

УДК 821.161.1-4(Аксаков С. Т.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,449

Г. В. Мосалева  
Ижевск, Россия

## ЛЕТОПИСЕЦ ВАРЯЖСКОГО РОДА: ХРАМОВАЯ СТРУКТУРА И ЛИТУРГИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ В МЕМУАРНО-БИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ С. Т. АКСАКОВА

**Аннотация.** Предметом исследования в данной статье является мемуарно-биографическая проза С. Т. Аксакова в аспекте храмовой поэтики, связанной с догмато-мистической ортодоксией как универсальной моделью в русской словесности. «Семья Багровых» в автобиографической прозе С. Т. Аксакова является прообразом ортодоксального храма. Иконические и храмовые мотивы, литургические сюжеты основных героев повествования формируют особую метажанровую поэтику С. Т. Аксакова, не сводимую ни к «семейной хронике» как эмпирическому жанру, ни к идиллической «пасторали». Повествовательные структуры «Семейной хроники» и «Детских годов Багрова-внука» имеют храмово-литургические черты и соединяются в единое художественное целое общей логикой архитектоники и семантики. «Воспоминания» С. Т. Аксакова как произведение, относящееся к автобиографической прозе, в контексте храмово-литургического единства дилогии С. Т. Аксакова выглядит достаточно автономно. Вместе с тем ортодоксальная догмато-мистическая модель в дилогии С. Т. Аксакова, проявляющаяся через троичные, иконографические Богородичные и крестообразующие мотивы, через природные и событийные литургические сюжеты, способствует формированию уникального мира аксаковской мемуарно-биографической прозы. «Семья» С. Т. Аксакова — это православный Космос, подчиняющийся принципу соборности, поэтому аксаковская «Семья» имеет как социальные, исторические, культурологические характеристики, так и сакрализованно инобытийные. Летописец варяжского дворянского рода — Сережа Багров сосредоточен на изображении феноменов земной и духовной реальности. Органическими топосами аксаковской храмовой «Семьи» являются литургический мир Природы и Мир Слова (Книги), формирующие «солнечную», ясную русскую классическую прозу.

**Ключевые слова:** мемуарно-биографическая проза Аксакова, храмовая поэтика, литургичность, иконичность.

G. V. Mosaleva  
Izhevsk, Russia

## VARANGIAN ANNALIST: TEMPLE STRUCTURE AND LITURGIC STORYLINE IN MEMORIAL AND BIOGRAPHICAL PROSE BY S.T. AKSAKOV

**Abstract.** The research subject of the article is specified as memorial and biographical prose by S. T. Aksakov in terms of temple poetics associated with dogmatic and mystic orthodoxy as a general model within Russian language arts. The Bagrovys are regarded in autobiographic prose by S. T. Aksakov as a prototype of the orthodox temple. Iconic and temple motifs, liturgic storylines of the central characters shape the specific meta-genre poetics of S.T. Aksakov which could not be set equal neither to «saga» as an empirical genre nor to the idyllic pastoral. Both narrative structures of «A Family Chronicle» and «The Years of Childhood of Bagrov the Grandson» have temple and liturgic features and become an integrated stylistic harmony due to the common logic of architectonics and semantics. S.T. Aksakov's «Memories» as a creative work being an autobiographic prose seems to be relatively autonomous in the context of the writer's temple and liturgic integrity. In addition to that orthodox dogmatic and mystic model in S. T. Aksakov's diology revealed through triadic iconographic, Berth-Giver motifs, through natural and eventful liturgic storylines have led to the development of the unique world of S. T. Aksakov's memorial and biographical prose. S. T. Aksakov's «Family» is an orthodox Universe complied with the principle of collegiality. Thus S. T. Aksakov's «Family» has social, historical and culturological features as well as traces of sacralization and otherness. The main focus of Seryozha Bagrov as an annalist of the noble Varangians is to fix the phenomena of both earth and spiritual realities. Liturgic World of Nature and the World of the Word (the Book) could be regarded as organic toposes of S. T. Aksakov's temple «Family» shaping bright and shiny Russian classical prose.

**Keywords:** memorial and biographical prose of Aksakov, temple poetics, liturgics, iconicity.

«Семейная хроника» (1854—1856), «Воспоминания» (1856) и «Детские годы Багрова-внука» (1858) С. Т. Аксакова рассматриваются в исследовательской литературе то как трилогия, то как дилогия. Самыми автономными из этих трех произведений выглядят «Воспоминания», а «Семейная хроника» и «Детские годы...» воспринимаются как дилогия, объединяющая два произведения в одно структурно-художественное целое.

Интересующая нас в данной работе храмовая поэтика в мемуарно-автобиографической прозе С. Т. Аксакова является одним из инструментов установления принципа единства или автономии текстов. При этом мы оставим в стороне проблему соотношения автобиографического и художественно-

го, поскольку она является в аксаковедении одной из самых разработанных, и сосредоточимся на рецепции храмово-литургического подтекста в ней.

Под храмовой поэтикой [Нейчев 2010] мы понимаем отражение в художественном произведении всего ортодоксально-догматического континуума, включающего в себя храмовую архитектуру, церковное искусство, богослужение, богословие и другие аспекты православной традиции.

В «Воспоминаниях» связь героя-подростка с храмом как литургическим временем-пространством ослаблена. Он поглощен своими чувствами, отношениями с людьми. «Воспоминания» рассказывают об учебе героя-подростка вначале в Казанской гимназии, а затем в Казанском университете. Мир

«Воспоминаний» — это мир наставников и гимназистов, мир увлечений и интересов, — он исключительно земной, внешний, даже случайный по отношению к миру «Семейной хроники» и «Детских годов...». Связующими образами в «Воспоминаниях» являются образ героя-рассказчика Сережи и образ его матери. Мир литургического времени-пространства существует в «Воспоминаниях» где-то на периферии. Не случайно, несмотря на то что «Воспоминания» выходят вслед за «Семейной хроникой», они воспринимаются и авторским, и читательским сознанием как нечто отдельное. Работа над «Воспоминаниями», возможно, позволила понять Аксакову необходимость вернуться в цельный мир ясных детских воспоминаний, в «мир благоволения и любви» [Хомяков 1900: 374].

В «Семейной хронике» и «Детских годах...» время-пространство предстает в самых различных характеристиках: как историческое, социальное, природное, бытовое, культурное. К. Н. Леонтьев в своем знаменитом эссе назвал «Семейную хронику» сочинением гениальным, в «том смысле, что оно истинно «классическое»: «Вот вещь, от которой истинно веет и временем, и местом, и средой!» [Леонтьев 1911: 122].

Однако аксиологически и поэтологически значимым для дилогии Аксакова является литургическое время-пространство, и оно подчас обнаруживается явно, не внешне, а в скрытых формах повествования.

Летописец «семейной хроники» Багровых ощущает себя продолжателем и наследником своего древнего варяжского рода, сохранившего в своем семисотлетнем бытии верность христианским заветам. В ответ на ропот жнеца о неурожае отец Сережи останавливает его «простыми словами»: «Как быть, воля Божья...». Эти слова на всю жизнь запоминает и его сын:

«Впоследствии понял я высокий смысл этих простых слов, которые успокаивают всякое волнение, усмиряют всякий человеческий ропот и под благодатною силою которых до сих пор живет православная Русь» [Аксаков 1982: 373].

Герой-рассказчик Сережа Багров оказывается летописцем конкретного времени — второй половины XVIII века, но в то же время он ощущает себя «хранителем» всего земного времени своего рода, представители которого восходят один за другим от жизни земной к жизни вечной. Мотивы поиска *пути, верной дороги* характерны для сюжетных линий всех Багровых, они обнаруживают себя и в названиях глав второй части дилогии. Эти мотивы углубляются, онтологизируются и сакрализуются. «Чудесное» исцеление Сережи происходит «в пути»: по «бесконечному милосердию Божию», стараниями матери и под действием «движения и воздуха». За огромные деньги мать заказывала в Казань рейнвейн и французские белые хлеба, хотя семья и нуждалась при этом в самом необходимом. Этот эпизод образует символическое Причастие мальчика, образуя литургический метасюжет внутри основного.

Дедушка «семейного летописца» Степан Михайлович Багров переселяется из наследственного села Троицкого Симбирской губернии в Уфимское наместничество. Название

наследственного села Троицкое символично: *троицные мотивы* проявляются на протяжении всего развития сюжета дилогии. Однако уже с самого начала повествования в сюжете семьи Багровых обнаруживается пространственно-номинативная соотнесенность с догматом о Святой Троице, воплощающей Совершенную Любовь и знаменующей собой симфонию храмового человечества. Свое имя Сережа Багров получает по обету, данному родителями, если «родится у них сын, назвать его Сергием». Этот обет приказывает дать молодым Багров-старший, услышавший от «знакомой всем» Афросиньи Андревны, ездившей «помолиться Богу к Троице, к великому Угоднику Сергию», чудесную историю о том, как «одна знатная госпожа, у которой все родились дочери, дала обещание назвать первого своего ребенка, если он будет мальчик, Сергием, и что точно, через год у нее родился сын Сергей» [Аксаков 1982: 216].

У Софьи Николаовны тоже через год после данного ей обета рождается сын, оказывающийся тем самым под покровительством Преподобного Сергия Радонежского. Род Багровых, таким образом, догматически связан со Святой Троицей, и исторически с великим русским святым — преп. Сергием, завещающим России идею Единства в Божественной Любви, верности Христу, смирения перед Истиной.

*Идея Троицы* в сюжете дилогии воплощается в судьбе деда, отца и внука, символически уподобляющихся Божественной Троице. Степан Михайлович выступает в качестве Бога-Отца, волю которого нельзя не исполнить, в роли старца справедливого и мудрого. В сюжете «Семейной хроники» есть эпизод, в котором Алексеем уподобляется Богу-Сыну, безвинно претерпевая страдания. Находясь на воинской службе, Алексей подвергается жесткому и несправедливому наказанию — избиению, приказ о котором отдает его начальник, немец-лютеранин. Страшная экзекуция происходит под звуки церковных песнопений во время всеобщей молитвы и является красноречивым обличением законнически-фарисейского понимания веры. О своем будущем муже Софья Николаовна говорит, что «таких людей благословляет Бог» [Аксаков 1982: 94], предпочитая Алексея «бойким говорунам». Жизнь Сергея — символизирующего собой в сюжете дилогии третью ипостась Бога — оказывается в младенческие годы под угрозой: он выздоравливает чудесным образом, и его домашние видят в этом «милость Божью». Символизм *троицности* сюжета Сергея проявляется через мотив белых «ручных голубей», с которыми он играет: белый голубь выступает одним из символов Святого Духа, что, кстати, отражается на русской иконе.

Причина переселения Степана Михайловича духовная: тем самым он стремился прекратить ссоры «за общее владение землей» со своими родственниками. Переселение дяди Багрова — *жертва*: он вынужден проститься с «гнездом своих дедов и прадедов», с родной церковью и отправиться в путь в неизведанное — в надежде обрести мир и свой «обетованный уголок». В свете храмовой поэтики мотив переселения является литургическим. Все в православном храме обращено к престолу, на котором совершается Жертвоприношение. Своим пере-

селением Степан Михайлович прекращает семейную распрю, жертвуя своим благополучием и спокойствием, стараясь быть верным заветам евангельской любви. Степан Михайлович называет «новоселившуюся деревню» *Знаменским*, «дав обет, со временем, при благоприятных обстоятельствах построить церковь во имя Знамения Божией Матери, празднуемого 27 ноября, что и было исполнено уже его сыном» [Аксаков 1982: 31].

С момента укоренения Багровых в Знаменском все значительные события, связанные с их христианской семьей, происходят под покровом иконы *Знамения Божией Матери*. Таким образом, с самого начала в «Семейной хронике» род Багровых оказывается внутри *литургического времени-пространства*, определяемого изначально заданной храмовой структурой текста.

Образ *Знамения Божией Матери* — семейный образ Багровых. Икона Знамения относится к иконографическому типу Оранта (греч. «Молящаяся») [Алексеев 2004: 167], что означает молитвенное предстательство Богородицы за весь мир.

Именно этой иконой Степан Михайлович Багров благословляет молодых после их венчания в церкви, встречая их в своем доме:

«...один держал образ Знамения Божией Матери, а другая — каравай хлеба с серебряной солонкой. <...> ...молодые вышли, упали старикам в ноги, приняли их благословение... <...> он [Степан Михайлович] поглядел ей [невестке] пристально в глаза, из которых катились слезы, сам заплакал, крепко обнял, поцеловал и сказал: «Слава Богу! Пойдем же благодарить его». Он взял невестку за руку, провел в залу сквозь тесную толпу, приостановил возле себя — и священник, ожидавший их в полном облачении, возгласил: «Благословен Бог наш всегда, ныне и присно и во веки веков» [Аксаков 1982: 136].

Этот молитвенный эпизод чрезвычайно интересен. Багров-старший обращает внимание на глаза невестки, наполненные слезами. Он угадывает в ней любящую («горячую») душу и благословляет невестку второй раз, но уже не иконой, а молитвенным славословием. Отец словно не видит сына, ставит невестку «возле себя», рядом со священником, который в своем «полном облачении» символизирует живую икону Иисуса Христа. Все трое находятся в особом пространстве, в предельной близости к иконостасу. Икона «Знамение Божией Матери» словно созывает и собирает их на молитву.

Больше эпизодов с иконой Знамения в дилогии нет, но интересно другое. Повествуя о своем детском бытии, Сережа часто вспоминает об «образе матери», который «неразрывно соединяется» с его собственным существованием.

«Детские годы Багрова-внука» открываются «отрывочными воспоминаниями» о болезни «маленького героя», едва не лишившей его жизни. Одна из родственниц даже посоветовала его матери «немучить дитя» и положить его «под образа», но мать не оставляла своих стараний и надежды на спасение сына. Спасение приходит, когда надежда начинает уступать место отчаянию:

«...вынесли меня из кареты, постлали постель в высокой траве лесной поляны, в тени деревьев, и положили почти безжизненного. Я все видел и понимал, что около меня делали. Слышал, как плакал отец и утешал отчаянную мать, как горячо она молилась, подняв руки к небу. <...> ... и вдруг точно проснулся и почувствовал себя лучше, крепче обыкновенного» [Аксаков 1982: 230].

Воздетые руки к небу — *жест Оранты* — символ молитвы. Софья Николавна этим жестом символически уподобляется Оранте, сама становится живой иконой. Молитвенное настроение матери передается сыну: в период выздоровления его охватывает «чувство жалости ко всему страдающему».

Литургичность дилогии Аксакова воплощается и усиливается через «молитву» и «икону». «Молитва» заполняет домашнее и природное пространство героев дилогии. Идеальный герой Аксакова обращается к молитве не только перед иконами, но и в любой жизненной ситуации. *Дом* для героев Аксакова является продолжением *Храма*. В Доме крестят, благословляют, исповедуют, причащают, отпевают.

Иконические мотивы связывают две части дилогии в одно целое, сакрализуют повествование, что переводит его на другой метажанровый уровень, нежели заданный моделью «семейной хроники». Икона в дилогии Аксакова настраивает героя на восприятие Божественной мудрости, «разума свыше», свою земную ограниченность он преодолевает через икону, позволяющую ему выйти в «пространство спасения и света».

Иконические мотивы особенно значимы в сюжете Софьи Николавны, они способствуют формированию его поэтичности и литургичности. Особую роль в судьбе Софьи Николавны играют две иконы, и обе они относятся к одному иконографическому типу — Одигитрии («Путеводительницы») [Алексеев 2004: 162]. Это образы *Смоленской и Иверской Божией Матери*. Обе эти иконы сопровождают Софью Николавну в ее земном пути, они приходят ей на помощь в самых безвыходных обстоятельствах.

К иконе *Смоленской Божией Матери* Софья Николаевна прибегает особенно часто. По преданию, Смоленская икона написана апостолом и евангелистом Лукой и прославилась многими чудотворениями. Перед Смоленской иконой молятся о сохранении и помощи в пути.

Этим образом Сонечку благословляет ее умирающая мать, вручая ее тем самым руководству Божией Матери.

Смоленская Божия Матерь спасает бедную падчерицу Сонечку от самоубийства [Лепяхин 202: 12], к которому как избавлению от издевательств мачехи решила прибегнуть девушка. Перед самоубийством Сонечка чувствует желание помолиться перед образом, которым благословила ее мать:

«Она упала перед иконой и, проливая ручьи горьких слез, прикинула лицом к грязному полу. Страдания лишили ее чувств на несколько минут, и она как будто забылась; очнувшись, она встала и видит, что перед образом теплится свеча, которая была потушена ею накануне; страдальца вскрикнула от изумления ... признав в этом явлении чудо все-

могущества Божьего, она ободрилась, почувствовала неизвестные ей до тех пор спокойствие и силу и твердо решила страдать, терпеть и жить. С этого дня беспомощная сирота облеклась непроницаемой броней терпенья к вящему раздражению своей мачехи» [Аксаков 1982: 90].

«Непроницаемая броня терпения» оказывается драгоценным даром Божией Матери «беспомощной сироте». Мачеху же настигает наказание, вскоре после родов она умирает, но успевает попросить прощения у своей падчерицы и мужа. Так в жизни Софьи происходит первое «чудо».

В дальнейшем Софья Николавна прибегает к Смоленской как собственной земной матери. К этой иконе Софья Николавна обращается с вопросом о выборе «жизненного пути». Знакомство Софьи Николавны и Алексея Степановича происходит в церкви, «у обедни», что символизирует предопределенность встречи. Софья Николавна умна и образованна, однако она чувствует, что ее «ум» часто оказывается «слабым» и «бедным», и она просит у Смоленской Богоматери «света разума»:

«Она побежала в свою комнату молиться и просить *света разума свыше*, бросилась на колени перед образом Смоленской Божией Матери, некогда чудным знаменем *озарившей и указавшей ей путь жизни*; она молилась долго, плакала горячими слезами и мало-помалу почувствовала какое-то облегчение, какую-то силу, способность к решимости...» [Аксаков 1982: 113].

К молитве перед образом Софья Николавна прибегает постоянно, а перед своей помолвкой она просит отца благословить ее и самим образом, становясь перед ним на колени. Перед свадьбой Софья Николавна поверяет Божией Матери все свои сомнения:

«...не один раз приходила она в отчаяние, снимала с руки обручальное кольцо, клала его перед образом Смоленская Божия Матери и долго молилась, обливаясь жаркими слезами, прося просветить ее слабый ум. Так поступала она, что мы уже знаем, во всех трудных обстоятельствах своей жизни. После молитвы Софья Николавна чувствовала себя как-то бодрее и спокойнее, принимала это чувство за указание свыше, надевала обручальное кольцо и выходила в гостиную к своему жениху спокойная и веселая» [Аксаков 1982: 123].

Даже в день свадьбы Софья Николавна не перестает сомневаться в правильности своего выбора, но, в конце концов, все свои надежды связывает с помощью Смоленской Божией Матери:

«Бог поможет мне, Смоленская Божия Матерь будет моей заступницей и подаст мне силы обуздать мой вспыльчивый нрав...» [Аксаков 1982: 132].

От мыслей о перевоспитании своего жениха Софья неожиданно приходит к необходимости своего собственного исправления, а «слезы и молитва» возвращают ей *твердость*. В «ярко» освященную церковь Успения Божией Матери, она входит «спокойно и твердо». «Новый нравственный мир», «величавый образ духовной высоты» Софья Николавна усваивает через своего свекра Степана Михайлыча — с виду «необразованного старца», но «разумного», «доброе», «правдивого». «непре-

клонного» «в своем светлом взгляде и честном суде» [Аксаков 1982: 152].

Образ Смоленской Божией Матери играет первостепенную роль в спасении жизни и души Софьи Николавны и в устроении ее семейной жизни. Уйдя из родительского дома и оставляя в нем икону Смоленской Божией Матери, Софья Николавна становится под венец в церкви Успения Божией Матери. Вскоре она вместе с мужем едет в Знаменское-Багрово и принимает благословение своего свекра иконой Знамения Божией Матери. О смысле ее «*пути*», ее жизненного задания говорит ей в напутственном слове Степан Михайлыч:

«...не давай воли своему горячему сердцу... Не станешь почитать мужа, — *пути* не будет. <...> не переливай через край; все хорошо в меру...» [Аксаков 1982: 180].

Особую роль в судьбе Софьи Николавны играет и образ *Иверской Божией Матери*, относящийся к типу Одигитрии («Путеводительницы»). Не менее важно, что Иверская икона — «Портаитисса» («Вратарница»). Ее цель быть Заступницей, поэтому Божия Матерь выбирает не алтарь, а внутренние врата храма.

Дважды Софья Николавна обращается к Иверской Богоматери, и дважды она переживает чудо исцеления. В первый раз Софья Николавна опасно заболевает после смерти своей четырехмесячной дочери: четверо суток она не могла ни пить, ни есть, ни принимать лекарства, ни спать. Софья Николавна пожелала исповедоваться и причаститься. После Причастия она ненадолго засыпает и видит чудесный сон:

«...проснувшись часа через два с радостным и просветленным лицом, сказала мужу, что видела во сне образ Иверской Божией Матери точно в таком виде, в каком написана она на местной иконе в их приходской церкви; она прибавила, что если б она могла помолиться и приложиться к этой иконе, то, конечно, Матерь Божия ее бы помиловала. Местную икону принесли из церкви, священник отслужил молебен «о спасении и здравии больной». При пении слов: «Призри благосердием, Всепетая Богородице, на мое лютое телесе озлобление» — все присутствующие упали на колени, повторяя слова божественной молитвы ... Больная ... приложилась к местной иконе и почувствовала такое облегчение, что могла выпить воды, а потом стала принимать лекарства и пищу» [Аксаков 1982: 203].

В следующий раз угроза жизни Софьи Николавны возникает перед рождением младшего брата Сережи. Этому семейному испытанию предшествует страшная июньская гроза, во время которой возгорается Троицкая колокольня. Болезнь матери начинается одновременно с «грозой», и ее жизни буквально «угрожает» опасность. В это время уже не сама Софья Николавна, а ее родные вспоминают про Иверскую икону:

«Приносили из церкви большой местный образ Иверской Божией Матери и служили молебен у маменьки в спальне» [Аксаков 1982: 366].

Исцеление наступает не сразу. Софья Николавна даже прощается с детьми и так же, как когда-то и ее мать, благословляет детей образом:

«В комнате было так темно, что я видел только образ матери, а лица разглядеть не мог; нас подвели к кровати, поставили на колени, мать благословила нас образом, перекрестила, поцеловала и махнула рукой. ... В гостиной встретили мы священника; он также благословил нас...» [Аксаков 1982: 367].

Исцеление матери наступает на следующее утро, и вместе с ним в семью Багровых приходит еще одна радость — известие о рождении братца:

«Слава Богу, слава Богу, Бог дал вам братца, маменька теперь будет здорова» [Аксаков 1982: 367].

Эпизод, связанный с возгоранием Троицкой колокольни во время грозы, является сюжетно значимым и непосредственно связанным с храмовой поэтикой. Гнев Божий минует семью Багровых, а «гроза» вводит в произведение тему памяти о недавно умершем дедушке: в предыдущей главе «Багрово зимой» рассказывается о его смерти. Молния, ударившая в Троицкую колокольню, обнаруживает вечное присутствие дедушки Степана Михайловича Багрова — старца «доброего, правдивого и непреклонного». После смерти своего отца Алексей Степанович дает слово матери переехать со своим семейством на постоянное жительство в Багрово, чему пытается воспротивиться Софья Николавна. В уфимском доме начинаются ссоры между мужем и женой. «Гроза» и «пожар» являются напоминанием Софье Николавне слов свекра: «Не давай воли своему горячему сердцу... Не станешь почитать мужа, — пути не будет» [Аксаков 1982: 180].

Софья Николавна оказывается под покровительством двух икон: Иверской (в Уфе) и Знаменья (в Багрово), и беда проходит стороной. После «третьего чудесного исцеления» Софьи Николавны Алексей Степанович со всем семейством переезжает в Знаменское-Багрово, и ссоры прекращаются.

Софья Николавна проходит в романе **чудесный путь**: от увлечения плодами «просвещенного века» — к Премудрости Божией, о чем изначально свидетельствует ее имя София («мудрость»). Она становится земной матерью-утешительницей и заступницей. Ее имя, входя в сюжетную сферу диалогии, рождает сюжетную икону — *Софии Премудрости Божией*, а сам образ Софьи Николавны является одним из поэтичнейших и неповторимых женских образов русской словесности.

Одним из важных храмовых мотивов диалогии является *мотив неостановимого процесса строительства церквей*. Вместо деревянной строит каменную церковь Михайла Максимович Куролесов; помогает своей теще в строительстве церкви Петр Иванович Чичагов — «живописец и архитектор», «который в этой церкви еще и сам писал все образа» [Аксаков 1982: 387]; «две каменные церкви с зелеными куполами, одна поменьше, а другая большая, еще новая и неосвященная» возвышаются в селе Чурасово; в духе «новой архитектуры» выстраивает в Никольском каменную церковь помещик Дурасов. При описании храмостроительства Аксаков обращает внимание на меняющиеся архитектурные стили церковного зодчества, свидетельствующие о

движении времени, вкусах и предпочтениях того или иного строителя.

Категория *событийности* в диалогии напрямую связана с *храмовыми аспектами*. Венчание Софьи Николавны и отпевание ее отца происходят в церкви Успения Божией Матери. Храмовое пространство диалогии Аксакова соотносено с *церковно-календарным временем*. Жизнь героев диалогии Аксакова изображается сквозь череду церковных праздников: Петров день, Успенье, Покров, Рождество Христово, Великий Пост. В «Детских годах» рамочная «рождественская структура» текста определяет композицию и обуславливает онтологичность его рождественского сюжета и символики. Первая глава «Детских годов...» начинается «отрывочными воспоминаниями» о времени баснословного младенчества Сережи Багрова, его болезни и чудесном возрождении. В последней главе упоминается о престольном празднике Рождества Христова в Чурасове у Прасковьи Ивановны — родной тети Сережи и его неожиданном отъезде с родителями накануне Крещения в Казань на богомолье. Сюжет Креста является смыслообразующим в сюжете Прасковьи Ивановны — одной из ярких героинь «Семейной хроники». Мотивы креста как иконы, крестного знамени значимы и для хроники в целом.

Крест есть воплощение Совершенной Любви Бога к грешному человеку. Крест — это Икона и вероисповедный символ. Обращения героев диалогии к символу креста многочисленны: осенение крестом — самый распространенный жест героев хроники. «Крестным знаменем» начинается и заканчивается одна из глав «Первого отрывка» «Семейной хроники», посвященного Степану Михайловичу Багрову. Во «Втором отрывке» («Михайла Максимович Куролесов») идея креста как иконы преломляется в сюжете и образах героев.

Двоюродную сестру-сиротку Степана Михайловича родные без его благословения выдают замуж за Михайлу Максимовича Куролесова. Прасковья Ивановна — «богатая невеста», и Михайла Максимович прикладывает все усилия, чтобы жениться на ней. Куролесов поначалу старается во всем угождать своей юной жене, однако его истинное лицо скоро обнаруживается. Из письма своей дальней родственницы Прасковьи Ивановны узнает о «разврате и лютости» своего мужа, об истязании крепостных крестьян: «...кровь их вопиет на небо...» [Аксаков 1982: 73]. Узнав правду, Прасковья Ивановна «совсем было сошла с ума, но необычайная твердость духа и теплая вера подкрепили ее» [Аксаков 1982: 74]. Прасковья Ивановна решает ехать в Парашино — любимое место мужа, чтобы все увидеть своими глазами. При всем этом Куролесов «ревностно занялся построением каменной церкви в Парашине», что, по словам героя-рассказчика, является необъяснимым явлением и противоречием «в искаженной человеческой природе» [Аксаков 1982: 73]. Перед своей встречей с мужем Прасковья Ивановна не спит всю ночь и молится:

«Прасковья Ивановна стояла на коленях и со слезами молилась Богу на новый церковный крест, который горел от восходящего солнца перед самы-

ми окнами; никакого образа в комнате не было» [Аксаков 1982: 76].

Молитва ко Кресту дает силы Прасковье Ивановне понести и свои крестные страдания: избиение, голод, пребывание в каменном подвале, шантаж мужа. Степан Михайлович «крестится», увидев свою сестру живой. Крест в этой истории символизирует и крестные страдания, и избавление от них. Прасковья Ивановна терпит не столько ради себя, отказываясь подписать купчую крепость «на все свое имение» в пользу мужа, она встает тем самым на защиту «тысяч душ». Крест образует своеобразный сюжет в этой истории. Освобожденная братом, покидая место своего мучения, Прасковья Ивановна вновь обращается к Кресту:

«Солнце начинало всходить, и опять ярко загорелся крест на церкви, когда Прасковья Ивановна проезжала мимо нее. Ровно за шесть суток молилась она на этот крест... помолилась и теперь, благодаря Бога за свое избавление» [Аксаков 1982: 80].

Уже спустя годы, Прасковья Ивановна выстраивает новую каменную большую церковь, «потому что прежняя слишком напоминала своего строителя» [Аксаков 1982: 410] и посвящает ее Рождеству Христову.

Смысловым, литургически объединяющим центром дилогии является Светлое Христово Воскресенье. Оно изображается в «Детских годах...» в главе «Первая весна в деревне» — одной из самых «молитвенных» глав дилогии, где Аксаков изображает просительную молитву матери о заболевшем ребенке. Драматизм семейной ситуации усиливается указанием на особый церковный статус времени: события происходят в Страстную Субботу:

«...комната была ярко освещена, кивот с образами растворен, перед каждым образом, в золоченой ризе, теплилась восковая свеча, а мать, стоя на коленях, вполголоса читала молитвенник, плакала и молилась. Я сам почувствовал непреодолимое желание помолиться вместе с маменькой» [Аксаков 1982: 428].

Ночь накануне Христова Воскресенья заполнена «световым потоком»: яркий свет от свечей и лампад постепенно сменяется ярким солнечным светом, само «солнышко на восходе играет и радуется Христову Воскресенью» [Аксаков 1982: 428].

«Переселением» Багровых начинается и завершается сюжет дилогии. В начале «Семейной хроники» изображается переселение Степана Михайловича Багрова в Бугуруслан, край «чудесный» и «благословенный». В заключительных главах «Детских годов...» уже сын Степана Михайловича Алексей переезжает со своим семейством из города в родное Багрово (*Знаменское*), в свой «обетованный уголок». Мир, изображенный Аксаковым в дилогии, не фотография действительности и не русская пастораль [Durkin 1983]. А. Хомяков назвал Аксакова «великим художником», чей Русский слог «сделал шаг вперед даже после Пушкина и Гоголя», отразив свое «чудное сияние». В «простоте стремлений» художника Аксакова, в искренности и нерассудочности его повествования Хомяков увидел качество античного мира, быстро утратившего эту гениальную простоту и искренность: «Творения Сергея Тимофеевича — это сама жизнь, рассказывающая про

себя» [Хомяков 1900: 374]. Такое поведение повествователя характерно для того, кто не осознает себя художником, кто повествует о мире не ради цели рассказать о нем, а от переполняющей его любви, так что сама «любовь к миру Божьему и человеческому» начинает вести безыскусный рассказ о мире и самом «писателе» летописи. Это позиция не вне, а внутринаходимости автора по отношению к своему творению, и это позиция христианского художника: в акте художественного творчества засвидетельствовать свою связь с Богом и миром. Категория соборности [Есаулов 1995] проявляет себя в творчестве Аксакова на самых различных уровнях: повествования, сюжета, персоналогии, символики.

Мир Природы у Аксакова наделен свойствами сакральности. «Чудесный край, благословенный» в дилогии Аксакова служит Господу литургию Вечности, сама природа у Аксакова литургична. Через общение с природой и иконой человек способен восходить к Сверх-иконе [Евдокимов 2005: 246] — пространству Тайны: «Это видимый свет абсолютно невидимого». Природа в дилогии Аксакова — видимый Храм, но все сюжетные линии, связанные с ней, ведут аксаковских героев к постижению «горнего мира». Природа, таким образом, обладает чертами сверх-иконичности.

Жертвенность Степана Михайловича Багрова, переселяющегося в чужие места ради мира с родственниками, приносит добрые плоды: новое место оказалось «райским». Бугуруслан представлял собой безлюдную равнинную местность, где были «чудны степные реки», «чернозем в аршин глубиною», «чудесная растительность», «чудесное рыболовство», «чудесный хлеб». Степан Михайлович занялся хлебопашеством и скотоводством и уже в первое лето собрал «урожай баснословный, неслыханный». В дилогии можно выделить сюжет «созревания хлебов». Труд на хлебных полях, как и крестьянский труд вообще, — *святой*:

«...во время вечернего богослужения Церковь благословляет хлебы, пшеницу, вино и елей, представляющие природу и ее плодородие»; «наивысшее назначение пшеницы и винограда — евхаристическая Чаша» [Евдокимов 2005: 128].

С любовью относятся к хлебным полям все Багровы: «Какие хлеба дает нам Бог! Велика милость Господня!» [Аксаков 1982: 46] — делится радостью с женой Степан Михайлович.

Хлеб — высший дар Бога людям. В России, наверное, и не могла однажды не появиться икона, где одним из главных символов иконического пространства является хлеб<sup>1</sup>.

«Благословенны» в дилогии «воды»: ключи, родники; многочисленны упоминания о молебнах с водосвятием, а «высшее служение еляя и воды —

<sup>1</sup> Святой Амвросий Оптинский в 1889 году заказывает иконописцу образ Божией Матери, который он назвал «Спорительница хлебов»: «На этой иконе Божия Мать изображена молящейся на облаках, Ее руки распростерты на благословение, а внизу, среди травы и цветов, стоят и лежат ржаные снопы» («Чудотворные образы». Цит. соч. С. 132). Старец Амвросий указывает и день празднования иконы — 15 октября. Именно в этот день, 15 октября 1891 года, был погребен великий оптинский старец.

быть проводниками благодати к возрожденному человеку» [Евдокимов 2005: 128]. Животный и птичий мир составляют отдельные сюжетные линии в диалогии. Домашний скот *освящен*: в Парашино «против самых ворот» конюшни, «на стене» был помещен *образ Николая Чудотворца*.

Особым сюжетом в диалогии является «*уженья рыбы*», которое, наряду с охотой, является родовым занятием Багровых, в нем даже участвуют тетушки Сережи.

Один из первых запахов, который «вспоминает» Сережа в детстве, — это *запах смолы*, воскурение которой напоминает ладан, восходящий к куполу дома-храма Багровых: «Я очень любил запах сосновой и еловой смолы, которую курили иногда в наших детских комнатах» [Аксаков 1982: 228].

«Природа» у Аксакова не миметична, а идеальна, и потому представляет собой не столько ландшафт, сколько Божественную космологию, она всегда хранительница Света. «Яркое солнце» и «звездное небо» — любимые образы Аксакова. «Солнечность», световое сияние прозы Аксакова, особенно его диалогии, обеспечивается всеми элементами ее храмовой поэтики, важнейшими из которых оказываются литургичность и иконичность.

#### ЛИТЕРАТУРА

Аксаков С. Т. Семейная хроника; Детские годы Багрова-внука. — М.: Худож. лит., 1982. — 542 с.

Алексеев С. В. Энциклопедия православной иконы. Основы богословия иконы. — СПб: Сатисъ Санкт-Петербург, 2004. — 336 с.

Евдокимов П. Н. Искусство иконы. Богословие красоты. — Клин: «Христианская жизнь», 2005. — 384 с.

Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. — Петрозаводск: Издательство ПГУ, 1995. — 288 с.

#### Данные об авторе

Мосалева Галина Владимировна — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы и теории литературы, Удмуртский государственный университет (Ижевск).

Адрес: 426034, г. Ижевск, Университетская, 1 (корп. 2).

E-mail: mosalevagv@yandex.ru.

#### About the author

Mosaleva Galina Vladimirovna is a Doctor of Philology, Professor of the Department of the Theory of Literature and the History of Russian Literature, Udmurt State University (Izhevsk).

Леонтьев К. Н. О романах гр. Л. Н. Толстого: Анализ, стиль и веяние (критический этюд) Писано в Оптинской Пустыни в 1890 г. — М., 1911. — 152 с.

Лепехин В. В. Икона в русской художественной литературе. — М.: изд-во «Отчий дом», 2002. — 733 с.

Нейчев Н. Таинственная поэтика Ф. М. Достоевского. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2010. — 316 с.

Чудотворные образы. — М., 2007.

Хомяков А. С. Сергей Тимофеевич Аксаков // Хомяков А. С. Полное собрание сочинений: в 8 т. — М., 1900. — Т. 3.

Durkin A. Sergei Aksakov and Russian Pastoral. — New Brunswick, 1983.

#### REFERENCES

Aksakov S. T. Semejnaya hronika; Detskie gody Bagrova-vnuka. — M.: Hudozh. lit., 1982. — 542 s.

Alekseev S. V. Enciklopediya pravoslavnoj ikony. Osnovy bogosloviya ikony. — SPb: Satis" Sankt-Peterburg, 2004. — 336 s.

Evdokimov P. N. Iskusstvo ikony. Bogoslovie krasoty. — Klin: «Hristianskaya zhizn'», 2005. — 384 s.

Esaulov I. A. Kategoriya sobornosti v russkoj literature. — Petrozavodsk: Izdatel'stvo PGU, 1995. — 288 s.

Leont'ev K. N. O romanah gr. L. N. Tolstogo: Analiz, stil' i veyanie (kriticheskij etjud) Pisano v Optinoj Pustyni v 1890 g. — M., 1911. — 152 s.

Lepahin V. V. Ikona v russkoj hudozhestvennoj literature. — M.: izd-vo «Otcij dom», 2002. — 733 s.

Nejchev N. Tainstvennaya poetika F. M. Dostoevskogo. — Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta, 2010. — 316 s.

Chudotvornye obrazy. — M., 2007.

Homjakov A. S. Sergej Timofeevich Aksakov // Homjakov A. S. Polnoe sobranie sochinenij: v 8 t. — M., 1900. — T. 3.

Durkin A. Sergei Aksakov and Russian Pastoral. — New Brunswick, 1983.