

## **“ЗАМОГИЛЬНЫЙ” КОНТЕКСТ ИСПОВЕДИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: МЕТАФОРА ИЛИ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ**

*Статья посвящена изучению вопроса о соотношении исповедальных и автобиографических мотивов в творчестве русских писателей XVIII – XIX вв. как проявлении религиозных принципов творчества в рамках гуманистической художественной концепции. Данный вопрос представлен в качестве одной из основных тенденций развития русской литературы, охватывающей широкий спектр художественных проблем и являющейся своеобразной точкой пересечения эстетических и религиозно-философских исканий в сфере творчества церковных и светских авторов.*

### **Введение**

“Чистосердечные признания в делах моих и помышлениях” Д.И. Фонвизина открывают в русской литературе пласт произведений, связанных с исповедью. Фонвизинский текст интересен тем, что в нем обращение к традиционным для древнерусской литературы жанрам исповеди и поучения становится формой и способом преодоления секуляризованной традиции, трансформировавшей религиозный смысл в “идеологическую” маску, духовный документ – в литературный вымысел, художественное пространство – в художественную профанацию.

Автобиография как цель – “продукт” секуляризованного гуманистического сознания. Переход исповеди в автобиографию знаменует собой изменение религиозных состояний в “светские” через превращение сокровенного в “плоское”, воплощенного – в выразительное. Данная проблема актуализировалась в современном литературоведении, стала полемичной в аспекте проявления в ней сущностных начал русской литературы [1, с. 110-112].

Поворот от автобиографии к исповеди обнаруживает себя как в общих принципах воплощения (горизонты жизни сменяет ее изображение “в глубину” и “из глубины”), так и в темах, образах и символике. Тема “отцов и детей”, “подростков”, поколений, образы “обрыва”, “могилы” в творчестве И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, И.А. Гончарова, Н.С. Лескова открывают в конце человеческой жизни начало ее действительного понимания. В “Записках из подполья”

Ф.М. Достоевского именно “извращенное” сознание антигероя превращает исповедь в автобиографию, вскрывая сущность этого процесса.

#### Основная часть

Во вступительной части к “Чистосердечным признаниям в делах моих и помышлениях” автор в состоянии тяжелого недуга и переживания близости смерти размышляет о прошедшей жизни, что становится “поводом” к мыслям о грядущем, возвращающим его от “подражания” Руссо к “дантовскому” началу: “Но я, приближаясь к пятидесяти годам жизни моей, прешед, следственно, половину жизненного поприща...”. Оно, в свою очередь, освобождаясь от лирической выразительности, восходит к духовной чистоте псалмов Давида: “...Едва ли остается мне время на покаяние, и для того да не будет в признаниях моих никакого другого подвига, кроме раскаяния христианского: чистосердечно открою тайны сердца моего и *беззакония моя аз возведу*” [2, с. 81]. По сути, цитата из Псалтири становится поворотом от автобиографии к исповеди, где просвечивается не “Исповедь” Руссо, а “Поучение” Мономаха.

Произведение Руссо в “признаниях” Фонвизина представлено как мировоззренческая данность, факт, очевидность и одновременно пространство преодоления ложного жизненного опыта. Руссо присутствует в тексте в виде прямых отсылок к нему, лежит на поверхности, а традиции древнерусской литературы подспудны и сокровенны. Они не мировоззренческая позиция автора, его “воспитание”, а состояние – “половина” земной жизни, ее “середина”, родственная предсмертному замечанию Мономаха о себе: “На санях сидя”. Это начало пути к истине, пронизывающей текст своей “замогильной” символикой. “Записки” – своеобразная жизнь после смерти, в рамках которой стоит принимать и замечание Н.В. Гоголя, что всем надо писать свои записки.

Отношение к своим “запискам” как к исповеди формируется в русской литературе постепенно, изменяя, претворяя чувственный пласт жизненных впечатлений в духовный. “Чистосердечные признания в делах моих и помышлениях” Д.И. Фонвизина – странный синтез собственно исповеди как покаяния перед Богом и описания своей жизни, обращенного к читателям. В таком виде “сентиментальный” опыт Руссо войдет в русскую литературу. На первый план в нем выступит мотив преодоления публичности в авторском начале, в котором обнаружит себя ряд значимых религиозно-философских и художественных проблем. В сочинении Фонвизина стоит обратить внимание на его слова о “Признаниях” Руссо: “Я хочу, говорит Руссо, показать человека во всей истине природы, изобразив одного себя” [2, с. 81]. Задача Руссо в интерпретации Фонвизина в гипертрофированном виде перешла в высказывание подпольного Парадоксалиста об “антигерое” в “Записках из подполья” Ф.М. Достоевского, где покаяние становится обвинением. Именно в данном контексте появляется замечание о желании людей “быть какими-то небывалыми общечеловеками” [3, с. 178], что в принципе сродни стремлению Руссо увидеть в себе всех.

Еще одна знаменитая исповедь – “Авторская исповедь” Н.В. Гоголя. Современниками она также воспринималась в контексте “Признаний” Руссо и в этом качестве “откликнулась” в “записках из подполья”. С оправдательным и одновременно обвинительным перед читателями характером “Авторской исповеди” связано утверждение Парадоксалиста, что “читателей же у меня никогда не будет” [3, с. 122]. Обращает на себя внимание одна из установок “Авторской исповеди” Н.В. Гоголя: “Я питал втайне надежду, что чтение “Мертвых душ” наведет

некоторых на мысль писать свои собственные записки, что многие почувствуют даже некоторое обращение на самих себя, потому что в самом авторе, в то время когда писаны были “Мертвые души”, произошло некоторое обращение на самого себя” [4, с. 421]. На мысль “писать свои собственные записки” создателя “Авторской исповеди” навело чтение “Мертвых душ”. Герой “Записок из подполья” Ф.М. Достоевского завершает свою “повесть” восклицанием о “мертворожденности” человека [3, с. 179]. Это итог, к которому он приходит, обратный пути Н.В. Гоголя, поднимавшемуся из царства мертвых душ к жизни. Под пером “подпольного парадоксалиста” исповедь становится “биографией” мертворожденности.

Понятие “подполье”, в котором пишутся записки, можно рассмотреть в реальном историко-литературном контексте. Речь идет о так называемых “Замогильных записках” В.С. Печерина, прямого отношения к произведению Ф.М. Достоевского не имеющих, но испытавших очевидное влияние, как отмечали исследователи, своих литературных “современников” – Онегина, Печорина, Лаврецкого, Рудина [5, с. 382]. Из духа записок ясно вырисовывается их внутренняя связь с “посмертным” дневником Печорина. Одну из глав своих записок В.С. Печерин сам именуется “замогильными”, указывая на их “известность” уже после смерти автора, что определяет и отношение к ним: “Итак, благодаря цензуре мои записки принимают высокий эстетический характер. Они пишутся в истинно артистическом духе, т.е. совершенно бескорыстно, без малейшей надежды на возмездие в здешней жизни. Никто их не прочтет, никто не похвалит и не осудит их, как таинственный сверток Спиридона положен был с ним в гроб и навеки бы там остался, если бы не нежная дружба, любознание и отвага его ученика не исхитили этой рукописи из могильной тьмы, так и моя рукопись будет долго-долго лежать в темном ящике забвения” [5, с. 168]. “Артистический дух” и “эстетический характер” – “обратные” определения того качества текста, его свободы, которое “подпольный человек” видел в отсутствии “порядка и системы”, обусловленных “не публичностью” его записок, желанием “испытать: можно ли хоть с самим собой совершенно быть откровенным и не побояться всей правды?” [3, с. 122]. Но если ситуация с “бескорыстностью” заметок Печерина – реальная, то у Парадоксалиста она “предумышленная”. “Подполье”, выдающее себя за некую социально-психологическую патологию, на самом деле является имитацией духовного состояния последней правды, истины, которой наделяет взгляды человека “могила”.

Художественное пространство “Записок из подполья” – духовная коррекция “физиологической” природы текста. Заявленная в них спонтанность, определенная принципом “по поводу”, – доведенная до “физиологии”, “материализма” установка А.С. Пушкина на “болтовню”. Нравственное выздоровление, с которым связывается процесс “записывания” (“Униженные и оскорбленные”, “Подросток”), “подпольный человек” обращает в “болезнь”. Он не записывает, а провозглашает, ищет “торжественности”. В этом отношении его записки сродни “Исповеди” Ставрогина. Парадоксалист, как и герой “Бесов”, извращает принцип исповедальности, обнаруживая его не во внутреннем, а во внешнем. Обвиняя Руссо как автора “Исповеди” в “тщеславии”, потому что он исповедовался “перед публикой” [3, с. 122], “антигерой” указывает на самого себя. Ссылаясь на Гейне, он, по сути, перефразировал слова М.Ю. Лермонтова из “Предисловия” к дневнику Печорина: “Исповедь Руссо имеет тот недостаток, что он читал ее своим друзьям”, – исказив их смысл. Именно этому высказыванию пред-

шествует замечание М.Ю. Лермонтова о дневнике, написанном “без тщеславного желания возбудить участие или удивление” [6, с. 339]. Отсутствие “тщеславия” у Печорина как автора дневника становится “боязнью тщеславия”, упрека в нем у Парадоксалиста, что указывает на тщеславность, доведенную до крайности. Публикация дневника Печорина посмертная, это своего рода “голос из могилы”, имеющий в этом качестве право на последнюю правду о себе. На “замогильное” звучание дневника Печорина и претендует “подполье”, где пишутся записки.

“Исповедь”, так или иначе, связана с проблемой “середины”, изменения накопленного опыта в иное качество. Но только в этом пограничном значении и есть смысл “середины”. Герой романа “Бесы” Ставрогин путем подлога “документов” – “исповедь”-“прокламация” – пытается наделять “середину” независимой, неподвижной сущностью. “А можно ль верить в беса, не веруя совсем в Бога?” [7, с. 10] – центральный ставрогинский вопрос. Толкуя преследующие героя слова откровения Ангелу Лаодикийской церкви (III Отк. 15–17), Отцы церкви различали середину “в делах” и “в вере”. Последнее “не имеет цены”. Середина “в вере”, “бес”, которым одержим Ставрогин, реализует себя в очевидных крайностях в его поведении и поступках. Понимание того, что он находится ни в “начале”, ни в “конце”, толкает героя к “скандалам”, которым в ряду других является и его исповедь. Она, хотя и задумана давно, спонтанна, сумбурна, неуправляема, в один и тот же момент являясь и “покаянием”, и “прокламацией”. Причем это ее качество не “умысел” героя, а подлинная причина его страдания. Его поступки развиваются в разряженной, почти отсутствующей духовной атмосфере, что лишает их всякого смысла и значения. Не случайно, что Ставрогина преследуют стихи именно из Апокалипсиса как последнего, предельного, завершающего и одновременно начинающего акта светопреставления.

“Исповедь” Ставрогина вводится в произведение как “документ”. “Документальная” основа этой части повествования распространяется и на саму главу “У Тихона”, внутренне обусловленную всем ходом событий и одновременно не связанную с внешней логикой его развития. В самой судьбе этой части романа запечатлелась ее природа. Она как бы выпадает из “сюжета”, существует вне его, что только подчеркивает ее действительность. Художественная ткань романа пребывает в движении удаления-приближения по отношению к “исповеди”, которая может выпасть из поля зрения, но это совершенно не будет обозначать ее несуществования. Связь “документа” с повествованием хроникера не “сюжетная”, а “действительная”, основанная на ходе самой жизни. Отношение к “исповеди” представлено в ее течении, смысл же объемлет собой его начало и завершение. Хроникер нарочито “отчуждает” “исповедь” от своего повествования. Именно в связи с нею определение авторского текста как летописи лишено каких-либо условностей и имеет прямое значение. “Вношу в мою летопись этот документ буквально” [7, с. 12], – заявляет он. Причем сама “буквальность” включенного текста тоже выступает в своем прямом значении. Границы документа очерчиваются характером его “печати” и “слога”, который остается без изменений, “несмотря на неправильности и даже неясности”. Единственное исключение делается для “орфографии”. Посредством “исправления орфографических ошибок” текст “документа” адаптируется по отношению ко всей “летописи” в целом. Это максимально точно отражает принцип летописной традиции, свое “авторство” “хроникер” выражает вне смыслового ряда описываемых событий,

оно заключено для него в самом “записывании”, он владеет “буквой”, принципом ее “начертания”, “редакции”, но не тем, что она обозначает. Сокровенное значение “исповеди” сокрыто от него. Глава “У Тихона” предлагает несколько уровней “действительности” “исповеди” – “хроникера”, Ставрогина и святителя Тихона. Как “хроникер” реализует свое отношение к “исповеди” через ее “буквальность”, так Ставрогин – посредством своего “авторства”. И в том и в другом случае взгляд скользит по поверхности текста, но именно это оказывается и его сущностью, которая открывается “проницанию” Тихона. Ни “хроникер”, ни Ставрогин не знают, к каким событиям приведет “документ”, но каждый – исходя из своего положения. “Действительность” “исповеди” в ее отношении к Тихону находится вне текста, в котором она заявляется как факт самоубийства Ставрогина, “эпизод” в “хронике”, невыразимый в “романных” связях и отношениях. Завершение земной жизни, “могила”, двояко. Это и “обрыв” всех земных связей и отношений, “сюжета”, и их итог, а значит, откровение об истине.

С точки зрения “прямой перспективы”, которой обусловлена “сюжетность” западной идеологии, аккумулирующаяся в “Бесах” в известном эпизоде прочтения евангельского отрывка о бросающемся в пропасть стаде свиней, символично название последнего романа И.А. Гончарова “Обрыв”. Видение жизни, “развернутое” во времени и в пространстве, в контексте русской культуры тяготеет к известной оборванности, разорванности. Именно их наблюдает вокруг себя и пытается преодолеть герой предыдущего романа писателя Обломов. “Обрыв” – воплощение иллюзорности цивилизации, иллюзорности построенного на ее основе культ “современности”. “Обрыв” – это путь вперед, путь “в никуда”. Его антитеза – “возвращение”, “старость”, которая в данном контексте является не прошлым, не отжившим, а прозрением, откровением. Такое значение получает образ великой “бабушки” России, который венчает последний роман И.А. Гончарова.

Можно указать на связь этого образа с тем переосмыслением “перспективного” видения жизни и связанной с ним “сюжетности” поздних романов И.С. Тургенева, которое происходит в его “Стихотворениях в прозе”. Само первоначальное название цикла “Старческое” прочитывается в контексте символического и концептуального названия последнего романа писателя “Новь” и противопоставлено ему. “Старческое” в данном аспекте не столько итоговое произведение, подводнящее черту, сколько “открывающее”, “начинающее”. “Новь” и “Старческое” оказываются не в оппозиции, а знаменуют собой изменение ракурса видения бытия с “прямого” на “обратное”. “Новь” и как символ, и как собственно роман – подведение определенных итогов видения человека и бытия в рамках социальной проблематики, текущего, злободневного. Характер прочтения “Стихотворений в прозе”, определенный автором, предполагает не продвижение “вперед”, развитие сюжета, а “возвращение”, постоянное переосмысление, углубление первоначальных впечатлений. “Сюжет” продиктован духовным состоянием читателя, предполагающим нарушение внешней последовательности, из которой складывается ложное представление о целостности текста: “Добрый мой читатель, не пробегай этих стихотворений сподряд: тебе, вероятно, скучно станет – и книга вывалится у тебя из рук. Но читай их враздробь: сегодня одно, завтра другое, – и которое-нибудь из них, может быть, заронит тебе что-нибудь в душу” [8, с. 519]. “Старость” предполагает возвращение назад, обусловленное сужением, уничтожением иллюзорной действительности, характеризующейся пространством и временем, и расширением границ духовной реальности. Мотив возвращения, воспоминания – центральный для произведения, определяет как

положение человека в настоящем, так и становится откровением о будущем. Одновременно определение “Стихотворений в прозе” как “старческого” указывает на консервативную, “архаичную” жанровую природу произведения, связанную с конкретной духовной традицией, которой, в свою очередь, продиктован ряд его художественных особенностей. У ее истоков стоят стихотворения свт. Григория Богослова, которые в соответствии с принципом “буквального”, дословного перевода, определявшего собой бытование творений Отцов церкви в древнерусской и русской письменности, были представлены в прозаическом виде. Духовные размышления русских церковных авторов, сочетавшие в себе наряду с общими вопросами христианского вероучения личные, исповедальные мотивы, принимали иногда форму лирических миниатюр в прозе. Объединенные темой духовного пути, движения к сокровенному, к истине они существуют как часть единого целого, сохраняя при этом внутреннюю цельность и полноту как отдельное произведение с лирическим наполнением. Среди таких произведений можно назвать “Сокровище, от мира собираемое” свт. Тихона Задонского и “Аскетические опыты” свт. Игнатия Брянчанинова. Их связывает как духовное родство содержания, так и “биографическое” начало – они результат непосредственного жизненного пути их авторов, определенный итог их земного существования, стремящегося к своему духовному преображению.

Свт. Игнатий Брянчанинов по поводу “Аскетических опытов” замечал, указывая на внутреннюю, первоначальную законченность, самодостаточность произведений, входящих в книгу: “Статьи, из которых состоит моя книга, написаны в разные времена, по разным причинам...”. “Сюжетная завершенность” цикла, предполагающая их единство, – итог всей земной жизни автора, определенный порог в его непосредственном существовании, срастворение в “истории текста” “органического”, “естественного”, биографического и духовного, судьбоносного. О причинах, побудивших его из отдельных статей создать цикл, святитель пишет: “Оканчивая земное странствование, я счел долгом моим пересмотреть, исправить, пополнить, собрать во едино...” [9, с. 83]. Цикл – результат земного странствия. У свт. Тихона Задонского земное странствие преображается в духовный путь христианина и в этом качестве организует “сюжет” “Сокровища духовного, от мира собираемого”. Предваряя сочинение, автор пишет: “Как купец от различных стран собирает различные товары, и в дом свой привозит, и сокрывает их; так христианину можно от мира сего собирать душеполезные мысли, и слагать их в клетки сердца своего, и теми душу свою созидать” [10, с. 1].

В текстах, идентичных “Аскетическим опытам” свт. Игнатия Брянчанинова и “Сокровищу духовному...” свт. Тихона Задонского, итог земного “странствия” становится “сюжетообразующим” началом и “поводом” к внутреннему единству входящих в их состав отдельных произведений, корректирующим их звучание. Как единое целое итог жизненного пути, “смертное”, “старческое” переходит в бессмертное, вечное. Изменяется и качество “лирической подоплеки” данных произведений. Она перерастает индивидуальные границы, выступает из них уже как личностное начало, где художественная выразительность претворяется в духовную объективность и всеобщность, где авторское звучание выражает себя не в утверждении своего я, а в освобождении от него. Для названных выше произведений характерно, когда “одномоментность” переживания, его подвижность, изменчивость, находящие свое воплощение в художественной выразительности, обретают устойчивость в единстве, продиктованном законами духовного пространства. “Фрагменты” лирического переживания, их внешняя

завершенность начинают тяготеть к цельности духовного переживания, из которого складывается картина духовного совершенства бытия, преображения. Переживание художественного понимания красоты в духовное можно наблюдать у свт. Игнатия Брянчанинова. В его произведении помимо глав, содержащих традиционные для церковной письменности темы, присутствуют своеобразные “лирические откровения”, рождающиеся из созерцания реалий природы, переходящего в духовные размышления. С образом “дерева” связан мотив смерти – “кладбище”, с “морем” – жизни-странничества. Глава “Сад во время зимы” представляет собой характерное для духовной письменности соотношение видимого и незримого, очевидного и невыразимого. Зимний сад – сильное зрительное, чувственное, эмоциональное переживание, и именно в данном своем качестве претворяющееся в размышления о воскресении. Напряженность личных переживаний окрашивает своей неповторимостью традиционное и устойчивое. Мир представляется как ветхозаветная скиния, разделенная “завесой” на “доступное” и тайное, сокровенное. Причем это разделение предполагает и их связанность друг с другом: “Внезапно упала завеса с очей души моей: пред ними открылась книга природы. Эта книга, данная для чтения первозданному Адаму, книга, содержащая в себе слова Духа, подобно Божественному Писанию. Какое же учение прочитал я в саду? – Учение о воскресении мертвых, учение сильное, учение изображением действия, подобного воскресению” [9, с. 179]. Здесь лирическое переживание, созерцание природы – “действие”, способ воплощения действительности духовных состояний, христианского учения о воскресении. Мы наблюдаем особое качество художественного пространства, когда в нем выделяется “действие” и само оно рассматривается как “действие”, переводящее невыразимое в действительный план. “Очевидность” и “повторяемость” явлений природы – та “завеса”, которая разделяет “естественное” и сокровенное, тайное, обыденное и чудо: “Если б мы не привыкли видеть оживление природы весной, то оно показалось бы нам вполне чудесным, невероятным. Не удивляемся от привычки; видя чудо, уже как бы не видим его!” [9, с. 179]. Взгляд должен остановиться и сосредоточиться. В данном контексте о смысле художественного творчества можно говорить как о той силе и напряжении переживания, которая позволяет увидеть мир в его действительном совершенстве, открыть то, что мы видим каждодневно и одновременно не видим в его действительном образе, открыть за “видимостью” “зримость”, которая вне творчества оказывается “незримым”. В главе “Древо зимой пред окнами кельи” автор замечает: “Уединение изоцряет чувства, изоцряет мысль; круг действия их расширяется”. Это состояние ведет к духовному изменению бытия: “Обнаженное дерево служило для меня утешением: оно утешало меня надеждою обновления души моей” [9, с. 181]. В “Кладбище” деревья – тот центр, вокруг которого выстраивается духовное состояние автора. Они осеняют собой “прахи многих поколений”, и человеческая жизнь в отношении к ним, “что жизнь листка на древе” [9, с. 186]. Эта глава непосредственно соотносится с главой “Голос из вечности (Дума на могиле)”. Оба текста отличны от современных им художественных произведений, в которых указанные образы имеют “отрицательное” смысловое значение. Они устойчиво повторяются в мировой культуре, сосредоточив в себе “художественный” и “духовный” потенциал в зависимости от характера их “применения”. В контексте “Аскетических опытов” свт. Игнатия Брянчанинова на первый план выступает именно их “распространенность”, “вселенское” звучание, в котором индивидуальное сознание находит для себя откровение о вечности, вступает в нее посредством этих образов.

Здесь “дерево” – свидетельство грядущего воскресения. Для И.С. Тургенева в стихотворении “Мои деревья” этот образ является последним, “крайним” подтверждением бренности человеческого существа, предельным опытом земной жизни. Это знание о том, что было, а не о том, что будет. “Дерево” противопоставляется человеку, когда ложное “мой” предполагает истинное “ничья”, из которого возникает прежде всего понятие о бренности и ничтожности человеческой природы, “больной” и физически, и духовно. Однако в художественно-биографическом аспекте “Мои деревья” можно соотнести с “Голосом из вечности”, так как носившие наиболее личный характер стихотворения второй части цикла были опубликованы уже посмертно. Предполагавшийся для них подзаголовок “сны” многозначителен. Он позволяет соотнести “посмертную” часть цикла с “разговорами мертвых”. Духовное наполнение “снов”, “разговоров мертвых” в церковной письменности трансформируется, “выпрямляется” в биографическое, то есть становится непосредственным фактом посмертной судьбы художника, накладывающим определенный отпечаток на его творчество.

В таком аспекте “сны” И.С. Тургенева являют собой предчувствие грядущих изменений настоящего, которое происходит на фоне его “сжимания”, “умаления”: “Сожмись и ты, уйди в себя, в свои воспоминания...”; “Но будь осторожен... не гляди вперед, бедный старик!” (“Старик”) [8, с. 546]. Мир “впереди” – “яма” (“Старуха”); в “Конце света” – “провал”, “обрыв”, “почти отвесная, точно разрытая, черная круча”, которую стремительно заполняет море. Эта катастрофа насыщена переживанием своей неотвратимости, протекающей на фоне неподвижности мира: “Это небо – точно саван. И ветра нет... Умер воздух, что ли?” [8, с. 527]. Данное состояние – “обратное” тому, которое переживает “странник” в “Думе на берегу моря”. Бурному морю соответствует “житейское море, воздвигаемое бурей страстей” [9, с. 183], которое успокоится “в тишине гроба и могилы”. Если у И.С. Тургенева “ветра нет” предвещает удар стихии [8, с. 527], то в “Думе на берегу моря” автор замечает: “Утихнут ветры, уляжется море”. Размышления святителя о превратностях земного бытия сопровождаются понятием покоя, истинным и конечным смыслом всех бурь земных и житейских [9, с. 183]. Уход “в ограду святой обители” обретает черты не только духовного убежища, но и зримости очертаний “формы”, заключающей в себе содержание – “покой”, которые не только по своей сути противопоставляются изменчивости и бренности страстей, “бурь”, но и по своей определенности – наличию “образа”. “Бури”, страсти – то, что не может воплотиться, что еще не воплотилось. В этом смысле воплощение и есть покой. С другой стороны, раскрывается то значение воплощения, которое характеризует его как приобщение к вечности с точки зрения явленных в нем определенных формы и содержания. “Бури” – неопределенность, неизвестность, то, у чего еще нет “образа”. Они характеризуют “бренность”, “злободневность”, “текущий” момент существования. Духовные значения “бурь”, “моря” и “покоя” в “Думе на берегу моря” перекликаются с тем эстетическим содержанием, которое в них вкладывает И.А. Гончаров. Религиозное и эстетическое, художественное переживания подходят почти вплотную друг к другу, пересекаясь в понятии “покоя” и возникая из созерцания одного и того же явления природы – моря.

### Заключение

Эта близость значима не столько с точки зрения родственности образов и состояний, на уровне которых она возникает, а, прежде всего, с точки зрения вызревающего в русской культуре соотношения духовного, религиозного аспек-

та восприятия бытия и художественного. Их взаимопроникновение очевидно. И не только в темах и образах, а, прежде всего, в характере понимания сущности и принципов организации художественного пространства, художественной ткани. Понятие покоя, соприкасающееся непосредственно с вечностью, становится таким же художественным принципом восприятия и воплощения действительности, каким со времен А.С. Пушкина является “простота” и родственное ему духовное состояние “смирение”. Поэтика “состояний”-“впечатлений” Гончарова, пронизанная стремлением к “уравновешиванию”, “покою”, есть, по сути, “художественная” аналогия восприятия действительности, стоящего за духовным состоянием “уединение”, о котором пишет свт. Игнатий Брянчанинов. “Расширение” круга действия мыслей и чувств, протекающее в рамках “уединения”, удаления от мира, реализуется в символическом реализме, присущем творениям Отцов церкви. Понятия и явления действительности воспринимаются в пограничном состоянии, как “сообщение”, указание на духовную, истинную реальность, где множественность явлений бытия тяготеет к своей “единственности”, заключенной в Божественном начале. Для слова как выражения понимания мира и человека в их идеальном значении определяющей становится способность к “отзывчивости”, то есть восприятие множественного в единственном. В данном аспекте “простота” в своем функциональном значении – очищение слова, его освобождение от тех внешних наслоений, которые оно приобрело в пространственно-временной архитектонике мироздания, усвоенной “сентименталистской” концепцией человека. В русской литературе “опыт Руссо” трансформируется в пространство его преодоления, возвращения к духовному опыту церковной письменности, что становится не только мировоззренческой проблемой, но и художественной задачей. Возвращение слову первоначального, “архаического” смысла как проявления “концентрированного”, внутреннего смысла характеризует организацию художественного пространства не с точки зрения “сентиментального” выражения, а духовного воплощения. Чувственный опыт становится не результатом, а поводом к действию, обусловленным не стремлением увидеть в себе всех, а увидеть во всем Бога.

“Замогильность” – факт истории бытования текста, посмертной судьбы художника, включенной в рамку автобиографии. Истина начинается там, где кончается “биография”, “мемуары”, и именно этот момент становится подспудным импульсом написания текста, определяющим его структуру и образность. Исповедь, в том виде, в каком она пришла в русскую литературу, отражает в себе “пограничный”, предельный момент существования текста, его “поворота” от биографии к мотиву духовного воскрешения.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. **Крушельницкая, Е.В.** К вопросу об автобиографизме в древнерусской литературе / Е.В. Крушельницкая // Русская агиография: исследования, публикации, полемика. – СПб., 2005. – С. 110–112.
2. **Фонвизин, Д.И.** Собр. соч. : в 2 т. / Д.И. Фонвизин. – Л. : Худож. лит., 1959.
3. **Достоевский, Ф.М.** Полное собрание сочинений : в 30 т. / Ф.М. Достоевский // АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский дом) ; глав. ред. В.Г. Базанов. – Т. 5. – Л. : Наука, 1973.
4. **Гоголь, Н.В.** Собр. соч. : в 7 т. / Н.В. Гоголь. – Т. 6. – М. : Худож. лит., 1985.
5. Русское общество 30-х годов XIX в. Люди и идеи : Мемуары современников. – М. : Изд-во МГУ, 1989.
6. **Лермонтов, М.Ю.** Собрание сочинений : в 4 т. / М.Ю. Лермонтов. – Т. 4. – М.-Л. : Изд-во АН СССР, 1959.

7. **Достоевский, Ф.М.** Полное собрание сочинений : в 30 т. / Ф.М. Достоевский // АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский дом); глав. ред. В.Г. Базанов. – Т. 11. – Л. : Наука, 1974.
8. **Тургенев, И.С.** Дым; Новь; Вешние воды; Стихотворения в прозе / И.С. Тургенев. – М., 1981.
9. **Свт. Игнатий Брянчанинов.** Творения. Аскетические опыты. / Свт. Игнатий Брянчанинов. – Т. 1. – М. : Сретенский монастырь, 1996.
10. Творения иже во святых отца нашего Тихона Задонского : в 5 т. – Т. 4 : Свято-Успенский Псково-Печерский монастырь, 1994.

Поступила в редакцию 07.12.2012 г.