаз их еще не было, и глаза, довольно большие и открытые, сияли всегда тихим и спокойным светом, который меня привлек к ней с самого первого дня. <...> Кроме глаз ее нравился мне овал ее продолговатого лица, и, кажется, если б только на капельку были менее широки ее скулы, то не только в молодости, но даже и теперь она могла бы назваться красивой. Теперь же ей было не более тридцати девяти, но в темно-русых волосах ее уже сильно проскакивали седины» (13, 83).

В образе Софьи Андреевны можно увидеть черты Божьей Матери, изображенной на чудотворной иконе «Знамение». Б. Н. Тихомиров установил факт ее особенного почитания Достоевским. Она находилась в Знаменской церкви на Невском проспекте. Писатель намеревался в одном из эпизодов «Подростка» изобразить Аркадия Долгорукого, молящегося именно перед ней. Свет – главный элемент, формирующий изобразительное пространство данной иконы. Подросток, описывая свою мать, также замечает в ее глазах «тихий и спокойный свет» (13, 83). Подчеркнем, что образ Богородицы присутствует во всем «пятикнижии» писателя. Т.А. Касаткина совершенно справедливо выделяет в нем так называемые «романные иконы», созданные словесными средствами и повторяющие важнейшие сюжеты православной иконописи, в том числе связанные с образом Божьей матери⁵⁶.

В целом, совершенно очевидно, что Достоевский почитал и любил образ Божьей Матери. В «великом пятикнижии» и «фантастическом рассказе» «Кроткая» выделяются три варианта осмысления этого образа: во-первых, это образ Матери-сырой земли, имеющий фольклорно-мифологические истоки; во-вторых, образ Матери-заступницы, связанный с апокрифом «Хождение Богородицы по мукам»; в-третьих, это иконографические образы Богородицы.

⁵⁶ Касаткина Т. А. Характерология Достоевского. Типология эмоциональных-ценностных ориентаций. М.: Наследие, 1996. С. 247.

В результате во многих произведениях писателя («Преступление и Наказание», «Бесы», «Братья Карамазовы») представлен синкретичный образ «Матери – сырой земли – Богородицы», обусловленный следованием традиции народного христианства, в котором органично соединились фольклорные и собственно христианские представления.

2.2. Образ блудницы в творчестве Достоевского

В своем творчестве Достоевский представил целую галерею женских образов, имеющих принципиально разные особенности. Это кроткие страдальцы, жертвы великой любви, страстные грешницы с чистой душой (Настасья Филипповна), лукавые inferнальницы (Грушенька) и т.д. Но идеалом женского совершенства для писателя была Божья Матерь. Ее лик писатель прозревал в каждой женщине, какой бы грешной она ни была.

Не менее важна соотнесенность героинь Достоевского с образом Марии Магдалины и других святых грешниц, спасённых Христом. Марию Магдалину, способную припасть к ногам Христа, художник увидел не только в несчастной Соне Мармеладовой, но и в inferнальной Настасье Филипповне и Грушеньке.

В евангельском контексте Достоевский рассматривал и «женский вопрос», ставший злободневным во второй половине XIX века, проявляя особенный интерес к теме проституции, раскрывая ее через сюжет о блуднице, с использованием многочисленных аллюзий, реминисценций и цитат из Библии.

Сам образ библейской блудницы, безусловно, можно отнести к «вечным образам». По мнению Р. Г. Назирова, «вечные образы» – «это литературные образы фольклорно-мифологического происхождения, которые в силу своей типичности являются художественными обобщениями огромного масштаба, общим сокровищем искусства. Их мифологическое происхождение обеспечивает им бессмертие. Они могут переходить из страны в

страну, из одной национальной литературы в другую, так как миф по природе своей общечеловечен (миф – это всеобщая стадия культуры, через которую проходит любой народ; миф с необходимостью изживается во всех областях культуры кроме религии и искусства)»⁵⁷.

Как известно, в Библии проституция осуждается как прелюбодеяние или блудный грех, а согрешившие женщины называются блудницами. Это Мария Магдалина, Сарра, Фамарь, Раав, Далида, Вирсавия и др. Их образы оцениваются неоднозначно. В словаре библейских образов поведение блудницы объясняется следующим образом: «В древних культурах блудницами становились либо в силу обстоятельств, либо по собственному выбору. Во многих культурах к новорожденным девочкам относились пренебрежительно, и нередко их просто оставляли умирать (если же их кто-то затем подбирал, то они воспитывались для проституции). Их бесправное состояние вызывает сострадание. С другой стороны, свободные женщины занимались проституцией добровольно – либо в ритуалах поклонения языческому богу, либо просто из корыстных интересов. В обоих случаях цель заключалась в обеспечении материального благосостояния»⁵⁸.

Одной из главных в ряду библейских блудниц является Мария Магдалина, изображенная как кающаяся падшая женщина. Ее имя встречается во всех четырех Евангелиях. Косвенным свидетельством её прежней порочной жизни могут служить тексты евангелистов Луки и Марка о том, как Иисус изгнал из неё семь бесов, после чего Мария последовала за Спасителем. Стоит подчеркнуть, что ни в одном из Евангелий нет неоспоримых доказательств ее распутной жизни. Напротив, в Библии Мария предстаёт как одна из женщин, следовавших за Иисусом в Его мессианской деятельности.

⁵⁷ Назиров Р. Г. «Вечные образы» в литературе и их русские отражения // Назировский архив. 2020. № 1 (27). С. 12.

⁵⁸ Словарь библейских образов / под общ. редакцией Л. Райкена, Дж. Уилхойта, Т. Лонгмана III. СПб., 2005. С. 85.

Так, в православной традиции Мария Магдалина – равноапостольная святая мироносица. В литературе гностицизма, на которую большое влияние оказали новозаветные тексты, в образе Марии Магдалины подчеркнута связь с Преданием, изложенным в двадцатой главе Евангелия от Иоанна. В нем рассказывается о том, что именно Марии, увидевшей учителя, который с ней говорил, было поручено возвестить апостолам о его воскресении.

В русской классической литературе XIX века блудница – это, прежде всего, страдальца. Классическая фабула включает в себя следующие стадии жизненного пути блудницы: падение – раскаяние – страдание – искупление – спасение, наряду с такими звеньями как причины греха, его последствия, отношение героини к самому греху. Они воплощены в Библии и агиографических рассказах о раскаявшихся грешницах (например, о Марии Египетской), ставших святыми.

В романах Достоевского раскрыты разные ипостаси образа блудницы, это может быть проститутка, или обманутая девушка, а отношения между «спасенной» блудницей и спасителем изображаются как братско-сестринские, хотя любовная линия в подтексте сохраняется. Релевантными по отношению к образу блудницы в произведениях Достоевского являются мотивы падения («Преступление и Наказание») и совращения молодой девушки («Идиот», «Братья Карамазовы»).

Также архетип блудницы в произведениях Достоевского обрывает дополнительные коннотациями, в результате чего мотив падения варьируется как соблазнение и совращение (Настасья Филипповна, Грушенька), как продажа собственного тела во имя спасения ближнего (Соня Мармеладова), как результат нанесения мужчиной-обидчиком психологической или моральной травмы (Катерина Ивановна в «Братьях Карамазовых»), как супружеская измена («Неточка Незванова», «Хозяйка»).

В целом же образ падшей женщины (блудницы) у Достоевского неизменно относится к разряду несчастных, униженных и оскорбленных геро-

инь. Их развернутая типология представлена в работе Н. Н. Мельниковой⁵⁹: содержанки: Настасья Филипповна («Идиот»); Грушенька («Братья Карамазовы»); девушки, вступившие в контакт с мужчиной до брака: Варенька Доброселова («Бедные люди»); Катерина («Хозяйка»); Лиза Долгорукая («Подросток»), Лизавета Смердящая («Братья Карамазовы»); любовницы: Софья Андреевна Долгорукая («Подросток»); проститутки: Лиза («Записки из подполья») и Сонечка Мармеладова («Преступление и Наказание»).

Опираясь на эту классификацию, дополним ее женскими образами в ранних произведениях Достоевского. Обратимся к рассказу «Ползунков», написанному в 1847 году. Он не получил признание критиков и редко привлекает внимание современных литературоведов, хотя в нем есть важный для понимания этого произведения образ «падшей» женщины.

В основе рассказа лежит сюжет, показательный для жанра «фельетона», как он понимался в XIX веке. История достаточно проста: главный герой произведения Ползунков служит в губернском управлении. Ему удаётся подловить своего начальника на махинациях, получить откупные за компрометирующие бумаги и добиться согласия на брак с его дочерью. Первого апреля Ползунков пишет шуточное заявление об отставке, но начальник наказывает его – дает бумаге ход, в результате Ползунков лишается и денег, и должности, и выгодной партии с дочерью начальника Марией, которая оставлена предыдущим возлюбленным в «интересном» положении.

Намёк на возможное падение героини в рассказе есть. В частности упоминается Мария Египетская, христианская святая, считающаяся покровительницей кающихся блудных женщин, к которым она поначалу принадлежала сама: «А тут, на беду мою, Марья Федосеевна, дочка, выходит,

⁵⁹ См. об этом: Мельникова Н. Н. Архетип грешницы в русской литературе конца XIX – начала XX века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2011. 33 с.

со всеми своими невинностями, да бледненька немножко, глазки раскраснелись, будто от слез <...> по ремонтёре она слезки роняла: тот утек во свояси, улепетнул подобру-поздорову <...> уж после родители дражайшие спохватились, узнали всю подноготную, да что делать, втихомолку зашили беду, – своего дому прибыло!..» (1, 217).

Этот ранний рассказ, на наш взгляд, представляет собой «черновой» конспект фабулы спасения обесчещенной девушки, развернутой Достоевским в романе «Идиот». Федосей Николаич (его можно считать прообразом генерала Епанчина, имеющего виды и на Настасью Филипповну, и на Мышкина как возможного жениха для дочери Аглаи) лицемерно и корыстно уговаривает Ползункова «согреться» в своих «скромных пенатах».

Еще одним этапом разработки образа падшей женщины в русле библейской традиции является героиня произведения «Неточка Незванова» Александра Михайловна. Как известно, писатель работал над ним в 1846-1849 гг., но из-за ареста и последующей ссылки оно осталось незавершенным. По замыслу автора «Неточка Незванова» должна была публиковаться в шести частях в журнале «Отечественные записки». Писатель не успел осуществить свой замысел, поэтому опубликовал только три части в виде повести: «Детство», «Новая жизнь», «Тайна». Однако в 1860 году редакция журнала настояла на том, чтобы названия глав были сняты.

«Тайна», которой посвящена третья часть, связана с Александрой Михайловной, благодетельницей Неточки. Она молодая женщина, которая «на блестящую партию надеяться не могла», «жила в полном одиночестве; но <...> как будто и рада была тому. Ее тихий характер как будто создан был для затворничества» (2, 317). Она не выходит в свет, светские мероприятия ей чужды. Т.С. Соколова отмечает, что «в доме Александры Михайловны вымышленная реальность, в которую погружается рассказчица,

увлекаясь чтением книг, на долгие годы заменяет ей подлинную действительность»⁶⁰.

Окружающим семья Александры Михайловны и Петра Александровича кажется крепкой, однако проницательная Неточка замечает в поведении своей благодетельницы тревогу и обеспокоенность: «Она была страстна и впечатлительна по натуре своей, но в то же время как будто сама боялась своих впечатлений, как будто каждую минуту стерегла свое сердце, не давая ему забыться, хотя бы в мечтанье. Иногда вдруг, среди самой светлой минуты, я замечала слезы в глазах ее: словно внезапное тягостное воспоминание чего-то мучительно терзавшего ее совесть вспыхивало в ее душе; как будто что-то стерегло ее счастье и враждебно смущало его» (2, 317). Такое поведение Александры Михайловны кажется странным и противоречивым. С одной стороны, она страстная и впечатлительная натура, с другой, вынуждена скрывать свои чувства.

В этом она схожа с Настасьей Филипповной Барашковой. Обе героини ведут затворнический, «монастырский» образ жизни; обе не могут надеяться на «блестящую партию»; обеих отличает строгая, «инферральная» красота: «Черты лица ее никогда не изгладятся из моей памяти. Они были правильны, а худоба и бледность, казалось, еще более возвышали строгую прелесть ее красоты. Густейшие черные волосы, зачесанные гладко книзу, бросали суровую, резкую тень на окраины щек; но, казалось, тем любовнее поражал вас контраст ее нежного взгляда, больших детски ясных голубых глаз, робкой улыбки и всего этого кроткого, бледного лица...» (2, 321). В портрете Александры Михайловны также заметен контраст между голубыми глазами и темным цветом волос. Но если героиня романа «Идиот» готова броситься в бездну страстей, то покровительница Неточки «стережет своё сердце» (2, 317). Открыть его, отказаться от затворничества ей

⁶⁰ Соколова Т. С. Типология «странного семейства» в повести Ф. М. Достоевского «Неточка Незванова» // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2014. № 7(148). С. 168.

мешает «тягостное воспоминание чего-то мучительно терзавшего её совесть» (2, 317).

Отношения между нею и мужем достаточно сложные. Неточка замечает, что Александра Михайловна «вся как будто трепещет перед ним, как будто обдумывает каждое свое движение, бледнеет, если замечает, что муж становится особенно суров и угрюм, или вся покраснеет, как будто услышав или угадав какой-нибудь намек в слове мужа» (2, 318). Пётр Александрович строг и властен с Александрой Михайловной, иногда довольно жестоко указывает жене на её «прошлую жизнь»: «И если вы чувствуете себя виноватою, если знаете за собой что-нибудь (не мне напоминать вам, сударыня)...» (2, 265). Слова Петра Александровича жестоки и бесчеловечны. Неточка понимает, что между супругами нет любви, в браке с Петром Александровичем Александра Михайловна несчастлива.

Наконец Неточке открывается тайна Александры Михайловны, девочка находит в ее книге любовное письмо: «Мне минуло тогда шестнадцать лет, и, вместе с тем, в душе моей вдруг настала какая-то непонятная апатия; какое-то нестерпимое, тоскливое затишье, непонятное мне самой, посетило меня» (2, 334). Сама героиня вспоминает, что с этого неприятного открытия начался для нее «новый возраст» (2, 335). Стоит отметить, что письмо находится в книге Вальтера Скотта «Сен-Ронанские воды». Достоевский упоминает об этом романе в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» (1861г): «Мы прочли историю Клары Мовбрай и расчувствовались так, что я теперь еще не могу вспомнить тех вечеров без нервного потрясения» (2, 505). Трагическая история любви Клары к Фрэнсису Тиреллу близка Александре Михайловне.

Письмо, отправленное ей возлюбленным, доказывает, что их отношения носили исключительно платонический характер. С. О. вспоминает только о единственном поцелуе, который героиня ему подарила. Так, по

словам Н. Ю. Зиминой в повести «Неточка Незванова» возникает феномен «платонической измены»⁶¹.

Однако в письме, которое нашла Неточка, есть прямая отсылка и к евангельской притче о Христе и блуднице. В прощальном послании к Александре Михайловне ее возлюбленный С.О. пишет: «Какой же камень поднимут они на тебя? Чья первая рука поднимет его? О, они не смутятся, они поднимут тысячи камней!» (2, 337).

Здесь очевидно переложение новозаветной истории, в которой фарисеи привели к Христу блудницу, застигнутую в момент прелюбодеяния: «Иисус же пошёл на гору Елеонскую. А утром опять пришёл в храм, и весь народ шёл к Нему. Он сел и учил их. Тут книжники и фарисеи привели к Нему женщину, взятую в прелюбодеянии, и, поставив её посреди, сказали Ему: Учитель! эта женщина взята в прелюбодеянии; а Моисей в законе заповедал нам побивать таких камнями: Ты что скажешь? Говорили же это, искушая Его, чтобы найти что-нибудь к обвинению Его. Но Иисус, наклонившись низко, писал перстом на земле, не обращая на них внимания. Когда же продолжали спрашивать Его, Он, восклонившись, сказал им: кто из вас без греха, первый брось на неё камень. И опять, наклонившись низко, писал на земле. Они же, услышав то и будучи обличаемы совестью, стали уходить один за другим, начиная от старших до последних; и остался один Иисус и женщина, стоящая посреди. Иисус, восклонившись и не видя никого, кроме женщины, сказал ей: женщина! где твои обвинители? никто не осудил тебя? Она отвечала: никто, Господи. Иисус сказал ей: и Я не осуждаю тебя; иди и впредь не греши» (Ин. 8:1-11).

В письме возлюбленного Александры Михайловны библейская притча пересказывается в свободной форме, в ней отсутствует морализаторская интонация. Автор письма хочет убедить любимую женщину в её

⁶¹ См. об этом: Зиминая Н. Ю. Образ падшей женщины в незаконченном романе Ф. М. Достоевского «Неточка Незванова» // Молодой ученый. 2013. № 12 (59). С. 850.

непорочности. С его точки зрения Александра Михайловна осуждена «фарисейским» обществом несправедливо: «Если бы они только знали, как прекрасно было твое чувство! Но они так слепы; их сердца горды и надменны; они не видят и вовек не увидят того. Им нечем увидеть! Они не поверят, что ты невинна, даже перед их судом, хотя бы всё на земле им в том поклялось» (2, 337).

В ранней редакции повести евангельский подтекст еще очевиднее. В ней идет речь о том, что Александра Михайловна бережно хранит памятную ей гравюру французского художника Эмилия Синьоля «Блудница» («*La femme adultère*», 1840) с надписью на латинском языке «*Qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidem mittat*» («Кто из вас без греха, первым брось на нее камень»). Роль значимой реминисценции играет и восклицание автора письма: «Бедная, бедная моя! Ты ли та грешница!» (2, 599). Так, несчастную судьбу Александры Михайловны усугубляет её «тёмное» происхождение и любовь разночинца к ней. В окончательном варианте произведения Неточка думает о своей патронессе как о страдающей грешнице. Этот пафос оправдания грешницы перейдет и в последующие романы Достоевского.

Самой противоречивой героиней в ряду женских образов писателя является Катерина в повести «Хозяйка» – своеобразной прелюдии к «великому пятикнижию». Обобщая интерпретации образа Катерины, Т. С. Карпачева выделила среди них пять основных трактовок: Катерина – «чистая» героиня; Катерина – преступница; Катерина – двойственная натура»; Катерина – мечта (галлюцинация); Катерина – «мировая душа»⁶².

Мы рассмотрим образ Катерины в русле библейской традиции как вариацию образа блудницы, имея в виду мотив «духовного блуда» героини. Она действительно блуждает между «добром» и «злом», предаёт своих ро-

⁶² Карпачева Т. С. Образ Катерины в повести Ф.М. Достоевского "Хозяйка": галлюцинация, преступница или Прекрасная Дама // Социальные и гуманитарные знания. 2019. № 3. С. 260.

дителей и жениха, помогает Мурину совершить убийство, вступает в связь с ним. «Слабое сердце» Катерины оказывается во власти Мурина, который производит сильное впечатление и на Ордынова: «Старик был высокого роста, еще прямой и бодрый, но худой и болезненно бледный. С вида его можно было принять за заезжающего откуда-нибудь купца. На нем был длинный, чёрный, очевидно праздничный кафтан на меху, надетый нараспашку. Из-под кафтана виднелась какая-то другая длинная русская одежда, плотно застёгнутая снизу до верха. Голая шея была небрежно повязана ярким красным платком; в руках меховая шапка. Длинная тонкая, полуседая борода падала ему на грудь, и из-под нависших, хмурых бровей сверкал взгляд огневой, лихорадочно воспаленный, надменный и долгий (1, 267).

О. Г. Дилакторская также замечает, что «вокруг Мурина – энергетическое поле грозы, угрозы, электрических и механических разрядов, поджоги, громы выстрелов, стихийные бедствия. И в то же время на его лице лежит отпечаток величия древних пророков»⁶³. Действительно, у Мурина сильное гипнотическое поле. Ордынов, как зачарованный, отправляется вслед за незнакомой парой: «пораженный, бичуемый каким-то неведомо сладостным и упорным чувством, Ордынов быстро пошел вслед за ним и на церковной паперти перешел им дорогу» (1, 268).

Темное, демоническое начало зашифровано и в фамилии героя. Так, А. Б. Криницын указывает на то, что фамилия «Мурин – означает арап и в народной речи ассоциируется с нечистым»⁶⁴. Под мистическим влиянием Мурина в Катерине открываются демонические, тёмные стороны ее натуры. На наш взгляд, Катерина – предтеча типа «инфернальных» женщин в творчестве Достоевского. Такие инфернальницы сводят мужчин с ума своей непредсказуемостью, таинственностью, страстностью. Их демоническая натура притягивает мужские сердца как магнит. На наш взгляд, пара «Кате-

⁶³ Дилакторская О. Г. Скопцы и скопчество в изображении Достоевского: (к истолкованию повести «Хозяйка») // Филологика (Philologica). 1995. Т. 2, № 3/4. С. 59.

⁶⁴ Криницын А. Б. Сюжетология романов Ф. М. Достоевского. М.: МАКС пресс, 2017. С.164.

рина и Мурин» – это своеобразная зарисовка образов Настасьи Филипповны и Рогожина в романе «Идиот» и Грушеньки и купца Самсонова в «Братьях Карамазовых».

Подобные отношения между героями и героинями отразились и в лирических произведениях Анны Ахматовой, в который целый ряд тем и сюжетов связан с романским миром Достоевского. Так, Л. Лосев, обнаружил композиционное сходство двенадцатого стихотворения из сборника «Anno Domini» с последним романом писателя⁶⁵.

За озером луна остановилась
И кажется отворенным окном
В огромный, ярко освещенный дом,
Где что-то нехорошее случилось.

Хозяина ли мертвым привезли,
Хозяйка ли с любовником сбежала,
Иль маленькая девочка пропала
И башмачок у заводи нашли (4, 179)

По мнению исследователя, в этом ахматовском ноктюрне прочитывается поэтическая парафраза центральной главы «В темноте» романа «Братья Карамазовы»⁶⁶. На наш взгляд, в данном стихотворении наблюдается очевидная переключка с повестью «Хозяйка». Хронотоп в первом четверостишии лирической зарисовки Ахматовой переключается с рассказом Катерины. Она рассказывает Ордынову про убийство родителей. Трагические события в доме Катерины, как и в стихотворении Ахматовой, («за озером луна остановилась») произошли ночью: «Вот такая же ночь была, – начала говорить Катерина, – только грознее, и ветер выл по нашему лесу,

⁶⁵ Лосев Л. «Страшный пейзаж»: маргиналии к теме Ахматова / Достоевский // Звезда. 1992. № 8. С.148.

⁶⁶ Там же. С. 148.

как никогда еще не удавалось мне слышать... или уж в эту ночь началась погибель моя!» (1, 294).

Другая важная деталь – отворенное окно – также объединяет оба текста. Именно через окно, отворенное Катериной, пробирается в дом Мурин и совершает убийство: «Отворила я окно – горит лицо, плачут очи, жжет сердце неугомонное; сама как в огне: так и хочется мне вон из светлицы, дальше, на край света, где молонья и буря родятся» (1, 297). Здесь выделяется фигура синтаксического параллелизма, которая играет значимую роль и в метрическом строе стихотворения Ахматовой: «Хозяина ли мертвым привезли / Хозяйка ли с любовником сбежала» (4, 179), вызывающая аналогию с побегом Мурина и Катерины из дома. На такой же драматической ноте заканчивается исповедь Катерины перед Ординовым: «Он схватил меня на могучие руки, обнял и выпрыгнул со мною вон из окна. Мы побежали с ним рука в руку, долго бежали» (2, 297).

В образе Катерины подчёркивается ее особенная мистическая красота: «Женщина была лет двадцати и чудно прекрасна. На ней была богатая, голубая, подбитая мехом шубейка, а голова покрыта белым атласным платком, завязанным у подбородка. Она шла, потупив глаза, и какая-то задумчивая важность, разлитая во всей фигуре ее, резко и печально отражалась на сладостном контуре детски-нежных и кротких линий лица ее» (1, 268). По мнению А. Велика, в повести «Хозяйка» Достоевский впервые предпринял попытку раскрыть влекущую силу inferнальной красоты⁶⁷. Увидев Катерину, Мурин уже не может отказаться от мысли обладать ею: «За тобой пришел, красная девица; уводи ж меня от беды, как прежде на беду наводила; душу свою я за тебя сгубил!» (1, 297). Здесь звучит мотив губительного сладострастия, в плену которого находятся герои Достоевского.

⁶⁷ Велик А. Художественные образы Ф. М. Достоевского (Эстетические очерки). М., 1974. С. 85.

Во многом Катерина напоминает самых известных романских инфернальниц писателя – Настасью Филипповну, Грушеньку. Их отличает двусмысленный социальный статус. Так, неоднозначны взаимоотношения между Катериной и Муриным: «Я не знаю... с ним, кажется, дочь его. – Дочь? – Да-с, или, кажется, жена его; я знаю, что живет с ним какая-то женщина...» (2, 16). Можно предположить, что это намек на инцест. Мурин любит Катерину как отец, но в тоже время и как муж. В Ордынове, поселившись в их доме, Мурин не случайно видит соперника. В Библии такое кровосмешение определяется как один из самых страшных грехов прелюбодеяния. Плотская связь между ближайшими родственниками находится под абсолютным запретом.

В Ветхом Завете эти степени родства указаны: «И сказал Господь Моисею, говоря: объяви сынам Израилевым и скажи им: Я Господь, Бог ваш. По делам земли Египетской, в которой вы жили, не поступайте, и по делам земли Ханаанской, в которую Я веду вас, не поступайте, и по установлениям их не ходите: Мои законы исполняйте, и Мои постановления соблюдайте, поступая по ним. Я Господь, Бог ваш. Соблюдайте постановления Мои и законы Мои, которые исполняя, человек будет жив. Я Господь. Никто ни к какой родственнице по плоти не должен приближаться с тем, чтобы открыть наготу. Я Господь. Наготы отца твоего и наготы матери твоей не открывай: она мать твоя, не открывай наготы ее. Наготы жены отца твоего не открывай: это нагота отца твоего. Наготы сестры твоей, дочери отца твоего или дочери матери твоей, родившейся в доме или вне дома, не открывай наготы их. Наготы дочери сына твоего или дочери дочери твоей, не открывай наготы их, ибо они твоя нагота» (Лев. 18, 1-6). В подтексте отношений между опекуном Тоцким и его воспитанницы Настасьи Филипповны, как и между купцом-«покровителем» Самсоновым и Грушенькой Светловой, этот мотив также очевиден.

В полном воплощении падшая женщина как «святая блудница» представлена в романе «Преступление и Наказание». По мнению, Т. А. Ка-

саткиной, именно «в нем заложены зерна всех тех идей, что будут подробнее разрабатываться в других его произведениях; другие его романы – словно расходящиеся круги вокруг брошенного в воду камня, или словно аура вокруг алмаза...»⁶⁸.

В «Преступлении и Наказании» много отсылок к текстам Ветхого Завета, Четвероевангелия и Откровения Иоанна Богослова. Фигуры главных и второстепенных героев во многом являются результатом художественного переосмысления библейских образов. Библейским светом пронизан образ главной героини романа Сони Мармеладовой. Она зарабатывает на жизнь семьи проституцией, но Достоевский создает в ее лице образ целомудренной и чистой христианки: ее физическая оболочка как бы существует отдельно от души.

Несмотря на трагические обстоятельства, Соня сохраняет веру в Бога, возвращает к нему Раскольникову, читает ему евангельский текст о воскрешении Лазаря на четвертый день после преступления героя. Она надевает на него свой крест, сопровождает его в «скорбном шествии», подобно Марии Магдалине, провожавшей Христа на Голгофу вместе с другими женами-мироносицами. Ей, как Марии Магдалине, отпускаются все грехи. Г. М. Ребель справедливо отмечает, что Соня «распята между двумя крайностями: она блудница и святая»⁶⁹. Но эта двойственность, конечно, условна. Соня выглядит блудницей только номинативно, в романе нет сцен, в которых она представлена в «профессиональном» виде. В традиционном понимании главная цель падшей женщины – деньги. Такой выглядит, например, алчная сладкоречивая блудница Далида, которая ради собственного обогащения обольстила Самсона и помогла филистимлянам захватить его.

⁶⁸ Касаткина Т. А. Священное в повседневном: двусторонний образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С.187.

⁶⁹ Ребель Г. М. Герои и жанровые формы романов Тургенева и Достоевского (Типологические явления русской литературы XIX века). Пермь, 2007. С. 73.

Соне Мармеладовой позорная «профессия» не приносит никакой выгоды. Вся ее жизнь – это вечная бескорыстная жертва. У нее нет ничего, кроме собственного тела, поэтому единственный для нее способ спасти свою семью – проституция. Но душа героини не ожесточилась, грязь уличной жизни не коснулась ее. Главные черты характера Сони – бесконечное человеколюбие, сострадание, смирение, самоотречение.

Многие исследователи отмечают символику имени героини романа. Оно пришло в русский язык вместе с принятием православия и в переводе с древнегреческого языка (Σοφία) означает «разумность», «мудрость». Христианская мудрость главной героини «Преступления и наказания» проявляется в ее готовности к жертве ради близких. О христианской мудрости Сони писал М.С. Альтман: «Ей были присущи основные черты всех “Софий” Достоевского: смирение, безответность, приниженность, беззащитность, смирение, пожалуй, больше всего. И если Софья, вообще, означает мудрость, то у Достоевского мудрость его Софий – смиренномудрие...»⁷⁰. Отчество Софьи «Семеновна», произведенное от древнего еврейского имени «Семен». Имя Семен имеет значение «слушать, Бог слышащий, услышание», что также указывает на прямую связь его носителя с Богом.

Таким образом, сама этимология имени Сони Мармеладовой указывает на тесную связь с Богом. В этом плане В. И. Масеева справедливо пишет о том, что ее образ перекликается с образом «смирненной грешницы», проститутки Лизы, героини повести «Записки из подполья». Соня «такая же кроткая, безответная, смирившаяся со своим положением и вместе с тем равнодушная к чужой беде, наделенная христианской отзывчивостью»⁷¹.

⁷⁰ Альтман М. С. Достоевский по вехам имен. Саратов, 1975. С. 179.

⁷¹ Масеева В. Н. Образ падшей женщины в творчестве Ф.М. Достоевского // Филологический журнал. 2011. № 1 (18). С. 14.

Как уже отмечено многими Достоевскооведами, важным атрибутом, характеризующим образ Мармеладовой, является квартира Капернаутовых, в которой живет героиня. Переключка между городом Капернаум и квартирой Капернаутова фиксирует связь между Соней Мармеладовой и Марией Магдалиной, которая, согласно евангельскому тексту, была из города Магдалы близ Капернаума. В черновых записях писателя есть указание на то, что Соня идет за Раскольниковым «на Голгофу», как и евангельская блудница Мария Магдалина.

В этой связи Г. А. Мейер в своей книге «Свет в ночи» пишет о том, насколько сложно было Достоевскому создавать неоднозначный образ «святой блудницы»: «Нелегко было Пушкину создавать свою Мадонну – «чистейшей прелести чистейший образец», в глуши степных селений возросший цветок – влюбленную Татьяну, девушку, с самого рождения огражденную от тлетворного дыхания городов полями и лесами, наивным патриархальным бытом. Но стократ было труднее Достоевскому, сокрушая лицемерные устои общепринятой морали, творить духовный лик влюбленной и любящей проститутки»⁷².

Действительно, жизнь Сони в многодетном, но нищем семействе, «подле несчастного отца и сумасшедшей от горя мачехи, среди голодных детей, безобразных криков и попреков» (6, 170), уже с ранней юности вынуждала ее к страшному выбору: «Сонечка встала, надела платочек, надела бурнусик и с квартиры отправилась, а в девятом часу и назад обратно пришла. Пришла и прямо к Катерине Ивановне, и на стол перед ней тридцать целковых молча выложила. С тех пор моя дочь, Софья Семеновна, желтый билет принуждена была получить, и уже вместе с нами по сему случаю не могла оставаться» (6, 170-171).

В романе «Преступление и Наказание» портретные характеристики реальных проституток весьма натуралистичны: «Все были в ситцевых пла-

⁷² Мейер Г. А. Свет в ночи: (О «Преступлении и наказании»). Опыт медленного чтения. – Frankfurt / Main: Посев, 1967. С. 262.

тьях, в козловых башмаках и простоволосые. Иным было лет за сорок, но были и лет по семнадцати, почти все с глазами, подбитыми» (6, 122), или: «Это была рябая девка, лет тридцати, вся в синяках, с припухшею верхнею губой» (6, 122).

Соня Мармеладова же в образе проститутки появляется в романе только один раз, когда она у постели умирающего отца оказывается в том вульгарном наряде, в котором выходила на панель: «Наряд ее был грошовый, но разукрашенный по-уличному, под вкус и правила, сложившиеся в своем особом мире, с ярко и позорно выдающеюся целью. Соня остановилась в сенях у самого порога, но не переходила за порог и глядела как потерянная, не сознавая, казалось, ничего, забыв и о своем перекупленном из четвертых рук, шелковом, неприличном здесь, цветном платье с длиннейшим и смешным хвостом, и необъятном кринолине, загородившем всю дверь, и о светлых ботинках, и об омбрельке, ненужной ночью, но которую она взяла с собой, и о смешной соломенной круглой шляпке с ярким огненного цвета пером» (6, 175).

Позорный наряд Сони Мармеладовой резко диссонирует с ее робким, смиренным обликом: «Из-под этой надетой мальчишески набекрень шляпки выглядывало худое, бледное и испуганное личико с раскрытым ртом и с неподвижными от ужаса глазами» (6, 143). Эта психологическая характеристика героини завершается яркими портретными деталями: «Соня была малого роста, лет восемнадцати, худенькая, но довольно хорошенькая блондинка, с замечательными голубыми глазами» (6, 175).

Стыдясь своей профессии, Соня никоим образом не отождествляется с ней. Доброта, милосердие, вера и любовь к Богу возвышают её над вынужденным грехом. И все же она не может не страдать от сознания своего «грязного» положения. Об этом красноречиво свидетельствует ее реакция на слова Раскольникова о том, что он посчитал бы за честь усадить свою сестру с ней рядом: «...сидеть со мной! Честь! Да ведь я... бесчестная... я великая, великая грешница! Ах, что вы это сказали!» (6, 304).

Смысл этого выражения «великая грешница» в контексте замысла Достоевского, связанного с созданием «Жития великого грешника», великолепно раскрыла Т. А. Касаткина, полностью реабилитируя героиню романа.⁷³

Обратимся к образу Настасьи Филипповны в романе «Идиот». В восприятии литературоведов последних десятилетий (с конца XX века), как отмечает В.В. Борисова, он интерпретируется неоднозначно, как и сам роман в целом и образ главного героя в частности.⁷⁴

Так, Т. А. Касаткина связывает образ Настасьи Филипповны с мифологическим прототипом «воскресшей русской богатырки, поленицы»⁷⁵. Другие исследователи, например, А. М. Мириманян, выявляя психологические и нравственные особенности героини Достоевского, отмечают характеризующие детали в её внешнем и внутреннем облике: «две косточки, две точки под глазами» говорят о трагическом страдании Настасьи Филипповны⁷⁶.

В отечественном литературоведении последних десятилетий ее образ интерпретируется в христианском контексте. В частности, соответствующую интерпретацию предложила Т. А. Касаткина, связав образ Барашковой с богородичным началом: «В значении имени Настасьи Филипповны открывается ее Богородичный прообраз, ибо Христос воплощается, становится единосущным человечеству через Богородицу. И, по-видимому,

⁷³ См. ее: Касаткина Т. А. «Я великая, великая грешница»: Богословие греха в «Преступлении и наказании» и «Идиоте» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020. № 1(9). С. 16-30

⁷⁴ См. об этом: Борисова В. В. Из истории толкований романа «Идиот» и образа князя Мышкина // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: раздумья, проблемы. Иваново, ИвГУ, 1999. С. 169-179; Борисова В. В. Интерконфессиональная основа образа Мышкина // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: Современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых. Под ред. Т. А. Касаткиной. М., 2001. С. 358-364; Борисова В. В. Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: история и типология понимания // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2018. № 4. С. 194-200.

⁷⁵ Касаткина Т. А. Характерология Достоевского: типология эмоционально-ценностных ориентаций. М., 1996. С. 211.

⁷⁶ См.: Мириманян А. М. Достоевский как психолог. Ереван, 1996. С. 68.

именно в ней и через нее – “Воскресение любившего плоть Агнца” – романский мир должен воссоединиться с Богом...»⁷⁷.

Действительно, в романе Настасью Филипповну остальные персонажи часто называют «матушкой» (8,136), «милостивой» (8,145), «всемогущей» (8,145). Так, в народе именовали Богородицу. Есть и другие, альтернативные характеристики, в русле которых образ Настасьи Филипповны соотносится уже с традицией изображения inferнальных героинь.

Такой обширный спектр интерпретаций образа Настасьи Филипповны объясняется, на наш взгляд, присущей ей двойственностью. По этому поводу М.М. Бахтин писал: «Почти на одном этом мотиве построен, например, весь образ Настасьи Филипповны. Считая себя виновной, падшей, она в то же время считает, что другой, как другой, должен ее оправдывать и не может считать ее виновной. Она искренне спорит с оправдывающим ее во всем Мышкиным, но так же искренне ненавидит и не принимает всех тех, кто согласен с ее самоосуждением и считает ее падшей. В конце концов Настасья Филипповна не знает и своего собственного слова о себе: считает ли она действительно сама себя падшей или, напротив, оправдывает себя? Самоосуждение и самооправдание, распределенные между двумя голосами я осуждаю себя, другой оправдывает меня, но предвосхищенные одним голосом, создают в нем перебои и внутреннюю двойственность. Предвосхищаемое и требуемое оправдание другим сливается с самоосуждением, и в голосе начинают звучать оба тона сразу с резкими перебоями и с внезапными переходами. Таков голос Настасьи Филипповны, таков стиль ее слова. Вся ее внутренняя жизнь (как увидим, так же и жизнь внешняя) сводится к исканию себя и своего нерасколотого голоса за этими двумя вселившимися в нее голосами»⁷⁸.

⁷⁷ Касаткина Т. А. О творческой природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004. С. 245.

⁷⁸ Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. М., 2002. С. 273.

Ю.М. Лотман в свое время выделил три стереотипа изображения женщины в русской культуре: «образ нежно любящей женщины, жизнь и чувства которой разбиты»; «демонический характер. В литературе (и в жизни) он ассоциировался, например, с героическим образом «беззаконной кометы», смело разрушающей все условности созданного мужчинами мира»; «типический литературно-бытовой образ – женщина-героиня. Характерная его черта – включенность в ситуацию противопоставления героизма женщины и духовной слабости мужчины»⁷⁹.

Сам Ю.М. Лотман отнес образ героини Достоевского ко второму типу, с чем в определенной степени можно согласиться. Однако добавим, что, с одной стороны, Настасья Филипповна – олицетворение опороченной и поруганной красоты, но, с другой стороны, ее образ кардинально отличается от униженной и оскорбленной «блудницы» Сони Мармеладовой. Настасья Филипповна – содержанка, женщина с запятнанной репутацией.

В романе «Идиот» никто из персонажей не называет ее блудницей, но используются другие характеристики героини, семантические близкие. Это, например, падшая женщина, содержанка, наложница, распутница, бесстыдница и т.д. В «Словаре устаревших слов русского языка» дается следующее определение: «Блудница – падшая женщина. Женщина, утратившая репутацию порядочной вследствие порочного поведения»⁸⁰.

Н. Н. Мельникова выделяет четыре типа архетипа «падшая женщина» в русской литературе. Первый тип объединяет в себе произведения, героинями которых выступают так называемые «соблазненные до брака девушки» женщины, ко второму типу относятся героини – «прелюбодейки».

⁷⁹ Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начала XIX века). СПб., 1994. С. 85-86.

⁸⁰ Рогожникова Р. П. Словарь устаревших слов русского языка: по произведениям писателей XVIII – XX вв. М., 2005. С. 418.

Третий тип – это «камелии», четвертый тип – «содержанки», пятый тип – «проститутки». ⁸¹

В Библии выражение «падшая женщина» имеет два противоположных значения: это Мария Магдалина и вавилонская блудница. Как гласит Книга Откровений, блудница совращает мужчин с праведного пути, а Мария Магдалина олицетворяет архетип святой проститутки, что свидетельствует о неоднозначности женского греха, который имеет как разрушительные, так и искупительные значения.

Настасья Филипповна – содержанка, но такое положение она заняла не по своей воле. Отметим, что слово «содержанка» стоит в одном синонимическом ряду с понятием «наложница». Архетип наложницы также уходит корнями в Ветхий Завет. Наложниц имели многие библейские персонажи: Авраам, Иаков, Халев, Гедеон, Саул, Давид, Соломон.

Как и другие падшие женщины в романах Достоевского, Настасья Филипповна стала жертвой еще в ранней юности. Афанасий Иванович Тоцкий – «человек высшего света, с высшими связями и необыкновенного богатства» (8, 33) – «принял на свое иждивение и воспитание» (8, 35) сиротку, отдав ее на воспитание в дом управляющего.

На первый взгляд, это благородный и добрый поступок. Однако «лет пять спустя, однажды, Афанасий Иванович, проездом, вздумал заглянуть в свое поместье и вдруг заметил в деревенском своем доме, в семействе своего немца, прелестного ребенка, девочку лет двенадцати, резвую, милую, умненькую и обещающую необыкновенную красоту; в этом отношении Афанасий Иванович был знаток безошибочный» (8, 35).

Плененный красотой юной девушки, Тоцкий создал для неё «изящные условия» для личных встреч (8, 35): «в доме нашлись музыкальные инструменты, изящная девичья библиотека, картины, эстампы, карандаши,

⁸¹ Мельникова Н. Н. Архетип грешницы в русской литературе конца XIX – начала XX. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2011. С. 7.

кисти, краски, удивительная левретка...» (8, 36). Афанасий Иванович на протяжении многих лет наезжал в свое имение, но когда решил «жениться на красавице, на богатой, на знатной» (8, 36), Настасья Филипповна стала ему помехой, он «объявил ей о невыносимом ужасе своего положения; обвинил себя во всем; откровенно сказал, что он сластолюбец закоренелый и в себе не властен, но теперь хочет жениться и что вся судьба этого в высшей степени приличного и светского брака в её руках» (8, 36).

Заметим, что в описании прежних отношений между Настасьей Филипповной и Тоцким присутствует драматический подтекст, осознаваемый самой героиней: «...опозорит, разобидит, распалит, развратит, уедет, – так тысячу раз в пруд хотела кинуться, да подла была, души не хватало...» (8, 144). Но недолго оставаясь в положении жертвы, Настасья Филипповна «преображается»: «Нет: тут хохотало перед ним и кололо его ядовитейшими сарказмами необыкновенное и неожиданное существо, прямо заявившее ему, что никогда оно не имела к нему в своем сердце ничего, кроме глубочайшего презрения, презрения до тошноты, наступившего тотчас же после первого удивления. Эта новая женщина объявила, что ей в полном смысле всё равно будет, если он сейчас же и на ком угодно женится...» (8, 36).

На празднике в честь своего дня рождения она в порыве ненависти откровенно рассказывает о своем загубленном детстве, обвиняя Тоцкого в растлении. Всем гостям говорит о своем положении, в котором находилась пять лет: «я Тоцкого наложницей была» (8, 143). Наложница – это постоянная сожительница мужчины, статус которой ниже, чем статус жены, ее дети не считались наследниками. В текстах Ветхого Завета говорится, что наложница – это женщина, живущая с мужчиной без брачного обряда.

В романе «Идиот» используются и другие лексические средства, выражающие унижительность положения Настасьи Филипповны. Например, определения «девичий позор» (8, 143), «исковерканная судьба» указывают на пережитое героиней совращение.

Себя героиня называет «уличной» (8, 143), имея в виду значение «уличная девка», т. е. проститутка. Долгое время Настасья Филипповна была «вещью» Тоцкого, позже став предметом торга между Тоцким, генералом Епанчиным и Ганей Иволгиным, которые ее перекупают. Их всех она приглашает на свой день рождения. Генерал Епанчин приносит ей роскошный жемчуг. Ганя Иволгин, зная, что ему продают Настасью Филипповну, дает клятву «доехать» ее после свадьбы. И, наконец, Настасья Филипповна ждет Рогожина, который поднял ей цену с восемнадцати тысяч рублей до ста тысяч.

Библейские блудницы (падшие женщины) сами торгуют своим телом, а Настасью Филипповну хотят «купить» против её воли Тоцкий, Ганя Иволгин, Рогожин. Положение, в котором она находится, в некоторой степени напоминает жизненный путь библейской героини Фамари, невестки ветхозаветного Иуды. Ее первый муж был Ир, старший сын Иуды, который «не угодил Господу, и потому умертвил его Господь» (Быт. 38: 6). Затем Фамарь была выдана замуж за брата покойного мужа, Онана, который также за свои грехи подвергся смерти. Иуда объявил Фамари, что если она останется вдовой в его доме, пока подрастет, то будет женой третьего сына Шела.

Настасья Филипповна, как и библейская героиня, передается от одного мужчины к другому, словно лакомый трофей. Но положение Барашковой гораздо трагичнее. Если Фамарь передается от одного брата другому по древнему обычаю, то у героини романа Достоевского такого выбора нет. Настасья Филипповна сознает, что ею торгуют. Когда-то Тоцкий удивлялся, как дешево досталась ему эта «нежившая душа» (8, 178). И вот она оживает и подымает мятеж. В пламени этого бунта все мужчины выглядят ничтожными. Все, кроме князя Мышкина. Он один видит, что перед ним – живая, страдающая женщина: «Вы страдали и из такого ада чистая вышли...» (8, 138), – говорит пронизательный князь.

Как отмечают многие исследователи творчества Достоевского, оно адекватно «прочитывается» через призму библейского текста, в основном новозаветного. Не является исключением и центральная для любовного конфликта романа «Идиот» сюжетная линия «князь Мышкин – Настасья Филипповна».

В евангельском контексте прообразом отношений, в которых женщина испытывает потребность в прощении, а спаситель готов ее воскресить, можно считать эпизод «Христос и блудница» (Иоанн, 8:3-11). Р.Г. Назиров в этой связи отмечает: «В целом ряде случаев <...> Достоевский строит образ на парадоксальном сочетании реального прототипа житейской ситуации с литературным или легендарным образом-символом, с большим идейным содержанием и в то же время с оценочной нагрузкой»⁸², в частности, имея в виду соотнесенность образа Настасьи Филипповны с Марией Магдалиной. Но евангельская притча во многом принципиальным образом переосмысливается Достоевским-художником.

Подчеркнем, что, проводя параллель между Настасьей Филипповной и библейской героиней, писатель, несомненно, ориентировался на православную традицию. Если в западноевропейском сознании сложился образ Магдалины как раскаявшейся блудницы, ставшей ученицей Христа, наиболее приближенной к нему и получившей особое откровение, то православие отличается изначальным почитанием святой Марии Магдалины. С блудницей в русском православном сознании она фактически не ассоциируется.

Мария Магдалина неразрывно связана с образом Христа, поэтому, прежде чем обратиться к образу Настасьи Филипповны, необходимо дать комментарий образа Мышкина: «Идея романа – моя старинная и любимая, но до того трудная, что я долго не смел браться за нее, а если взялся теперь, то решительно потому, что был в положении чуть не отчаянном. Главная мысль романа – изобразить положительно прекрасного человека.

⁸² Назиров Р. Г. Творческие принципы Достоевского. Саратов, 1982. С. 87.

Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь. Прекрасное есть идеал, а идеал... еще далеко не выработался» (26, 251). В подготовительных материалах к роману Мышкин трижды назван «князем Христом» (26, 251)

Интерпретаторы романа «Идиот» в советское время (Т. Л. Мотылева, Д. О. Заславский, А. П. Белик и др.) пытались развенчать героя Достоевского, исходя из безрезультативности участия Мышкина в судьбах других героев. Его обвиняли в том, что он никого не спас, в том числе и Настасью Филипповну, и сам впал в безумие. «Князю Христу» предъявляли претензии в том, что он спровоцировал убийство Рогожиным Настасьи Филипповны, сделал ее соперницей Аглаи.

Новое осмысление романа «Идиот» в русле христианской традиции обозначилось во второй половине XX века, хотя до сих пор, по мнению В. В. Борисовой, образ главного героя в произведении Достоевского «воспринимается по принципу *pro et contra*: налицо, например, одновременное выражение и христианской апологии, и демифологизации образа Мышкина.

С одной стороны, поддерживается и развивается представление о нем как попытке воплотить в художественной реальности образ “положительно прекрасного человека”, с другой – главный герой развенчивается как ложное воплощение идеала писателя»⁸³.

Конечно, Мышкин не наделен всеми способностями, которыми обладал Христос. Но он пронизателен. Ему говорят: «Вы замечаете то, чего другие никогда не заметят» (8, 94). Он актуализирует в людях то высокое духовное начало, которое скрыто в человеке. Ганя Иволгин признается: « – Князь, я сделал подло, простите меня, голубчик, – сказал он вдруг с сильным чувством. Черты лица его выражали сильную боль» (8, 101). Мышкин

⁸³ Борисова В. В. Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: история и типология понимания // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2018. № 4. С. 196.

искренне любит ближнего, сострадает страждущему, прощает виноватого, на зло не отвечает злом.

В сюжетных ситуациях романа, связанных с героем, отчетливо проступают аналогии с Библией. Христос исцеляет и воскрешает людей прикосновением своих рук. В романе это чудо метафорично: князь воскрешает грешников духовно. Слова Христа «Кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую» (Мф. 5: 39) эхом отдаются в поведении Иволгина и Мышкина. Когда оскорбленный Ганя ударяет князя по щеке, «князь побледнел. Станным и укоряющим взглядом поглядел Гане прямо в глаза: “О, как Вы будете стыдиться этого поступка”» (9, 256).

Но самое главное, Мышкин способен следовать одной из главных христианских заповедей: «...любите врагов ваших, благословляйте клянущих вас, благотворите ненавидящим вас, и молитесь за обижающих и гонящих вас» (Мф. 5: 44). Практически всеми героями романа движет стремление к самоутверждению и унижению других. Самолюбие и гордость разобщают людей. Этих качеств начисто лишён Мышкин.

Важной чертой, соединяющей князя Мышкина с Христом, является любовь к детям. Аглае Епанчиной Настасья Филипповна пишет о том, в каком бы виде она изобразила Христа: «Христа пишут живописцы всё по евангельским сказаниям; я бы написала иначе: я бы изобразила его одного, – оставляли же его иногда ученики одного. Я оставила бы с ним только одного маленького ребенка. Ребенок играл подле него; может быть, рассказывал ему что-нибудь на своем детском языке, Христос его слушал, но теперь задумался; его рука невольно, забывчиво осталась на светлой головке ребенка. Он смотрит вдаль, в горизонт; мысль, великая, как весь мир, покоится в его взгляде; лицо грустное. Ребенок замолк, облокотился на его колена и, подперши рукой щеку, поднял головку и задумчиво, как дети иногда задумываются, пристально на него смотрит. Солнце заходит...» (8, 379-380).

В этом описании угадывается и личность Мышкина как «положительно прекрасного человека», поэтому именно он восстанавливает исходный смысл евангельской ситуации, с которой связан образ Настасьи Филипповны, вызывающий ассоциации с Марией Магдалиной. И хотя Достоевский создает совершенно новый тип блудницы-инфернальницы, которую отличает комплекс неискупимой вины и невозможности принять прощение, аналогия с первоисточником очевидна: Мышкин – воплощение идеала Христа, Настасья Филипповна же – Мария Магдалина, как это подчеркивается в комментариях к роману: «Сцену, завершающую отношения Мышкина к Настасье Филипповне, писатель задумал по прямой аналогии с "евангельским прощением в церкви блудницы", то есть эпизодом Евангелия от Иоанна (гл. 8, ст. 1-7), когда фарисеи и книжники приводят в храм женщину, виновную в прелюбодеянии, а Христос на вопрос о том, нужно ли наказывать её по закону Моисея, отвечает: "Кто из вас без греха, первый брось на неё камень..."» (IX, 395). Также в черновиках к роману, в первом наброске сцены встречи соперниц, Достоевский пишет: «Аглая посещает Н.Ф. Говорит, что это подло играть роль Магдалины»⁸⁴ (8, 217).

В романе есть и прямая отсылка к библейскому тексту, указывающая на типологическое сходство Настасьи Филипповны с Марией Магдалиной. Так, князь Мышкин говорит Аглае о Настасье Филипповне: «О, не позорьте ее, не бросайте камня» (8, 361). Это прямое переложение слов Христа: «Кто из вас без греха, первый брось на нее камень» (Иоанн, 8:7).

Конечно, библейский сюжет о Спасителе и раскаявшейся грешнице, как мы уже отметили, во многом творчески трансформируется Достоевским. Согласно первоисточнику, Христос простил Магдалину, уличенную в прелюбодеянии, но он не предлагал ей руку и сердце. Выстраивая отношения Мышкина и Настасьи Филипповны по модели отношений Христа и Марии Магдалины, писатель в первом варианте ориентировался на тради-

⁸⁴ См. об этом: Мальчукова Т. Г. Достоевский и Гомер (к постановке проблемы) // Новые аспекты в изучении Достоевского. 1994. № 5. С. 26-27.

ционный образ Магдалины как блудницы. На этот факт указывают подготовительные материалы к роману. Так, после разрыва с Мышкиным Настасья Филипповна должна была убежать в бордель. Но в окончательном варианте текста писатель от этой идеи отказался.

Некоторые исследователи рассматривают отношения Настасьи Филипповны с Мышкиным по модели «гностического мистического брака»⁸⁵, как союз, в котором мужчина и женщина, дополняя друг друга, получают возможность проявить через себя божественное начало, способное изменить мир. Согласно гностическому Евангелию от Филиппа, мистической супругой Иисуса Христа была Мария Магдалина.

На протяжении всего романа Достоевский показывает читателю двух невест князя Мышкина – это Настасья Филипповна и Аглая Епанчина. Настасья Филипповна становится невестой князя после провокационной фразы: « – Фердыщенко, может быть, не возьмет, Настасья Филипповна, я человек откровенный, – перебил Фердыщенко, – зато князь возьмет! Вы вот сидите да плачетесь, а вы взгляните-ка на князя! Я уж давно наблюдаю... Настасья Филипповна с любопытством обернулась к князю.

– Правда? – спросила она.

– Правда, – прошептал князь.

– Возьмете, как есть, без ничего!

– Возьму, Настасья Филипповна...» (8, 138).

И.И. Евлампиев, рассматривая мотив «мистического брака», приводит в пример первую встречу Мышкина и Барашковой: «... нужно обратить внимание на странные слова героев в момент их первой встречи в квартире генерала Иволгина. Войдя в квартиру, Настасья Филипповна приняла князя за лакея, однако через минуту, всмотревшись в него, она неожиданно для себя самой говорит: "Что это, в самом деле, я как будто его где-то видела?" (8, 89). В конце она повторяет: "Право, где-то я видела его лицо!"

⁸⁵ Евлампиев И. И. Тезис Ф. М. Достоевского «Мир спасет красота» и его религиозные и культурные истоки // Вестник культурологии. 2021. № 4 (99). С. 33.

(8, 99). И князь, еще до встречи с Настасьей Филипповной, увидев ее портрет, был поражен ее красотой, а в момент встречи словно узнает уже виденное ранее лицо:

«– А как же вы меня узнали, что это я?

– По портрету и...

– И еще?

– И еще потому, что такую вас именно и воображал... Я вас тоже будто видел где-то.

– Где? Где?

– Я ваши глаза точно где-то видел... да этого быть не может! Это я так... Я здесь никогда и не был. Может быть, во сне...»⁸⁶.

«Достоевский намекает, что князь Мышкин и Настасья Филипповна «от века» предназначены друг другу, и они должны соединиться не обычным земным, а мистическим браком, который может иметь какие-то важные последствия, вплоть до того, что он может повлиять на весь мир, ведь через него в мир войдет божественное, т.е. всемогущее, начало»⁸⁷.

Многие исследователи признают, что фабула романа «Идиот» – это борьба князя Мышкина и купца Рогожина за душу Настасьи Филипповны. Ей предстоит сделать тяжелый выбор между светлым князем Христом, каким задуман Мышкин, и темным, символизирующим зло, Рогожиным. Сама ситуация, когда за душу женщины борются две силы, ангел и демон, архетипична. Перед евангельской Магдалиной такой задачи не стояло, после встречи с Христом библейская героиня выбирает «свет». Христу удалось избавить ее от «семи бесов».

Этапы исцеления Настасьи Филипповны князем Мышкиным от психологической травмы, нанесённой Тоцким в детстве, напоминают попытку исцеления Марии Магдалины Христом от «злых демонов». Настасья Филипповны, как и библейская Магдалина, хоть и не по своей воле, но все же

⁸⁶ Там же. С. 33.

⁸⁷ Там же.

была вовлечена в блуд. Обида на Тоцкого, на весь мужской род вызывает в Настасье Филипповне «бесовскую гордость» (8, 482). Внутренние бесы уничтожают её душу.

Только героиня романа «Братья Карамазовы» Грушенька после разговора с Алешей готова протянуть «свою луковку» другим людям: «Кабы Богом была, всех бы людей простила: “Милые мои грешнички, с этого дня прощаю всех”. А я пойду прощения просить: “Простите, добрые люди, бабу глупую, вот что”. Зверь я, вот что. А молиться хочу. Я луковку подала. Злодейке такой, как я, молиться хочется!» (14,397).

Настасье же Филипповне «бесовская гордость» (8, 482) приносит лишь страдания. Мышкин, подобно Христу, предлагает ей христианскую любовь, но она следует «закону» саморазрушения. Её красота не воссоединилась с добром (вспомним восклицание Мышкина «Ах, кабы она была добра...»), хотя возможности для этого духовного союза были. Однако, думается, в данном случае надо исходить не из гипотез и предполагаемых версий развития образа, а из художественной реальности произведения.

Можно сказать, что библейское исцеление, вставленное в фабулу романа, не осуществилось: демоны Настасьи Филипповны оказались сильнее. В последних главах романа, когда должно было состояться венчание Настасьи Филипповны с князем, собравшихся у дома людей поражает пугающая красота героини: «Настасья Филипповна поднялась, взглянула еще раз в зеркало, заметила, с “кривой” улыбкой, как потом передал Келлер, что она “бледна как мертвец”, набожно поклонилась и вышла на крыльцо» (8, 473). В венчальном образе героини Достоевского проступают мистические черты красавицы-панночки из повести Гоголя «Вий». Настасья Филипповна бледна как платок, «большие чёрные глаза её сверкали на толпу как раскалённые угли» (8, 473). Это истинная inferнальница, теперь уже «рогожинская» невеста.

В Настасье Филипповне совмещаются две противоположные черты: с одной стороны, в ней живет сознание своей невинности, жертвы – «я не

виновата» (8, 169), с другой стороны, ее мучает ощущение собственной греховности – «я падшая, я рогожинская» (8, 169). Она разрывается этими противоречиями. Метания героини от света к тьме, безусловно, связаны с главными героями романа: Мышкиным и Рогожиным.

Т. А. Касаткина в этой связи пишет об амбивалентной природе героини Достоевского.⁸⁸ В Настасье Филипповне она проявляется в ее одновременном тяготении и к «светлому» князю Мышкину, и к «мрачному» Рогожину. Их обоих притягивает красота героини, но по-разному. Мышкин постигает в ней ангельский облик, Рогожин же находится во власти безумной страсти. И в самой Настасье Филипповне очевидно противоборство светлых и темных чувств. В ее душе, как в камине, бушуют огненные страсти.

Считая себя «падшей женщиной», она боится запятнать своим «грязным» прошлым Мышкина: «Этакого-то младенца сгубить? Да это Афанасию Иванычу в ту ж пору: это он младенцев любит! Едем, Рогожин! Готовь свою пачку! Ничего, что жениться хочешь, а деньги-то всё-таки давай. Я за тебя-то еще и не пойду, может быть. Ты думал, как сам жениться хотел, так пачка у тебя и останется? Врешь! Я сама бесстыдница! Я Тоцкого наложницей была...» (8, 142-143). Настасья Филипповна жертвует собой ради Мышкина. В этом плане не случайными оказываются ее имя – Анастасия (воскресение) и фамилия – Барашкова (напоминание о жертвенном агнце). В конечном счете, Настасья Филипповна – воистину мученица и кающаяся «грешница», способная принести себя в жертву.

Другая «блудница» Достоевского – это inferнальница Аграфена Александровна Светлова. Сам писатель сказал о ней так: «самая фантастическая из фантастических созданий» (14, 196), «яростная» и «неистовая» (14, 197). Грушенька всецело остается во власти нахлынувших чувств, она

⁸⁸ Касаткина Т. А. Роман Ф. М. Достоевского "Идиот": о высшей и низшей природе человека // Христианское чтение. 2021. № 4. С. 17.

сознательно дразнит Катерину Ивановну, целенаправленно завлекает в свои сети отца и сына Карамазовых, замышляет «проглотить» Алёшу.

Тем не менее прав Е. М. Мелетинский, когда пишет о неоднозначности характера Грушеньки: «Разумеется, в её жизни больше «хаоса», и она в этом смысле ближе к Дмитрию Карамазову. И, что самое главное, она, так же как и он, готова признать себя самой худшей («Я сердцем дурная, я своевольная», «зверь я», «я низкая», «я виноватая»), но верит в Бога, хочет молиться, готова к жертвам и страданиям...»⁸⁹.

Некоторые исследователи склонны рассматривать образ Грушеньки как аналог образов других героинь Достоевского. Об этом пишет, например, Ю. Г. Кудрявцев, бездоказательно отмечая, что в «Грушеньке есть что-то от Сони Мармеладовой»⁹⁰. В. А. Михнюкевич сравнивает Грушеньку с Настасьей Филипповной: «Эти характеры <...> сближаются как воплощение плененной, поруганной женской красоты»⁹¹.

Дореволюционный критик Е. Л. Марков выделил в этой связи сквозной тип женщины в произведениях Достоевского, «погубленной людским развратом и людскою несправедливостью, но сохранившей среди своего внешнего позора глубокий огонь любви и правды, не знающей, куда направить себя, бесплодно тратящейся в бессильных порывах, но тем не менее, насквозь освещающий душу ее теплым светом человечности»⁹².

И все же следует подчеркнуть, что образ Грушеньки существенно отличен от образа Настасьи Филипповны. Они по-разному относятся к своему положению: если Настасья Филипповна, находясь в трагическом конфликте с обществом, бросает ему вызов, Грушенька по-своему обустроивается в нем.

⁸⁹ Мелетинский Е. М. Заметки о творчестве Достоевского. М., 2001. С.172-173.

⁹⁰ Кудрявцев Ю. Г. Три круга Достоевского. Событийное. Временное. Вечное. М., 1991. – С. 165.

⁹¹ Мелетинский Е. М. То же. С. 172-173.

⁹² Марков Е. Л. Критические беседы. Романист-психиатр // Русская речь. 1879. № 5. С. 243.

Кроме того, если Настасья Филипповна погибает сама и губит Рогожина и Мышкина, то Грушенька, поначалу ставшая причиной вражды между отцом и сыном Карамазовыми, раскаявшись, вместе с Дмитрием начинает идти по пути воскресения. И, наконец, героини по своему социальному статусу неравны: если Настасья Филипповна – «дочь разорившегося дворянина», то Грушенька всего лишь «дочь какого-то заштатного дьяка», то есть у нее почти простонародное происхождение.

Думается, образы Грушеньки и Настасьи Филипповны связывает общий прототип, который отметил еще Е. Л. Марков. Это библейский образ Марии Магдалины, которая «много любила и которой многое должно проститься, как способной рез-ко перейти от разврата к подвигу самобичевания и всяческой жертвы, слезно обливающей ноги Спасителя после объятий продажной любви»⁹³. Также и Е. В. Шишкина объясняет судьбу Грушеньки в контексте житийных традиций, полагая, что эта героиня Достоевского, подобно Марии Египетской, великой грешнице и «блуднице», переживает духовное обновление⁹⁴.

Действительно, образ Марии Египетской раскрывает важную в творчестве Достоевского тему преображения и духовного возрождения человека, а также идею владения собой, борьбы с собственными страстями и дурными наклонностями человеческого естества.

О связи образа Грушеньки с житием Марии Египетской писали М. М. Бахтин, Л. П. Гроссман, Р.-Л. Белнеп, К. Накамура и Р. Г. Назиров и др. Последний отметил, что в романе «Братья Карамазовы» Мария Египетская, которая была великой грешницей и стала святой благодаря долгим страданиям и молитвам, совсем не случайно упоминается именно в связи с Грушенькой⁹⁵.

⁹³ Там же. С. 243-244.

⁹⁴ Шишкина Е. В. Мотивы древнерусской литературы в творчестве Ф. М. Достоевского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Уфа, 1998. 20 с.

⁹⁵ Назиров Р. Г. Творческие принципы Ф. М. Достоевского. Саратов, 1982. С. 46.

Заметим, что житие преподобной Марии Египетской выделяется в христианской литературе, в которой есть и другие героини, прошедшие тернистый путь от падения к воскрешению: это Мария Магдалина, Евдокия Илиопольская, Таисия Египетская Фиваидская, Пелагия Антиохийская, императрица Феодора и др.

Известно, что Мария Египетская поначалу была одержима развратом, покинув родительский дом, отправилась в Иерусалим, оплачивая проезд на корабле своим телом, продолжала грешить и в Иерусалиме. Однажды на празднике Крестовоздвижения она попыталась войти в храм, но неведомая сила не пустила её. В потрясении блудница покаялась перед образом Божьей Матери и смогла войти в храм. Затем Мария ушла в пустыню, где в полном одиночестве прожила сорок семь лет, под конец встретившись с иноком Зосимой, который исповедовал и причастил ее как святую.

Аграфена Александровна Светлова, как и Мария Египетская, претерпевает на протяжении всего романа аналогичные метаморфозы: поначалу она грешница, затем страдальца и праведница. Конечно, жизненный путь Грушеньки не в полной мере отражает житие Марии Египетской.

Так, в писании о Марии Египетской не сказано о том, что на её уход из дома повлияли трагические события. Напротив, девушку родители любили и опекали: «Я, святой отец, родилась в Египте, но будучи двенадцати лет от роду, когда были живы еще мои родители, я отвергла их любовь и отправилась в Александрию»⁹⁶.

Но в целом мотив детства героини раскрыт в житийном тексте пунктирно. О своих родителях упоминает только сама Мария Египетская. Она рассказывает Зосиме, как душа её с детства была одержима похотью и блудной страстью: «Как я потеряла свою девическую чистоту и стала неудержимо, ненасытно предаваться любодеянию, – об этом без стыда я не могу даже помыслить, не только пространно рассказывать; скажу только

⁹⁶ Творогов О. В. Переводные жития святых в древнерусской книжности XI-XV вв. // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб., 2008. С. 115.

кратко, чтобы ты узнал о неудержимой моей похоти»⁹⁷. Важным является тот факт, что Мария отдавала свое тело без платы, т.е. не торговала им.

Еще раз отметим, что история Марии Египетской, «святой блудницы» не единственная в житиях святых. С образом Грушеньки перекликается и образы преподобных мучениц Евдокии, Каллиникии и Акилины («Житие св. Христофора») и Зои («Житие прп. Мартиниана»).

В житийном каноне все грешницы после безуспешной попытки соблазнить святого переживают сильнейшее потрясение, мучительный стыд и острое раскаяние. Аналогичные чувства испытывает и Грушенька под влиянием Алеши Карамазова. Таким образом, как отмечает Е. В. Шишкина, преобразующую роль в сюжете романа играет именно раскаивающаяся грешница, с чем нельзя не согласиться⁹⁸.

О биографии Грушеньки достаточно подробно говорится в главе «Луковка»: «Биографию этой девочки знали, впрочем, у нас в городе мало и сбивчиво; не узнали больше и в последнее время, и это даже тогда, когда уже очень многие стали интересоваться такою «раскрасавицей», в какую превратилась в четыре года Аграфена Александровна. Были только слухи, что семнадцатилетнюю еще девочкой была она кем-то обманута, каким-то будто бы офицером, и затем тотчас же им брошена. Офицер-де уехал и где-то, потом женился, а Грушенька осталась в позоре и нищете» (14, 311). То есть о детстве Грушеньки в романе сказано мало, как и о Марии Египетской. Однако указана причина, которая объясняет потерю нравственного ориентира – предательство любимого человека.

Сама Грушенька так характеризует свое положение: «...связана я ему (старикому купцу Кузьме Кузьмичу Самсонову) и продана, сатана нас венчал» (14, 310). В этом предложении примечательны краткие страдательные причастия «связана» и «продана», указывающие на то, что Грушенька рассказывает о себе с позиции жертвы, обманутой и брошенной, но пережив-

⁹⁷ Там же. С. 115.

⁹⁸ Шишкина Е. В. Цит. раб., с. 22.

шей внешнюю и внутреннюю метаморфозы. «И вот в четыре года из чувствительной, обиженной и жалкой сироточки вышла румяная, полнотелая русская красавица, женщина с характером смелым и решительным, гордая и наглая, понимавшая толк в деньгах, приобретательница, скупая и осторожная, правдами иль неправдами, но уже успевшая, как говорили про нее, сколотить свой собственный капиталец» (14, 309).

В данной характеристике примечателен целый ряд ключевых, характеризующих героиню антонимов: робкая – наглая, застенчивая – решительная, задумчивая и грустная – гордая и наглая, тоненькая – полная. В результате наивная, «глупенькая» девочка превратилась в «злую собаку», которая «рада весь свет проглотить» (14, 320).

В этой связи А. П. Белик, дополнительно подчеркивая двойственность красоты Грушеньки, справедливо замечает, что есть красота, как у Настасьи Филипповны, без доброты, и есть красота, как у Грушеньки, которая тоже выглядит далеко не ангелом, но ее отличает способность к доброте. Она, например, приютила у себя бездомного Максимова, идёт на жертвы и лишения ради Дмитрия Карамазова⁹⁹.

Другой исследователь С. М. Соловьёв назвал Грушеньку «грубоватой соблазнительницей»,¹⁰⁰ отметив в её облике цветовой контраст, подчеркивающий противоречивость характера героини. По его мнению, чёрные платья и шали Грушеньки, наряду с золотыми красками, резко оттеняют ослепительную белизну ее лица.

Также О. Ю. Юрьева справедливо отмечает: «Округлость, полнота, красота внешних форм Грушеньки – отражение глубинных основ ее души. Но за этой округлой полнотой скрылась и «обиженная и жалкая сироточ-

⁹⁹ Белик А. П. Художественные образы Ф. М. Достоевского (эстетические очерки). М.: Наука, 1974. С. 190.

¹⁰⁰ Соловьёв С. М. Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского: очерки. М., 1979. С. 45.

ка», жаждущая мести и реванша»¹⁰¹. Сама Грушенька признается Алеше: «Так вот нет же, никто того не видит и не знает во всей вселенной, а как сойдет мрак ночной, всё так же как и девчонкой, пять лет тому, лежу иной раз, скрежещу зубами и всю ночь плачу: «“Уж я ж ему, да уж я ж ему”, думаю!» (14, 320).

Важную роль в образе Грушеньки играет и такая деталь как деньги, весьма значимый атрибут в характеристике героини романа. «Правдами и неправдами <...> успевшая, как говорили про неё, сколотить свой собственный капиталец» (14, 309).

О том, что героиня романа существует в «материальном мире», пишет в своей книге К. Аполлонио: «Героини романов Достоевского активны, они живут полной жизнью в материальном мире. Варенька Доброселова, Настенька, Грушенька и другие действуют, говорят и ставят перед героем эротические и этические дилеммы, которые в дальнейшем определяют его судьбу»¹⁰². Кроме того, исследователь подчёркивает, что романские героини Достоевского «все более становятся восприимчивы к одержимости бесами: бесами алчности, гнева, зависти и похоти»¹⁰³.

Безусловно, из всех вышеперечисленных пороков именно алчность овладевает романа душой Грушеньки. С одной стороны, желание копить деньги для Аграфены Александровны оборачивается желанием обрести независимость в жестоком мужском мире.

Но, с другой стороны, способы ее достижения превращают героиню в эгоистичную, бесовскую особу. Известно, что мотив денег связан с образом библейской блудницы. В библейских притчах она характеризуется как безрассудная, шумливая, глупая и невежественная женщина, которая ищет тех, кто может предложить самую большую цену, преследует собственные

¹⁰¹ Юрьева О. Ю. Структурообразующая роль мотива поединка в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Культура и текст. 2021. № 4 (47). С. 91.

¹⁰² Аполлонио, К. Секреты Достоевского: чтение против чтения. СПб.: Academic Studies Press/ БиблиоРоссика, 2020. С. 276.

¹⁰³ Там же. С. 276.

интересы, не связывая себя ни с одним мужчиной. Главная цель блудницы – быстрое и выгодное извлечение денег.

В романе «Братья Карамазовы», по мнению Кэрол Аполлонио, деньги – “наследство Дмитрия” – станут главной движущей силой романа, в котором Грушеньке придётся выбирать между любовью Дмитрия и деньгами отца (на самом деле матери)»¹⁰⁴.

Грушенька, как и многие библейские блудницы, поначалу также стремится разбогатеть. В противоположность своей предшественнице Настасье Филипповне она не склонна к противостоянию с корыстолюбивым миром. Напротив, она оказывается способна выстроить с ним вполне выгодные для себя отношения. Если Настасья Филипповна, не задумываясь, кидает большую пачку денег в горящий камин, то Грушенька в данном отношении весьма практична.

В этой связи О. Ю. Юрьева справедливо замечает: «Эта “молодая особа”, как оказалось, обладает “чрезвычайными способностями”, за что многие прозвали ее “сущою жидовкой”. Вместе с Федором Павловичем она скупала векселя за бесценок, “по гривеннику за рубль, а потом приобрела на иных из этих векселей по рублю за гривенник”, сколотив неплохой капитал»¹⁰⁵.

Пережив жестокое мужское предательство, Грушенька в итоге возненавидела и себя, сокрушаясь, что доверилась и позволила себя обмануть. Поэтому свою ненависть она переносит на всех мужчин, переполнившись жажды мести, говоря, что всех мужчин готова «проглотить», в том числе и Алешу: «Но на тебя глядя, положила: его проглочу. Проглочу и смеяться буду. Видишь, какая я злая собака, которую ты сестрой своею назвал!» (14, 320).

В отличие от Марии Египетской, не сразу осознавшей свою неправедность, Грушенька изначально признает свою греховность и порочность,

¹⁰⁴ Там же. С. 248-249.

¹⁰⁵ Там же. С. 91.

называет себя «низкой», «скверной», «бесстыжей», «непостоянной», «тварью», «подлым сердцем», «неистойвой», «злой», «яростной», «злой собакой», «злющей-презлющей», «публичной шельмой» и т.д.

Не менее значим в образе Грушеньки мотив амбивалентной красоты, чрезвычайно важный в творчестве Достоевского. Писатель соотнес его и с «идеалом содомским», и с «идеалом Мадонны»: «Красота – это страшная и ужасная вещь. Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя, потому что бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут. Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В содоме ли красота? Верь, что в содоме-то она и сидит для огромного большинства людей... Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с богом борется, а поле битвы – сердца людей» (14, 278).

Практически всеми героями романа красота Грушеньки воспринимается как содомская, демоническая, inferнальная. «Эта женщина – “зверь” (14, 255), – говорит о ней Иван Карамазов. «Ужасная женщина» (14, 278), – думает Алеша, впервые увидев ее. «Тигр», «царица наглости», «царица всех inferнальниц, каких можно только вообразить на свете!» – с восторгом говорит о ней Дмитрий. «Эта девушка – это ангел» (14, 305), – в восторге восклицает поначалу Катерина Ивановна, но через несколько минут кричит в исступлении: «наглая», «мерзавка», «продажная тварь» (14, 306-307).

Воссоздавая сложный и противоречивый характер Грушеньки, писатель упоминает и такую деталь, о которой говорит в исступлении Дмитрий Карамазов: «У Грушеньки, шельмы, есть такой один изгиб тела, он и на ножке у ней отразился, даже в пальчике-мизинчике на левой ножке отозвался» (14, 235). Сознвая силу и влияние своей магической красоты на окружающих, Грушенька умело ею пользуется, покоряя и подчиняя мужчин, используя их в собственных интересах.

Многими героями романа она воспринимается именно как продажная женщина, развратница. Семинарист Ракитин, стыдясь и оскорбляясь, возмущенно говорит Алеше Карамазову: «Я Грушеньке не могу быть родней, публичной девке, прошу понять» (14, 310). Иван Карамазов также обвиняет Грушеньку в том, что она сладострастно стравливает Дмитрия и Федора Павловича между собой: «Эта женщина – зверь» (14, 164).

Парадоксальным образом только Федор Павлович Карамазов, влюбленный в Грушеньку до беспамьятства, прямо сравнивает ее с евангельской грешницей: «Эта «тварь», эта «скверного поведения женщина», может быть, святее вас самих, господа спасающиеся иеромонахи! Она, может быть, в юности пала, заеденная средой, но она “возлюбила много”, а возлюбившую много и Христос простил...» (14, 87).

Достаточно часто Грушенька оказывается в центре «содомского кружения», вовлекая в него многих героев романа, в особенности Митю. Показательна в этом плане глава «Бред» в романе «Братья Карамазовы». Взмолванный Митя Карамазов отправляется в поисках Грушеньки на постоялый двор в Мокром, который держал Трифон Борисыч. В этом значном месте Грушенька и Дмитрий Федорович не один раз «кутили». Хозяин постоялого двора рад видеть щедрого гостя: «Несмотря на приобретенные уже тысячки, Трифон Борисыч очень любил сорвать с постояльца кутящего, помня, что еще месяца не прошло, как он в одни сутки поживился от Дмитрия Федоровича, во время кутежа его с Грушенькой, двумя сотнями рубликов слишком, если не всеми тремя, встретил его теперь радостно и стремительно, уже по тому одному, как подкатил ко крыльцу его Митя, почуяв снова добычу...» (14, 341).

Вся атмосфера постоялого двора создает впечатление Содома. Так, пан Врублевский с рёвом восклицает: «То есть содом!» (14, 341). Сама глава начинается с описания «нечестивого места»: «Началась почти оргия, пир на весь мир. Грушенька закричала первая, чтобы ей подали вина: “Пить хочу, совсем пьяная хочу напитаться, чтобы как прежде, помнишь,

как мы здесь тогда с тобой спознавались!». И сам Митя был как в бреду, предчувствуя “свое счастье”» (14, 341).

«Не обманывайтесь: ни блудники, ни идолослужители, ни прелюбодеи, ни малакии, ни мужеложники, ни воры, ни лихоимцы, ни пьяницы, ни злоречивые, ни хищники Царства Божия не наследуют» (1 Кор., 6:9-10), – так говорил Господь о жителях Содома. Названные в Библии «блудники», «прелюбодеи», «лихоимцы», «пьяницы», «злоречивые», «хищники» – это в некотором роде все гости Трифона Борисыча.

Отметим, что пространство главы «Бред» в романе «Братья Карамазовы» напоминает картину мира в стихотворении Ахматовой «Все мы бражники здесь, блудницы». В нем присутствует содомский локус постоянного дома в Мокром, о чем свидетельствует мотивы вина («Грушенька закричала первая, чтоб ей дали вина: «Пить хочу, совсем пьяная хочу напиться» (14,341) и пляски Грушеньки («Плясать хочу. Пусть все смотрят, как я пляшу...как я хорошо и прекрасно пляшу» (14, 341). С этими мотивами изначально связано отрицательно оцениваемое в Библии греховное, эротическое начало.

В поэтическом мире Ахматовой тоже представлены «блудники» и «блудницы», которым «невесело вместе». Сердце лирической героини в стихотворении «Все мы бражники здесь, блудницы» «тоскует» так же, как и душа Грушеньки:

О, как сердце мое тоскует!
Не смертного ль часа жду?
А та, что сейчас танцует,
Непременно будет в аду (1,113)

Лирическая героиня занимает здесь двойственную позицию. С одной стороны, она участница грешного действия, с другой – в христианском духе строго оценивает свое окружение. «Содомский» локус постоянного дома в Мокром прочитывается и в других стихотворениях Ахматовой: «Сжала руки под темной вуалью», «Мне с тобой пьяным весело», «Обман». В них

мотив «пьянства» соединяется как с «чадом любви» («мне с тобою пьяным весело»), так и с мотивами женской самоотверженности и жаждой искупления:

Не покину я товарища
И беспутного, и нежного (1,72).

Так и Грушенька после разговора с Алешей духовно преображается, начиная по-новому смотреть на свою жизнь: «Знаешь, Митя, я в монастырь пойду. Нет, вправду, когда-нибудь пойду. Мне Алеша сегодня на всю жизнь слова сказал... Да... А сегодня попляшем. Завтра в монастырь, а сегодня попляшем. Я шалить хочу, добрые люди, ну а что ж такое, Бог простит. Кабы Богом была, всех бы людей простила:” Милые грешники, с этого дня прощаю всех”» (14, 341).

Важным событием в жизни Марии Египетской и Грушеньки становится встреча с монахом и произнесённая в его присутствии исповедь. Исповедь святой Марии Египетской является центральной в житии. Повествование в нем построено так, что читатель как бы оказывается непосредственным слушателем исповеди святой.

Мария исповедует перед монахом Зосимой, удалившимся на время Великого поста в Заиорданскую пустыню. Бывшая блудница рассказывает Зосиме о том, что происходило с ней в первые годы ее пустынножительства: «Истинно, авва, семнадцать лет я сражалась в этой пустыне с необузданными своими страстями, как с лютыми зверьми. Когда я садилась есть, мне хотелось мяса и египетской рыбы, хотелось вина... Посещала меня и безрассудная тоска по разгульным песням, постоянно смущая меня и побуждая напевать их демонские слова, которые я помнила... Я постоянно сражалась с кознями и ужасными искушениями дьявола».¹⁰⁶ Борь-

¹⁰⁶ Житие преподобной Марии Египетской, читаемое Великим постом в Свято-Троицкой Сергиевой Лавре. М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2016. С. 7.

ба Марии Египетской с греховными мыслями и дьявольскими искушениями свидетельствует о ее твердом решении следовать праведному пути.

Рассказ житийной героини построен в хронологической последовательности: сначала она упоминает о детстве и родителях, затем описывает блудную жизнь до прозрения и обращения в христианство. До встречи с Зосимой Мария Египетская никому не рассказывала о себе, он стал первым человеком, который узнал ее историю и был поражён подвигом бывшей блудницы.

Грушеньке тоже необходим разговор с Алёшей, который в определенной степени напоминает диалог Зосимы и Марии Египетской. Переживая душевный кризис, героиня романа «Братья Карамазовы» не выдерживает и рассказывает всю правду о себе. Как и Мария Египетская, Грушенька еще никому не раскрывала истинной причины своего падения.

Глава «Луковка» – кульминационная в сюжетной линии Грушеньки в седьмой книге романа. Включенная в нее легенда о «злющей бабе» – это своего рода исповедь самой Грушеньки. Она сама отождествляет себя со злющей бабой: «я скупая», «я низкая, неистовая», «злющая-презлющая», «злая собака» (14, 321). Но в то же время важно ее признание и понимание своей способности на добрые чувства и поступки: «... я и есть та баба злющая. Ракитке я похвалилась, что луковку я подала, а тебе иначе скажу: всего-то я луковку, какую-нибудь луковку во всю мою жизнь подала, всего только на мне и есть добродетели» (14, 319).

Нравственным ориентиром для Грушеньки становится Алеша Карамазов. После разговора с ним героиня преображается: «Веришь ли, иной раз, право, Алеша, смотрю на тебя и стыжусь, всё себя стыжусь...» (14, 317). Встреча с Алешей способствовала внутреннему освобождению Грушеньки от злобы и отчаяния несмотря на долгие лишения и страдания.

Аналогичным образом, по мнению американской исследовательницы Д.-Э. Томпсон, именно во время встречи с Грушенькой «впервые проявил-

ся духовный дар Алеши, а ее спасение, изгнание из нее бесов, стало первым совершенным им чудом»¹⁰⁷.

Так «луковка» становится символом взаимного спасения, сострадания, милосердия, добра, веры, любви. Не случайно, прощаясь с Грушенькой, Алеша говорит: «Луковку я тебе подал, одну самую малую луковку, только, только, только» (14, 325). Если вначале Алеша шел к Грушеньке, чтобы «злую душу найти», поскольку и сам был тогда «подл и зол» (14, 318), то в конечном счете его поразило то, как Грушенька проявила бесконечное почитание, уважение и преклонение перед Зосимой как перед праведником.

Таким образом, именно «злая баба» Грушенька сделала первый шаг к собственному спасению и спасению Алеши Карамазова. Их обоих сближает проснувшаяся способность к христианской любви. В результате они обретают друг в друге брата и сестру во Христе, вместо соблазна искушения Грушенька подает Алеше луковку нравственного спасения. Ракитин, ожидая их грехопадение, остается в разочаровании. И Грушенька, и Алеша Карамазов обретают духовную силу для новой жизни, понимая, что через страдания придут к радости.

Глава «Луковка» завершается диалогом между Алешей и Ракитиным, который, помимо Марии Египетской, прямо упоминает образ другой библейской грешницы, говоря о Грушеньке, « – Что ж, обратил грешницу? Блудницу на путь истины обратил? Семь бесов, а? Вот они где, наши чудеса то давешние, ожидаемые, совершились! (14, 26), и имея в виду Христа и Марию Магдалину.

В этой связи Д.-Э. Томпсон совершенно обоснованно пишет об укорененности образа Грушеньки в русском религиозном фольклоре. Анализируя сцену «Луковка», исследовательница выделяет принципиально значимые детали в резко меняющемся поведении героини. Если вначале она

¹⁰⁷ Томпсон, Д.-Э. Братья Карамазовы и поэтика памяти / пер. с англ. Н. М. Жутовской и Е. М. Видре. СПб., 2000. С. 119.

бесстыдно сидит у Алеши на коленях, то затем сама падает перед ним на колени.

В данной сцене можно отметить следующие переключки образа Грушеньки с библейскими героинями параллелей: в первой сцене inferнальница Грушенька похожа на падшую Марию Магдалину; во второй сцене очевидна реминисценция из евангельского рассказа об исцелившемся бесноватом, «сидящим у ног Иисуса»¹⁰⁸. В результате, можно сказать, что в образе Грушеньки обнаруживается сопряжение двух традиций – фольклорной и библейской, имеющих сходную духовную значимость.

В целом несомненно, что сюжет прощения грешницы, совершившей прелюбодеяние, играет в романах Достоевского важнейшую роль, причем блудница оказывается не только прощена, но и возвышена над другими персонажами, которые готовы были побить ее камнями.

Например, Соня Мармеладова обречена фарисейским обществом жить по «желтому билету», но в итоге становится настоящей праведницей, указавшей Раскольникову путь воскрешения. Настасья Филипповна оказывается гораздо великодушнее «правильной» Аглаи Епанчиной и всего петербургского общества. Грушенька, рассказывая легенду о луковке, даёт первый толчок на пути восстановления усомнившемуся Алеше Карамазову.

Итак, неоднозначный образ «святой блудницы» объединяет многие произведения Достоевского, и фабула прощения грешницы в трансформированном виде реализуется практически во всех романах писателя.

Сам образ «падшей женщины» – сквозной в произведениях Достоевского – от рассказа «Ползунков», повести «Неточка Незванова» до романов «великого пятикнижия». Наиболее противоречивыми героинями в этом ряду являются Катерина в повести «Хозяйка» и Кроткая из одноименного произведения. В полной мере образ падшей женщины как «святой блудницы» представлен в романе «Преступление и Наказание». Соня

¹⁰⁸ Там же. С. 214.

Мармеладова, несмотря на двойственность своего положения как «блудницы» и «святой» остается цельной натурой, хотя и сознающей себя «великой грешницей» в житийном смысле.

Такое сопряжение святости и греха, ангельского и демонического начал уже не раз отмечалось исследователями творчества Ахматовой. Именно этот «комплекс героинь Достоевского» стал опосредованным звеном в поэтической интерпретации библейских женских образов. Уже в первых произведениях Ахматовой складывается парадоксальный образ лирической героини, который поражает своей двойственностью: это образ не то «блудницы» с бурными страстями, не то монахини, вымаливающей у Бога прощение.

Знаменательно, что главным ориентиром в создании собственных женских образов для поэтессы стала героиня Достоевского Настасья Филипповна. Трагическая стихийность ее природы – основной мотив, который присутствует и в характере ряда библейских героинь Ахматовой (Саломея, Юдифь и др.).

2.3. Образ Рахили в романе «Братья Карамазовы»

В художественном мире романа «Братья Карамазовы» фигурирует значительное количество библейских образов: это Адам и Ева, Каин, Авраам, Илия, Иов, Христос, Лазарь, Рахиль и др.¹⁰⁹ «Имя Рахили связано с несколькими библейскими сюжетами: о сватовстве и женитьбе патриарха Иакова (Быт., 29-35), о вавилонском пленении евреев Навуходоносором (Иер., 31:15) и о Рождестве Христовом (Мф., 2: 18). Рахиль упоминается в чтениях в Рождественское Богослужение (Царские часы, 9-й час), во время Великого Поста в Великом каноне Андрея Критского и во время обряда

¹⁰⁹ Скуридина С. А. Ветхозаветные и новозаветные фоновые онимы в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Воронежский государственный архитектурно-строительный университет. 2014. № 14. С. 7.

венчания»¹¹⁰. Рассмотрим в этом ряду ее образ, который связан с такими библейскими сюжетами как сватовство, женитьба патриарха Иакова и вавилонское пленение евреев Навуходоносором.

Образ Рахили в Библии многогранен и символичен. По мнению Ю. Н. Гойко, в нем можно выделить следующие составляющие: «Рахиль – это не просто горячо любимая жена, это и некая высшая цель, то, ради чего стоит трудиться и семь <...>, и четырнадцать, и сколько угодно лет. Рахиль выступает символом идеала, за который борются, духовной любви, за которую платят большую цену. Рахиль – это надежда, цель, обещанное сокровище, обетованная земля, воплощенная молитва, плач за народ»¹¹¹.

В иудейской традиции образ Рахили – символ матери, плачущей о своих сыновьях, поэтому ее могила в Бейт-Лехеме стала местом паломничества скорбящих женщин. В произведениях русской литературы преимущественно реализованы два сюжета, связанные с данным образом.

Это, во-первых, любовная история Иакова и Рахили (показательный пример – стихотворение Ахматовой «Рахиль» из цикла «Библейские стихи»¹¹²), во-вторых, драматический сюжет о Рахили, плачущей в Вифлееме о своих сыновьях, воспроизведенный, например, в стихотворении В. Ходасевича «Слезы Рахиль». Он разработан и в последнем романе Достоевского.

Имя Рахиль упоминается в третьей главе второй книги «Братьев Карамазовых», в которую входит описание встречи Зосимы с «верующими бабами». Она пронизана мотивом материнских страданий и переживаний, обретая в библейском контексте архетипический смысл. Но, актуализируя

¹¹⁰ Кудряшова Ю. И. Рахиль – блаженная смерть в стихотворении Тэффи «Иду по безводной пустыне» // Вестник Удмуртского университета. Серия история и филология. 2010. № 4. С. 77.

¹¹¹ Гойко Ю. Н. Библионимы как знаки интертекстуальности: особенности функционирования в поэтическом тексте // Сборник трудов Якутской духовной семинарии. 2020. № 3. С. 140.

¹¹² Ахунова Р. Р. Особенности интерпретации библейских женских образов в лирике А. А. Ахматовой // Культура и текст. 2021. № 3. С. 239-245.

его, писатель в значительной степени трансформировал библейскую фабулу: во-первых, им произведена «замена места действия и исторической приуроченности»¹¹³.

В третьей главе романа действие разворачивается в 1866 году возле небольшого монастыря неподалеку от города Скотопригоньевск, куда женщины пришли к иеросхимонаху Зосиме. В библейском же тексте рассказывается об изгнании из Вифлеема Рахили, оплакивающей «детей Израиля».

Во-вторых, осуществлена «парафраза» как свободное переложение фабулы наряду с «цитацией» ее структуры (так называемой «quasi-цитаты»¹¹⁴). Плачущей Рахили Бог говорит: «Удержи голос твой от рыдания и глаза твои от слез <...> и возвратятся сыновья твои в пределы свои» (Иер., 31:14).

Аналогично с утешительными словами к плачущей крестьянке обращается старец Зосима: «...это древняя "Рахиль плачет о детях своих и не может утешиться, потому что их нет", и таковой вам, матерям, предел на земле положен. И не утешайся, и не надо тебе утешаться, не утешайся и плачь...» (14, 44). Здесь Зосима, цитируя библейский текст, свободно его комментирует и толкует в конкретном жизненном контексте. В-третьих, в романе Достоевского очевидна «редукция»¹¹⁵ библейской фабулы, писатель значительно ее сокращает, оставляя только мотив утешения материнских страданий.

Такая художественная трансформация фабулы-архетипа обусловлена, на наш взгляд, автобиографическим контекстом. В главе «Верующие бабы» прослеживается связь со смертью младшего сына писателя Алеши, не дожившего нескольких месяцев до трехлетия. Примерно в этом же воз-

¹¹³ Это термины Р. Г. Назирова. См. его: Назиров Р.Г. Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул: дис. ... док. филол. наук. Уфа, 1995. С. 14.

¹¹⁴ Там же. С. 14.

¹¹⁵ Там же. С. 14.

расте умирает младший сын Настасьюшки, которого тоже звали Алексеем: «Сыночка жаль, батюшка, трехлеточек был, без трех только месяцев и три бы годика ему» (14, 46).

Не случайно А. Г. Достоевская узнала в этой главе автобиографический сюжет («Многие мои сомнения, мысли и даже слова запечатлены Федором Михайловичем в “Братьях Карамазовых” в главе “Верующие бабы”, где потерявшая своего ребенка женщина рассказывает о своем горе старцу Зосиме»¹¹⁶), хотя в романе он заявлен не сразу. Отметим, что мать рассказывает о смерти сына (этот рассказ занимает две страницы), ни разу не упомянув его имени. Налицо как бы затянувшееся «сокрытие» имени. Его как будто не решается назвать. Но в конце концов Настасьюшка вынуждена «открыть» это милое имя для заупокойной молитвы, ибо прозорливец Зосима вопрошает: “А младенчика твоего... как звали-то?” И тогда наступает почти детективная развязка, произносится имя-признание: “Алексеем, батюшка”» (14, 46).

В июне 1878 года, как и убитая горем Настасьюшка, Достоевский вместе с молодым философом Вл. Соловьевым отправился в монастырь к знаменитому старцу: «Вернулся Федор Михайлович из Оптиной Пустыни как бы умиротворенный и значительно успокоившийся и много рассказывал мне про обычаи Пустыни, где ему привелось пробыть двое суток. «С тогдашним знаменитым “старцем” о. Амвросием Федор Михайлович виделся три раза: раз в толпе, при народе, и два раза наедине, и вынес из его бесед глубокое и проникновенное впечатление. Когда Федор Михайлович рассказал “старцу” о постигшем нас несчастье и моем слишком бурно проявившемся горе, то старец спросил его: верующая ли я, и когда Федор Михайлович отвечал утвердительно, то просил его передать мне его благословение, а также те слова, которые потом в романе старец Зосима сказал опечаленной матери: «А младенчика твоего помяну за упокой <...> Помя-

¹¹⁶ Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 2015. С. 302.

ну, мать, помяну и печаль твою на молитве вспомяну и супруга твоего за здравие помяну» (14, 46).

Таким образом, фабульная ситуация, первоначально заданная в Библии, была в полной мере пережита самим Достоевским, но воспроизведена в соответствии с собственной нарративной стратегией. Многими исследователями давно отмечено, что повествование в романе «Братья Карамазовы», как и в других произведениях Достоевского, полифонично: «Одни и те же события преломляются через множество разных сознаний»¹¹⁷. В данном случае очевидно преломление образа Рахили через призму видения старца Зосимы, рассказчика и автора.

Иеросхимонах Зосима – духовный центр и воплощение христианского идеала в романе: «Многие из теснившихся к нему женщин заливались слезами умиления и восторга, вызванного эффектом минуты; другие рвались облобызать хоть край одежды его, иные что-то причитали. Он благословлял всех, а с иными разговаривал».

Среди одиннадцати женщин, ожидающих старца у деревянной ограды храма, Зосима замечает крестьянку, причитающую по умершему сыну. Она уже похоронила трех сыновей, но смерть последнего ребенка стала для нее самой тяжелой. Старец, дважды обращаясь к ней: «вот что, мать...», «по-сему знай и ты, мать...» (14, 46), подчеркнуто проводит параллель: «Это древняя «Рахиль плачет о детях своих и не может утешиться, потому что их нет» (14, 46).

Утешая «верующую бабу», Зосима апеллирует к древней традиции и, «цитируя» ее, дополняет свое слово авторитетным суждением: «Вот что, мать, – проговорил старец, – однажды древний великий святой увидел во храме такую же, как ты, плачущую мать и тоже по младенце своем, по единственном, которого тоже призвал Господь. «“Или не знаешь ты», –

¹¹⁷ Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. М., 1994. С. 33.

сказал ей святой, – сколь сии младенцы пред престолом Божиим дерзновенны?»» (14, 45).

Говоря о Рахили, старец призывает женщин смириться, утешает их обещанием молиться за детей и близких. Он наставляет матерей, призывая их помнить о семье, муже, любить свой дом, не нарушать блаженство умерших детей. Мудрый Зосима поясняет, что сны матерей об их умерших детях – это благая весть о встрече с ними в вечной жизни. С теми же словами обращался к Рахили Господь, когда они вместе с Иаковом шли в Беэр-Шеву: «Удержи голос твой от рыданий, а глаза от слёз... и возвратятся они из земли чужой! Есть надежда на будущее твоё... и возвратятся дети в пределы свои!» (Иер., 31:16).

Крестьянку из романа «Братья Карамазовы», оплакивающую сына, зовут Анастасия. В переводе с греческого языка это имя означает «воскрешение», «возвращение к жизни». Утешая ее, Зосима действительно возвращает впавшую в горе мать к жизни, сравнивая ее переживания с чувствами библейской Рахили.

В приемах нарративной организации романного текста проступает и позиция рассказчика. Через призму его слова раскрывается душевное состояние персонажей произведения. Диалог плачущей бабы и старца Зосимы воспроизводится именно рассказчиком. Он описывает Настасьюшку, обращающуюся к Зосиме: «– А вот далекая! – указал он на одну еще вовсе не старую женщину, но очень худую и испитую, не то что загоревшую, а как бы всю почерневшую лицом. Она стояла на коленях и неподвижным взглядом смотрела на старца. Во взгляде ее было что-то как бы исступленное» (14, 45).

Выразительные портретные детали создают образ страдальницы. В описании горюющей матери повествователь использует большое количество глаголов: «молчит», «надрывает», «раздражает», «пробьется слезами», «уходит», «причитает» (14, 45), тем самым раскрывая весь спектр переживаний героини. Она не просто страдает по умершему сыну, а утопает в

своем горе, причитаниями лишь раздражая «бесперывную рану» (14, 45). Надрывная речь крестьянки, которая передана рассказчиком в сказовой манере, напоминает народные причитания: «...говорила она как бы причитывая» (14, 45).

Для поэтики такого плача характерно использование лексических и синтаксических повторов: «...по сыночку мучаюсь, отец, по сыночку», «...забыла я, обо всем забыла и помнить не хочу», «...взглянула на него разочек, лишь разочек» (14, 46).

Кроме того, для эмоционального усиления народного плача обильно используются уменьшительно-ласкательные суффиксы («младенчика», «бельишечко», «рубашоночку», «голосочек», «Никитушка» (14, 46).

В целом, библейский образ Рахили в романе Достоевского «Братья Карамазовы» актуализируется в первую очередь за счет трансформации библейской фабулы, включая замену места действия и исторической приуроченности, редуцированную парафразу событийной основы наряду с «цитацией» ее структуры в пересказе старца Зосимы. Именно он свободно комментирует библейский текст, соотнося его с конкретной жизненной ситуацией, что обусловлено и опытом авторских переживаний, связанных со смертью младшего сына.

Большую роль в художественной актуализации образа Рахили играет и повествовательная стратегия Достоевского, преломляющего библейский образ через призму слова старца Зосимы и рассказчика. Так автором организуется сказовое повествование, благодаря которому «мимоидущий лик земной и вечная истина» (14, 46) соприкасаются вместе.

Подведем промежуточные итоги анализа и интерпретации библейских женских образов в творчестве Достоевского. Имея перспективное значение, они рассмотрены в монографическом плане как фундамент для дальнейшего их сопоставления с аналогичными образами Ахматовой. Это сквозные в произведениях обоих авторов ключевые образы Богородицы, блудницы и Рахили.

Особенно велик синкретический потенциал первого образа, который у Достоевского предстал по крайней мере в трех сакральных модификациях, в первую очередь, в облике Божией Матери, во-вторых, как Мать-сыра земля, в-третьих, как экфрасис иконографических образов Богородицы.

Следует отметить творческую смелость автора «великого пятикнижия», который исходил не только из канонических евангельских текстов, но и апокрифических, в том числе из «Хождения Богородицы по мукам», в котором она предстает главной заступницей всего рода человеческого. Проведенный нами анализ ее парафрастического варианта в изложении Ивана Карамазова свидетельствует как о значительной трансформации апокрифической фабулы, так и ее субъектно-речевого воплощения.

В целом можно с уверенностью констатировать, многогранный образ «Матери – сырой земли – Богородицы» – сквозной в романах писателя, что обусловлено традицией русского народного православия, связью с важнейшими архетипами русской культуры.

Не менее значим в своей репрезентативной функции в контексте традиции, которой следовала Ахматова, столь же многогранный и по сути оксюморонный образ «святой блудницы» у Достоевского, также укоренный в библейской почве. Грешницы-героини писателя соотнесены с целым рядом библейских женских образов, в силу чего типология падших женщин во всех произведениях Достоевского – от рассказа «Ползунков» и повести «Неточка Незванова» до романов из «великого пятикнижия» – выглядит широкой, а сам архетип блудницы, как мы пытались показать вслед за другими исследователями, реализуется в разных коннотациях.

Амбивалентную по преимуществу структуру образа «святой блудницы» в произведениях Достоевского воспроизвела затем в своей поэзии Ахматова. В ее героинях отчетливо проявляется «комплекс» героинь Достоевского как трагическое сопряжение святости и греха, ангельского и демонического начал.

На наш взгляд, не менее важен в контексте следования библейской традиции образ Рахили в романе «Братья Карамазовы» Достоевского. Сохранив его архетипический смысл, писатель его актуализировал за счет замены места действия и исторической приуроченности, редуцированного переложения фабулы наряду с «цитацией» ее структуры в предельно автобиографическом контексте. В этом плане выбранная Достоевским сказовая форма повествования о Рахили была реализована Ахматовой уже в лирическом дискурсе ее библейского цикла.

ГЛАВА III БИБЛЕЙСКИЕ ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ЛИРИКЕ А. А. АХМАТОВОЙ

3.1. Особенности интерпретации библейских женских образов в поэтическом цикле «Библейские стихи»

«Ахматова и Библия» – тема достаточно традиционная, тем не менее, некоторые современные исследователи справедливо отмечают, что «...в последние годы в связи с публикациями главным образом мемуарного характера в вопросах «поэт и религия», «Ахматова и её религиозность» стала возникать некоторая двусмысленность»¹¹⁸.

На наш взгляд, эта «религиозная двусмысленность» в отношении Ахматовой связана с неоднозначной трактовкой библейских образов, поскольку в лирике поэтессы практически нет их ортодоксального истолкования, хотя, конечно, Ахматова обладала христианским мироощущением: она с детства воспитывалась в религиозной семье, посещала церковь, великолепно знала и свободно цитировала Ветхий и Новый Заветы, что подтверждается рядом мемуарных свидетельств.

Достаточно вспомнить слова И. Бродского: «В те времена я был абсолютный дикарь, дикарь во всех отношениях – в культурном, духовном, я думаю, что если мне и привились некоторые элементы христианской психологии, то произошло это благодаря ей, её разговорам, скажем, на темы религиозного существования. Просто то, что эта женщина простила врагам своим, было самым лучшим уроком для человека молодого, вроде вашего покорного слуги, уроком того, что является сущностью христианства»¹¹⁹.

¹¹⁸ Снигирева Т. А. От согласия – к спору: библейский эпитаф в русской литературе XIX-XX веков // Ученые записки Забайкальского государственного гуманитарно-педагогического университета им. Н. Г. Чернышевского. 2011. № 2 (37). С. 107.

¹¹⁹ Бродский И. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000. С. 401.

Обращение к Библии – естественный и продуктивный факт творческой биографии Ахматовой. В ее произведениях немало библейских образов, причем к Ветхому Завету она обращается чаще, нежели к Евангелиям.

Упоминаний о Рахили, жене Лота, Мелхолое, Юдифи в ее текстах гораздо больше по сравнению с именами Христа и Марии. Трактовка библейских образов у Ахматовой отличается рядом особенностей, обусловленных сопряжением исторического, христианского и автобиографического контекстов ее творчества.

Пережив гражданскую войну и революцию, она, как и многие поэты Серебряного века, соотнесла их, во-первых, с событиями, описанными в «вечной книге человечества», во-вторых, пропустила их через призму собственных переживаний, что позволяет говорить о гендерном аспекте ее рецепции библейских женских образов. В неоднозначной трактовке они представлены в небольшом цикле «Библейские стихи». Над ним Ахматова с перерывами работала длительное время (с 1921 по 1961 гг.). Библейские сюжеты и образы, составившие основу цикла, выбраны ею далеко не случайно.

Весь цикл, по мнению И. Л. Альми, – «опыт эпического воплощения глубинно-личностных пластов души автора»¹²⁰. Интересно, что все три стихотворения, составляющие цикл, начинаются с союза «и» и представляют собой как бы выделенные из общего повествования моменты, на которых сконцентрировано авторское внимание.

Об этой особенности «Библейских стихов» О. Клинг писал, что в «стихах с начальными союзами следует видеть важную примету лирики Ахматовой: эта лирика создана по законам, приближающимся к эпическим. Все лирические произведения Ахматовой составляют книгу, которую правомерно тоже назвать книгой Бытия. И в древней книге, и в новой

¹²⁰ Альми И. Л. О лирических сюжетах Пушкина в стихотворениях Анны Ахматовой // «Тайны ремесла». Ахматовские чтения. М., 1992. С. 13.

воссоздается общий ход жизни, прошлое, которое излагается с позиций настоящего, когда до конца известны все трагические исходы и ложные надежды на возрождение»¹²¹.

По мнению Г. П. Козубовской и Е. В. Малышевой, «...цикл “Библейские стихи” представляет собой интерпретацию некоторых библейских сюжетов при максимальном сохранении ощущения первоисточника на стилевом уровне»¹²². При этом, как подчеркивают исследователи, «Ахматова выбирает такие эпизоды, в которых главными действующими лицами оказываются женщины (хотя в Библии даже главы названы преимущественно по именам мужчин). Сосредоточив внимание на женской душе, Ахматова пытается понять человека другой древней культуры, в то же время, подчеркивая сходство женских судеб, независимо от их принадлежности к эпохе, времени, нации, культуре»¹²³.

Рахиль, Мелхола, жена Лота – это героини с сильным, стойким характером, истинно “ахматовские женщины”, цельные и страстные натуры»¹²⁴, как замечает Т. А. Самсонова. Бесспорно, они были близки и интересны поэтессе.

Если рассматривать библейские образы в танахическом¹²⁵ порядке, то их последовательность будет выглядеть следующим образом: сначала следует повествование о Лотовой жене, затем о Рахили, и, наконец, о Мелхоле. Ахматова в своём цикле первое стихотворение посвящает Рахили, а за-

¹²¹ Клинг О. А. Своеобразие эпического в лирике А. А. Ахматовой // Царственное слово. Ахматовские чтения. Выпуск 1. М., 1992. С. 60.

¹²² Козубовская Г. П., Малышева Е. В. Восточные переводы А. Ахматовой // Культура и текст. Литературоведение. Ч.1 1998. № 3. С. 63-64.

¹²³ Козубовская Г. П., Малышева Е. В. Восточные переводы А. Ахматовой // Культура и текст. 1998. № 3. С. 63-64.

¹²⁴ Самсонова Т. А. Евангельские образы в «Библейских стихах» Анны Ахматовой // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Педагогика и психология. Филология и искусствоведение. – 2008. – № 1. – С. 294.

¹²⁵ Танах – аббревиатура, принятая основными течениями иудаизма. Три согласных этой аббревиатуры ТНК – это первые буквы названий трех частей иудейской Библии в их канонической последовательности: Т – Тора / Закон; Н – Небиим / Пророки; К – Кетубим / Писания.

тем Лотовой жене, обозначая преемственную связь между тремя текстами одинаковым началом: с сочинительного союза «и» – данной анафорой обеспечивается ритмическое единство цикла, подчеркивается его ориентация на библейскую стилистику¹²⁶.

О. Клинг в этой связи справедливо заметил: «...в стихах с начальными союзами следует видеть важную примету лирики Ахматовой: эта лирика создана по законам, приближающимся к эпическим. Все лирические произведения Ахматовой составляют книгу, которую правомерно также назвать книгой Бытия. И в древней книге, и в новой воссоздается общий ход жизни, прошлое, которое излагается с позиций настоящего, когда до конца известны все трагические исходы и ложные надежды на возрождение»¹²⁷.

Если говорить об образе Рахили в литературных произведениях начала и конца XX в., можно заметить, что он значительно изменился: от восприятия архетипа жены и матери акцент сместился на раскрытие ее личности, на более глубокое и разностороннее понимание библейского первоисточника.

Весьма вероятно, что это художественно-логическое ударение произошло из-за изменения восприятия женщины в обществе новейшего времени. Эта тенденция, несомненно, влияет и на изображение женщин в литературе, и на интерпретацию женских образов Священного Писания.

Эпилогом к первому стихотворению «Рахиль», написанному в 1921 году, послужили библейские строки: «И служил Иаков за Рахиль семь лет, и показались они ему за несколько дней, потому что он любил её» (1, 375). Первоначально стихотворение имело заглавие «Из Книги Бытия», которое впоследствии было заменено на «Рахиль». За этой сменой названия оче-

¹²⁶ См. об этом: Ахунова Р. Р. Особенности интерпретации библейских женских образов в лирике А.А. Ахматовой // Культура и текст. 2021. № 3 (46). С. 239-245.

¹²⁷ Клинг О. Своеобразие эпического в лирике А. А. Ахматовой // Царственное слово. Ахматовские чтения. Вып. 1. М., 1992. С. 60.

видна переакцентировка восприятия библейского сюжета. История Иакова и Рахили привлекла внимание Ахматовой именно как любовная история.

Действительно, по накалу страстей, по психологической и эмоциональной напряженности это очень сильное произведение. Библейский «каркас» наполнен переживаниями живой женщины, похожей на современницу Ахматовой, вынужденной в силу обстоятельств потерять своего возлюбленного. Обращение к этому сюжету (уже не раз воспроизведенному Ахматовой в различных вариантах во многих произведениях) показывает, что любовная тема, хоть и «стара как мир», каждый раз воспринимается по-новому остро и надрывно.

В цикле «Библейские стихи» стихотворение «Рахиль» имеет самую полную и обстоятельно развернутую ретроспективную часть. Ахматова поэтически пересказывает библейские сцены знакомства Иакова и Рахили, соглашения влюбленного юноши с отцом невесты, историю коварного обмана Лавана.

Лирический пейзаж в этом стихотворении несколько условен, хотя его отдельные элементы – горячая пыль в долине, источник, заваленный камнем – отсылают к Вечной книге. Спокойное, размеренное повествование по темпу также приближено к библейской неспешной речи, ее ритму. Но сдержанный и торжественный ритм стихотворения прерывается в кульминационном месте эмоциональным криком Иакова: «Рахиль! Для того, кто во власти твоей, / Семь лет – словно семь ослепительных дней» (1, 375). Здесь числовой символикой подчеркивается мощь любви Иакова и Рахили, перед которой бессильно время.

Во втором стихотворении библейского цикла «Лотова жена», написанном в 1924 году, Ахматова по-своему интерпретирует библейскую сцену исхода семейства Лота из грешного города Содомы. Согласно первоисточнику, уходя из него, нельзя было оборачиваться назад, но жена Лота не справилась с искушением и обернулась, за что и была наказана.

Эпиграфом к стихотворению послужило последнее предложение из библейской притчи Ветхого Завета: «жена же Лотова оглянулась позади его, и стала соляным столпом». В Премудростях Соломона соляной столп (греч. *στήλη ἄλος*) при Мёртвом море характеризуется как грозный памятник Божьего гнева.

Анна Ахматова писала эти строки в 1924 г., когда в России кардинально изменилась культурная парадигма: зарождалась и активно утверждалась советская культура, ценностные ориентиры которой во многом отличались от классической русской культуры, которая была ориентирована на сохранение традиции, внимание к истории. Советская культура, резко перечеркивая прошлое, словно его и не существовало, устремлялась исключительно в будущее.

Примечательно, что, если стихотворение «Рахиль» не вызвало никакой реакции у советских критиков, то «Лотова жена» породила множество негативных отзывов. Так, в четвертом номере журнала «Красная новь» в 1924 году была напечатана статья А. Лежнева «Среди журналов», в котором марксистский литературовед дал саркастическую оценку стихотворению «Лотова жена»: «<...> Гораздо слабее, чем обычно, стихи Ахматовой. В одном из них поэтесса оплакивает жену Лота, "отдавшую жизнь за единственный взгляд" на прошлое:

На красные башни родного Содома,
На площадь, где пела, на двор, где пряла.

Удивительно, как привязаны наши поэты к этому прошлому! Уж, кажется, и Содом оно, и мерзость, а все не могут никак удержаться, чтоб не обернуться к нему, не застыть в окаменелом восторге!»¹²⁸.

Другой советский критик Г. Лелевич, анализируя образ жены Лота, назвал Ахматову «антиреволюционеркой» и «литературной внутренней эмигранткой»: «<...> Можно ли желать более откровенного и недвусмысленного признания в органической связанности с погибшим старым ми-

¹²⁸ Лежнев А. З. Среди журналов // Красная новь. 1924. № 4. С. 303.

ром? Можно ли желать еще более отчетливого доказательства глубочайшей нутряной антиреволюционности Ахматовой? Ахматова – несомненная литературная внутренняя эмигрантка. И подумать только, что высокопросвещенному ком-меценату Н. Осинскому два года назад упорно хотелось разглядеть у этой последовательной и последней поэтессы дворянства какие-то проблески революционности! <...>»¹²⁹.

Показательно, что А. Лежнев и Г. Лелевич в своих статьях выделили из всего стихотворения только те строки, в которых жена странника обращается на «красные башни родного Содома». Оба критика в этом жесте и взгляде Лотовой жены увидели негативный политический намек. Безусловно, такой узкий, политический взгляд принципиально сужает многоплановый контекст стихотворения.

Парадоксальным образом оценки советских критиков пересеклись с мнениями поэтов-современников Ахматовой. Например, Ирина Одоевцева после возвращения в Россию назвала А. Лежнева и Г. Лелевича «глупцами», сама также отметив в стихотворении присутствие социальной темы. По ее мнению, в «Лотовой жене» Ахматова пишет о будущем крахе революционной власти, поэтому советская критика так жестко отреагировала на данное стихотворение.

На наш взгляд, сочувствие поэтессы Лотовой жене выглядит, скорее, протестом против настойчиво насаждаемого отношения к прошлому, как требующему забвения. Ахматова словно вступает в спор и с библейским текстом, и с современной ей культурой, доказывая, что человек имеет право смотреть на свое прошлое с любовью.

В самом тексте Ветхого Завета Лотовой жене отведено лишь несколько строк. Ахматова же воссоздает ее психологический облик во всей полноте. Согласно библейским заповедям, праведность жены Лота была под сомнением. У Ахматовой она представлена праведницей, воспитанной в любви и уважении к Богу. Вместе с мужем и детьми она ведёт достойную

¹²⁹ Лелевич Г. Несовременный "Современник" // Большевик. 1924. № 5/6. С. 146.

жизнь, готова с ними покинуть грешный Содом, хотя не может забыть те места, где была счастлива, не в силах отречься от сладких воспоминаний о прежней жизни:

Не поздно, ты можешь еще посмотреть
На красные башни родного Содома,
На площадь, где пела, на двор, где пряла,
На окна пустые высокого дома,
Где милому мужу детей родила» (1, 402).

Поэтесса сопереживает жене Лота как женщина, видя в её поступке проявление женской сущности, особенности женского взгляда на те атрибуты жизни, которые важны именно для женщины: «площадь, где пела», «двор, где пряла», дом, «где милому мужу детей родила». Анафорические «не, на» подчеркивают нарастающее волнение, материнскую тревогу, возможно, за судьбу оставленных замужних дочерей и их семей.

Таким образом, смысловая переакцентировка в данном случае обусловлена гендерными смещениями. Поэтесса оправдывает свою героиню как женщина женщину. Важен и психологический аспект выражения ее чувств. Поэтесса выделяет момент превращения жены Лота в соляную фигуру, подчеркивая внезапность прерывания жизни, противопоставляя две ее стороны: одушевление-движение и статичность, добавляя мотив одиночества. Женщина осталась одна со своей болью, она в одиночку переживает тоску по вынужденно оставленному дому.

В глазах Ахматовой, по сути, оспаривающей библейскую интерпретацию, Лотова жена выглядит героической личностью, решившейся нарушить запрет сурового Бога. Поэтесса оправдывает и трагически возвышает ее поступок:

Кто женщину эту оплакивать будет?
Не меньшей ли мнится она из утрат?
Лишь сердце мое никогда не забудет
Отдавшую жизнь за единственный взгляд (1, 402).

Слово «взгляд» стоит здесь в сильной позиции, что соответствует Библии, в которой история Лотовой жены на иврите называется «Вайера». Это глагольная форма «открылся», являющаяся страдательным залогом глагола «увидеть». Так, в стилистических особенностях лирического текста-переложения проявляется принципиально личностный подход Ахматовой в разработке библейского сюжета и образа.

По мнению Р. Тименчик, А. Ахматова создала стихотворение «Лотова жена» как бы бросая вызов, откликаясь на статью Н.В. Недоброво «Анна Ахматова из Евангелия от Луки», который упрекнул поэтессу в том, что её новые, послереволюционные стихи, живут прошлым, что она застыла в своём мастерстве¹³⁰.

Израильская исследовательница Эстер Сегаль, рассмотревшая стихотворение Ахматовой в свете авторитетных иудейских законов, заметила, что «преступление и наказание» Лотовой жены интерпретируется в библейских комментариях по-разному¹³¹.

В первом случае отмечается, что Лотова жена не соответствовала духовному уровню своего мужа. Когда иноземцы пришли в их дом, она стала ходить по соседям с просьбой о соли, невзначай рассказав о двух незнакомых гостях. Слух о них распространился по всему городу, и к дому Лота пришли жители Содома с просьбой отдать им чужеземцев.

По другим комментариям, Лотова жена описывается как жадная женщина: когда к ней приходили люди просить еды, она выносила им или щепотку соли, или, напротив, несоленую еду.

¹³⁰ См.: Тименчик Р. Д. О «Библейской» тайнописи Ахматовой // Звезда. 1995. № 10. С. 201-207.

¹³¹ Сегаль, Э. Книга книг: преломление в искусстве. Часть первая. «Библейский цикл» А. А. Ахматовой. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=0KFZ2w7pw6E> (Дата обращения 19.02.2021).

Следующий тип комментария соответствует смыслу стихотворения Ахматовой: каббалисты считали, что во время уничтожения Содома сам Господь Бог спустился на землю и ослепил светом весь город. Лотова жена хотела увидеть владыку мира. В Торе сказано, что человек, увидевший Бога, не может остаться в живых. Душа сама выпорхнет из тела при виде Его. Именно это произошло с Лотовой женой. Она обернулась не из простого любопытства, а из-за жажды познания. В данном случае можно провести параллель между женой Лота и Евой.

Несомненно, в приведенных интерпретациях есть свой, функционально мотивированный смысл. Если расценивать поступок героини в духе библейского канона, то, безусловно, она справедливо наказана по всем законам Божиим за непослушание, но особенность ахматовского истолкования библейского женского образа в обратном – в оправдании женского чувства любви и верности родному дому.

«Мелхола» – последнее и по времени, и по своему месту стихотворение из цикла «Библейские стихи». Оно, по сравнению с центральным стихотворением «Библейского цикла» «Лотова жена», до сих пор не привлекало специального внимания учёных.

В. Я. Виленкин полагает, что Ахматова, первоначально задумывая его как балладу с драматическим сюжетом (Мелхола спасает своего юного мужа от убийц, подосланных коварным Саулом), в процессе работы пришла к совершенно иному решению¹³².

Продолжая мысль В. Я. Виленкина, М. М. Кралин, комментируя содержание и структуру двухтомника Ахматовой, отмечает, что «отброшенные в процессе работы варианты, могли быть отброшены и по другой причине: в них слишком явственно прочитывалась связь с личными бедами самой Ахматовой (аресты сына), что делало эти строки заведомо непроходимыми для печати:

На лестнице нашей, о горе, шаги

¹³² Виленкин В. Я. В сто первом зеркале. М.: Советский писатель, 1991. С. 126.

Идут за тобою... враги... хватайте ремень

Тебя отпущу я в безлунную тень...

Тебя я спасла, мой любимый, беги...

А в дверь уже громко стучали враги...»¹³³.

Безусловно, с трактовкой В. Я. Виленкина и М. Кралина нельзя не согласиться, однако, на наш взгляд, в стихотворении «Мелхола» отражены не только реальные драматические события, связанные с арестом сына Анны Ахматовой. Контекст поэтического текста гораздо шире и он связан с Библией, а конкретнее, с Книгой I Царств (I Цар. XIV, 49), в которой рассказывается о том, что Мелхола была младшей дочерью царя Саула. Она полюбила Давида, и отец выдал ее замуж за него, однако имея злой умысел погубить его. Но, Мелхола, благодаря своему хитроумию, смогла мужа спасти. Разгневанного отца Мелхола обманула, сказав, что вынуждена была отпустить Давида, потому что он угрожал убить ее (I Цар. XIX, 11-17).

Через несколько лет Мелхолу выдали замуж за Фалтию, сына Лаиша, что из Галлима (I Цар. XXV, 44). Однако после смерти Саула Давид потребовал, чтобы ему вернули Мелхолу. Ее взяли от мужа и привели к Давиду в Хеврон (II Цар. III, 13-16). Но, увидев Давида, скачущего и пляшущего пред Господом, Мелхола «уничжила его в сердце своем» (II Цар. VI, 15-16), дерзко укоряя Давида в неприличном поведении, не свойственном царю. На это он ответил ей: «пред Господом играть и плясать буду» (II Цар. VI, 15-16). Так любовь между ними прекратилась, и Мелхола не имела больше детей.

Если в библейском сюжете Мелхола выступает в роли спасительницы Давида, в стихотворении Ахматовой очевидна перверсия ее образа: Мелхола предстает надменной инфернальной красавицей, о чем свидетельствует сравнение с «праматерью Лилит». В этой связи Ю.И. Кудряшо-

¹³³ Кралин М. Примечания // Ахматова А.А. Собр. соч. в 2-х тт. Т.1. М.: Изд-во «Правда», 1990. С. 404.

ва указывает на древнегреческие аллюзии: «Образные ряды Саула и Давида бинарны. Игра Давида на гуслях завершает его аналогию с образом светозарного юноши Аполлона, Бога света, покровителя искусства, играющего на лире. В образе царевны Мелхолы, дочери безумца Саула, подчеркнута принадлежность к «инфернальному миру».¹³⁴

Героиня показана, как всегда у Ахматовой, в самый напряженный момент жизни. Саул хочет отдать ее в жены юному пастуху Давиду. Отцовское решение Мелхола принимает с двойственным чувством: с одной стороны, ее не устраивает неравный брак с бедным Давидом; с другой, он уже мил ей.

Через напряженный монолог Мелхолы передается глубокий внутренний конфликт: борьба страстного чувства с женской гордыней, доходящая до инфернальности. Внешне Мелхола очень красива, грациозна, изящна, но ее красота контрастирует с состоянием глубокого душевного смятения. Героиню раздирают противоречивые чувства: гордыня, стыд, страх, гнев на Давида и в тоже время бесконечная любовь к нему. Все это соединяется в напряженный клубок сердечных переживаний, что подчеркивается стилем стихотворения.

В речи Мелхолы короткие взволнованные реплики прерываются паузами, вызванными сильным потрясением и риторически и ритмически выделенными за счет тройного анафорического и синтаксического повтора и внутренней рифмы: «А солнца лучи... а звезды в ночи.... А эта холодная дрожь...» (2, 42).

По мнению О. О. Столярова, тематическим продолжением «Мелхолы» стало стихотворение «Через 23 года», написанное Ахматовой в 1963 году:

Я гашу те заветные свечи,
Мой окончен волшебный вечер, —

¹³⁴ Кудряшова Ю. И. Семантика «Библейских стихов» как цикла // Мировая литература в контексте культуры. Выпуск 3. Пермь, 2008. С. 58.

Палачи, самозванцы, предтечи
И, увы, прокурорские речи,
Все уходит— мне снишься ты.
Доплясавший свое пред ковчегом,
За дождем, за ветром, за снегом
Тень твоя над бессмертным берегом,
Голос твой из недр темноты.
И по имени — как неустанно
Вслух зовешь меня снова... «Анна!»
Говоришь мне, как прежде, — «Ты»¹³⁵.

Исследователь считает, что стихотворение «Через 23 года» явилось ответом на письмо композитора Артура Лурье, полученное поэтессой в 1963 году¹³⁶. Их сложные и драматические отношения отразились, во-первых, в стихотворениях «Рахиль» и «Мелхола», во-вторых, в «Поэме без героя». В монографии другого ученого С. А. Коваленко «Петербургские сны Анны Ахматовой: "Поэма без героя": (опыт реконструкции текста)» представлен убедительный анализ «Поэмы без героя», реконструированы творческие и романтические отношения поэтессы и композитора в русле библейского сюжета¹³⁷.

Несомненен неканонический, недогматический характер творческой интерпретации ветхозаветных женских образов в цикле «Библейские стихи» поэтессы XX века, что обусловлено особенностями авторской рецепции библейского текста. Анна Ахматова сумела соединить духовные традиции христианской поэзии с великолепным описанием любовных сцен. Такой степени поэтической свободы, которую продемонстрировала Ахматова в своем библейском цикле, практически не достиг ни один поэт Серебряного века.

¹³⁵ См. об этом: Столяров О. О. Библейская символика в творчестве Б. Пастернака, А. Ахматовой, А. Тарковского: дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. 193 с.

¹³⁶ Там же. С. 86.

¹³⁷ Коваленко С. А. Петербургские сны Анны Ахматовой: «Поэма без героя»: (опыт реконструкции текста). СПб.: Росток, 2004. 367 с.

3.2. Богородичные образы и мотивы в творчестве А. А. Ахматовой

В русской культуре и литературе образ Матери является национальным символом, не утратившим своего высокого значения от древнейших времен до наших дней. Мать-земля, мать-Россия, Богоматерь – главные составляющие этого образа. В русской словесности он существовал всегда, однако в поэзии XX века стал особенно востребован.

Исследование темы и образа матери в поэзии Ахматовой, необходимо предварить обращением к народнопоэтической традиции, восстановив в общих чертах этапы ее развития до XX века. Известно, что народные синкретические представления о Матери-сырой земле, о ее животворящей силе, долго сохранялись в языческой и христианской формах. Сакральный образ Матери-земли присутствовал и в бытовом обрядовом фольклоре, и в свадебных и похоронных песнях, и в других произведениях в русской народной словесности.

Материнское почитание Земли на Руси со временем соединилось с поклонением Богородице. Ее в народе тоже называли Матерью, «скорой помощницей», «теплой заступницей», «единственной спасительницей и всегдашней охранительницей», «скорой нашей помощницей и упованием», «печальницей нашей», «заступницей нашей и молебницей, защитницей всему роду христианскому».

В лирике Ахматовой можно выделить два главных образа матери – это сама Богоматерь и родная земля. Как известно, семья Ахматовой была воцерковленной: посещение церкви, молитвы, исповедь, причастие были для детей обязательными. В поэме «У самого моря» о своем севастопольском детстве Ахматова вспоминает, как «вечером перед кроватью / Молилась темной иконке» (3, 8). Из самых истоков детства ее память доносит «МОЛИТВУ»:

Как меня маленькую учили,
Чтобы мне страшное не приснилось
Чтоб в нашем доме бед не бывало (3, 13).

Ахматова так вспоминала о своей девичьей комнате в Безымянном переулке Царского Села, где она прожила с двух до шестнадцати лет: «Кровать, столик для приготовления уроков, этажерка для книг. Свеча в медном подсвечнике (электричества еще не было). В углу икона»¹³⁸. Будущая поэтесса ощущала личную таинственную связь с Богом, с Богородицей, с иконами, монастырями и храмами.

Религиозные мотивы в стихах Ахматовой имеют определенную культурно-историческую подоплеку в виде соответствующих реалий: это евангельские цитаты и реминисценции, имена, даты, святыни и т.п. В лирических произведениях поэтессы упоминаются Господь, Богородица, святые угодники и пророки. В ранней лирике это, в первую очередь, Иисус Христос, Богородица, святитель Николай Чудотворец, святая Мария Магдалина. Образ Христа многолик, преломляясь в фигурах Христа-младенца, Христа-отрока и Христа-странника.

Образ же Матери Божией вошел в творчество Ахматовой сравнительно поздно, хотя она, конечно, чтит ее с детства. Большой отрезок жизни Ахматовой был связан с домом Ардовых на Ордынке, который стоял напротив Преображенского храма, более известного как Скорбященская церковь. В ней хранится чудотворная икона «Всех скорбящих Радость», которая была особенно близка поэтессе.

Она сопровождала ее всю жизнь. Эту икону подарил Ахматовой Н. Гумилев, и она всегда висела в ее комнате. Пока позволяло здоровье, живя

¹³⁸ Цит. по: Хейт, А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма Ахматовой. М., 1991. С. 221.

на Ордынке, Анна Андреевна усердно ходила в Скорбященскую церковь, надевала темное платье, на голову повязывала белый платок, внешне ничем не отличаясь от остальных прихожанок. Сама икона особо почиталась и почитается в Москве. В 1888 году во время страшной грозы молния ударила в часовню, но находившаяся в ней икона Царицы Небесной осталась невредимой. В память об этом чуде был установлен церковный праздник 23 июля.

Ахматова, с присущим ей чувством историзма, предполагающим провиденциальные связи между событиями мирового масштаба, личной судьбой и волей Божией, не случайно упомянула образ скорбящей Божьей Матери в стихотворении «Петербург в 1913 году»:

За заставой воеет шарманка,
Водят мишку, пляшет цыганка
На заплеванной мостовой.
Паровозик идет до Скорбящей,
И гудочек его щемящий
Откликается над Невой.
В черном ветре злоба и воля.
Тут уже до Горячего Поля,
Вероятно, рукой подать.
Тут мой голос смолкает вещий,
Тут еще чудеса похлеще,
Но уйдем – мне некогда ждать (2, 97).

Пережив все драматические события XX века, русско-японскую войну, Первую мировую, Гражданскую и Великую Отечественную войны, Ахматова воспринимала их в контексте Священной истории. По словам Константина Мочульского, «поэт оставляет далеко за собой круг интимных переживаний, “уют темно-синей комнаты”, клубок разноцветного шелка изменчивых настроений, изысканных эмоций и прихотливых напе-

вов. Он становится строже, суровее и сильнее. Он выходит под открытое небо — и от соленого ветра и степного воздуха растет и крепнет его голос. В его поэтическом репертуаре появляются образы Родины, отдается глухой гул войны, слышен тихий шепот молитвы»¹³⁹.

Уже в ранней лирике Ахматова отказывается от интимных, почти эротических стихов о любви и обращается к гражданскому пафосу. Поэтический цикл «Белой стая» – это переломный этап в ахматовской лирике. Голос лирической героини становится строже и громче.

Критиками и исследователями давно отмечено, что для поэтессы рубежной датой стала осень 1914 года, с которой, по ее убеждению, начался XX век. Предчувствие и дальнейшее переживание войны пробудило в творческой памяти Ахматовой библейские мотивы и образы. Этим объясняется ее многочисленные обращения к сюжетам и цитатам из Библии.

С катастрофическим 1914 годом исторически связан цикл «Июль 1914». В него вошли два стихотворения о начале Первой мировой войны, воспринятой поэтессой как реальный Апокалипсис. В данном цикле образы страдающей Богородицы и страдающей земли, сливаются, олицетворяя Россию. В результате через ее символический и синкретический образ раскрывается трагизм национальной истории:

Пахнет гарью. Четыре недели
Торф сухой по болотам горит.
Даже птицы сегодня не пели,
И осина уже не дрожит.
Стало солнце немилостью Божьей,
Дождик с Пасхи полей не кропил (4, 106).

¹³⁹ А. А. Ахматова и Православие. Сборник статей о творчестве А.А. Ахматовой / Сост. В. А. Алексеев. М., 2008. С. 378.

Реалии жизненного пространства предвещают здесь роковые события. Лесные пожары, улетевшие птицы прочитываются в двойном символическом ключе как народные приметы и библейские знамения приближающегося Апокалипсиса. Так, предсказания калики-перехожего напоминают евангельские строки о Страшном суде:

Сроки страшные близятся. Скоро
Станет тесно от свежих могил.
Ждите глада, и труса, и мора,
И затмения небесных светил <...> (4, 106).

Эти строки являются почти прямой цитатой из Евангелия: «После скорби дней тех, солнце померкнет, и луна не даст света своего» (Мф. 24:29). В конце стихотворения поэтесса воссоздает иконописный образ Покрова Пресвятой Богородицы:

Только нашей земли не разделит
На потеху себе супостат:
Богородица белый расстелет
Над скорбями великими плат (4, 106).

«Покров Пресвятой Богородицы» – это икона, символизирующая защиту, милосердие и любовь Божьей матери, которая представлена в позе Оранты, ее распростертый покров поддерживают ангелы, а над ней в окружении небесных сил изображен Христос. Рядом с Богоматерью находятся святые, расположенные по чинам святости: Иоанн Предтеча и апостол Иоанн Богослов со свитками в руках. Внизу на амвоне стоит преподобный Роман Сладкопевец, воспевающий Богородицу. Так ее иконописный образ стал для Ахматовой символом спасения.

Молитвенная надежда на заступничество Богородицы дополняется мотивом женского плача, растекающегося по всей земле. Здесь уже сама Ахматова предстает в образе Ярославны, оплакивающей русскую землю:

Над ребятами стонут солдатки,
Вдовый плач по деревне звенит... (4, 106).

Образ Богородицы стал для Ахматовой не только религиозным символом, но и выражением ее собственных чувств и эмоций. Он помог ей выразить свою веру и надежду, а также противостоять жизненным трудностям. В стихотворении «Мне не надо счастья малого» (1, 180), написанном 14 мая 1914 года, ахматовская героиня через молитву к Богородице пытается найти путь к Богу:

Мне не надо счастья малого,
Мужа к милой провожу
И довольного усталого
Спать ребенка уложу.

Снова мне в прохладной горнице
Богородицу молить...
Трудно, трудно быть затворницей,
Да трудней веселой быть.

Только б сон приснился пламенный,
Как войду в нагорный храм,
Пятиглавый, белый, каменный,
По запомненным тропам (1,180).

Создавая в этом стихотворении образ героини как монастырской затворницы, Ахматова наделяет ее портрет соответствующими чертами, акцентируя внимание на ключевых деталях. Имя Богородицы здесь выполняет репрезентирующую функцию, отражающую как автобиографическую, так и христианскую семантику.

Автобиографическое содержание обусловлено событиями 1912 года, который стал для Ахматовой особым: родился первый поэтический сборник «Вечер» и сын Лев. Казалось бы, для молодой поэтессы наступил пик женского и творческого счастья. Однако счастье было недолгим: рождение

ребенка не укрепило брак Ахматовой, более того Гумилёв увлёкся актрисой Ольгой Высотской. Мать Гумилева, Анна Ивановна, считая, что поэтесса не справляется с ролью матери, забрала внука к себе и занималась его воспитанием. Эти события отражаются в первых строках стихотворения.

Для лирической героини «счастье малое» – это муж, ребенок, дом. За это «житейское счастье», например, Лотова жена была наказана превращением в соляной столп. Однако ахматовская затворница в своей молитве просит Богородицу не о земном благополучии, а о чём-то большем, неземном, божественном.

Вторая строфа стихотворения приобретает сакральный смысл. Безусловно, здесь очевидна глубокая религиозность героини. В «прохладной горнице» (1, 180) она обращается с молитвой к образу Богородицы. Горница – замкнутое пространство, напоминающее монашескую келью, в которой героиня чувствует себя затворницей, заложницей. Семантика слова «горница» вызывает фольклорные, народные ассоциации. В таком доме жить тяжело («трудно, трудно быть затворницей, да трудней веселой быть»), здесь одиноко, грустно, тихо.

И только молитва, обращенная к Богородице, делает сны героини светлыми, желанными. Третья строфа стихотворения заметно отличается от предыдущих тем, что замкнутое пространство горницы превращается в мечтах, в снах в большой пятиглавый храм, куда по памяти идёт лирическая героиня. Её духовное странствие – это путь к Богородице.

Многие исследователи уже отмечали большую значимость женских образов, прежде всего образа матери в лирике Анны Ахматовой, выделив соответствующие варианты:

- 1) обращение к самому образу матери;
- 2) воспроизведение речи от лица матери;
- 3) создание образа матери как персонажа.

Самым показательным примером в этом плане является поэма «Реквием», в которой главной деталью является взгляд страдающей матери. Известно, что реквием – это заупокойная месса в католической церкви, поминовение и оплакивание. В своей поэме Ахматова воспроизводит традицию и стиль данного религиозного жанра, выступая как автор в роли плакальщицы за всех убиенных, при этом выражая собственную, личную боль.

Отсюда – не только символическое, историческое, но и автобиографическое содержание поэмы «Реквием», уже отмеченное многими исследователями. Переживания поэтессы-матери составляют сюжетную основу произведения. «Посвящение», обращенное к «невольным подругам» тех лет – женам и матерям арестованных, обеспечивает связь трагедии лирической героини с общей национальной трагедией.

В своем, написанном прозой, предисловии Анна Ахматова пересказывает беседу, подтолкнувшую поэтессу к созданию трагической поэмы. Одна женщина, также стоявшая с Ахматовой в тюремной очереди, шепотом спросила : «– А это вы можете описать? И я сказала: – Могу» (3, 21).

Вместе с тем, сознавая свою ответственность перед теми, кто провел недели и месяцы у «крепостных стен», Ахматова вводит в текст поэмы множество евангельских аллюзий, выводящих политический сюжет на уровень Священной истории. По сути, поэтесса создала своего рода «Евангелие от Ахматовой», в котором хронотоп 1930-х годов сопрягается с евангельской историей.

Трагедия, пережитая Ахматовой в середине 1940-х годов, перекликается с мотивами и образами Достоевского. Как показала О.Ю. Юрьева, очевидно сходство некоторых сюжетных ситуаций романа «Преступление и Наказание» и поэмы «Реквием»¹⁴⁰. Исследователь отмечает, что «во

¹⁴⁰ Юрьева О. Ю. Достоевский в мире анны Ахматовой: статья 2 // Казанская наука. 2023. № 10. С. 129-132.

“Вступлении“ поэмы “Реквием“ явственно прослеживается апокалиптическая идейно-образная структура последнего сна Раскольникова:

Это было, когда улыбался
Только мёртвый спокойствию рад...
И когда, обезумев от муки,
Шли уже осужденных полки...
Звёзды смерти стояли над ним». ¹⁴¹

Каторжный опыт по-своему обогатил творчество как Достоевского, так и Ахматовой. Для Достоевского каторга, по признанию самого писателя, стала началом духовного перерождения, для поэтессы и её современников каторжные времена – это Голгофа.

В романах писателя, вошедших в его «великое пятикнижие» («Преступление и Наказание», «Бесы», «Братья Карамазовы») поэтесса увидела роковые предсказания писателя, которые коснулись судеб всего народа России. Безусловно, годы «ежовщины» Ахматова осмыслила через романы Достоевского, вслед за ним в событиях текущей действительности вскрывая вековечный смысл.

Не случайно в изображение времени «ежовщины» поэтесса вводит библейские образы и мотивы, ужасы сталинского террора сопоставляя с картиной казни Христа. Сам сюжет Распятия и образ Богородицы становятся главными константами поэмы.

Первые три главы в ней – это пронзительная исповедь матери, трагически остро переживающей муки сына. Ее поэтическое воспроизведение обусловлено народнопоэтической традицией почитания Богоматери. В ее образе русский народ чтит страдания Сына, Его крестные муки, что нашло отражение в духовных стихах («Сон Богородицы», «Хождение Богородицы по мукам», «Страсти Христовы» и др.).

¹⁴¹ Там же. С. 129.

В поэме Ахматовой горе матери, пережитое самой поэтессой в страшные годы ежовщины, передается от лица лирической героини:

Что случилось, не пойму...
Все перепуталось навек,
И мне не разобрать
Теперь, кто зверь, кто человек,
И долго ль казни ждать...» (4, 25).

В ее обращениях к сыну очевидны прямые параллели с распятием:

О твоём кресте высоком
И о смерти говорят (4, 27).

Благодаря включению библейских мотивов все произведение приобретает сакральное звучание. Поэтесса с новаторской смелостью воспроизводит голос самой Богоматери. Ранее он звучал только в апокрифах и народных духовных стихах. Подобной прямой речи Матери Марии нет даже в каноническом ЧетвероЕвангелии.

О. А. Клинг, выделяя эту библейскую «подкладку» поэмы «Реквием», обоснованно пишет: «Все лирические произведения Ахматовой составляют книгу, которую правомерно тоже назвать книгой Бытия. И в древней книге, и в новой воссоздается общий ход жизни, прошлого, которое излагается с позиций настоящего, когда до конца известны все трагические исходы и ложные надежды на возрождение»¹⁴².

В конечном счете, можно утверждать, что прямая речь Богородицы – это исключительно оригинальная форма ахматовского «подражания» библейскому тексту. Десятая глава поэмы «Распятие», соответственно своему названию, отчетливо приобретает евангельский смысл. Здесь звучит мотив моления о чаше. Его Ахматова также интерпретирует по-своему. Сама гла-

¹⁴² Клинг О. А. Своеобразие эпического в лирике А. А. Ахматовой // «Царственное слово». Ахматовские чтения. Выпуск 1. М.: Наследие, 1992 г. С. 60.

ва делится на две части, в первой – описываются события на Голгофе с точки зрения Христа, а во второй – их смысл раскрывается с точки зрения тех, кто был рядом с Ним. Это Мария Магдалина, Иоанн и Богоматерь.

Это весьма смелое поэтическое переложение евангельского сюжета. Ведь в Новом Завете нет подробных упоминаний о Богородице, хотя упоминаются другие женщины: «Там были также и смотрели издали многие женщины, которые следовали за Иисусом из Галилеи, служа Ему; между ними были Мария Магдалина и Мария, мать Иакова и Иосии, и мать сыновей Заведеевых» (Мф. 27: 54-55).

«Были тут и женщины, которые смотрели, издали: между ними была и Мария Магдалина, и Мария, мать Иакова меньшего и Иосии, и Саломия, которые и тогда, как Он был в Галилее, следовали за Ним и служили Ему, и другие многие, вместе с Ним пришедшие в Иерусалим» (Мк. 15:39-40).

«И весь народ, шедшийся на сие зрелище, видя происходившее, возвращался, бия себя в грудь. Все же, знавшие Его, и женщины, следовавшие за Ним из Галилеи, стояли вдали и смотрели на это» (Лк. 23: 48-23:49).

Только в четвертом Евангелии присутствует Богоматерь и акцентируется то, что Христос и в предсмертных муках не забыл о ней, поручив заботу о ней своему ученику: «При кресте Иисуса стояли Матерь Его и сестра Матери Его, Мария Клеопова, и Мария Магдалина. Иисус, увидев Матерь и ученика тут стоящего, которого любил, говорит Матери Своей: Жено! се, сын Твой. Потом говорит ученику: се, Матерь твоя! И с этого времени ученик сей взял Ее к себе» (Ин. 19: 25-27). Можно полагать, что Ахматова в десятой главе поэмы обращается именно к Евангелию от Иоанна, и, следуя ему, делает центральным образ Матери Марии.

Эпиграф к этой главе взят из канона Великой Субботы: «Не рыдай Мене, Мати, зрящи во гробе, Его же во чреве без семени зачала еси Сына: востану бо и прославлюся, и вознесу со славою непрестанно, яко Бог, ве-

рою и любовьию Тя величающия»¹⁴³. Включением данной цитаты Анна Ахматова обеспечила христианский контекст своей поэмы на образном уровне. Следует отметить, что поэтесса, цитируя евангельский текст, смело его изменяет, в том числе порядок слов «зрящи во гробе» на «во гробе зрящи».

Сам канон Великой Субботы читается в конце субботней службы на Страстной Седмнице вместо акафиста Богородице. В день смерти своего Сына Мать находится в тени, поскольку вся слава должна принадлежать только Ему. Своего рода творческий протест Ахматовой против этой евангельской традиции выражен именно в десятой главе поэмы «Реквием». Поэтесса выделяет и подчеркивает в ней именно страдания Матери. В день распятия Христа она страдает больше, чем кто-либо, хотя на богослужении об этом не упоминают.

На особо значимый смысл эпиграфа к поэме «Реквием» обратили внимание Т. А. Снигирева и А. В. Подчиненов: «Ахматова актуализирует семантику смертности в пространстве ослепшей к людскому горю страны: “Не рыдай Мене, Мати, во гробе зрящи...”. Дневниковые записи свидетельствуют, что Ахматова знала точное звучание строк»¹⁴⁴.

По мнению Ю. В. Шевчук, Ахматова считала «Распятие» кульминацией евангельского сюжета. Исследовательница подчеркивает, что «использование сцены давало художнику возможность глубокого обобщения и введения в текст надисторического, или общечеловеческого плана»¹⁴⁵.

В целом, образ Матери в поэме «Реквием», несомненно, отличается показательным и для Достоевского органичным сопряжением автобиографического, исторического и библейского контекстов. В поэме раскрывает-

¹⁴³ Преподобный Косма Маиумский. Канон на Великую Субботу. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Kosma_Maiumskij/kanon_na_velikuju_subbotu/ (дата обращения: 20.04.2023).

¹⁴⁴ Снигирева Т.А., Подчиненов А. В. «От согласия – к спору: библейский эпиграф в русской литературе XIX–XX веков // Ученые записки ЗабГГПУ. 2011. № 2 (37). С. 109.

ся личная боль поэтессы, связанная с ее реальной биографией. Исторические аллюзии, а также вечные библейские образы, вневременные мотивы, наряду с реально-бытовыми деталями, расширяют частное единичное горе до национальной трагедии и передают вечную природу страдания матери. Типичный, вписанный в социально-историческую реальность, образ матери здесь приобщен к образу Божьей Матери.

Первое четверостишие главы «Распятие» начинается с евангельской цитаты, воспроизводящей хор ангелов и слова Христа:

Отцу сказал: «Почто меня оставил!»

А Матери: «О, не рыдай Мене... (4, 28).

Далее воспроизводится картина распятия, почти буквально пересказывается содержание евангельской сцены:

Магдалина билась и рыдала,

Ученик любимый каменел,

А туда, где молча мать стояла,

Так никто взглянуть и не посмел (4, 33).

Так Ахматова подчеркивает, что постичь материнскую боль не может ни сам Бог, ни ученики Христа. Поэтому вся поэма – это по сути поэтическое воспроизведение пути матери на Голгофу, ее моление за сына. Композиция поэмы также свидетельствует о том, что это новая, предельно личностная и оригинальная интерпретация евангельского сюжета. «Реквием» как Евангелие от Ахматовой заканчивается не Воскресением Христа на третий день и не всеобщим Его прославлением, а становится апофеозом выражения жертвенной любви Матери.

Именно Ей посвящены заключительные строки главы «Распятие». Если в первой части эпилога звучит трагическая интонация, поскольку это ещё Суббота, день воспоминаний о смерти, о вечном страхе, о тех, кто этот страх разделил, то вторая часть целиком и полностью посвящена уже прославлению подвига Матери.

Смысловое пространство поэмы «Реквием» актуализирует контексты и других лирических произведений Ахматовой. Особенно важна диалогическая соотнесенность поэмы со стихотворением «Июль 1914», в котором впервые появляется образ Богородицы.

В конечном счете, следует подчеркнуть, что тема матери в творчестве Ахматовой уникальна тем, что она раскрывается от первого лица. В разные периоды долгого поэтического пути с материнским образом Ахматова соотносила различные субъектные лики своей лирической героини: от узколичного, связанного с частной жизнью автора, до значения всеобщего и национального, предопределенного связью с евангельским образом Божьей Матери.

3.3. Ветхозаветный образ Юдифи в ранней лирике А. А. Ахматовой

В начале XX века в русской культуре и литературе наблюдался значительный интерес к образу Юдифи. Библейская героиня стала символом роковой, сильной, воинствующей женщины в творчестве поэтов-акмеистов («Футбол» О. Э. Мандельштама (1913 г.), «Юдифь» Н. С. Гумилева (1914 г.), «В парикмахерской (Уездной)» В. Нарбута (1919 г.), «Юдифь» А. А. Ахматовой (1922 г.).

З. А. Лурье отмечает: «Сюжет апокрифической «Книги Юдифи» всегда пользовался популярностью, как в католической, так и в протестантской традиции. Вероятно, причина этого кроется в возможности насыщения образа героини совершенно различными значениями: с одной стороны, Юдифь – это благочестивая вдова, защитившая Ветилую (bêt 'eloâh, то есть дом Бога), с другой стороны, она – блудница. Кроме того, образ Юдифи, начиная с раннего Средневековья, использовался как политический символ

(что достигло апофеоза в XV–XVI веках во Флоренции, а затем в странах Северной Европы)»¹⁴⁶.

Соответственно этому образ Юдифи в мировой культуре интерпретировался по-разному. В средневековой традиции он стал символом христианских добродетелей. В начале XV–XVII веков Юдифь выступает в облике идеальной жены. Начиная со второй половины XIX в., в искусстве появляются новые художественные тенденции, которые полностью меняют классические представления о библейской героине. Сочетание в образе Юдифи женской привлекательности с жестокостью сделало ее, наряду с Саломеей и Далилой, прообразом *femme fatale*, роковой женщины конца XIX–начала XX веков.

В русской поэзии к образу Юдифи обращались с начала XIX в. Поэты пытались точно воссоздать текст библейского источника. А. С. Пушкин, Л. Мей, А. А. Фет и многие другие поэты, не изменяя сюжет первоисточника, точно работали с цитатами. Один из первых опытов обработки библейского образа принадлежит Пушкину. Это стихотворение 1835 г. «Когда владыка ассирийский...», являющееся переложением начала библейской книги «Юдифь».

Как пишет Вадим Вацуру, которому принадлежит один из самых глубоких комментариев данного стихотворного переложения четвертой главы «Книги Иудифь», «действие в пушкинском отрывке разворачивается стремительно. В четырех начальных строках сконцентрировано содержание первых трех глав «Книги Иудифи»: ярость Навуходоносора, карательный поход Олоферна. Следующие десять стихов связаны с описанием смятения народа, его мольбы к Богу о помощи и одновременно готовности к сопротивлению и опираются на четвертую книгу»¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Лурье З. А. Десакрализация образа Юдифи в западноевропейском искусстве XV–XVI вв // Труды Государственного музея истории религии. 2009. № 9. С. 174.

¹⁴⁷ Вацуру В. Пушкинское переложение из «Книги Иудифь». СПб., 1994. С. 136.

Подробно рассмотрев композицию пушкинского стихотворения, ученый поэтапно выявил в нем разную степень соотнесенности с библейским первоисточником: от его достаточного прямого переложения до сознательных отступлений, что проявилось, в частности, в воссоздании образа Юдифь, в котором усилен мотив женщины-мстительницы, спасающей отечество.

В середине XIX в. к воссозданию библейской «Книги Иудифи» обратился Лев Мей. В его поэме четыре части, в которых сохраняется композиция библейской книги. Большая связь с библейским первоисточником очевидна. Первая часть поэмы – экспозиционная. В ней поэт, используя ветхозаветные реминисценции, рассказывает о нашествии ассирийского войска, описывая и географию захваченных войной народов, и историю осажденного города, и главных действующих лиц.

Вторая часть представляет собой завязку. Здесь воспроизводится встреча героев в ассирийском лагере, их диалог, в котором обнаруживается множество библейских реминисценций, описывается роскошное убранство шатра Олоферна.

В третьей, центральной части поэмы идет речь уже о пребывании Юдифи во вражеском лагере, в котором готовится богатый пир. Кульминация в этой части произведения Льва Мея – убийство Юдифью Олоферна.

Традицию художественного воспроизведения истории Юдифи продолжили поэты и писатели Серебряного века, но в их произведениях библейский сюжет контаминируется с другими легендами, с мифологическими образами древних народов. Так, в творчестве поэтов-акмеистов в сюжете о пленении города Ветилуя подвиг Юдифи имеет определяющее значение. Однако, отходя от традиции изображения Юдифи героиней, победительницей, освободительницей, поэты-акмеисты показали и темную сторону ее подвига.

Название библейской книги «Иудифь» связано с именем главной героини, прекрасной и благочестивой израильтянки, прославившейся спасе-

нием родного города Ветилуи от осаждающих его войск Олоферна, посланного Навуходоносором, царем ассирийским для опустошения и покорения Иудеи. Очарованный красотой женщины, грозный воин пригласил ее в свой шатер. Опьяненный вином и страстью, он погрузился в глубокий сон, и тогда Юдифь отрубила ему голову. Узнав о смерти предводителя, солдаты бежали, и Ветилуя была спасена.

Акмеисты, обращаясь к сюжету о Юдифи, часто концентрировались в своих поэтических текстах на моменте убийства Олоферна. В стихотворениях А. Ахматовой, Н. Гумилева, О. Мандельштама действие переносится в пространство шатра Олоферна, при этом образ Юдифи предельно эротизируется. В итоге поэты, восхищаясь красотой и физической привлекательностью Юдифи, создали двойственный образ: душевная чистота ветхозаветной героини соединяется с ее греховной женской природой, жестокостью и коварством.

Однако Ахматова, в целом следуя общему культурному восприятию библейского сюжета о Юдифи, написала стихотворение, в котором содержание библейской книги принципиальным образом переосмысливается. Замысел создания этого произведения сформировался у поэтессы после пребывания в Венеции, Риме и Флоренции, где она любовалась картинами и гравюрами Боттичелли, Климта, Аллори, Мантенья, Микеланджело, посвященными образу ветхозаветной героини. Под впечатлением этих картин и самого библейского текста Ахматова создала самобытный образ Юдифи, новаторский характер которого очевиден в типологическом ряду других вариантов библейских образов.

Ю. М. Лотман в свое время выделил три типа женских образов в русской литературе, которые «вошли в девичьи идеалы и реальные женские биографии»¹⁴⁸. Это, во-первых, образ «нежно любящей женщины, жизнь и

¹⁴⁸ Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начала XIX века). СПб.: Искусство, 1994. С. 65.

чувства которой разбиты»¹⁴⁹; во-вторых, «демонический характер, смело разрушающий все условности созданного мужчинами мира»; в-третьих, «женщина-героиня», характерная черта которой – «включенность в ситуацию противопоставления героизма женщины и духовной слабости мужчины»¹⁵⁰.

С учетом классификации Ю. М. Лотмана, лирическую героиню Ахматовой можно отнести сразу к двум типам: героическому и демоническому. Судя по всему, поэтессе привлекла именно двойственность, неоднозначность образа Юдифи, который в художественном и аксиологическом плане интерпретирован ею по-своему.

Юдифь, подобно Рахили, жене Лота, и Мелхоле, предстает в лирических произведениях Ахматовой не только как «вечный образ», но и как «современница» самой поэтессы. Ее лирические героини спустя тысячелетия оказались в схожей ситуации. Это героини с противоречивым характером, которые находятся в ситуации экзистенциального выбора. Их образы парадоксальны, они сочетают в себе свет и тьму, гармонию и хаос.

Не является исключением и ахматовский образ Юдифи, в высшей степени неоднозначный, что обусловлено содержанием самой ветхозаветной книги. С одной стороны, библейская героиня несёт справедливое возмездие, с другой – кровавую смерть. Примечательно, что ее образ появляется только в середине повествования. Первая часть, где описываются военные действия, является фоновой.

Стихотворение «Юдифь» Ахматова не включила в «Библейский цикл». Хотя, возможно, работая над образом Рахили, поэтесса параллельно создавала стихотворение «Юдифь». В дневнике К. И. Чуковского от 26 марта 1922 года есть небольшой комментарий о чтении ему стихотворения «Юдифь», похожего по размеру на «Три пальмы» М.Ю. Лермонтова и объяснение самой Ахматовой: «Это я написала в вагоне, когда ехала к Ле-

¹⁴⁹ Там же. С. 65.

¹⁵⁰ Там же. С. 72.

вушке. Начала еще в Петербурге. Открыла Библию (загадала) и мне выпал этот эпизод. Я о нем и загадала»¹⁵¹.

Ахматова в своём стихотворении обращается к центральной части Книги. Стихотворение «Юдифь» – это развязка трагической библейской легенды. Поэтесса в форме маленькой поэтической трагедии представляет большую, сложную историю, используя опыт великих предшественников: «Этот прием в русской литературе великолепно и неповторимо развил Достоевский в своих романах-трагедиях: в сущности, читателю-зрителю предлагается присутствовать только при развязке. Таковы «Бесы», «Идиот» и даже «Братья Карамазовы». Все уже случилось где-то там, за границами данного произведения: любовь, ненависть, предательство, дружба» (6, 118-119).

Действительно, стихотворение «Юдифь» похоже на многие произведения Достоевского. Ахматова максимально обостряет коллизию библейского сюжета. Центральный момент книги Иудифи – это, безусловно, оболщание героиней ассирийского военачальника Олоферна и его убийство. Готовясь к выполнению задуманного, Иудифь предварительно совершает действия ритуального характера, после которых приступает к действию.

Начальная часть ее подготовки – покаянная молитва. Затем следует переодевание героини, снимающей одежды вдовства и надевающей праздничный наряд и украшения. После того, как, соблазнив и напоив Олоферна, Юдифь отрубает ему голову, город оказывается спасенным. Ахматова значительно сокращает сюжет книги, оставляя только сцену встречи героев и описывая ее последствия для Олоферна. Остальные сюжетные узлы практически не затронуты в ахматовском стихотворении.

Его условно можно разделить на две части. В первой – лирическая героиня предстаёт перед полководцем роковой оболстительницей, блудницей, пытающейся усыпить бдительность Олоферна: «Сегодня, владыка, я буду твоей», «твоя безраздельно, навеки твоя» (2, 254).

¹⁵¹ Чуковский К. И. Дневник. 1930-1969. М.: «Олма-Пресс», 2003. С. 203.

Стихотворение «Юдифь» относится к ранней лирике Ахматовой, что во многом объясняет характер лирической героини. Если рассматривать раннюю лирику Ахматовой в «женском» ракурсе, почти все литературоведы отмечают в ней сильное проявление именно женского начала. В этом заключается гендерная особенность лирики Ахматовой.

Например, Г. М. Темненко считает, что своеобразие ранней поэзии Ахматовой в основном связано «с представлением о загадочности женской души»¹⁵². Действительно, образ Юдифи загадочен. К тому же в своем стихотворении Ахматова воспроизводит сказку «Тысяча и одна ночь». Ахматовская героиня наделяется колдовской силой: подобно Шахерезаде, рассказывающей сказки, она заманивает Олоферна в свои сети.

Г. П. Козубовская полагает, что Шехерезада для Ахматовой – «воплощение Вечной Женственности в ее восточном варианте, поэтому любая женщина, рожденная на этой земле, – ее двойник, тем более, если эта женщина наделена еще природным талантом. С другой стороны, Шехерезада – двойник самой героини. Наделенная даром слова, она спасает самое себя от смерти, продлевая жизнь новой рассказанной сказкой»¹⁵³.

Это подтверждается следующими примерами: «Глаза Олоферна огней горячей, пылают они от Юдифи речей» (2, 254), «От ласк предвкушаемых ты захмелел...» (2, 254). Выступая в качестве героини-рассказчицы, обольстительная Юдифь своими сказками снимает боль и бремя вины с того, кто оказывается во власти ее чар.

Отметим также, что в стихотворении Ахматовой при описании места действия упоминается не конкретный город (Ветлуя), обозначается только пространственный ориентир – шатер: «В шатре опустилась полночная мгла» (2, 254) Шатер – это символ кочевой жизни, быстрой смены событий. В Ветхом Завете неоднократно проводится сравнение между челове-

¹⁵² Темненко Г. М. Анна Ахматова: опыты интертекстуальных и имманентных прочтений. Симферополь, 2013. С. 14.

¹⁵³ Козубовская Г. П., Малышева Е. В. «Восточные переводы» Ахматовой // Культура и текст. 1998. № 3. С. 62.

ческим телом и шатром. Благополучие тела подобно безопасности шатра (Пс., 15:9), а его уязвимость вследствие болезни, старости или смерти делает его подобным осажденному шатру или палатке, веревки которой подрезаны (Иов, 19:12; Ис. 38:12; Иер. 4:20).

Не менее важна символика цвета. Г. О. Папшева и О. Г. Глушкова приводят «трехуровневую систему колоративных эпитетов»¹⁵⁴ в раннем творчестве Ахматовой, отмечая, что в нем в полной мере реализовалась двойственность красного цвета («полнота и счастье жизни»; «осень и увядание»; «военные действия и смерть»). Достаточно часто красный цвет соседствует с эпитетом «кровавый».

В стихотворении «Юдифь» Олоферн засыпает на «кровавых коврах». Эта деталь предвещает приближение опасности, скорой смерти героя. Немаловажной деталью являются и глаза Олоферна, пылающие словно огонь. Огонь в поэзии акмеистов – очистительная и одновременно сжигающая сила, которая соединяется с вечными темами – страданием, любовью, жертвой, гибелью.

Ахматова уделяет особое внимание описанию внутреннего мира Юдифи и Олоферна, делая акценты только на тех ветхозаветных сценах, которые играют значимую роль в изображении психологического состояния обоих героев. Олоферн в библейском тексте предстает могущественным, жестоким полководцем, в стихотворении же «Юдифь» он показан уязвленным любовником: «глаза Олоферна огней горячей» (2, 254).

Ахматовская героиня, обращаясь к Олоферну, называет его владыкой, тем самым как бы показывая, что находится под его властью, не оспаривает авторитет полководца. Но, с другой стороны, лирическая героиня занимает сильную позицию в диалоге, она управляет действиями Олоферна: «Раскинься привольней, вина мне налей» (2, 254).

¹⁵⁴ Папшева Г. О., Глушкова О. В. Колоративные эпитеты в ранней лирике А. А. Ахматовой // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2019. № 4. С. 41.

Тем самым Юдифь характеризуется как сильная личность, а ее собеседнику отводится более слабая, подчиненная позиция. Кроме того, лирическая героиня обращается к Олоферну на «ты», сокращая дистанцию между ними. Такое обращение свидетельствует о близких отношениях между лирической героиней и Олоферном. Юдифи необходимо сблизиться со своим врагом, чтобы совершить кровавое возмездие.

Безусловно, между лирической героиней и Олоферном прослеживается прямой гендерный конфликт. Воинственное, жестокое, рациональное мужское начало противостоит началу женскому, тайному, темному, иррациональному. В ахматовском стихотворении мужское начало противопоставляется женскому, лирическая героиня вынуждена действовать, следуя правилам, установленным мужчинами. Юдифь подавляет свое пассивное, мягкое, нежное, уступчивое, гибкое начало и принимает мужское – активное, волевое, воинствующее.

Соперничая друг с другом в жестокости, бескомпромиссности и находясь в скрытой оппозиции, Юдифь и Олоферн создают сложный симбиоз. Этот «враждебный гендерный симбиоз» во многом связан с «комплексом Настасьи Филипповны»¹⁵⁵. По авторитетному мнению Г. П. Козубовской, «комплекс Настасьи Филипповны» (ср. у Ахматовой: “мой одичалый нрав”) – скрытое ядро характера героини Ахматовой, предопределяющее развитие многих ситуаций «лирического романа» в ее поэзии»¹⁵⁶.

В этот «комплекс» входит и «стихийность природы, направленной на разрушение чужих судеб, реализующий обиду на мир, мстящей за себя...»¹⁵⁷. Настасья Филипповна мстит, в первую очередь, за то, что не может вернуть невинность и восстановить уважение. Клеймо порочности навсегда закрывает ей дорогу к счастливой жизни.

¹⁵⁵ Козубовская Г. П. А. Ахматова и Ф. М. Достоевский: заметки к теме. Статья 1. «Павловский текст» // Вестник Барнаульского гос. пед. ун-та. 2002. № 2-2. С. 91.

¹⁵⁶ Там же.

¹⁵⁷ Там же.

Так и во второй части стихотворения Ахматовой читатель видит совершенно иную Юдифь. Это воинственная женщина, жаждущая мести («пускай непосилен для женщины меч, поможет мне Бог Олоферну отсечь тяжелую голову...») (2, 254). Лирическая героиня понимает, что на неё возложена важная миссия, но сомнения не сразу покидают ее («так что же лицо мое бело как мел?», «иль я не Юдифь, не Израиля дочь?») (2, 254).

А. С. Мухина, рассматривая речевое поведение лирических героинь Ахматовой, в своей монографии обращается к термину «психоастенический» дискурс»¹⁵⁸. По ее мнению, основой «психоастенического» дискурса является сомнение во всем («Правильно ли я поступила?», «Должна ли я это сделать?», «Имею ли я право так сказать?», «Кто виноват?», «Что делать?» и т. д.)¹⁵⁹.

Действительно, лирическая героиня в стихотворении «Юдифь» сосредоточена на рефлексии, языковыми средствами выражения которой выступают преимущественно риторические вопросы и обращения.

Здесь же стоит упомянуть и о других библейских героинях (Рахиль, Мелхола, жена Лота) из поэтического цикла «Библейские стихи», которые, как и Юдифь задают себе вопросы: «Кто женщину эту оплакивать будет, не меньшей ли мнится она из утрат?» (; «Иаков, не ты ли меня целовал и черной голубкой своей называл?»; «Зачем же никто из придворных вельмож, увы, на него не похож?»).

Можно сказать, что монологу Юдифи присуще именно «психоастеническое» начало. Вопросы лирической героини – это попытка сконцентрироваться, сосредоточиться, разобраться с собственными чувствами и мыслями, это способ постижения и понимания своего внутреннего «я». Юдифь предстоит убить человека, жестокого, злого, беспощадного, но всё-таки человека.

¹⁵⁸ Мухина А. С. Речевое поведение лирических героинь А. Ахматовой и М. Цветаевой: монография. Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гос. ун-та, 2014. С. 125.

¹⁵⁹ Там же. С. 125.

В «Книге Иудифи» действия библейской героини по отношению к Олоферну решительны: «...и изо всей силы дважды ударила по шее Олоферна и сняла с него голову» (Иуд. 3:8). Согласно ветхозаветному первоисточнику Юдифь, спасая свой народ, получила разрешение самого высокого порядка.

Во-первых, Юдифь на убийство Олоферна благословляют старейшины Ветлуи. Во-вторых, за своё почитание Бога Юдифь получает от Него разрешение на справедливое возмездие. И в стихотворении Ахматовой Юдифь выступает против тирана в первую очередь по религиозным соображениям («пускай непосилен для женщины меч, поможет мне Бог Олоферну отсечь тяжелую голову, что поднимал») (2, 254).

В целом, сравнивая лирическое произведение Ахматовой с библейским источником, можно отметить, что поэтесса сохранила в образе Юдифи две ипостаси, которые угадываются и в ветхозаветном тексте. Первая связана с выражением идеи самоотверженного патриотизма, помогающей героине убить тирана, замышляющего зло против ее народа. Вторая ипостась имеет христианскую подоплеку, согласно которой Юдифь уподобляется Деве Марии, а совершенный ею подвиг воспринимается как торжество добродетели над пороком, который олицетворял Олоферн.

На наш взгляд, сюжет о Юдифи и Олоферне воплотился под другим углом зрения и в стихотворении «Как мог ты, сильный и свободный», написанном в 1921 году. Именно в этих вариантах образ Юдифи новаторски интерпретируется Ахматовой. Ее ветхозаветная героиня показана в минуты сильнейшего психологического потрясения: она переживает чувство возмездия и в то же время испытывает моральные терзания.

3.4. Образ иудейской царевны Саломеи в стихотворении А. А. Ахматовой «Надпись на портрете»

В Библии женские образы иерархически подразделяются на три типа: грешницу, раскаявшуюся грешницу и святую. Образ святой женщины преимущественно связан с Девой Марией, образ грешницы, испытавшей все муки и радость покаяния, с Марией Магдалиной, Саломея же относится к типу грешницы, не знающей раскаяния.

О гибели Иоанна Крестителя рассказывается в Евангелиях от Матфея, Марка, Луки, но лишь Матфей и Марк раскрывают роль Саломеи и её матери Иродиады в судьбе Иоанна Крестителя. Многие исследователи пытались установить подлинную причину смерти Иоанна Крестителя. Сочинения историка («Иудейские древности») Иосифа Флавия, написанные в 93-94 годах н. э. – это единственные достоверные источники, в которых подробно описана история семьи Ирода и смерти Иоанна Крестителя.

Важно отметить, что в этом изложении не упоминается танец, исполненный Саломеей, не говорится и о её причастности к казни Иоанна Крестителя. Напротив, из «Иудейских древностей» читатель узнает, что Саломея была примерной женой и доброй матерью, родившей троих детей от единственного мужа.

Однако в самих евангельских сюжетах, изложенных Матфеем и Марком, подтверждается причастность именно Саломеи к гибели Иоанна Крестителя. Рассказ Матфея в этом плане особенно содержателен: «В то время Ирод четвертовластник услышал молву об Иисусе и сказал служащим при нем: это Иоанн Креститель; он воскрес из мертвых, и потому чудеса делаются им. Ибо Ирод, взяв Иоанна, связал его и посадил в темницу за Иродиаду, жену Филиппа, брата своего, потому что Иоанн говорил ему: не должно тебе иметь ее. И хотел убить его, но боялся народа, потому что его почитали за пророка. Во время же празднования дня рождения Ирода дочь Иродиады плясала перед собранием и угодила Ироду, посему он с клятвой

обещал ей дать, чего она ни попросит. Она же, по наущению матери своей, сказала: дай мне здесь на блюде голову Иоанна Крестителя. И опечалился царь, но, ради клятвы и возлежащих с ним, повелел дать ей, и послал отсечь Иоанну голову в темнице. И принесли голову его на блюде и дали девице, а она отнесла матери своей. Ученики же его, придя, взяли тело его и погребли его; и пошли, возвестили Иисусу» (Мф. 6:14-29).

Сюжет, связанный с иудейской царевной Саломеей, потребовавшей отсечь голову Иоанна Крестителя, стал одним из самых популярных в мировой культуре конца XIX и начала XX вв. Образ дочери, исполняющей волю матери, превратился в популярный женский тип переходной эпохи – *femme fatale*. Такая женщина часто поступает непредсказуемо, нарушая общепринятые нормы морали.

В русской литературе Серебряного века образ Саломеи утвердился в том виде, в каком ранее он предстал в воображении европейских художников и писателей. Исследователи выделили два литературных источника, которые повлияли на поэтов Серебряного века. Во-первых, это драма Оскара Уайльда «Саломея» (1893г.), во-вторых, повесть Г. Флобера «Иродиада».

Интерес к яркой библейской истории усилился после 1904 года, когда поэт-символист К. Бальмонт перевёл одноактную пьесу О. Уайльда. Однако эпатажная интерпретация английского классика существенно отличается от библейской легенды. О. Уайльд вынес в заглавие пьесы имя Саломеи и сделал её одной из главных героинь, которая вначале была очарована голосом пророка, а когда впервые его увидела, вспылала к нему страстью.

С этого момента героиню О. Уайльда более ничто не волнует: она не слышит речей Иоканаана, не слышит мать, которая просит станцевать для Ирода. Саломея полностью поглощена только своей страстью. Танец из пьесы «Саломея» стал знаковым в культуре Серебряного века. Благодаря

описанию танца и его чарующего действия на царя Ирода Саломея предстала обольстительницей и роковой женщиной.

Посвященное ей стихотворение Ахматовой «Надпись на портрете» (1946) вписывается в широкое поле разнообразных подтекстов, смыслов, интерпретаций библейского, мифопоэтического, социокультурного и биографического характера. Поэтической основой этого оригинального произведения послужили сразу три источника: во-первых, это библейская легенда; во-вторых, пьеса О. Уайльда; в-третьих, балетные спектакли, в которых участвовала известная балерина Татьяна Вечеслова. Так в «роковой плясунье» угадываются образы библейской Саломеи, героини Достоевского Настасьи Филипповны, известных балерин XX века, которые были дороги поэтессе.

Танец Саломеи – самый впечатляющий в стихотворении Ахматовой «Надпись на портрете», которое в жанровом смысле воспринимается как лирическая драма, что вполне соответствует внутреннему напряжению лирики Ахматовой. Не случайно из библейского повествования о Саломее и Иоанне Крестителе она выбрала эпизод соблазнения и убийства Иоанна Крестителя.

Ахматовская героиня безымянна, тем не менее, в ней отчетливо проявляются детали, которые однозначно указывают на евангельский источник. В образе «роковой девочки, плясуньи», танцующей в полумраке (2, 124), угадывается именно Саломея, которая на «кровавом блюде голову Крестителя несла» (2, 124).

В этом стихотворении (1946 г.), вошедшем в сборник «Бег времени», создан портрет демонической героини, который может быть прочитан в контексте всей культуры символизма в целом и творчества самой поэтессы в частности, поскольку в определенном смысле библейский образ стал ее поэтическим двойником, творческой маской. Он представлен и в стихотворении «Последняя роза»:

Мне с Морозовою класть поклоны,
С падчерицей Ирода плясать (2, 134).

Как уже было отмечено, самым известным произведением рубежа XIX-XX вв. явилась «Саломея» О. Уайльда. Большую популярность имела и опера И. Штрауса, либретто которой было написано по пьесе О. Уайльда. Балерины Т. П. Карсавина и И. Рубинштейн исполняли «Танец семи покрывал» в одном из центров культурной жизни Серебряного века в литературно-артистическом кабаре «Бродячая собака».

Особую роль в произведении О. Уайльда играет атмосфера гипнотизма, сомнамбулизма, характерная для декадентства. В символическом ряду пьесы наиболее значимым является образ луны, связанный с главной героиней. На него как на «женственно-лунное» начало обратил внимание исследователь О.-А. Ханзен-Леве¹⁶⁰.

Именно этот мотив лунного света, связанный с женским демоническим образом, сближает стихотворение Ахматовой с пьесой О. Уайльда:

Дымное исчадьё полнолуныя,
Белый мрамор в сумраке аллей,
Роковая девочка, плясунья,
Лучшая из всех камней.
От таких и погибали люди,
За такой Чингиз послал посла,
И такая на кровавом блюде
Голову Крестителя несла (2, 124).

Здесь лирическая героиня Ахматовой, безусловно, соответствует типу «роковой женщины» (*femme fatale*). Если в ранней лирике поэтессы этот образ выступал в качестве ролевой героини, то в поздней лирике он стал объектом авторской рефлексии по поводу закрепившихся в культуре и литературе архетипа *femme fatale* и мотива убивающей, роковой любви.

¹⁶⁰ Ханзен-Леве, О.-А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб: гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. С. 200.

Особенность ахматовской Саломеи в том, что это образ женщины-ребёнка, соединяющий в себе взрослое и детское начала. Такая образная многослойность может восприниматься по-разному, прочитываться по-своему. Вместе с тем в той или иной форме Ахматова дает читателю нужную подсказку, не всегда легко воспринимаемую в лабиринте художественных ассоциаций и всплывающую позже. Эту функцию выполняют многочисленные литературные аллюзии, нуждающиеся в расшифровке.

В данном случае они связаны с традицией Достоевского, печать которой лежит на стихотворении «Надпись на портрете». Лирическая героиня произведения Ахматовой, действительно, женщина-ребёнок, балансирующая на грани порока и невинности. Поэтесса не случайно назвала свою героиню «девочкой». Ассоциативный ряд, связанный с этим словом, вызывает в сознании нежный, хрупкий, чистый образ, но в нем воплощается и такая красота, которая, обладая магической силой, способна заставить очарованного человека совершить преступление.

По сути, Ахматова в одном образе совмещает несовместимое: с одной стороны, ее героиня – это образец хрупкой и чистой красоты; с другой стороны, в нем присутствует демоническое начало. Подчеркнем, что эти противоположные ипостаси («дьявол» и «ангел», «роковая женщина» и «хрупкий ребенок») идентифицируются, прежде всего, с героиней романа Достоевского «Идиот» Настасьей Филипповной, которая стала одним из притягательных женских образов для Ахматовой.

Кроме того, нельзя отрицать и опосредованное влияние традиции Достоевского на Ахматову через пьесу О. Уайльда. В 1886 году английский драматург познакомился с романом «Преступление и Наказание», а в 1887 с упоением прочитал «Униженных и оскорбленных». В своем эссе «О нескольких романах» он писал о мастерстве Достоевского-психолога, а также восхищался способностью великого русского прозаика «...распознавать глубочайшие психологические тайны и потаенные родники жизни, реализм, безжалостный в своей верности и ужасный потому, что

он верен»¹⁶¹. О. Уайльда в романах «Униженные и оскорбленные» и «Преступление и Наказание» прежде всего, привлекли три темы: «границы добра и зла» и «нравственные пределы свободы воли», «оправдание греха».

Так, Т. Н. Красавченко отмечает, что «возможно, в рассуждениях Раскольникова он нашел близкие себе идеи о существовании обычных и выдающихся людей, о необходимости оправдания греха, совершенного выдающимся человеком, отнеся это к издержкам необходимого прогресса, ведущего к не авторитарному социализму. Очевидно, что тема «преступления» в романе Достоевского произвела на Уайльда впечатление. Об этом свидетельствует, в частности, рассказ «Преступление Артура Сэвила» (1887)»¹⁶².

На наш взгляд, драматург разрабатывал эти темы и в других своих произведениях, в частности, в романе «Портрет Дориана Грея» и пьесе «Саломея». Однако больше всего О. Уайльд проникся идеей разрушающего возмездия. Образ «больной души», требующей возмездия, воссоздан О. Уайльдом в одноактной пьесе «Саломея». У английского драматурга библейская героиня – это исключительная личность, утверждающая свою уникальность.

Роковая красавица требует голову Иоканаана, но трагизм ее ситуации в том, что Саломея становится объектом чужой воли. На такой поступок не смели решиться ни сам Ирод, ни сама Иродиада. Нарастающее к финалу пьесы ощущение неотвратимости гибели Саломеи придает ее образу оттенок трагического мученичества.

Безусловно, «идей разрушающего возмездия» в большой степени одержимы такие героини романов Достоевского как Настасья Филипповна и Грушенька. Существенно, что в одном из своих очерков Анна Ахматова

¹⁶¹ Уайльд, О. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 3. Стихотворения. Поэмы. Эссе. Лекции и эстетические миниатюры. Письма. М.: Терра-книжный клуб, 2003. С. 329.

¹⁶² Красавченко Т. Н. Оскар Уайльд и Достоевский: вектор страдания и сострадания // Литературоведческий журнал. 2021. № 1 (51). С. 32.

целенаправленно упоминает имя Настасьи Филипповны: «Запахи Павловского вокзала – обречена помнить их всю жизнь... Первый – дым от допотопного паровозика, второй – натертый паркет, третий – земляника в вокзальном магазине... А еще призрак Настасьи Филипповны...» (4, 45).

Принципиально значим и тот факт, что в набросках к «Поэме без героя» поэтессой рассматривалась возможность включить Настасью Филипповну в число литературных персонажей маскарада, хотя остается неясным, почему Ахматова отказалась от этого замысла.

Тем не менее, лирическая героиня в стихотворении Ахматовой своей парадоксальностью напоминает прежде всего Настасью Филипповну, хотя поэтесса, работая на стыке парадоксального, словно оспаривает знаменитую формулу из романа «Идиот» «мир спасёт красота Христова» и выводит смысл своего стихотворения на новый философский уровень.

Как известно, впервые фраза «мир спасет красота» звучит в монологе Ипполита: «Где же оратор, где же Лебедев? Лебедев, стало быть, кончил? О чем он говорил? Правда, князь, что вы раз говорили, что мир спасет "красота"? Господа, – закричал он громко всем, – князь утверждает, что мир спасет красота. А я утверждаю, что у него оттого такие игривые мысли, что он теперь влюблен. Господа, князь влюблен; давеча, только что он вошел, я в этом убедился. Не краснейте, князь, мне вас жалко станет. Какая красота спасет мир? Мне это Коля пересказал... Вы ревностный христианин? Коля говорит, вы сами себя называете христианином» (8, 317).

Затем сакраментальное высказывание повторяет Аглая в разговоре с князем Мышкиным: «Я бьюсь об заклад, что вы о какой-нибудь "теме" заговорите, о чем-нибудь серьезном, ученом, возвышенном. Если вы заговорите о чем-нибудь вроде смертной казни, или об экономическом состоянии России, или о том, что и мир спасет красота", то... я, конечно, порадуюсь и посмеюсь очень, но... предупреждаю вас заранее: не кажитесь мне потом на глаза! Слышите: я серьезно говорю! На этот раз я уж серьезно говорю!» (8, 436).

Сам князь, как явствует из текста, не произносит этих слов, их передают, ссылаясь на него, другие герои. Можно только предположить, что речь идет именно о женской красоте. Достоевского отличало парадоксальное отношение к женщине: с одной стороны, она им возвышается, романтизируется, с другой – играет роль роковой красавицы, которая затягивает мужчину в пучину страстей, лишая его свободы выбора.

Поэтому, на наш взгляд, смысл слов «мир спасет красота» в романе «Идиот» следует толковать в контексте образа Настасьи Филипповны. Здесь нужно вспомнить слова Аделаиды Епанчиной, когда она смотрит на портрет Настасьи Филипповны: «Такая красота – сила <...> с этакою красотой можно мир перевернуть!» (8, 69). Но красота Настасьи Филипповны амбивалентна: она вызывает сладострастие у Тоцкого и Епанчина, страсть у Рогожина, сострадание и восхищение у Мышкина.

В действительности же Настасья Филипповна – это красота, не дающаяся никому в руки. Ее невозможно присвоить, продать или купить. Так, на страсть Рогожина героиня не отвечает, хотя он ее любит и ради нее готов пойти на все. Бежит она и от Мышкина, на протяжении всего повествования продолжая метаться между ними, придумывая для князя свою формулу счастья, толкая князя к Аглае и обещая Рогожину повенчаться с ним, когда князь женится на Аглае.

Лирическая героиня в стихотворении Ахматовой также «способна перевернуть мир», подчинить своей воле любого мужчину: «от таких и погибали люди» (2, 124). В этих строчках звучат страстные звуки музыки, под которую движется стройное гибкое тело Саломеи. Образ лирической героини действительно подобен образу Настасьи Филипповны. Роковая плясунья, танцующая в ночи, никем и ничем не обуздана. Постоянна лишь ее власть над мужчинами, которые готовы бросить весь мир к ее ногам, не замечая, что страсть ведет их к пропасти.

Показательна еще одна параллель между образами Саломеи и Настасьи Филипповны. Свою Саломею Ахматова называет «девочкой», вызывая

в сознании нежный, хрупкий, чистый образ. Настасья Филипповна в одном из писем к Аглае также создает в своем сознании картину «Христос и дитя». На ней изображен задумавшийся Христос с покоящейся на голове ребенка рукой (8, 380).

В финальных главах романа эта картина сюжетно «реализуется». Она завершает встречу соперниц: «Через десять минут князь сидел подле Настасьи Филипповны, не отрываясь, смотрел на нее и гладил ее по головке и по лицу обеими руками, как малое дитя» (8, 475). Мышкин воспринимает ее как ребенка: «Ведь это ...дитя; теперь она дитя, совсем дитя!» (8, 484). В безумной, роковой Настасье Филипповне он увидел хрупкую девочку.

В отличие от Мышкина другие герои романа видят в красоте Настасьи Филипповны опасность. Так, Евгений Павлович Радомский бесцеремонно раскрывает перед князем собственное отношение к Барашковой: «В тот же день вы видите эту женщину; вы околдованы её красотой, фантастическою, демоническою красотой (я ведь согласен, что она красавица)» (8, 481-482).

Отметим еще одну принципиальную особенность в «портрете» Саломеи и «фотографии» Настасьи Филипповны, отражающих сущность их амбивалентной красоты. Это видно из того, что стихотворение Ахматовой «Надпись на портрете» действительно напоминает оживший портрет.

Мотив «ожившего портрета» используется и Достоевским в двух произведениях: это портрет Петра Александровича («Неточка Незванова») и фотографический портрет Настасьи Филипповны. Его разглядывание выражает у Достоевского стремление героя-наблюдателя проникнуть в тайну человека.

Всматриваясь в фотографию Настасьи Филипповны, князь Мышкин пытается понять суть ее характера: « – Удивительное лицо! – ответил князь, – и я уверен, что судьба ее не из обыкновенных. Лицо веселое, а она ведь ужасно страдала, а? Об этом глаза говорят, вот эти две косточки, две

точки под глазами в начале щек. Это гордое лицо, ужасно гордое, и вот не знаю, добра ли она? Ах, кабы добра! Всё было бы спасено!» (8, 31-32). Можно допустить, что Мышкин изначально предполагает присущие человеческой природе возможные проявления как добра, так и зла.

Действительно, в портрете Настасьи Филипповны сошлись ненависть и простодушие, презрение и доверчивость. Если внутренняя природа образа Настасьи Филипповны в фотографии экзистенциально не проявлена («Добра ли?» – спрашивал князь Мышкин (8,32)), то внешняя красота героини фотографией наглядно подтверждается. Фотопортрет Настасьи Филипповны является зримым доказательством ее необыкновенной красоты: «Такая красота – сила, – горячо сказала Аделаида, – с этакою красотой можно мир перевернуть!» (8, 69).

Красотой Настасьи Филипповны поражены не только все персонажи романа, но и повествователь, также не скрывающий своего восхищения: «На портрете была изображена действительно необыкновенной красоты женщина...» (8, 40). Описание последующей встречи князя Мышкина с Настасьей Филипповной практически целиком соотносится с ситуацией ожившего портрета, словно вышедшего из рамки.

Мотив страха перед портретами, вышедшими из рамы, на наш взгляд, со всей очевидностью восходит к роману «Идиот» Достоевского. Мистический процесс «оживания портрета» в ахматовском стихотворении «Надпись на портрете», не случайно происходит ночью: «дымное исчадье полуночья, белый мрамор в сумраке алей» (2, 124).

Для воссоздания необходимой атмосферы Ахматова изображает тонкое и неуловимое время сумерек, которое делает пространство стихотворения почти мистическим. «Оживший» портрет таит в себе и прелесть, и опасность, как бы передавая связь с «мирами иными». Как сказал О. Уайльд, «во всяком искусстве есть то, что лежит на поверхности, и символ.

Кто пытается проникнуть глубже поверхности, тот идет на риск. И кто раскрывает символ, идет на риск»¹⁶³.

Необходимо также учитывать, что портрет, изображающий загадочную плясунью, принципиально интермедиален в силу того, что он связан с другими видами искусства. Образ «девочки плясуньи» (2, 124) функционирует в большом интертекстуальном поле, в котором угадывается не только библейская героиня, но и русская балерина XX века Татьяна Вечеслова.

Е. Э. Фетисова замечает, что очень часто «Ахматова отождествляется с представительницами своего века – богемными воплощениями “пряной эпохи” – в своего рода эстетическом Абсолюте...»¹⁶⁴. Действительно, Ахматова воспела прекрасных танцовщиц своего времени, несущих миру красоту. Судя по всему, актуальным контекстом стихотворения «Надпись на портрете» стали балетные спектакли, впечатлившие поэтессу. Не случайно оно выступает в качестве поэтического комментария поэтессы к фотопортрету балерины Татьяны Вечесловой.

Стихотворное посвящение Ахматовой «Надпись на портрете» датировано 15 июня 1946 г. В его начале указаны зашифрованные инициалы – Т. В. Имеется в виду Татьяна Михайловна Вечеслова, легендарная балерина Мариинского театра в Ленинграде. Ее балетная карьера начиналась блистательно, известность росла стремительно. Ахматова неоднократно посещала спектакли Мариинского театра с участием Т. Вечесловой, которая исполняла главные партии в спектаклях «Бахчисарайский фонтан» и «Пламя Парижа» Б. Асафьева, «Эсмеральда» Ц. Пуни и Р. Дриго, «Карнавал» Р. Шумана, «Дон Кихот» Л. Минкуса и др.

¹⁶³ Уайльд, О. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. Портрет Дориана Грея. Рассказы. Сказки. М.: Terra-книжный клуб, 2003. С. 24.

¹⁶⁴ Фетисова Е. Э. Философская герменевтика как ключ к пониманию поэтического текста: на примере интерпретации наследия А. А. Ахматовой и Н. С. Гумилёва: (аналитический обзор) // Отечественная и зарубежная литература. Серия 3: Философия. Реферативный журнал. 2014. № 2. С. 83.

Балерина сохранила рукописный вариант текста, подаренный ей Ахматовой. М. Г. Ваняшова отмечает, что «начало 1946 г. было ознаменовано для поэта новой сильной волной влюбленности в балет, очень личностной. Вечеслову называли Комиссаржевской русского балета. Для Ахматовой женский идеал был связан с культом прекрасного и рокового образа русской танцовщицы. Это была своего рода идеализация, а с другой стороны – пророческое видение трагической судьбы художника, которую Ахматова связывала с типом и характером танца, темпераментом балерины и созданных ею образов»¹⁶⁵.

На сцене Вечеслова напоминала любимых Ахматовой танцовщиц в балетах Михаила Фокина, Сергея Дягилева. И портретно, и в пластике любимая балерина Ахматовой почти мистически воспроизводила тип лирических героинь поэтессы – их лица, пластику, черты восточного облика: смуглое лицо, темные брови, черные глаза.

Ахматовская Саломея исполняет свой танец в «лунное время». Г. П. Козубовская отмечает: «"Лунное время" – музыкальное время, где сопрягаются музыка души и музыка космоса. Смещение границ реального / инобыт ийного миров, вызванное состоянием погружения в глубины памяти, ведет к определенной диспропорции: прошлое, материализуясь, обретает вечность, застывает в подобии аллегорических скульптур на могилах, тогда как настоящее растекается, обращаясь в жидкую субстанцию...»¹⁶⁶.

В образе роковой плясуньи поэтесса отразила воспоминания о любимых танцовщицах, составлявших цвет русского балета Серебряного века: о Тамаре Карсавиной, Анне Павловой в балетах Стравинского, Иде Ру-

¹⁶⁵ Ваняшова М. Г. Мифопоэтические и интертекстуальные смыслы стихотворения Анны Ахматовой «Надпись на портрете» // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 5. С. 237.

¹⁶⁶ Козубовская Г. П. Рубеж XIX-XX: миф и мифопоэтика [Текст]: монография. Барнаул: АлтГПА, 2011. С. 189.

бинштейн, Ольге Спесивцевой и др. Практически все названные балерины исполнили роль Саломеи в постановках С. П. Дягилева.

Таким образом, стихотворение «Надпись на портрете» адресовано не только Т. Вечесловой, но и всем балеринам Серебряного века, которые стали частью жизни и творческой биографии Анны Ахматовой. В целом же оно стало результатом творческой рецепции поэтессой всей череды женских образов, в основе которых лежал библейский прототип.

Подведем промежуточные итоги проведенного нами анализа и интерпретации анализа библейских женских образов в лирике Ахматовой, в данном случае уже с учетом ее оглядки на опыт Достоевского. По сравнению с ним религиозность поэтессы, на первый взгляд, выглядит проблемной, во многом из-за подчас неортодоксального восприятия и отражения ею библейских образов.

Тем не менее, христианское мироощущение Ахматовой несомненно, хотя в отличие от Достоевского она чаще всего обращается не к Новому, а к Ветхому Завету. Упоминаний о Рахили, жене Лота, Мелхолье, Юдифи в ее произведениях гораздо больше по сравнению с именами Христа и Марии.

В целом, трактовка библейских образов у Ахматовой, как и у Достоевского, обусловлена сопряжением исторического, христианского и автобиографического контекстов творчества, а также особенностями принципиально гендерной рецепции библейских женских образов. Героини «Библейских стихов», центрального в творчестве Ахматовой цикла (1921-1961), – это истинно «ахматовские женщины».

Особенно показателен в этом плане образ жены Лота, полемически и неортодоксально реконструированный поэтессой в максимальной полноте. Его смысловая переакцентировка целиком и полностью обусловлена гендерными смещениями, особенностями женского сострадательного взгляда на женскую трагедию.

В максимальной степени сходство Ахматовой с Достоевским обнаруживается в воссоздании Богородичного образа, также отличающимся

синкретическим сопряжением его разных ипостасей. Как следует из анализа лирики Ахматовой, в частности, цикла «Июль 1914», в нем сливаются образы Богоматери и родной земли, над которой Богородица расстилает свой покров.

Ее образ стал выражением собственных чувств и переживаний поэтессы, как видно из поэмы «Реквием», написанного от лица страдающей матери. В этом своего рода «Евангелии от Ахматовой» звучит прямая речь страдающей Матери Марии. Это совершенная новаторская и смелая форма «подражания» библейскому тексту.

Библейские образы Юдифи и Саломеи в лирике Ахматовой также принципиальным образом переосмысляются в сопряженном историко-литературном и многогранном культурном контекстах, отличаясь двуплановостью, выступая и как «вечные образы», и как «современницы» самой поэтессы. Вписываясь в типологию «роковых женщин» (*femme fatale*) они перекликаются с образами inferнальных красавиц – героинь Достоевского, красота которых амбивалентна в силу того, что она может и спасти, и погубить человека и мир: «от таких и погибали люди». Сближает образы Саломеи и Настасьи Филипповны и экфрастический способ их воссоздания: через фотографию и портрет.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В соответствии с заявленной целью исследования мы рассмотрели художественные особенности воплощения библейских женских образов в произведениях Достоевского и Ахматовой. Следует, во-первых, еще раз подчеркнуть их духовное родство, обусловленное христианским мировоззрением. Обращение к Библии – естественный и продуктивный факт писательской биографии обоих художников. В их творчестве фигурирует значительное количество библейских женских образов.

Во-вторых, необходимо отметить в высшей степени значимую роль автора «великого пятикнижия» в литературной биографии поэтессы XX века, что подтверждается, как мы стремились показать в своей работе, многими образными и мотивными переключками их произведений в силу общей принадлежности к библейской традиции изображения мира и человека, в том числе женщин. Амплитуда их художественного представления достаточно широка и включает в себя как богородичные образы, так и образы «святой блудницы», связанные с фабулой прощения грешницы.

В нашей работе они рассмотрены как результат творческой контаминации фольклорных и мифопоэтических традиций в сопряженном историко-культурном, христианском и автобиографическом контексте, что приводит к художественной трансформации библейских женских образов в произведениях Достоевского и Ахматовой, во многом исходивших из общих литературных источников.

Проведенный анализ и интерпретация библейских женских образов у Достоевского и Ахматовой позволяет сделать следующие выводы общего характера. В их произведениях обнаруживается функциональное сходство, общие особенности художественной актуализации вечных образов. Так, налицо преимущественная соотнесенность образов героинь обоих художников с ветхозаветными и новозаветными образами, которые к тому же в творчестве поэтессы преломились сквозь призму традиции автора «вели-

кого пятикнижия». Ее собственное творчество выглядит в этом плане мощным ассоциативным полем, «текстом в тексте», позволяющим работать смыслопорождающему механизму культуры, в том числе и романов Достоевского. Образы своих героинь Ахматова во многом развивает с учетом художественного опыта Достоевского.

Центральное место в творчестве Достоевского и Ахматовой занимает образ Богородицы, осмысленный обоими художниками слова в свете народно-поэтических и христианских воззрений. При этом архетипический смысл главного библейского женского образа актуализируется ими в творческом плане смело и свободно, в соответствии с избранной художественной стратегией его преломления через призму сознания героев и героинь. Показательные примеры в этом плане – видения Ивана Карамазова, Марии Лебядкиной, описания богородичных икон у Достоевского, особенно в келье старца Зосимы, или иконописный образ Покрова Пресвятой Богородицы в лирике Ахматовой.

При этом образ Богородицы, представленный в романах Достоевского в трех вариантах (как образ матери-заступницы, связанный с апокрифом «Хождение Богородицы по мукам»; образ матери-сырой земли, имеющий фольклорно-мифологические истоки; иконографический образ Богородицы), типологически перекликается с богородичными образами и мотивами в творчестве Ахматовой.

Поразительным фактом в этом плане является любовь Достоевского и Ахматовой к иконе «Всех скорбящих Радость». В произведениях обоих художников иконописный образ Пресвятой Богородицы выступает как символ спасения. Примечательно, что в своем обращении к образу Божьей Матери Ахматова проявила предельную творческую смелость, реализуя новаторскую форму лирического повествования в поэме «Реквием», в которой акцент сделан на страданиях Матери, а не Сына.

Наиболее примечателен в типологии библейских женских образов Достоевского и Ахматовой образ Рахили. Он упоминается в третьей главе

второй книги «Братьев Карамазовых», в которую входит описание встречи Зосимы с «верующими бабами». Она пронизана мотивом материнских страданий и переживаний, обретая в библейском контексте архетипический смысл. Но, актуализируя его, писатель в значительной степени трансформировал библейскую фабулу, преломив образ Рахили через призму видения старца Зосимы, рассказчика и автора.

У Ахматовой же при всей связи с «вечной книгой человечества» достаточно резко выражен гендерный аспект восприятия библейских женских образов, которым обусловлена их смысловая переакцентировка. Поэтесса оправдывает своих героинь как женщина женщину. Рахиль, Мелхила, жена Лота – это истинно «ахматовские женщины» с сильным, стойким характером, цельные и страстные натуры. Так, облик жены Лота воссоздан во всей ее психологической полноте. Проявление сильного женского начала особенно заметно в образе Юдифь.

На другом полюсе галереи женских образов у Достоевского и Ахматовой в разных вариантах представлены образы грешниц, соотнесенные с теми или иными библейскими блудницами, спасённых Христом. Неоднозначный образ «святой блудницы» объединяет многие произведения Достоевского и Ахматовой, и фабула прощения грешницы в трансформированном виде реализуется практически во всех романах писателя и в лирических текстах поэтессы. В них блудница не только прощена, но и возвышена над другими героями.

Сам образ «падшей женщины» – сквозной в произведениях Достоевского – от рассказа «Ползунков», повести «Неточка Незванова» до романов «великого пятикнижия». Наиболее противоречивыми героинями в этом ряду являются Катерина в повести «Хозяйка» и Кроткая из одноименного произведения. В полной мере образ падшей женщины как «святой блудницы» представлен в романе «Преступление и Наказание». Соня Мармеладова, несмотря на двойственность своего положения как «блуд-

ницы» и «святой» остается цельной натурой, хотя и сознающей себя «великой грешницей» в житийном смысле.

Прообраз Марии Магдалины, припадающей к ногам Христа, виден и в лирических героинях Ахматовой. В реминисцентном комплексе ее поэтического творчества образ «святой блудницы» один из самых важных в ряде произведений. Отсылки к романам Достоевского «Преступление и Наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы» совершенно очевидны в стихотворениях «Юдифь», «Все мы бражники здесь, блудницы», «Отрывок», «Углем наметил на левом боку» и др.

Святое и грешное, ангельское и демоническое начала, одновременная причастность к свету и тьме уже не раз отмечались исследователями в психологии героинь романов Достоевского и ранней лирики Ахматовой. Уже в первых ее произведениях складывается парадоксальный образ лирической героини, который поражает своей двойственностью: это образ не то «блудницы» с бурными страстями, не то монахини, вымаливающей у Бога прощение.

В этом плане один из значимых итогов проведенного исследования – подтверждение так называемого «кода Достоевского», или «комплекса» героинь Достоевского как опосредованного звена в ахматовской интерпретации библейских женских образов. Главным ориентиром в создании собственных женских образов для поэтессы стала Настасья Филипповна. Трагическая стихийность ее натуры – основной мотив, который присутствует в характере таких библейских героинь Ахматовой как Саломея, Юдифь и др.

И сам роман «Идиот» присутствует в подтексте многих ахматовских стихотворений. Так, художественное пространство главы «Бред» в последнем романе Достоевского сходно с авторской картиной мира в стихотворении Ахматовой «Все мы бражники здесь, блудницы». В нем присутствует локус постоянного дома в Мокром, о чем свидетельствуют мотивы вина, пляски / танца, любовного чада. «Достоевский слой» в структуре женских

образов в лирике поэтессы угадывается, к примеру, в иудейской царевне Саломее в стихотворении «Надпись на портрете». В нем Ахматова воспроизвела сложившийся в культуре и литературе начала XX века архетип «роковой женщины» (*femme fatale*).

Совмещение амбивалентных, «дьявольских» и «ангельских» черт в ролевой героине Ахматовой идентифицируется, в первую очередь, с героинями романов Достоевского Настасьей Филипповной и Грушенькой, образы которых также отличаются причудливым сочетанием богородичных и inferнальных мотивов, предопределенным разными индивидуально-авторскими трансформациями библейского сюжета о Спасителе и раскаявшейся грешнице.

«Роковые женщины» у обоих художников стоят в одном типологическом ряду. Их красота амбивалентна соответственно перверсии знаменитой формулы, по которой красота или «спасёт мир», или, напротив, его погубит. Тем не менее, как Мышкин в безумно-инфернальной Настасье Филипповне видит невинную душу, так и Ахматова называет Саломею «девочкой, плясуньей», балансирующей на грани порока и невинности.

Сближает художественные тексты писателей и эмблематичность фотографии Настасьи Филипповны, тайну красоты которой стремится разгадать князь Мышкин, и словно оживший в «дымном исчадьи полуночья» «белый мрамор» «девочки плясуньи». При этом ее образ вписывается Ахматовой в большое интермедиальное поле, предопределенное разнообразными культурными впечатлениями.

Аналогичным культурным синкретизмом отличается описание в романе «Братья Карамазовы» кельи старца Зосимы, где в углу вокруг огромного размера образа Богородицы находятся другие иконы, в том числе и католические. Если в келье старца в образах-символах представлена вся история христианской культуры, то в небольшом стихотворении Ахматовой – история культурной рецепции «вечного образа».

В целом результаты анализа и интерпретации библейских женских образов в творчестве Достоевского и Ахматовой как по отдельности, так и в сопоставительном плане свидетельствуют о способности обоих художников к их предельной художественной актуализации, индивидуально-авторской трансформации благодаря творческой контаминации мифопоэтических и фольклорных мотивов в духе народного христианства, сопряжению автобиографического контекста с историко-литературным при сохранении глубинных связей с библейской традицией.

Проведенное нами исследование не «закрывает» тему, напротив, открывает новые горизонты. Библейские женские образы, актуализированные классиками XIX и XX столетий, сохраняют свое непреходящее значение и в литературе XXI века, например, в романе Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза», в котором причудливо воспроизводится библейско-кораническая история о ветхозаветной героине, жене Потифара, хозяина Иосифа в египетском рабстве. В средневековых легендах и многочисленных переложениях восточных поэтов эта библейская соблазнительница получила имя Зулейхи.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ И ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аполлоньо, К. Секреты Достоевского: чтение против течения [пер. с англ. Е. Цыпина]. СПб.: Academic Studies Press / БиблиоРоссика, 2020. 320 с.
2. Ахматова А. А. Собрание сочинений: в 6 т. (т. 7, 8 – дополнительные). М.: Эллис Лак 2000, 2001.
3. Анна Ахматова: pro et contra: Антология в 2-тт. Т. 2. СПб.: РХГА, 2005.
4. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30-ти т. Л.: Наука, 1972-1990.
5. Альми И. Л. О лирических сюжетах Пушкина в стихотворениях Анны Ахматовой // Тайны ремесла. Ахматовские чтения. 1992. № 2. С. 5-19.
6. Альтман М. С. Достоевский по вехам имен. Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1975. 280 с.
7. Anderson N.-K. The Perverted Ideal in Dostoevsky's the Devils. N.Y., 1997. 270 p.
8. Ахунова Р. Р. Образ иудейской царевны Саломеи в стихотворении А. Ахматовой «Надпись на портрете» // Сборник статей XIV Международного научного конкурса. В 4 частях. Часть 4. Пенза: Наука и Просвещение. 2018. С. 52-55.
9. Ахунова Р. Р. Женские библейские образы в лирике Анны Ахматовой // Концепт. 2019. № 11. С. 3961-3965.
10. Ахунова Р.Р. Особенности интерпретации библейских женских образов в лирике А.А. Ахматовой // Культура и текст. 2021. № 3. С. 239-245.
11. Ахунова Р. Р. Образ Рахили в романе Ф. М. Достоевского

«Братья Карамазовы» и библейских стихах А. А. Ахматовой: сравнительная характеристика// Сборник статей II Всероссийской научно-практической конференции. Петрозаводск, 2021. С. 133-140.

12. Ахунова Р. Р. Образ Рахили в романе «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского // Культура и текст. 2022. № 3. –С. 100-106.

13. Ахунова Р. Р. Образ Достоевского в «Северных элегиях» А. Ахматовой // Russian Linguistic Bulletin. 2024. № 10 (58). –С. 1-4. – URL: <https://rulb.org/archive/10-58-2024-october/10.60797/RULB.2024.58.7> (Дата обращения: 24.11.2024).

14. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. М., 2002. 470 с.

15. Белик А. Художественные образы Ф. М. Достоевского (Эстетические очерки). М.: «Наука», 1974. 224 с.

16. Бем А. Л. Достоевский – гениальный читатель // О Достоевском: Сб. статей под ред. А. Л. Бема. М., 2007. С. 5-22.

17. Беляева И. А. Ранняя проза Ф. М. Достоевского и лермонтовская традиция 1840-х гг. // Художественные искания русских и зарубежных писателей: вопросы поэтики. 2017. № 4. С. 79-88.

18. Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского. М.: Захаров, 2001. 171 с.

19. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета на церковнославянском языке с параллельными местами. М.: Издательство Российского библиографического общества, 2006. 1376 с.

20. Богданова О. А. Синергийная антропология как продуктивный метод литературоведческого анализа (на примере повести Ф. М. Достоевского «Хозяйка») // Новый филологический вестник. 2012. № 1 (20). С. 109-117.

21. Богданова О. А. Под созвездием Достоевского. Художественная проза рубежа XIX – XX веков в аспекте жанровой поэтики русской классической литературы. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2008. 312 с.

22. Богданова О. А. Русская литература XIX – XX веков как религиозный феномен. М.: РАХИ, 2008. 149 с.
23. Богданова О. А. Ф. М. Достоевский и литература Серебряного века: история изучения вопроса, обзор литературы // Достоевский и мировая культура: альманах. М.: Издатель С. Т. Корнеев, 2013. № 30 (1). С. 365-406.
24. Богданова О. А. Концепт «земля» в творческом сознании Ф. М. Достоевского и культурных деятелей Серебряного века (Д. С. Мережковского, А. А. Блока, Вяч. И. Иванова, Ф. Сологуба, А. Белого, Г. И. Чулкова) // Ф. М. Достоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации. К 190-летию со дня рождения и к 130-летию со дня смерти Ф. М. Достоевского / Сост. и отв. ред. Е. А. Тахо-Годи; отв. ред. А. А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2013. С. 101-110.
25. Борисова В. В. Фольклорно-мифологическая основа категории земли у Достоевского // Фольклор народов РСФСР. Уфа, 1979. С. 35-43.
26. Борисова В. В. Мифопоэтический аспект картины мира в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Индивидуальность писателя и литературно-общественный процесс. Межвузовский сборник. Воронеж, 1979. С. 91-102.
27. Борисова В. В. Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: история и типология понимания // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2018. № 4. С. 194-198.
28. Борисова В.В., Шаулов С. С. Терминологический тезаурус «евангельского текста» Ф. М. Достоевского // Неизвестный Достоевский. 2022. № 2. С. 117-136.
29. Бурдина С. В. Библейские образы и мотивы в поэме «Реквием» // Филологические науки. 2001. № 6. С. 3-12.
30. Бурдина С. В. Лирический эпос Анны Ахматовой: Пространство памяти культуры. Пермь: Пермский государственный университет, 2007. 310 с.

31. Бурдина С. В. Поэма А. Ахматовой «Реквием»: вечные образы библии и жанра // Русская литература. 2006. № 7. С. 7-19.
32. Бэлнеп, Р.-Л. Структура «Братьев Карамазовых». СПб.: Академический проект, 1977. 144 с.
33. Ваняшова М. Г. Мифопоэтические и интертекстуальные смыслы стихотворения Анны Ахматовой «Надпись на портрете» // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 5. С. 235-242.
34. Васильев С. А. Стихотворение А.А. Ахматовой «Лотова жена»: трансформация ветхозаветного образа // III Пасхальные чтения. Гуманитарные науки и православная культура. 2005. С. 143-146.
35. Вахтель Э. «Идиот» Достоевского. Роман как фотография // Новое литературное обозрение. 2002. № 57. С. 145-156.
36. Вацуро В. Пушкинское переложение из «Книги Иудифь». СПб., 1994. 136 с.
37. Виноградов В. В. О поэзии Анны Ахматовой: (стилистические наброски) //Поэтика русской литературы: избранные труды. М.: Наука, 1976. С. 367-459.
38. Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». СПб.: Наука, 1978. 197 с.
39. Ветловская В. Е. Апокриф «Хождение Богородицы по мукам» в «Братьях Карамазовых» Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 11. СПб.: Серебряный век, 1998 С. 35-47.
40. Виленкин В. Я. В сто первом зеркале. М.: Советский писатель, 1991. 370 с.
41. Волков С. Е. Вспоминания о А. Ахматовой. М.: Знамя, 1987. 134 с.
42. Вороновская О. Г. Чётки. Анна Ахматова // Наследие. 1992. № 1. С. 14-29.
43. Гаспаров М. Л. Стих Ахматовой: четыре его этапа // Литературное обозрение. 2002. № 12. С. 30-48.

44. Герштейн Э. Г. Тридцатые годы // Воспоминания об Анне Ахматовой. 1991. М.: Советский писатель. С. 248-257.
45. Гизетти А. А. Гордые язычницы (К характеристике женских образов Достоевского) // Творческий путь Достоевского: сб. статей. Л., 1924. С. 186-196.
46. Гинзбург Л. Я. Об Анне Ахматовой: стихи, эссе, воспоминания, письма // Крымский ахматовский сборник. 1999. № 2. С. 186-194.
47. Гинзбург Л. Я. Воспоминания об Ахматовой // Крымский ахматовский сборник. 1999. № 4. С. 77-89.
48. Глёкин Г. Из записок о встречах с Анной Ахматовой // День Поэзии, 1989. Л., 1989. С. 248-251.
49. Гойко Ю. Н. Библионимы как знаки интертекстуальности: особенности функционирования в поэтическом тексте // Сборник трудов Якутской духовной семинарии. 2020. № 3. С. 135-146.
50. Горбанева А. Н. Нравственно-религиозная позиция Сони Мармеладовой в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2019. № 6 (139). С. 223-226.
51. Гумерова А. Л. Композиционная роль текста в тексте в произведениях Достоевского: библейские цитаты в романе «Братья Карамазовы»: автореф. дис. ... канд. филол. Наук. М., 2007. 49 с.
52. Гурвич И. Новизна и психологизм. Ахматова // Вопросы литературы. 1999. № 12. С. 12-22.
53. Гурвич И. Любовная лирика Ахматовой: (целостность и эволюция) // Вопросы литературы. 1997. № 5. С. 22-38.
54. Давыдова Т. Т. Ранняя лирика А.А. Ахматовой: эволюция поэтической личности // Вестник МГУП имени Ивана Федорова. 2015. № 4. С. 25-28.

55. Джиганте, Дж. Сновидения в «Хозяйке» // Достоевский и современность: материалы XII Международных Старорусских чтений. 1998. № 3. С. 40-52.
56. Дилакторская О. Г. Петербургская повесть в русской литературе XIX века: Пушкин, Гоголь, Достоевский. Автореферат дис. ... доктора филологических наук. М., 2000. 42 с.
57. Дилакторская О. Г. Скопцы и скопчество в изображении Достоевского (К истолкованию повести «Хозяйка») // Филологика (Philologica). 1995. № 3/4. –С. 59-84.
58. Дилакторская О. Г. Формула сказки в «Хозяйке» Ф. М. Достоевского // Русская речь. 1996. № 5. С. 96-101.
59. Добин Е. С. Сюжет и действительность СПб.: Советский писатель, 1981. 431 с.
60. Долинов Г. И. Поэма любви в стихах Ахматовой // Ахматовский сборник. 2014. № 35. С. 33-50.
61. Достоевская А. Г. Воспоминания. 1846-1917. Вступ. статья, подгот. текста, примеч. И. С. Андриановой, Б.Н. Тихомирова. М.: Бослен, 2015. 768 с.
62. Евлампиев И. И. Тезис Ф.М. Достоевского «мир спасет красота» и его религиозные и культурные истоки // Вестник культурологии. 2021. № 4 (99). С. 23-43.
63. Ефименко Т. А. Стихотворения. Поэмы. Воспоминания А. Ахматовой. СПб.: Азбука, 2009. 400 с.
64. Ермилова Г. Г. Роман Ф. М. Достоевского «Идиот». Поэтика. Контекст. Иваново, 2003. – 49 с.
65. Жданов А. А. Доклад Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград»: сокращенная и обобщенная стенограмма докладов т. Жданова на Собрании партийного актива и на Собрании писателей в Ленинграде. М.: Госполитиздат, 1952. 30 с.

66. Житие преподобной Марии Египетской, читаемое Великим постом в Свято-Троицкой Сергиевой Лавре. М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2016. 16 с.
67. Жирмунская Т. В. Во мне печаль, которой царь Давид по царски одарил тысячелетье // Крымский Ахматовский научный сборник. 2011. № 10. С. 40-57.
68. Жирмунская Т. В. Что отдал то твоё // Крымский Ахматовский научный сборник. 2010. № 9. С. 3-20.
69. Жирмунский В. М. Два направления современной лирики А. Ахматовой // Крымский Ахматовский научный сборник. 2014. № 12. С.10-20.
70. Завгородняя Г. Ю. Образы Марии Египетской, Марии Магдалины и Клеопатры в русской литературе: христианское и языческое // Проблемы исторической поэтики. 2020 Т. 18, № 2. С. 42-63.
71. Заславский О. Б. Лейтмотив расчленения и структура целого: о двух «Футболах» // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2019. № 6. –С. 216-228.
72. Захаров В. Н. Проблемы исторической поэтики: Этнологические аспекты. М.: Изд-во «Индрик», 2012. –264 с.
73. Зими́на Н. Ю. День дураков или день памяти Марии Египетской? Своеобразие образа «падшей» женщины в рассказе Достоевского «Ползунков» // Русский язык и литература в поликультурном коммуникативном пространстве: материалы Международной научной конференции: в 2 ч. 2012. № 1. С.343-349.
74. Зими́на Н. Ю. Образ падшей женщины в незаконченном романе Ф. М. Достоевского «Неточка Незванова» // Молодой ученый. 2013. № 12 (59). С. 848-852.
75. Зими́на Н. Ю. Образ падшей женщины в раннем творчестве Ф. М. Достоевского // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 12-2 (54). С. 74-78.

76. Записные книжки Анны Ахматовой (1958-1966) / сост. и подготовка текста К.Н. Суворовой; вступ. статья Э.Г. Герштейн. М.: Torino, 1996. С. 155.
77. Ибатуллина Г. М. Миф архаический и миф христианский в повести Ф.М. Достоевского «Кроткая» // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. 2014. № 2. С. 154-166.
78. Иванова О. И. Типология «униженных и оскорбленных» героев в произведениях Ф.М. Достоевского и В.Г. Короленко // Мир науки, культуры, образования. 2021. № 6 (91). С. 465-470.
79. Игошева Т.В. О драматической коллизии в стихотворении Анны Ахматовой «Рахиль» // Вестник Новгородского государственного университета. 2000. № 15. С. 15-21.
80. Кавацца А. Образ Марии Египетской в творчестве Ф. М. Достоевского // Два века русской классики. 2019. № 2. С. 174-185.
81. Казаков Е. Ф. Образ Богородицы как архетип русской души // Вестник Кемеровского государственного университета. 2014. № 3 (59). С. 206-209.
82. Карпачева Т. С. Образ Катерины в повести Ф. М. Достоевского «Хозяйка»: галлюцинация, преступница или Прекрасная Дама // Социальные и гуманитарные знания. 2019. Т. 5, № 3(19). С. 258-267.
83. Касаткина Т. А. Священное в повседневном: двусторонний образ в произведениях Ф. М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.
84. Касаткина Т. А. Характерология Достоевского. Типология эмоциональных-ценностных ориентаций. М.: Наследие, 1996. 336 с.
85. Касаткина Т. А. «Я великая, великая грешница...»: богословие греха в «Преступлении и наказании» и «Идиоте» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020. № 1 (9). С. 16-30.
86. Касаткина Т. А. «Мы будем — лица...» Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского / отв. ред. Т. Г. Магарил-Ильяева. М.: ИМЛИ РАН, 2023. 432 с.

87. Касаткина Т. А. Богословие Достоевского: коллективная монография / Т. А. Касаткина, А. Г. Гачева, Т. Г. Магарил-Ильяева, Н. Н. Подсокорский, К. Корбелла. М.: ИМЛИ РАН, 2021. 416 с.
88. Касаткина Т. А. Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания. М.: Водолей, 2019. 336 с.
89. Кихней Л. Г., Темиршина О. Р. «Достоевский и бесноватый...»: рецепции Ф. М. Достоевского в «Поэме без Героя» Анны Ахматовой и механизмы создания полигенетичной цитаты // Новый филологический вестник. 2022. № 1 (60). С. 136-150.
90. Кихней Л. Г., Гавриков В. А. «Кабацкий локус» в русской поэзии XX века: статья первая (символизм и акмеизм) // Новый филологический вестник. 2019. № 4 (51). С. 228-246.
91. Кихней Л. Г. Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла. М.: Правда, 1991. 102 с.
92. Кихней Л.Г., Ламзина А.В. The English trace in the heading-final complex of Anna Akhmatova's "Poema bez geroya" ["Poem Without a Hero"] // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2020, том 25, № 4. С. 639-647.
93. Кихней Л.Г., Ламзина А.В. «Эхо» Эдгара По в «Поэме без героя» и поздних стихах Анны Ахматовой // Litera. 2021, № 1. С. 1-14.
94. Кихней Л.Г. Сюжетные элементы в лирических новеллах Анны Ахматовой и Ивана Бунина (К проблеме типологических связей // Сюжетология и сюжетология. 2024, № 1. С. 5-19.
95. Кихней Л.Г. «Поэма без Героя» А.А. Ахматовой: к механизмам создания гипертекста // Русская литература. 2024, № 3. С. 174-190.
96. Кихней Л.Г., Устиновская А.А. Балладная традиция в «Поэме без героя» А. Ахматовой: эхо В. Жуковского // Казанская наука. 2025, № 1. С. 161-163.

97. Климова М. Н. Святость и соблазн: (образ Марии Египетской в русской литературе) // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013. № 4 (24). С. 90-95.
98. Клинг О. А. Своеобразие эпического в лирике А. А. Ахматовой // Царственное слово. Ахматовские чтения. Выпуск 1. М., 1992. С. 59–70.
99. Коваленко С. А. Петербургские сны Анны Ахматовой: «Поэма без героя»: (опыт реконструкции текста). СПб.: Росток, 2004. 367 с.
100. Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. М.: Институт русского языка РАН, 1994. 336 с.
101. Козаногин С. В. Рецепция книги «Иудифь» в русской литературе XIX – начала XX вв. // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2010. № 2 (46). С. 192-195.
102. Козубовская Г. П. А. Ахматова и Ф. Достоевский: заметки к теме. Статья 1. «Павловский текст» // Вестник Барнаульского государственного педагогического университета. 2002. № 2-2. С. 87-102.
103. Козубовская Г. П. Рубеж XIX-XX веков: миф и мифопоэтика. Барнаул: Алтайский государственный педагогический университет, 2011. 318 с.
104. Козубовская Г. П. Ахматова, Пушкин и Царское село // Пушкин и русская культура. Самара, 1999. С. 136-139.
105. Козубовская Г. П., Е. В. Малышева Е. В. «Восточные переводы» Ахматовой // Культура и текст. Литературоведение. Ч. 1: Культура и текст. Литературоведение. Барнаул, 1998. С. 62-77.
106. Козубовская Г. П. Пушкинский код в поэзии А. Ахматовой // Вестник Барнаульского государственного педагогического университета. 2005. № 5-3. С. 27-35.
107. Коротаева И. Апокриф «Хождение Богородицы по мукам» и богородичные мотивы в контексте творчества Ф. М. Достоевского // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2006. № 5 (1). С. 79-85.

108. Кошечко А. Н. Формы экзистенциального сознания в творчестве Ф. М. Достоевского: (к постановке проблемы) // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. № 7 (109). С. 192-199.
109. Красавченко Т. Н. Оскар Уайльд и Достоевский: вектор страдания и сострадания // Литературоведческий журнал. 2021. № 1 (51). С. 28-37.
110. Криницын А. Б. Сюжетология романов Ф. М. Достоевского. М.: МАКС пресс, 2017. 456 с.
111. Кудрявцева К. Г. Мифологическая основа образа «женщина-город» в откровении Иоанна Богослова // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2015. Т. 16. № 1. С. 292-299.
112. Кудряшова Ю. И. Поэтика русской лирики XX века // Вестник Удмуртского университета. 2010. № 5. С. 222-239.
113. Кудряшова Ю. И. Семантика «Библейских стихов» Ахматовой как цикла / // Мировая литература в контексте культуры. 2008. № 3. С. 57-60.
114. Кузнецова Е. В. Неоднозначность образа Настасьи Филипповны в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Наука и современность. 2015. № 35. С. 149-153.
115. Кусков В. В. Мотивы древнерусской литературы в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Вестник Московского университета. 1971. № 5. С. 23-44.
116. Лавров Л. К. Анна Ахматова: эпоха, творчество // Крымский Ахматовский научный сборник. 2010. № 9. С. 193-198.
117. Лазарева М. А. Трагическое в литературе. М.: Изд-во МГУ, 1983. 119 с.
118. Лебедева П. А. Языковые средства выражения оценки в раскрытии образов Настасьи Филипповны и Аглаи: (на материале романа Ф.

М. Достоевского «Идиот») // Новые горизонты русистики. 2018. № 5. С. 11-16.

119. Левина Л. А. Некающаяся Магдалина, или, почему князь Мышкин не мог спасти Настасью Филипповну. М.: Книга, 1992. 112 с.

120. Лежнев А. З. Среди журналов // Красная новь. 1924. № 4. С. 303-316.

121. Лелевич Г. Несовременный «Современник» // Большевик. 1924. № 5/6. С. 146-150.

122. Лепяхин В. Икона в творчестве Достоевского: («Братья Карамазовы», «Кроткая», «Бесы», «Подросток», «Идиот») // Достоевский: материалы и исследования. 2000. № 15. С. 237-263.

123. Липатов А. Т. Поэтическая исповедь Музы Печали: перифраз как семантическая организующая и важная составляющая поэтического идиостиля Анны Ахматовой // Вестник Марийского государственного университета. 2014. № 1 (13). С. 135-141.

124. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии М.: Мысль, 1993. –959 с.

125. Лосев Л. «Страшный пейзаж»: маргиналии к теме Ахматова / Достоевский // Звезда. 1992. № 8. С. 148-155.

126. Лосский Н. О. Бог и мировое зло. М.: Наследие, 1994. 169 с.

127. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. М.: Литература, 1972. 312 с.

128. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начала XIX века) СПб.: Наука, 1998. 102 с.

129. Лурье З. А. Десакрализация образа Юдифи в западноевропейском искусстве XV-XVI вв. // Труды Государственного музея истории религии. 2009. № 9. С. 174-179.

130. Мазель Р. О. Сцены счастья в романах Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2013. № 11. С. 165-179.

131. Майер П. А. Портретная характеристика в романах Ф.М. Достоевского: (на материале образа героини романа «Преступление и наказание» Сони Мармеладовой) // Вестник Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. Серия 3. Гуманитарные и общественные науки. 2017. № 1. С. 70-77.

132. Макаричев Ф. В. «Дрянь, я тебе скажу, эти барышни бледные...»: (о парадоксах любви в романе «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского) // Альманах современной науки и образования. 2008. № 2-3. С. 140-141.

133. Мандельштам О. Э. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М., 1990. 464 с.

134. Маркова А. Саломея, Юдит, Мелизанда – «три грации» символистского театра: (сходства и различия главных героинь опер Р. Штрауса, Б. Бартока и К. Дебюсси) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 1 (22). С. 43-47.

135. Масеева В. Н. Образ падшей женщины в творчестве Ф. М. Достоевского // Филологический журнал. 2011. № 1 (18). С. 14-17.

136. Матвеева И. Ю. Диалектика страстности и святости в романе Достоевского «Идиот»: образ Настасьи Филипповны и его литературные источники (Клеопатра и св. Мария Египетская) // Достоевский. Материалы и исследования. СПб.: Нестор-История, 2024. Т. 24. С. 439-459.

137. Матвеева И. Ю. Мифологические источники образа Настасьи Филипповны в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»: Клеопатра и св. Мария Египетская // Мифологос. Серия: «Миф в культуре: литература, язык, поэтика, искусство, фольклор». 2023, № 3 (7). С. 94–103.

138. Медведев А. А. «Розановский слой» в творчестве Анны Ахматовой // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2020. Т. 12, № 1. С. 103-111.

139. Медведева М. С. Библиейский интертекст в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Межкультурные коммуникации: сборник студенческих научных работ Международной научной конферен-

ции по вопросам языкознания, лингвокультурологии, этнолингвистики, коммуникативных технологий, методики преподавания славянских языков. 2017. № 2. С. 112-116.

140. Мелетинский Е. М. Заметки о творчестве Достоевского. М., 2001. 187 с.

141. Меерсон О. Библейские подтексты у Достоевского как арбитры при толковании спорных мест // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3 (7). С. 34-51.

142. Мейер Г. А. Свет в ночи: (о «Преступлении и наказании»): опыт медленного чтения. Frankfurt / Main: Посев, 1967. 515 с.

143. Мельникова Н. Н. Архетип грешницы в русской литературе конца XIX – начала XX века: автореферат дис. ... канд. филол. Наук. М., 2011. 33 с.

144. Мельникова Н. Н. Метаморфозы образа падшей женщины в русской и латиноамериканской литературах // Вестник Московского университета. Серия 9. Литературоведение. 2009. № 6. С. 113-122.

145. Мельникова Н. Н. Миф о возрождении грешницы в русской литературе XIX – начала XX века // Вестник Московского университета. Серия 9. Литературоведение. 2009. № 6. С. 113-122.

146. Мельникова Н. Н. Феномен «падшей женщины» как проблема сравнительного литературоведения: (к постановке вопроса) // Литературная учеба. 2010. № 6. С. 114-123.

147. Мириманян А. М. Достоевский как психолог. Ереван: Изд-во Ереван. ун-та, 1984. 122 с.

148. Мирский Д. П. Достоевский (после 1849 г.) // История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Д. П. Мирский; пер. с англ. Р. Зерновой. Новосибирск, 2005. С. 458-480.

149. Михайлова А. А. Приемы создания «художественного лица» старца Зосимы в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Вест-

ник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2012. № 3 (107). С. 218-223.

150. Михайлова Т. А. Книга Иудифь: проблема композиции // Индоевропейское языкознание и классическая филология. 2008. № 12. С. 300-307.

151. Михнюкевич В. А. Русский фольклор в художественной системе Ф. М. Достоевского. Екатеринбург, 1996. – 319 с.

152. Мухина А. С. Речевое поведение лирических героинь А. Ахматовой и М. Цветаевой. Нижневартовск: Нижневартовский государственный университет, 2014. 195 с.

153. Мюллер Л. Образ Христа в романе Достоевского «Идиот» // Проблемы исторической поэтики. 1998. № 5. С. 374-384.

154. Назиров Р. Г. «Вечные образы» в литературе и их русские отражения // Назировский архив. 2020. № 1 (27). С. 11-49.

155. Назиров Р. Г. Герои романа «Идиот» и их прототипы // Русская литература. 1970. № 2. С. 114-121.

156. Назиров Р. Г. Проблема читателя в творческом сознании Достоевского // Творческий процесс и художественное восприятие. Л.: Наука, 1971. С. 216-238.

157. Назиров Р. Г. Творческие принципы Достоевского. Саратов, 1982. 159 с.

158. Назиров Р. Г. Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул: диссертация в виде научного доклада на соискание ученой степени доктора филологических наук. Уфа, 1995. 46 с.

159. Найман А. Г. Рассказы об Анне Ахматовой. М.: Зебра Е. 2009. 416 с.

160. Нальгиева М. Х. Образ Настасьи Филипповны в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Вестник науки. 2021. Т. 3, № 7 (40). С. 22-25.

161. Недоброво Н. В. Анна Ахматова // Анна Ахматова: pro et contra: Антология в 2-х тт. Т.1. СПб.: РХГА, 2001. С. 117-137.
162. Новикова Е. Д. Страх и желание: образ «роковой женщины» в фильмах-нуар 40-х и начала 50-х годов // Артикульт. 2015. № 17 (1). С. 102-115.
163. Озеров Л. А. Дверь в мастерскую. Анна Ахматова. М.: Гнозис, 2004. 218 с.
164. Опочинин Е. Беседы с Достоевским // Ахматовские чтения. 1992. № 2. С. 68-75.
165. Павловский А. И. Анна Ахматова: жизнь и творчество. М.: Правда, 1991. 430 с.
166. Пастернак Е. Б. Достоевский и Пастернак // О Достоевском: материалы и исследования. Л.: Наука, 1991. –С. 231-242.
167. Памятники литературы Древней Руси: XII век [Вып.2]. М.: Художественная литература, 1980. 704 с.
168. Пак С. Ю. Жизнетворческие маски Анны Ахматовой: (к стратегиям автомифологизации) // Русская литература. 2015. № 3. С. 215-226.
169. Папшева Г.О., Глушкова О. В. Колоративные эпитеты в ранней лирике А. А. Ахматовой // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2019. № 4. С. 41-44.
170. Погорельцев В. Ф. Искусство общежития: о романе Ф. М. Достоевского «Идиот». М.: Сфера, 1998. 188 с.
171. Полоцкая Э. А. Литературные мотивы в рассказе Достоевского «Кроткая» // Достоевский: материалы и исследования. 1994. Т. 11. С. 259-267.
172. Пороль О. А. Поэтическая концепция пространства и времени в лирике А. А. Ахматовой // Вестник Оренбургского государственного университета. 2011. № 11 (130). С. 26-30.

173. Постникова Е. Г. Власть в творчестве Ф. М. Достоевского: мифопоэтический и художественно-философский аспекты. Магнитогорск: Магнитогорский государственный университет, 2014. 202 с.
174. Потехина Е. А. Культурные модели феминного: роковая женщина и женщина-вамп // Крымский Ахматовский научный сборник. 2016. № 2. С. 106-111.
175. Пращерук Н. В. Метафорическая репрезентация персонажей в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2021. – № 3. С. 5-10.
176. Ребель Г. М. Герои и жанровые формы романов Тургенева и Достоевского (Типологические явления русской литературы XIX века). Перм. гос. пед. ун-т. Пермь, 2007. 398 с.
177. Rosslyn Wendy. The Function of Architectural Imagery in Akhmatova's Poetry // Irish Slavonic Studies. 1985. № 6. P. 19–34.
178. Рогожников Р. П. Карская Т.С. Словарь устаревших слов русского языка: по произведениям русских писателей XVIII-XX вв. М.: Дрофа, 2005. 356 с.
179. Руденко М. С. Религиозные мотивы в поэзии Ахматовой // Вестник Московского университета. 1995. № 4. С. 66-77.
180. Русские пословицы и поговорки / под ред. В. Аникина. М.: Худож. лит., 1988. 431 с.
181. Рябчик О. Е. Оглянувшаяся Анна Ахматова, Марк Шагал, Рахиль Баумволь // Сборник в честь 65-летия Б.А. Каца. 2013. № 1. С. 564-575.
182. Савельева Е. К. Городской пейзаж ранней лирики А.А. Ахматовой в оценке зарубежных критиков 70-90 годов XX века // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2008. № 1. С. 127-130.

183. Садаёси И. Славянский фольклор в произведениях Ф.М. Достоевского: «Земля» у Достоевского: «Мать сыра земля» – «Богородица» – «София» // Japanese contribution to the ninth international congress of slavists. Kiev; Tokio, 1983. С. 80–81.
184. Савина Н. О. Роман Ф.М. Достоевского «Бесы»: проблематика и особенности поэтики. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2003. 27 с.
185. Самохвалова Л. Д. Библейские «вечные образы» в аспекте визуального поворота в современной лингвистике: (на примере образа распятия) // Филологический класс. 2015. № 3 (41). С. 91-98.
186. Самсонова И. В. Культ Богоматери на Руси и трансформация православной иконографии // Художественное образование и наука. 2021. № 4 (29). С. 67-73.
187. Самсонова Т. А. Евангельские образы в «библейских стихах» Анны Ахматовой // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2008. Т. 10, № 6-1. С. 294-297.
188. Сафронова Е. Ю. Сибирский текст Ф. М. Достоевского. Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2020. 446 с.
189. Семенова Н. Н. Библейские мотивы в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Молодость. Интеллект. Инициатива: материалы III Международной научно-практической конференции студентов и магистрантов. 2015. № 1С. 176-177.
190. Сискевич А. Е. Демоническая героиня в лирике А. А. Ахматовой // Актуальные проблемы литературоведения и лингвистики: материалы конференции молодых ученых. 2010. № 11. С. 137-142.
191. Сискевич А. Е. Демоническая концепция любви в творчестве А. Ахматовой // Сборник по материалам VI международной научно-практической конференции студентов и молодых ученых «Коммуникативные аспекты языка и культуры». 2006. № 6. С. 65-70.

192. Сискевич А. Е. Образ Музы в творчестве А. Ахматовой // Русская литература в современном культурном пространстве: материалы VI международной научной конференции. 2006. № 2. С. 214-219.
193. Скатов Н. Н. Книга женской души: (о поэзии Анны Ахматовой) // *Universum: Вестник Герценовского университета*. 2014. № 1. С. 61-68.
194. Скуридина С. А. Ветхозаветные и новозаветные фоновые онымы в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Воронежский государственный архитектурно-строительный университет. 2014. № 14. С. 6-11.
195. Словарь библейских образов / под общ. ред. Л. Райкена, Дж. Уилхойта, Т. Лонгмана III. СПб.: Русское издание «Библия для всех». 2005. 1423 с.
196. Слюсаренко А. А. «Прекрасное» и «красивое» в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // *Новые горизонты русистики*. 2018. № 4. С. 90-97.
197. Снигирева Т. А., Подчиненов А.В. От согласия – к спору: библейский эпиграф в русской литературе XIX-XX веков // *Ученые записки Забайкальского государственного гуманитарно-педагогического университета им. Н. Г. Чернышевского*. 2011. № 2 (37). С. 106-111.
198. Соколова Т. С. Типология «Странного семейства» в повести Ф. М. Достоевского «Неточка Незванова» // *Вестник Томского государственного педагогического университета*. 2014. № 7 (148). С. 166-170.
199. Соловей Т. Г. Убийца и блудница «за чтением вечной книги»: анализ ключевого эпизода из романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // *Литература в школе*. 2012. № 5. С. 24-27.
200. Соловьёв С. М. Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского: очерки. М.: Современный читатель, 1979. 325 с.
201. Столяров О. О. Библейская символика в творчестве Б. Пастернака, А. Ахматовой, А. Тарковского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2006. 193 с.

202. Сулейманова М. С. Внутренняя драма героев рассказа Ф. М. Достоевского «Кроткая» // Литературное обозрение: история и современность. 2011. № 1. –С. 43-46.
203. Сычева Е. О., Серебряков А. А. Реализация эстетического идеала в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского // Неофилология. – 2020. – № 23. С. 530-540.
204. Тарасов Ф. Б. Евангельский текст в эстетической системе Ф. М. Достоевского // Знание. Понимание. Умение. 2011. № 2. С. 131-134.
205. Творогов О. В. Переводные жития святых в древнерусской книжности XI-XV вв. // Труды Отдела древнерусской литературы / отв. ред. Н. В. Поньрко. СПб., 2008. Т. 59. С. 115-132.
206. Темненко Г. М. Анна Ахматова: опыты интертекстуальных и имманентных прочтений. Симферополь: Изд-во Симферопольского университета, 2013. 476 с.
207. Темненко Г.М. Эйхенбаум об Ахматовой: ретроспектива одного афоризма // Ученые записки Крымского инженерно-педагогического университета. Серия: Филология. История. 2016. № 1. С. 55-65.
208. Тименчик Р. Д. О «Библейской» тайнописи Ахматовой // Крымский Ахматовский научный сборник. 1995. № 10. С. 201-207. [Электронный ресурс]. URL: Анна Ахматова: Тименчик Роман: О "Библейской" тайнописи у Ахматовой (niv.ru)
209. Тихомиров Б. Н. Два случая контаминации евангельских текстов в творческой работе Достоевского: («Братья Карамазовы») // Достоевский и современность. 2016. № 3. С. 132-144.
210. Тихомиров Б. Н. Еще один «Оптинский комментарий» к роману «Братья Карамазовы» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020. № 1 (9). С. 135-145.
211. Тихомиров Б. Н. О «христологии» Достоевского // Достоевский: материалы и исследования. 1994. № 11. С. 102-121.

212. Тихомиров Б. Н. «Темный лик Богородицы у Знаменья»: (икона, перед которой молился Достоевский) // *Неизвестный Достоевский*. 2022. № 1. С. 5-19.
213. Тихон Задонский. Творения иже во святых отца нашего Тихона Задонского: [в 5 т.]. Т. 4/5. 5-е изд., репр. М: Издание Свято-Успенского Псково-Печерского монастыря, 1994. 826 с.
214. Томпсон, Д. Э. «Братья Карамазовы» и поэтика памяти. СПб.: Академический проект, 2000. 344 с.
215. Топоров В. Л. Тающий остров // *Окна*. 1994. № 5. С. 11-22.
216. Трубицына М. Ю. Тема покаяния в стихотворении «Исповедь» (1911) А.А. Ахматовой // *Сборник научных статей Череповецкого государственного университета*. 2015. № 5. С. 153-154.
217. Уайльд, О. «Униженные и оскорбленные» Достоевского / пер. с англ. Б. Ерхова // Уайльд, О. *Собр. соч.*: в 3 т. М., 2003. Т. 3. С. 329-331.
218. Федорова В. М. Невесты князя Мышкина в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // *Достоевский и мировая культура*. Филологический журнал. 2019. № 4 (8). С. 133-139.
219. Федотов Г. П. Стихи духовные: (русская народная вера по духовным стихам). М.: Прогресс, Гнозис, 1991. 198 с.
220. Фетисова Е. Э. Философская герменевтика как ключ к пониманию поэтического текста: на примере интерпретации наследия А. А. Ахматовой и Н. С. Гумилёва: (аналитический обзор) // *Отечественная и зарубежная литература. Серия 3: Философия. Реферативный журнал*. 2014. № 2. С. 62-102.
221. Флай В. Архетипы блудника и блудницы // *Развитие личности*. 2015. № 1. С. 228-230.
222. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. 398 с.
223. Ханзен-Леве О.-А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб: «Академический проект», 1999. 512 с.

224. Хафизова Н. А. Женские архетипы в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Культура, история, философия, право. 2018. № 4. С. 45-56.
225. Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма Ахматовой. М.: «Радуга», 1991. 382 с.
226. Хлопонина О. О. Женский мир в русской культуре рубежа XIX–XX вв.: типологические характеристики и художественная репрезентация // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2014. № 4. С. 45-60.
227. Цакалиди Т. Г. Библейзмы – имена собственные в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». Функциональный аспект // Новая наука: Теоретический и практический взгляд. 2015. № 6. С. 188-194.
228. Цвейг С. Достоевский (Из книги «Три мастера»). М.: Эксмо-Пресс, 1992. 269 с.
229. Цивьян Т. В. Ахматова и Мандельштам: в теме диалога: семиотические путешествия // Концепт. 2011. № 10. С. 196-205.
230. Черных В. А. Мифотворчество и мифоборчество Анны Ахматовой // Крымский Ахматовский научный сборник. 2005. № 2. С. 5-22.
231. Чуковская Л. К. Полумертвая и немая // Континент. 1976. № 8. С. 430-436.
232. Чуковский К. И. Читая Ахматову: (На полях ее "Поэмы без героя") // Анна Ахматова: pro et contra: Антология в 2-х тт. Т. 2. СПб. : РХГА, 2005. 268-275.
233. Чуковский К. И. Дневник. 1930-1969. М.: «Олма-Пресс», 2003. 203 с.
234. Шарафадина К. И. Реплика Анны Ахматовой к «Московскому тексту»: (стихотворение «Поздний ответ») // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2013. № 4. С. 25-32.

235. Шевчук Ю. В. Героика и трагизм в лирике А.А. Ахматовой // Крымский Ахматовский научный сборник. 2005. № 3. С. 73-84.
236. Шевчук Ю. В. Трагическое как проблема литературоведения: (анализ стихотворения А. Ахматовой «Предыстория») // Вестник Башкирского университета. 2008. Т. 13, № 3. С. 506-511.
237. Шестакова Е.А. Анна Ахматова и Достоевский // Достоевский и мировая культура: альманах. СПб., 1993. С. 84-91.
238. Шестакова Е. А. Ахматова и Достоевский: (к постановке проблемы) // Новые аспекты в изучении Достоевского: сборник научных трудов. Петрозаводск: Издательство Петрозаводского государственного университета, 1994. С. 335-354.
239. Шлапакова Е. В. Мотив денег в романе Ф. М. Достоевского «Игрок» // Преподаватель XXI век. 2012. № 1-2. С. 365-370.
240. Щеглов Ю. К. Черты поэтического мира Ахматовой // Новые открытия. 2013. № 5. С. 7-14.
241. Эйхенбаум Б. М. Анна Ахматова: опыт анализа. СПб.: Филологические науки, 1992. 132 с.
242. Юрьева О. Ю. Достоевский в мире Анны Ахматовой: статья 1 // Казанская наука. 2023. № 9. С. 134-137.
243. Юрьева О. Ю. Достоевский в мире Анны Ахматовой: статья 2 // Казанская наука. 2023. № 10. С. 129-132.
244. Юрьева О. Ю. «Бунт против тирании и тирания бунта в рассказе Достоевского “Кроткая”» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 21. СПб., 2006. С. 91-102.
245. Юрьева О. Ю. Структурообразующая роль мотива поединка в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Культура и текст. 2021. № 4 (47). С. 89-98.
246. Юхнович Ю. В. Старорусские реалии в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Неизвестный Достоевский. 2017. Т. 4, № 4. С. 141-163.

247. Яковлев А. В. О семантике некоторых произведений Ахматовой // Русофил. 2010. № 1. С. 78-99.

248. Яковлева Е. А. Апокалипсические подтексты в поэзии Ахматовой // Крымский Ахматовский научный сборник. 2013. № 8. С. 123-127.

249. Якубович И. Д. Проблема человеческой свободы в «Хозяйке» Достоевского и «Грозе» А. Н. Островского: (Две Катерины). СПб.: Наука, 1997. 192 с.