

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина»

На правах рукописи

Перевалова Ольга Андреевна

**Стихотворная молитва в русской поэзии XIX века:
жанровая динамика и типология**

10.01.01. – Русская литература

Диссертация на соискание ученой степени кандидата
филологических наук

Научный руководитель:
д-р филол.н., профессор
Зырянов О. В.

Екатеринбург – 2015

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Жанр стихотворной молитвы в историко-теоретическом освещении.....	13
1.1. Теоретическая модель жанра стихотворной молитвы.....	14
1.1.1. Актуальные проблемы жанровой теории.....	14
1.1.2. Теория жанра стихотворной молитвы.....	28
1.2. Каноническая молитва как источник жанра стихотворной молитвы.....	44
1.3. Стихотворная молитва в контексте соотношения сакрального и эстетического.....	54
1.4. Пародийная молитва: проблема жанрового статуса.....	69
Глава 2. Типология жанра стихотворной молитвы: критерий «вторичности».....	87
2.1. Генезис жанра стихотворной молитвы.....	90
2.2. Молитва-переложение.....	111
2.3. Молитва-подражание.....	124
2.4. Молитва-вариация.....	134
Глава 3. Эволюционные тенденции развития жанра стихотворной молитвы.....	141
3.1. «Моя молитва» в аспекте жанровой динамики.....	142
3.1.1. Генезис «моей молитвы» в зеркале жанровой номинации.....	142
3.1.2. Жанровая модель «моей молитвы».....	148
3.1.3. «Мои молитвы» русских поэтов: пути жанровой эволюции.....	162
3.2. Метамолитва: стратегии жанровой реализации.....	174
3.3. Стихотворная молитва в творчестве Е. Гадмер.....	182
Заключение.....	191
Список литературы.....	193

ВВЕДЕНИЕ

Диссертация посвящена исследованию жанра молитвы в творчестве русских поэтов XIX века. Жанр стихотворной молитвы понимается как лирический жанр, являющийся литературным феноменом и обладающий специфическими жанрообразующими чертами.

Объектом исследования выступает жанровая парадигма молитвенной поэзии русских поэтов – в различных ее жанровых разновидностях, индивидуально-авторских модификациях и трансформациях. В качестве **предмета** изучения рассматривается жанровая специфика (поэтика) исследуемых текстов и логика их жанровой эволюции.

Актуальность исследования обусловлена назревшей необходимостью жанрологического определения стихотворной молитвы. В последние десятилетия в отечественном литературоведении становится все более актуальным обращение к рассмотрению феномена молитвенной лирики русских поэтов, однако ученые до сих пор не выработали устойчивого отношения к нему, описанного с помощью литературоведческих категорий. Большинство современных исследователей обходят стороной вопросы, связанные с жанровой спецификой стихотворной молитвы, ограничиваясь анализом религиозных (христианских, православных, молитвенных и пр.) тем и мотивов в творчестве того или иного автора или констатацией существования многовековой традиции молитвенной лирики. Лишь ряд литературоведов начала XXI в., среди которых Э. М. Афанасьева, Т. А. Радченко, М. Войтак, М. С. Руденко, О. В. Зырянов, И. В. Козлов, предпринимают попытки в той или иной степени наполнить понятие молитвы жанровым содержанием, определить его структуру и функциональные особенности. Но молитва как поэтический жанр по-прежнему остается мало изученной. Тем не менее, жанр молитвы в русской литературе оформлялся на протяжении длительного исторического периода, и потому рассмотрение его эволюции (динамики жанровой формы) позволяет не только понять природу

данного явления, но и по-новому взглянуть на историко-литературный процесс.

В последние десятилетия, помимо актуальности рассмотрения феномена молитвенной лирики русских поэтов в отечественном литературоведении, интерес к данному феномену обнаруживают и книгоиздатели, активно выпускающие различные антологии стихотворных молитв. Например, сборники «Русская Духовная Поэзия» (1996, сост. епископ Александр (Милеант)) и «Молитва поэта» (сост. В. А. Сапогов, 1999); антология стихотворных молитв, составленная Э. М. Афанасьевой (2000, Томск), – первое научное издание, в котором собраны и прокомментированы русские стихотворные молитвы XIX в.; три тематических сборника «Библейские мотивы в русской поэзии»: «Пророк», «Голгофа», «Час молитвы» (2001); а также двухтомная антология, изданная в 2007 г. под эгидой Всемирного Русского Народного Собора в московском издательстве «Вече», «Молитвы русских поэтов. XI-XXI вв.», открывающаяся молитвами преподобного Феодосия Печерского, великого князя Владимира Мономаха, митрополита Илариона и заканчивающаяся стихотворными молитвами современных авторов; довольно объемная антология под названием «Неугасимая лампада» (2009), в которой собраны лирические стихотворения русских поэтов XIX в., посвященные теме веры и молитвы, и тематический сборник «Псалтырь в русской поэзии» (2010), выпущенный под эгидой «Московского Христианского Творческого союза». Подобное стремление выделить в русской литературе, в частности, в поэзии, пласт религиозно-философской, духовной, молитвенной лирики свидетельствует о повышенном интересе к практически неисследованной области русской культуры и религии, осознании поэтического творчества как аспекта национальной духовности, национального менталитета.

Основная **цель** диссертационного исследования – утверждение жанрового статуса стихотворной молитвы в системе лирических жанров XIX в., выявление ее соотношения с молитвенным дискурсом, установление жанровой типологии молитв русских поэтов и эволюционных путей развития данного жанра.

Для достижения поставленной цели решаются следующие **задачи**:

- 1) установление жанровой модели стихотворной молитвы;

2) прослеживание динамики жанровой формы стихотворной молитвы в творчестве русских поэтов;

3) рассмотрение генезиса и функционирования жанровых разновидностей стихотворной молитвы, уточнение типологии жанра;

4) выявление жанрообразующих признаков таких разновидностей молитвенной лирики, как «моя молитва» и «метамолитва», и определение их места в жанровой системе стихотворной молитвы.

Материалом исследования послужили стихотворные молитвенные тексты русских поэтов XVIII – начала XX вв., а также канонические молитвенные тексты, Евангелие, Псалтырь и тексты святоотеческих толкований.

Методологическую основу исследования составляет комплексный подход к жанру стихотворной молитвы, сочетающий приемы теоретической и исторической поэтики, принципы историко-генетического, структурно-типологического, феноменологического и жанрологического анализа. Выполнение исследования прежде всего основано на положениях, явленных в работах Э. М. Афанасьевой, В. А. Котельникова, С. И. Ермоленко, О. В. Зырянова, Т. В. Бердниковой и др., освещающих отдельные моменты, касающиеся молитвенной лирики. Наличие литературоведческих работ, так или иначе посвященных жанру молитвы, позволяет говорить о постоянных попытках рассмотрения феномена молитвы в русской действительности, что подтверждает наше предположение о том, что проблема жанра молитвы четко обозначена в ряду важных проблем русской литературы. Помимо филологических работ последних десятилетий, мы обращаемся и к религиозно-философскому (П. А. Флоренский, С. Н. Булгаков, А. Ф. Лосев, И. А. Ильин), святоотеческому (архимандрит Софроний, епископ Феофан, Каллист и Игнатий Ксанфопулы, Св. Антиох Иоанн Златоуст и др.), а также филологическому (Каллаш В. В.) наследию.

Научная новизна исследования состоит в рассмотрении жанровой специфики стихотворной молитвы и ее разновидностей в аспекте соотношения сакрального и мирского, догматического и индивидуально-авторского начал. Стихотворная молитва в ее различных жанровых разновидностях, модификациях и

трансформациях рассматривается в диссертации как результат важнейшей жанровой тенденции Нового времени – к деканонизации. В диссертации представлен системный опыт жанровой типологии стихотворной молитвы, установлены жанровые модели «моей молитвы» и «молитвы о молитве» (метамолитвы), впервые в отечественном литературоведении подтвержден их оригинальный жанровый статус.

Теоретическое значение диссертационного исследования определяется строго выдержанным жанрологическим подходом к феномену стихотворной молитвы, введением новых жанровых дефиниций («моя молитва», «молитва о молитве», «пародийная молитва») и их теоретико-литературным обоснованием. Прослеженные в диссертации пути развития жанра стихотворной молитвы подтверждают ведущие тенденции эволюции жанрового сознания русской лирики в так называемую неканоническую эпоху, или в период с конца XVIII в. по начало XX столетия.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его основные результаты могут быть использованы как в базовых курсах истории отечественной литературы, так и в материалах специальных курсов по поэтике лирических жанров.

Положения, выносимые на защиту

1. Стихотворная молитва – специфический жанр лирической поэзии Нового времени, ориентированный на молитвенный канон (тексты, входящие в церковную практику) и характеризующийся определенной архитектурной (обращение к Божественному началу, система прошений, каноническая концовка), диалогичностью, устойчивым мотивно-тематическим комплексом.

2. Стихотворная молитва подчиняется представлению о лирическом жанре как о полифункциональной категории художественного мышления, подверженной непрерывной эволюции и отличающейся диалогичностью в силу особенностей коммуникативной (субъектной) организации, ориентированной на воспринимающее сознание и подчеркивающей первостепенную роль авторского «я».

3. Жанр стихотворной молитвы, возникшей из переложений ветхозаветных псалмов и граничащей с жанром духовной оды, оформился в русской поэзии XVIII в., а в XIX в. стал одним из самых распространенных жанров лирической поэзии. Результатом многовекового освоения литературой религиозного дискурса становится закрепление в русском литературном процессе оригинальной жанровой формы стихотворной молитвы, обладающей определенной степенью «вторичности» по отношению к каноническому тексту. Развитие жанра происходит по пути постепенного отказа от непосредственного переложения прецедентного текста, а также по пути лиризации молитвы. Имеющий изначальную синтетическую природу, основанный на стыке светской и религиозной сфер сознания жанр стихотворной молитвы при всей своей «внутренней» строгости и стремлении соответствовать конструктам канонической молитвы становится одним из самых динамично развивающихся жанров русской лирики.

4. Рассматривая жанр молитвы как динамично развивающийся, мы можем говорить об особенностях освоения жанровой модели молитвы русскими поэтами на протяжении XIX столетия: оформившийся в русле переложительной традиции жанр все больше отдаляется от прецедентных текстов, формируются новые жанровые разновидности, индивидуально-авторские модификации и трансформации исходного жанра. Анализируя пути эволюционного развития стихотворной молитвы, мы предлагаем следующую типологию данного жанра:

- молитва-переложение: а) точное переложение канонического текста (с сохранением формальных и содержательных черт); б) вариант лирического прочтения канонического текста (с привнесением новых структурных и содержательных элементов при сохранении сакрального смысла);
- молитва-подражание: а) собственно вольный перевод (интерпретация канонического текста с сохранением структурных черт); б) подражание (интерпретация прецедентного текста в сочетании со стилизацией языковых, содержательных и структурных его особенностей);
- молитва-вариация (своего рода размышление по поводу известного

текста или сюжета, ориентированное не на точное воспроизведение канона, а на реализацию молитвенного дискурса и лирическое осмысление канонического текста);

- «моя молитва»: а) импровизация (создание собственной молитвы поэтом, ориентированной на христианские традиции, но не репрезентирующей прецедентный текст); б) «моя молитва» (своеобразная лирическая медитация, носящая исповедальный характер, ориентированная на просительную молитву, с возможным включением богоборческих мотивов и просьб о смерти);

- метамолитва (молитва о молитве; стихотворение о молитвенном событии, о воздействии молитвенного слова или о значимости и нужности молитвы в жизни человека);

- пародийная молитва (пародия на канонический текст, на молитвенную ситуацию с наделением молитвенного слова кощунственным смыслом, с его ироническим обыгрыванием, или десакрализацией наадресата). Зачастую порывая с областью сакрального, данный жанр выходит за границы стихотворной молитвы как таковой, смыкаясь с метажанровой парадигмой пародийной (и пародической) поэзии.

5. Особый интерес в плане жанровой эволюции представляет такая разновидность жанра стихотворной молитвы, которую мы вслед за самими поэтами предложили назвать «моя молитва». Это специфическая жанровая форма, характеризующаяся редукцией составляющих молитвенного дискурса и не вписывающаяся в жанровый канон; своего рода лирическая медитация, носящая глубоко личностный исповедальный характер: импровизированный диалог с Богом ведется с позиции лирического «Я», которое становится для героя именем собственным. Помимо усиления субъективности (подмена соборного христианского «мы»), данная разновидность имеет несколько жанрообразующих черт: 1) индивидуальные метафорические именованья Божественного начала; 2) вербализованная рефлексия исповедального характера над поводом обращения к молитве; 3) неканонический характер просьб (в т. ч. прошения о страданиях, о смерти); 4) замена финальной закрепительной формулы «последней просьбой»

или словесными показателями обреченности или неверия; 5) жанровая авторефлексия.

6. Появившаяся на периферии жанра индивидуально-авторская форма «моей молитвы» постепенно обретает свой автономный жанровый статус, становясь уже к середине XIX века одной из самых распространенных жанровых разновидностей стихотворной молитвы, а к концу столетия начинает осознаваться даже в качестве ведущей. Интенции жанровой разновидности «моей молитвы» оказываются настолько сильными, что определяют дальнейшую эволюцию жанра стихотворной молитвы. Постепенный отказ от перелогательной традиции актуализирует «мою молитву» в качестве основного способа ведения поэтического молитвенного диалога. Многочисленные примеры тому демонстрирует поэтическая практика Новейшего времени – XX и XXI веков.

Достоверность результатов и обоснованность выводов определяется широтой анализируемых источников.

Апробация диссертации. Основные положения и отдельные результаты исследования были изложены в форме докладов на научных конференциях: международных (XIV Международная научная конференция студентов-филологов, Санкт-Петербург, 2011; Актуальные проблемы филологии, Екатеринбург, 2012; XV Международная научная конференция студентов-филологов, Санкт-Петербург, 2012; Грехневские чтения – 2014: X международная научная конференция «Литературное произведение в системе контекстов», Н. Новгород, 2014; XLII Болдинские чтения, Большое Болдино, 2014); всероссийских с международным участием (LITTERATERRA – 2012: II Всероссийская с международным участием конференция молодых ученых «Litteraterra: проблемы поэтики русской и зарубежной литературы», Екатеринбург, 2012; Актуальные вопросы филологической науки XXI века, Екатеринбург, 2013); всероссийских (Литература Урала, Екатеринбург, 2010; Актуальные проблемы изучения и преподавания русской литературы в вузе и в школе – 2011: XV Всероссийская научно-практическая конференция словесников «Литература сегодня: знаковые фигуры, жанры, символические образы», Екатеринбург, 2011;

Дергачевские чтения – 2011: X Всероссийская научная конференция «Русская литература: национальное развитие и региональные особенности», Екатеринбург, 2011; Актуальные вопросы филологической науки XXI века: студенческий взгляд, Екатеринбург, 2012; Дергачевские чтения – 2014: XI Всероссийская научная конференция «Русская литература: типы художественного сознания и диалог культурно-национальных традиций», Екатеринбург, 2014); региональных (VII Епархиальный съезд православных законоучителей «Собор Екатеринбургских святых: проповедь веры и нравственности», Екатеринбург, 2011).

Основные положения диссертации изложены в 3 статьях, опубликованных в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК РФ, а также в статьях, посвященных особенностям поэтики жанра стихотворной молитвы. Материалы диссертации полно представлены в опубликованных работах.

Статьи, опубликованные в ведущих рецензируемых научных журналах и изданиях, определенных ВАК РФ:

1. *Перевалова О. А.* Жанровая разновидность метамолитвы в творчестве русских поэтов XIX в. // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитар. науки. 2013. № 3 (117). С. 163–170.

2. *Перевалова О. А.* Жанровые разновидности Лермонтовских «молитв» // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитар. науки. 2014. № 4 (133). С. 39–46.

3. *Перевалова О. А.* Теоретическая модель жанра стихотворной молитвы. ФИЛОЛОГОС. – Выпуск 1 (24). – Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2015. – С. 66–72.

Другие публикации:

4. *Перевалова О. А.* Стихотворная молитва в поэзии пушкинского круга: динамика жанровой формы // Пушкин и его современники: версия молодых : альманах. Вып. 1 / Музей-заповедник А. С. Пушкина «Болдино» ; АГПИ им. А. П. Гайдара ; под ред. С. Н. Пяткина. – Б. Болдино-Арзамас: АГПИ, 2010. – С. 84–101.

5. *Перевалова О. А.* «Моя молитва» в творчестве русских поэтов XIX в.: к вопросу о динамике жанровой формы // XIV Междунар. науч. конф. студентов-филологов (4–8 апр. 2011 г.) : тезисы. Ч. 5 / СПбГУ. Филол. ф-т. СПб. : филол. ф-т

СПбГУ, 2011. С. 19–20.

6. *Перевалова О. А.* Жанр молитвы в творчестве Елизаветы Гадмер // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Вып. 6 : Историко-культурный ландшафт Урала: литература, этнос, власть / Ин-т истории и археологии УрО РАН ; отв. ред. Е. К. Созина. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2011. С. 347–355.

7. *Перевалова О. А.* Трансформация жанра стихотворной молитвы в творчестве русских поэтов второй половины XIX века // Литература сегодня: знаковые фигуры, жанры, символические образы : материалы XV Всеросс. науч.-практ. конф. словесников «Актуальные проблемы изучения и преподавания русской литературы в вузе и в школе» (Екатеринбург, УрГПУ, 30 марта 2011 г.). Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2011. С. 133–137.

8. *Перевалова О. А.* «Моя молитва» в творчестве русских поэтов XIX в.: Проблема жанровой номинации // XV Международная конференция студентов-филологов, СПб., 20–27 апреля 2012 г. : Тезисы докладов / Отв. ред. Д. Н. Чердаков. СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2012. С. 246–247.

9. *Перевалова О. А.* «Пародийная молитва» в творчестве русских поэтов XIX в. // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: студенческий взгляд : сб. ст. по материалам II Всеросс. студ. науч. конф. (10 февр. 2012 г.). Екатеринбург : УрФУ, 2012. С. 461–466.

10. *Перевалова О. А.* К вопросу о динамике жанра стихотворной молитвы в русской лирике XIX в. // Дергачевские чтения – 2011: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы Всеросс. науч. конф., посвящ. 100-летию И. А. Дергачева (Екатеринбург, 6–7 окт. 2011 г.): в 3 т. / сост. А. В. Подчиненов. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2012. Т. 2. С. 274–280.

11. *Перевалова О. А.* Жанровая модель «моей молитвы» в русской поэзии XIX в. // Актуальные проблемы филологии: материалы международной науч.-практ. конф. молодых ученых (Екатеринбург, 19 апр. 2012 г.). Екатеринбург: УрГПУ, 2012. С. 30–32.

12. *Перевалова О. А.* «Моя молитва» в творчестве русских поэтов XIX в.

(опыт жанрового анализа). LITTERATERRA: Материалы II Всероссийской с международным участием очно-заочной конференции молодых ученых «Litteraterra: проблемы поэтики русской и зарубежной литературы». Екатеринбург, 20–21 декабря 2012 г. Екатеринбург: ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т», 2012. С. 5–13.

13. *Первалова О. А.* Жанровая разновидность «моя молитва» в творчестве русских поэтов первой половины XIX в. // Уральский филологический вестник. Вып. 4. 2012. С. 5–12.

14. *Первалова О. А.* Теория жанра молитвы в современном литературоведении. // Актуальные вопросы филологической науки XXI в. : Сб. статей по материалам III Всероссийской научной конференции молодых ученых (8 февр. 2013 г.) : в 2 ч. Екатеринбург : УрФУ, 2013. Ч. 2. С. 300–308.

Структура исследования. Работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы. В первой главе обосновывается правомерность выделения молитвы как самостоятельного жанра лирики, раскрывается жанровая специфика стихотворной молитвы. Во второй главе рассматривается генезис стихотворной молитвы, проводится типология жанра стихотворной молитвы в соответствии с критерием вторичности по отношению к тексту-источнику, проводится анализ существенных черт каждой жанровой разновидности (молитва-переложение, молитва-подражание, молитва-вариация). Третья глава посвящена определению основных путей жанровой эволюции стихотворной молитвы, а также установлению специфической жанровой модели – «моей молитвы», жанрологическому анализу стихотворений русских поэтов XIX в., на основе которого утверждается жанровый статус «моей молитвы». В этой же главе рассматривается еще одна жанровая разновидность – метамолитва, а также проводится монографический анализ творчества Е. Гадмер.

ГЛАВА 1. ЖАНР СТИХОТВОРНОЙ МОЛИТВЫ В ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ

Установление жанровой модели какого-либо литературного жанра требует от исследователя серьезного погружения в теорию жанров вообще и в историю исследуемого жанра в частности. Кроме того, стремясь указать теоретические принципы построения определенной жанровой модели, исследователь неизбежно сталкивается с вопросом о способах их практической реализации непосредственно в текстах художественных произведений, иными словами – с вопросом о достоверности теоретических умозаключений. В возникновении подобного вопроса и заключается сложность установления жанровой модели.

При выстраивании модели конкретного жанра (в нашем случае – стихотворной молитвы) исследователю приходится обобщать опыт наблюдений не только предшественников, но и свой собственный. Поскольку цель жанрологического определения – создание некой «идеальной» модели, как можно более точно отражающей миробраз жанра, принципы его созидания, а также функционирование жанра в системе других жанров, то, по нашему мнению, установление жанровой модели неизбежно носит гипотетический характер. При таком подходе сам жанр выступает как некий критерий отбора исследуемых произведений, ведь отнесение конкретного произведения к той или иной жанровой группе требует наличия общих оснований, установленных жанровых признаков.

Задавшись целью представить принципиальную модель жанра стихотворной молитвы, необходимо обратиться, во-первых, к теории лирических жанров, во-вторых, к традиции изучения молитвы в современном литературоведении, а затем рассмотреть вопросы, связанные с «памятью» о каноническом источнике жанра, а также с соотношением сакрального и эстетического, и определить границы жанра стихотворной молитвы.

1.1. Теоретическая модель жанра стихотворной молитвы

1.1.1. Актуальные проблемы жанровой теории

Стремление выявить жанровую специфику и определить границы жанра стихотворной молитвы предопределяет обращение к прояснению некоторых вопросов, связанных с общей теорией жанра, а также с проблемами рассмотрения лирического жанра в современном литературоведении.

Жанр представляет весьма развитую область литературоведения, о чем свидетельствует существование многовековой традиции интерпретации жанра как одной из центральных филологических категорий. Тем не менее представление о жанре нельзя назвать однозначно и полностью сформированным, вопрос о жанре до сих пор находится в стадии разработки, поскольку ученые не выработали единого мнения о том, что считать жанром, и даже о том, существует ли жанр вообще. Современное состояние теории жанра можно обозначить следующим образом: во-первых, параллельно существуют несколько концепций жанра, не исключających в полной мере, но и не поясняющих друг друга, во-вторых, «антитеоретический пафос современной культуры»¹ приводит к наличию концепций полного отрицания жанра, в-третьих, практически каждый исследователь, вне зависимости от времени обращения к вопросам теории жанра, фиксирует недостаточную степень «исследованности» категории жанра²,

¹ Смирнов И. П. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров. СПб., 2008. С. 7.

² См.: «Вопрос наиболее трудный, наименее исследованный – о литературных жанрах» (Гынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 37); «Проблема литературных жанров очень слабо разработана в современном литературоведении» (Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972. С. 152); «Общая теория жанра остается самой дискуссионной областью изучения» (Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. Свердловск, 1982. С. 12); «Хотя содержание понятия жанр очевидно и многообразно, разработка точного определения термина может оказаться необычайно трудной» (Dubrow H. Genre. L.; N. Y., 1982. P. 4); «Наука до сих пор не озаботилась дать <...> достаточно четкую сеть координат для измерения “объема” такого понятия, как жанр» (Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: Опыт периодизации // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 104); «И хотя в последние годы интерес к жанру как “ведущему герою” (М. М. Бахтин) литературного процесса значительно возрос, тем не менее не все вопросы еще решены» (Ермоленко С. И. Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы. Екатеринбург, 1996. С. 4); «Понятие литературного жанра неоднократно отбрасывалось в XX столетии <...> но неотступное внимание к проблеме жанра современных исследователей доказывает правомерность <...> точки зрения М. М. Бахтина, называвшего жанр “ведущим героем” литературного процесса...» (Даниленко И. И. Молитва як літературний жанр: генеза та еволюція. Миколаїв, 2008. С. 7); «Спор о жанре не окончен» (См.: Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Екатеринбург, 2010. С. 10–16); «Жанр – понятие <...> терминологически неустойчивое» (Тюпа В. И. Дискурс / Жанр. М., 2013. С. 7).

особенного лирического¹. Последнее свидетельствует об актуальности теории жанра как отрасли литературоведения, не исчерпавшей, несмотря на огромную историю, свой исследовательский потенциал.

Общим местом теории жанра является понимание его как системы способов построения произведения – завершенного художественного целого, признание за ним статуса ведущей категории исторической поэтики, движущей силы историко-литературного процесса и механизма культурной памяти. Описание же концептуальных основ жанра в трудах ученых выстраивается в соответствии с выбранным ими вектором жанровой теории.

Не ставя перед собой задачу в рамках нашего исследования охватить все концепции, составляющие жанровую теорию, обратим внимание лишь на наиболее существенные для нас положения, сформировавшиеся в рамках основных подходов к изучению жанра, характерных для современной науки: 1) жанр как категория, характеризующая содержание произведения; 2) жанр как исторически изменчивая сущность (функциональный аспект); 3) жанр как тип структуры произведения (структурно-рецептивный аспект); 4) жанр как категория творческого сознания (феноменологический аспект). Рассмотрим некоторые теоретические положения.

Краеугольным камнем теории жанра, так сказать, отправной точкой в развитии современной жанровой теории, выступают идеи М. М. Бахтина. М. М. Бахтин определяет жанр как «сложную систему средств и способов понимающего овладения и завершения² действительности»³, «трехмерное конструктивное целое», «типическую форму целого произведения», обладающую «творческой памятью», и отмечает уникальную способность жанра к постоянному обновлению «неумирающих элементов архаики»: «жанр возрождается и обновляется на

¹ «Изучение исторической поэтики лирических жанров по-прежнему упирается в теорию, как в преграду. Нет, пожалуй, менее изученной области в современном литературоведении, чем теория лирических жанров» (*Грехнев В. А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький, 1985. С. 11.*).

² Здесь и далее особо не оговоренные смысловые выделения текста (курсив) – наши [О. П.].

³ Ср.: «Каждый жанр – особый тип строить и завершать целое, притом существенно тематически завершать, а не условно-композиционно кончать. ... У каждого искусства – свои способы и типы завершения – в зависимости от материала и его конструктивных возможностей. Распадение отдельных искусств на жанры в значительной степени определяется *типами завершения произведения*» (Медведев П. Н. *Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1929. С. 176.*).

каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра»¹. Идея «памяти жанра» подразумевает сохранение смысловой основы «структурного инварианта жанра» при постоянном историческом варьировании этой структуры и обновлении смысла.

Опираясь на идеи М. М. Бахтина, Г. Д. Гачев и В. В. Кожинов понимают под жанром художественную форму, представляющую собой «отвердевшее, превратившееся в определенную литературную конструкцию содержание»². «Любой жанр есть конкретное единство особенных свойств формы в ее основных моментах – своеобразной композиции, образности, речи, ритме»³, а также исторически устойчивая, проходящая через века «не случайная совокупность черт, но проникнутая достаточно определенным и богатым художественным смыслом система компонентов формы», которая развивается, претерпевая изменения в творчестве отдельных писателей.

В определении Н. Д. Тamarченко, разрабатывавшего преимущественно концепции М. М. Бахтина и Ю. Н. Тынянова, жанр предстает как понятие двойственное. Во-первых, жанр в традиционном понимании соответствует определенной разновидности произведений, реально существующей в истории литературы (например, ода, элегия, баллада – в лирике). Во-вторых, рассматривая какое-либо литературное произведение с точки зрения его жанровой принадлежности, т. е. относя его к ряду других произведений, имеющих сходную структуру и семантику, исследователь имеет дело с «“идеальным” типом» или «логически сконструированной моделью», основанной на сравнении «конкретных литературных произведений» и рассматриваемой в качестве их «инварианта»⁴.

Жанр в первом понимании соотносится с понятием жанровой системы определенной эпохи и предстает в качестве исторического варианта конкретного жанра, функционирующего в рамках того или иного направления в частности или литературной системы в целом. «Жанровая система, – по мнению

¹ Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994. С. 314.

² Гачев Г. Д., Кожинов В. В. Содержательность литературных форм // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. М., 1964. С. 19.

³ Кожинов В. В. Жанр литературный // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 106–107.

⁴ См.: Тamarченко Н. Д. Жанр; Жанровая система // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 69–70; 71. [курсив автора. – О. П.].

Н. Д. Тамарченко, – проявление литературного самосознания и критической рефлексии: результат отбора наиболее значимых типов художественных произведений, оценки их соотношения и на этой основе – характеристики специфической содержательности их структур»¹. Исторический вариант жанра отличается от предшествующих и последующих, но при изучении произведения необходимо понять его смысл, по мнению Н. Д. Тамарченко, «в его собственном контексте (прежде всего – диахроническом), в связи с традицией»², преемником которой оно, согласно авторской установке, является. Подобного рода преемственность жанровой структуры и есть «память жанра»³.

Жанр во втором понимании есть «теоретический тип произведения», некая структурная «основа» его исторических вариантов, «теоретическая модель литературного произведения». Цель воссоздания такой модели Н. Д. Тамарченко видит в выявлении «“надысторических” инвариантов», «жанровой сущности» произведения⁴. Несомненно, «исторические жанры» не то же самое, что «теоретические». Первые указывают на конкретно-исторический тип произведения, обладающий связью с существующей литературной традицией, вторые предполагают обнаружение инварианта, иными словами, выявление набора сущностных свойств жанра, реализующихся во всех произведениях данного жанра⁵. Если «исторический» жанр связан с понятием «памяти жанра», то «теоретический» жанр – с понятием канона.

Представление о делении жанров на канонические и неканонические⁶ – общее место жанровой теории. Канон, по определению А. Ф. Лосева, – «воспроизведение некоторого определенного оригинала или образца», в то же время «оригинал и образец для воспроизведения» и «принцип художественной

¹ Примером жанровой системы Н. Д. Тамарченко называет систему классицистических жанров с «присущим ей культом канонов, выдвиганием на первый план драмы, четкой иерархией высоких, средних и низких жанров и стилей, пренебрежением к фольклору, а также представлением о внелитературном статусе романа». (Тамарченко Н. Д. Жанровая система // Поэтика : Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 71.)

² Ср.: Ю. Н. Тынянов считал невозможным «изучение изолированных жанров вне знаков той системы, с которой они соотносятся» (См.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 275–276.)

³ См.: Тамарченко Н. Д. Жанр. // Поэтика : Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 69–70.

⁴ См.: Тамарченко Н. Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика. Тверь, 2001. С. 6–7.

⁵ Ср.: «Исторические жанры суть результат наблюдений над реальной литературой, теоретические – результат теоретической дедукции». (Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу. М., 1997. С. 9.)

⁶ См.: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М., 2001.

оценки»¹. Такое определение канона близко представлению о теоретической модели жанра, которая и есть своего рода идеальный вариант, образец произведения, из которого можно извлечь систему правил построения этого произведения. Каноническими принято называть жанры, ведущие свою историю со времен Античности, имеющие немало образцов и ориентирующиеся на их воспроизведение.

Под неканоническими жанрами принято подразумевать возникшие уже после эпохи рефлексивного традиционализма, не ориентированные на воспроизведение идеального «первообраза» жанры. Тем не менее, тенденция к жанровой деканонизации в эпоху индивидуально-авторского творчества не приводит к окончательному исчезновению канонов. «Создание жанра путем воспроизведения его первообраза сменяется варьированием формальных структур авторитетных и популярных произведений-образцов и созданием устойчивых жанровых стереотипов», «новых канонов», складывающихся в процессе возникновения «исторически новых жанров»². Новый жанровый канон может быть создан в результате всеобщего признания произведения новым образцом жанра.

Ориентиром, приходящим на смену канона в эпоху индивидуально-авторского творчества, становится, по определению Н. Д. Тамарченко, «внутренняя мера»³ жанра – механизм, сохраняющий одно и то же «направление изменчивости» художественного произведения, не «готовая структурная схема», а устойчивое повторение «жанровых структур», не заданных «извне» (канон), а неизменно возникающих «изнутри» жанрового сознания. «Внутренняя мера» позволяет жанру оставаться самим собой в ситуации исторической изменчивости, сохранять собственное тождество.

Понятие «внутренней меры», на наш взгляд, соотносится с представлением о механизме создания «образа мира», лежащем в основе жанровой структуры

¹ См.: Лосев А. Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 6–15.

² См.: Тамарченко Н. Д. Переход от канонических жанров к неканоническим // Теория литературных жанров. М., 2011. С. 43–51.

³ См.: Тамарченко Н. Д. Типология реалистического романа: На материале классических образцов жанра в русской литературе XIX в. Красноярск, 1988. С. 10–16; Тамарченко Н. Д. Русский классический роман XIX в. Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997. С. 13.

произведения. Следуя за М. М. Бахтиным в понимании жанра, Н. Л. Лейдерман ставит перед собой задачу выявления принципов моделирования мира в художественном произведении¹. В «модели мира» находит реализацию присущая данному жанру эстетическая концепция, в которой «все сущее» упорядочивается, сливается в «завершенную картину бытия»: «жанровой структурой эстетическая концепция действительности, рожденная индивидуальным творческим поиском писателя, оформляется в целостный образ мира и одновременно выверяется вековым опытом художественной мысли, который окаменел в самом типе построения мирообраза, каковым является каждая художественная структура»². Жанр, следовательно, характеризует прежде всего конструкцию произведения с точки зрения ее функции – «мирообразующей», «миросозидающей».

«Модель» определяет первооснову жанра, которая сохраняется «в течение многовековой жизни жанра под слоем всяческих новообразований», при этом «память жанра» становится метафорой «мирообъемлющей семантики» структурной основы жанра. «“Память жанра”, – уточняет исследователь, – это тот художественный закон, который обязывает писателя при создании произведения вводить свой опыт, свой замысел, свою идею в связь с “целой жизнью” и структурно закреплять эту связь в своем, новом жанре»³. Выбор жанра осуществляется авторским сознанием, реализующим творческую задачу репрезентации личностной картины мира через язык, языковые средства. «Эстетическая концепция», существующая в замысле автора, ищет такую «жанровую форму», которая могла бы «опредметить» эту концепцию в «самостоятельном» и «самодостаточном» художественном мире. Жанр выступает как механизм «перекодировки», организующий произведение в определенный «мирообраз» (художественный образ мира), экстенсивно или интенсивно воспроизводимый внутри жанра – в жанровом содержании.

Жанр, по мысли Н. Л. Лейдермана, не только создает «модель мира» в произведении, но и функционирует в виде некоего инварианта – жанровой

¹ См.: Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Екатеринбург, 2010. С. 91–107.

² Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. Свердловск, 1982. С. 18, 21, 22.

³ Там же. С. 18.

модели. Теоретическая модель жанра¹ включает в себя жанровое содержание, компоненты жанровой формы («носители жанра»), систему жанровых конвенций (или систему мотивировок читательского восприятия). В качестве аспектов жанрового содержания выступают тематика, проблематика, «экстенсивность – интенсивность изображения» и эстетический пафос. Функция жанрового содержания заключается в управлении жанровой структурой «через посредство системы способов художественного отображения, господствующего в конкретном жанре».

В качестве «носителей жанра» – «форм претворения действительности» – выступают: 1) субъектная организация²; 2) пространственно-временная организация (хронотоп³, включающий «каталог» пространственно-временных образов, в который входят «сюжет как цепь событий, действий и поступков, система характеров, пейзаж, портрет, вводные эпизоды»); 3) ассоциативный фон (подтекст, сверхтекст); 4) интонационно-речевая организация. Притом система носителей жанра не только воплощает жанровое содержание, но «одновременно выступает системой условностей, мотивирующей читательское восприятие, апеллирующей к здравому смыслу и жизненному опыту читателя, к его художественным нормам и канонам, активизирующей его память и воображение».

Жанровые мотивировки ориентируют читателя в восприятии произведения как «целостного мирообраза», «вводят» читателя в жанр при помощи, например, «прямого жанрового обозначения» (жанровой авторефлексии), «присказок, зачинов, эпиграфов». Таким образом, элементы жанрового содержания и жанровой формы ориентированы на логику действительности и внутреннюю структуру (композицию) произведения, а жанровые конвенции – на метатекстовую рефлексию, предметом которой выступают природа самого жанра или история

¹ См.: *Лейдерман Н. Л.* Движение времени и законы жанра. Свердловск, 1982. С. 22–27; *Лейдерман Н. Л.* Теория жанра. Екатеринбург, 2010. С. 108–143.

² «Субъектная организация – соотнесенность всех отрывков текста, образующих данное произведение, с субъектами речи – теми, кому приписан текст (формально-субъектная организация), и субъектами сознания – теми, чье сознание выражено в тексте (содержательно-субъектная организация)». (Корман Б. О. О соотношении субъектной организации и сюжета // Корман Б. О. Избр. тр. Теория литературы. Ижевск, 2006. С. 247).

³ Ср.: «Жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время» (*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 235.).

жанровой традиции¹.

Представление о жанре как о некоем «коде», регулирующем правила чтения произведения, как об определенном «договоре» между автором и читателем широко распространено в зарубежном литературоведении. Зарубежные исследователи рассматривают жанр как жанр «конкретный», т. е. как отличительную черту небольшой группы произведений или одного произведения. Жанр, подобно «разносторонне развитой личности», может вести себя «соответственно своему характеру и своим интересам», посылая читателю «жанровые сигналы»². Последние и есть своеобразная «договоренность» автора со своими читателями, «ключ» к пониманию произведения. Причем в роли «ключа» могут выступать автобиографическое начало (например, идентификация «культурной принадлежности» автора³), психологические основания поведения героев произведения⁴, читательский интерес к определенному жанру в ту или иную историческую эпоху⁵.

При рассмотрении жанра в феноменологическом аспекте основополагающей становится категория «жанрового мышления», под которой понимается «мышление конкретного художника в рамках жанра, в форме жанра»⁶. Отмечается, что жанр существует в сознании художника не в виде набора плоских канонических моделей, а в виде объемного и целостного образования, неразрывно связанного с «жизнью» в культурно-историческом пространстве родовой памяти жанра.

В феноменологическом аспекте рассматривает жанр О. В. Зырянов. С точки зрения феноменологии, жанр – важнейший фактор художественного мышления, обуславливающий тематически завершающее оформление произведения, «полифункциональное образование», сочетающее в себе жанр в функциональном

¹ См.: Лейдерман Н. Л. Теория жанра. С. 108–143.

² См.: Dubrow H. Genre. L.; N. Y., 1982. P. 34–35.

³ См.: Shaw J.-T. Pushkin on His African Heritage: Publication during His Lifetime // Under the Sky of My Africa: Alexander Pushkin and Blackness. Evanston, Illinois, 2006. P. 79–98.

⁴ См.: Cox G. Tyrant and victim in Dostoevsky. Columbus, Ohio, 1984. P. 9–73.

⁵ См.: Frazier M. Romantic Encounters: Writers, Readings, and the «Library for Reading». Stanford, California, 2007. P. 1–30.

⁶ Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: Курс лекций. СПб., 1996. С. 384.

и теоретическом аспектах¹.

Так, жанр – в функциональном смысле – «онтологическое свойство художественного мышления, категория феноменологического опыта, закрепляющая в индивидуальном творческом процессе связь художника с культурно-исторической “памятью жанра” (жанровой традицией)»². В этой связи жанр предстает как совокупность индивидуальных жанровых форм, жанрового типа и архетипа. Индивидуальная жанровая форма подвержена литературной эволюции и обладает своего рода художественной целостностью. Жанровый тип воплощается в виде индивидуальных жанровых форм и является, как исторически сложившийся тип художественного произведения, абстрактным инвариантом формально-содержательной целостности. Жанровый архетип закреплен в жанровой «памяти», является основой жанровой традиции и актуализируется в процессе конкретного творческого акта.

В общетеоретическом плане – жанр определяется системой следующих функций: 1) «нормативной – жанр как устойчивая система структурно выраженных дифференциальных признаков»; 2) «генетико-эволюционной – жанр в бахтинском понимании как представитель “творческой памяти”»; 3) «конвенциональной – жанр как коммуникативная установка, существующая в сознании автора и читателя»³. При феноменологическом подходе эволюция литературных жанров воспринимается как закономерная часть историко-литературного процесса, основной фактор жанрово-родового развития.

Принимая во внимание существующие в современном литературоведении концепции жанра, в рамках нашего исследования мы будем вести разговор о литературном жанре, прежде всего рассматривая его в феноменологическом аспекте. Отметим, что при установлении теоретической модели конкретного жанра, следует учитывать и диалектическую природу жанра: непрерывная жанровая эволюция, связанная с развитием историко-литературного процесса,

¹ См.: Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: Феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003. С. 17–41.

² Там же. С. 20.

³ Там же. С. 21.

постоянным взаимодействием жанров друг с другом внутри определенной эстетической системы и включающая в себя процессы жанровой трансформации, не отменяет сохранения жанровой самобытности, иными словами – ориентации на жанровый канон, выраженный набором традиционных конструктивных элементов и содержательно связанный с прецедентными текстами; и наоборот – наряду с жанровым каноном существует и жанровая деканонизация. Причем жанр может быть ориентирован на воспроизведение литературного канона в большей или меньшей степени, т. е. обладать разной степенью вариативности, также различной может быть и степень трансформации жанровой модели в рамках литературно-исторического процесса.

Все вышесказанное в той или иной степени относится как к эпическим жанрам, так и к лирическим, но прежде чем перейти к рассмотрению жанровой специфики стихотворной молитвы, понимаемой нами как жанр лирический, позволим себе прояснить несколько вопросов, связанных непосредственно с теорией лирического жанра.

Опираясь на жанровую концепцию М. М. Бахтина, В. В. Кожин указывает на способность лирического стихотворения воплощать «реальность не события, а переживания», т. е. «события духовной и душевной жизни». «Переживание» в лирике – это «любое движение души, которое может быть порождено отношениями и с одним близким человеком и с целым народом, любовью... и целостностью Вселенной». В каждом своем переживании поэт воплощается одновременно в двух ипостасях: «и как живое существо, непосредственно ощущающее цвет, звук, запах, телесность жизни, и как отвлеченно мыслящий философ». «Переживание» всегда глубоко лично и относится к сфере человеческого сознания, лирика лишь «выражает», а не изображает его¹. Жанровая специфика лирики, удачно подчеркнутая В. В. Кожин, позволяет говорить о принципиальной важности для данного вида искусства категории воспринимающего субъекта (читательского сознания), который способен «вобрать» в себя авторские интенции, превращая конкретное лирическое

¹См.: Кожин В. В. Книга о русской лирической поэзии XIX в.: Развитие стиля и жанра. М., 1978. С. 7–9.

произведение или его фрагменты в «неотъемлемую частицу» собственного сознания.

С. Н. Бройтман дает следующее определение лирики – «род литературы, отличающийся специфическим типом субъектной архитектоники – такого рода отношением субъектов эстетического события, при котором между ними отсутствует внешняя граница, а автор утончается до чисто-внутренней вневходимости герою»¹. При этом лирический жанр представляет собой «единство архитектурных и композиционных форм целого»², а лирическая поэзия – прежде всего, разветвленную систему исторически сложившихся жанров (например: ода, элегия, баллада, идиллия, сонет, эпиграмма, фрагмент, дружеское послание и т. д.).

В этой связи становится очевидным, что одним из важнейших жанрообразующих факторов лирики является субъектно-объектная организация произведения³. Субъектами лирического произведения, по мнению Б. О. Кормана, могут выступать: «автор-повествователь», «собственно автор», «лирический герой» и «герой ролевой лирики».

Лирическим субъектом С. Н. Бройтман называет «носителя речи», представляющего «основную (объемлющую) точку зрения на мир и его оценку в лирическом художественном произведении». В истории лирики С. Н. Бройтман выделяет три качественно разных типа лирического субъекта: 1) «синкретический (на мифопоэтической стадии развития поэзии)», 2) «жанровый (на стадии традиционалистского сознания)» и 3) «лично-творческий (в литературе XVIII–XX вв.)». В лирике нет четких субъектно-объектных отношений между автором и героем, существуют только, по мнению Бройтмана, «субъект-субъектные», которые и объясняют близость автора и героя в лирике, воспринимаемую наивным

¹ Бройтман С. Н. Лирика // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 110.

² См.: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М., 2001. С. 222.

³ См.: Корман Б. О. Субъектно-объектная организация лирического произведения // Корман Б. О. Практикум по изучению литературного произведения. Воронеж, 1978. С. 33–43; Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992; Бройтман С. Н. Русская лирика XIX – начала XX в. в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. М., 1997.

сознанием как их тождество¹.

Немаловажным для лирических жанров является и фактор адресата². «Адресат речевого общения (в художественном тексте) – это субъект, который направляет речевое произведение, тот, кто провоцирует общение (речевое или текстовое). С одной стороны, он составляет оппозицию адресанту речи, а с другой – противопоставлен остальным субъектам коммуникации: постороннему слушающему, третьим лицам, не участвующим в коммуникации, но упоминающимся в ходе нее»³. Рассмотрение коммуникативной организации лирического произведения позволяет говорить о диалогическом характере лирического жанра, его первостепенно значимой ориентации на воспринимающее сознание. Специфична и природа лирического жанрообразования: стихотворение может воплощать в себе какой угодно жанр из системы лирических жанров, отражать в своей внутренней структуре черты разных жанров (при этом возникает синтетическая жанровая форма), а также относиться к типу «внежанровых лирических стихотворений»⁴, для которых превалирующим становится значение личности поэта или лирического субъекта. Таким образом, лирический жанр выступает своего рода полифункциональной структурой, движущейся к «незамкнутому типу сознания»⁵, диалогичности.

Функционально-теоретические основы концепции лирического жанра, рассмотренные выше, не дают исчерпывающего представления о параметрах лирического жанра, его теоретической модели, способной стать основанием типологического принципа жанрологических исследований, но в то же время составляют необходимую базу для создания подобных «алгоритмов» лирического жанрообразования.

В. А. Грехнев, рассуждая о сущности лирического жанра, представляет его в виде содержательной структуры, организованной следующими уровнями:

¹ См.: Бройтман С. Н. Лирика; Лирический субъект // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 109–112; 112–114.

² Ср.: «Каждый речевой жанр в каждой области речевого общения имеет свою, определяющую его как жанр типическую концепцию адресата» (Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 278.).

³ Бердникова Т. В. Диалогизм жанра молитвы в структуре лирического стихотворения // Жанры речи: Сб. науч. статей. Саратов, 2009. В. 6. С. 382.

⁴ Гинзбург Л. Я. О лирике. М., 1997. С. 51.

⁵ Тюпа В. И. Художественность литературного произведения: Вопросы типологии. Красноярск, 1987. С. 173.

жанровый объект, лирический субъект, жанровое время и композиция. Причем уровень жанрового объекта представлен не «набором лирических тем», а «эстетическим кругозором» жанра, «пределами его художественного виденья», иными словами – «действительностью, которой уже коснулись избирающие и обобщающие усилия художественной мысли», но которая еще не претворена в «реальность лирического переживания»¹.

Стоит отметить, что определение жанровой специфики того или иного лирического произведения в полной мере невозможно без учета динамики жанровой формы. Эволюционные процессы уточняют параметры модели какого-либо жанра, не существующей вне конкретного жанрового наполнения, в виде только идеологического конструкта, расставляют акценты, важные для понимания границ жанра, отделяющих его от смежных явлений системы. «В самом общем виде жанр можно представить как устойчивую систему взаимных корреляций чистой литературной формы (специфических структурно-композиционных приемов), ценностно-мировоззренческих установок авторского сознания и эстетического модуса художественности. Эстетический модус художественности – конститутивный момент жанрового самоопределения, важнейший фактор эволюции жанрового сознания лирики нового времени»², а эволюция жанров, в свою очередь, – один из важнейших факторов жанрообразования, возникновения новых жанровых разновидностей.

Опираясь на общую теоретическую модель жанра, разработанную Н. Л. Лейдерманом, С. И. Ермоленко уточняет ее и применяет к лирическому жанру, учитывая прежде всего его родовую специфику³. Структура лирического жанра предстает в теоретической модели «гибкой, но устойчивой» взаимосвязью трех уровней: 1) субъектной организации (типом лирического субъекта); 2) интонационного строя стихотворения (ритмом и мелодикой); 3) «сигналов» («эмблематики») ассоциативного фона (в т. ч. пространственно-временной

¹ Грехнев В. А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький, 1985. С. 13.

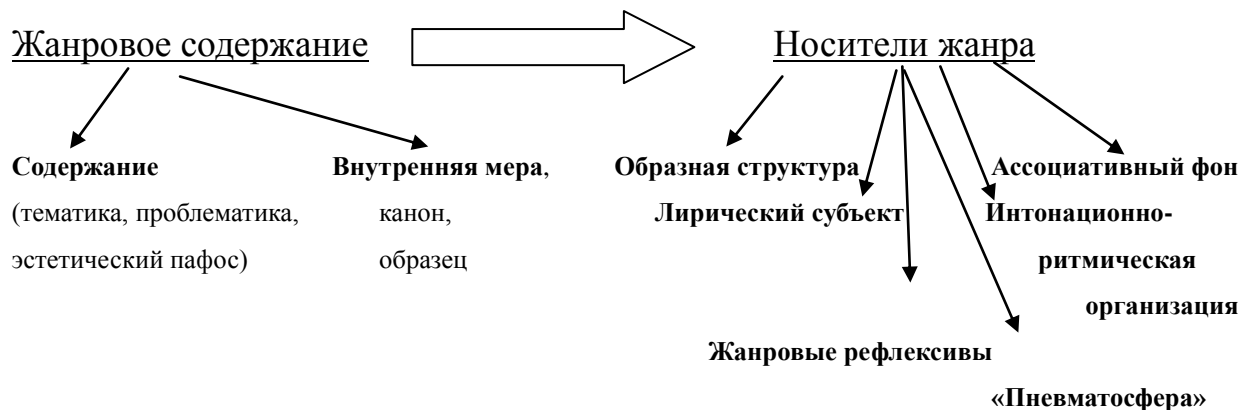
² Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. С. 51.

³ «Родовая специфика лирического жанра будет проявляться не только в “объеме” эстетически осваиваемой действительности, т. е. в его объекте, но и прежде всего в самом образе мира, порождаемого той или иной жанровой структурой... – точнее в некоем образе мироотношения, миропереживания, специфическом для каждого из лирических жанров».(Ермоленко С. И. Лирика Лермонтова: жанровые процессы. Екатеринбург, 1996. С. 15.)

организации). Связь между выделенными уровнями и порождает, по мнению исследовательницы, «специфический для каждого лирического жанра образ некоего миропереживания», который и оформляется по законам жанрообразования в каждом лирическом стихотворении, а следовательно, ему присуща «собственная жанровая форма»¹.

Вырабатывая теоретическую модель лирического жанра, С. И. Ермоленко исключает из поля зрения уровни жанрового содержания и жанровых мотивировок восприятия, представленные в теоретической модели жанра Н. Л. Лейдермана, фокусируя внимание лишь на уровне жанровых носителей. По нашему мнению, и уровень «жанровой доминанты», и уровень носителей жанра, и уровень конвенции так же нужно учитывать при анализе произведения лирического, как и эпического. Позволим себе, основываясь на достижениях предшествующих исследователей, предложить рабочую теоретическую модель лирического жанра (Схема 1), которую наполним конкретным содержанием уже в следующих главах нашей работы.

Схема 1. Теоретическая модель лирического жанра



Уровень жанрового содержания, по нашему мнению, помимо тематики, проблематики и эстетического пафоса, может включать и ту самую внутреннюю меру или жанровый канон, поскольку каждое лирическое произведение в той или иной степени воспроизводит некую идеальную структуру, которая заложена в содержание жанра.

¹ См.: Ермоленко С. И. Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы. Екатеринбург, 1996. С. 15–19.

Среди жанрообразующих признаков («носителей жанра») особо отметим «пневмосферу». Этот «носитель жанра» подробно описан Н. Л. Лейдерманом и представляет «духовный, интеллектуальный “срез” внутреннего мира художественного произведения»¹. Анализ образа «пневмосферы» лирического жанра необходим для выхода на концептуальный уровень произведения.

Жанровые рефлексивы (мотивировки читательского восприятия) мы посчитали нужным не выносить на отдельный уровень структуры, а рассматривать среди «носителей жанра», т. к. жанровые рефлексивы разного рода (особенно – экспликация в заглавии жанровой номинации) являются одним из жанрообразующих факторов.

Таким образом, у нас получилась двухуровневая рабочая теоретическая модель лирического жанра. В ходе дальнейшего исследования на ее основе мы попытаемся установить жанровую модель стихотворной молитвы. В своих изысканиях мы будем исходить из представления о лирическом жанре как о полифункциональной категории художественного мышления, подверженной непрерывной эволюции и отличающейся диалогичностью в силу особенностей коммуникативной (субъектной) организации, ориентированной на воспринимающее сознание и подчеркивающей первостепенную роль лирического «я».

1.1.2. Теория жанра стихотворной молитвы

Стихотворные молитвы в русской поэзии — явление уникальное. Возникнув в XVIII в. на стыке сфер светского и сакрального, они изначально существовали в парадигме лирических жанров в виде переложений церковных молитв и были ориентированы, в отличие от переложений псалмов, на новозаветную традицию. Выросшая из литургического жанра стихотворная молитва обладала некоторой

¹ Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Екатеринбург, 2010. С. 123.

степенью вторичности по отношению к своему первоисточнику, что обуславливало своеобразие ее функционирования в литературном пространстве. Укоренение «молодого» жанра в литературной среде фактически совпало с его интенсивным развитием, которое, сообразно историко-литературному процессу, шло по пути отдаления от образцовых и общепринятых форм (в данном случае — канонической молитвы) к индивидуально-авторским экспериментам¹. Активное развитие жанра уже в начале XIX в. привело к появлению в парадигме русской поэзии довольно разветвленной системы жанра стихотворной молитвы.

Многообразие жанровых вариантов наряду с бинарной природой жанра в определенной степени воспрепятствовало выработке устойчивого отношения к феномену стихотворной молитвы в литературоведческой среде, необходимость жанрологического определения которого представляется нам одной из актуальных проблем современной филологии. Несмотря на обилие исследований, так или иначе касающихся рассмотрения молитвенного творчества русских и зарубежных поэтов, жанр стихотворной молитвы по-прежнему остается малоизученным.

В отечественном литературоведении последних десятилетий можно выделить четыре тенденции рассмотрения стихотворной молитвы: 1) констатация существования многовековой традиции молитвенной лирики; 2) обобщенно-схематичное описание стихотворной молитвы; 3) анализ религиозных (христианских, православных, молитвенных и пр.) тем и мотивов в творчестве того или иного автора; 4) наполнение понятия молитвы жанровым содержанием, описание его структуры и функциональных особенностей. Процесс определения специфического лирического жанра, безусловно, труден ввиду многозначности молитвы и осложнен необходимостью уточнения соотношения религиозного и художественного дискурсов, а также прояснения вопроса соотношения молитвенного дискурса и жанра молитвы.

Молитву невозможно рассматривать единственно как явление религиозное или литературное. «Молитва долгое время воспринималась как само собой разумеющееся явление, разлитое в ментальном пространстве, а потому — некая

¹ Об этом речь пойдет в следующих главах диссертации.

данность, не допускающая отстраненной оценки»¹. Каноническая молитва – «вместилище духовной жизни»², своеобразный «сборник» идеологических и нравственных норм, определяющих бытие человека, – явилась для русских поэтов первоисточником лирического жанра.

Каноническая молитва, наряду с притчами и псалмами, — один из первичных жанров религиозного дискурса. «Религиозный дискурс представляет собой институциональное общение, целью которого является приобщение человека к вере или укрепление веры в Бога, и характеризуется следующими конститутивными признаками: 1) содержание — священные тексты и их религиозная интерпретация, а также религиозные ритуалы, 2) участники — священнослужители и прихожане, 3) типичный хронотоп — храмовое богослужение»³; 4) вербальный ритуал — «совокупность речевых образцов, очерчивающих границы ритуального действия»: начальное обращение при церковной службе верующих к Богу с помощью молитвы и финальное «подытоживание» службы или молитвы: «Аминь»; 5) три типа коммуникации: а) общение в церкви, отличающееся «высокой клишированностью, ритуализованностью, театральностью, разграничением ролей и большой дистанцией между участниками общения»; б) «общение в малых религиозных группах»; в) непосредственное «общение человека с Богом» (молитва)⁴.

Молитва (как факт религиозного дискурса) имеет четко выраженную диалогическую природу. Особенность диалога – определенные слова молитвы. Психологическая составляющая молитвы включает в себе изначальную готовность верующего человека к общению с трансцендентной Высшей сущностью и Божественную инициативу начала диалога, явленную в априорном знании человека о мире и Боге. Но молитва – диалог особый, во-первых, составленный при помощи строго определенных вербальных формул, во-вторых, не предполагающий «вербально выраженной реплики-реакции, которая, согласно

¹ Афанасьева Э. М. «Молитва» в русской лирике XIX в. // Русская стихотворная «молитва» XIX в. : антология. Томск, 2000. С. 13.

² Христианство : энциклопедический словарь : в 3 т. М., 1995. Т. 2 С. 142.

³ Бобырева Е. В. Религиозный дискурс: ценности, жанры, стратегии (На материале православного вероучения) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Волгоград, 2007. С. 4.

⁴ Там же. С. 8.

традиционному пониманию диалога, составляет диалогическое единство с репликой-стимулом: говорящий произносит молитву в надежде на ответ, который выражен невербально»¹. Автономная ценность религиозного диалога связывается при этом «с тремя основными типами позиции молящегося: религиозного ожидания (надежды), религиозного понимания (веры) и преданности (любви)»².

Генетическая связь стихотворной молитвы с молитвой религиозной как на уровне формы, так и содержания очевидна и неоспорима. Стихотворная молитва так же ориентирована на сакральное слово и акт Богообщения, но функционирует уже в рамках художественного дискурса.

Уделим некоторое внимание соотношению неоднократно упоминающихся в нашей работе понятий жанр и дискурс, подробно рассмотренному В. И. Тюпой в книге «Дискурс / Жанр». Исследователь указывает на возможную путаницу понятий ввиду двойственности означенных категорий. Принципиальное отличие жанра от дискурса заключается в том, что дискурс имеет «полевую структуру», тогда как «жанр характеризуется инвариантной структурой текстопорождения»: «Производящий данный текст *дискурс*, участники которого “должны занимать вполне определенную позицию и формулировать высказывания вполне определенного типа”, действительно конституируется “сложной системой ограничений” (М. Фуко); тогда как его *жанр* определяется креативным потенциалом развертывания своих инвариантных возможностей»³.

Стихотворная молитва воспринимается прежде всего как жанр лирический и, соответственно, существует по законам лирики. «Молитва, сформулированная стихами, и лирическое произведение, написанное в форме молитвы, – далеко не одно и то же; это тексты разных дискурсов»⁴, – считает В. И. Тюпа, и с ним нельзя не согласиться. Стремление к выражению личностного переживания в диалоге с трансцендентной сущностью или желание раскрыть преображающее воздействие молитвы позволяет достаточно вольно относиться к вербальным показателям

¹ Бердникова Т. В. Диалогизм жанра молитвы в структуре лирического стихотворения // Жанры речи : сб. науч. статей. Вып. 6. Саратов, 2009. С. 381.

² Войтак М. Проявление стандартизации в высказываниях религиозного стиля (На материале литургической молитвы) // Текст: Стереотип и творчество. Пермь, 1998. С. 219.

³ Тюпа В. И. Дискурс / Жанр. М., 2013. С. 18; 20–21. [Курсив автора. – О. П.]

⁴ Там же. С. 141.

молитвы, важным для религиозного дискурса. Но лирическое начало в молитве все же не заглушает собственно молитвенного. И «лирическое произведение, написанное в форме молитвы», – все равно остается молитвой и так или иначе основано на диалоге с Богом, принадлежит в равной степени религиозному и художественному дискурсам. По нашему мнению, жанр лирический не претендует на соперничество с духовно-психологической ценностью молитвы, а наоборот, органично вбирает в себя ее сущностные черты, и существованию лирического жанра не противоречит указание В. И. Тюпы на невозможность словесного выражения «молитвенной трансцендентности»¹. Основная функция стихотворной молитвы — воздействие на воспринимающее сознание путем вовлечения его в ситуацию сопереживания и побуждения к духовному отклику.

Любая попытка описать явление стихотворной молитвы в современном литературоведении так или иначе связана с решением для исследователя вопроса о разграничении художественного и религиозного дискурсов, области функционирования и критериях оценки молитвы. Приведем некоторые точки зрения.

В.А. Котельников рассматривает молитву как отображение «религиозно-мистических», нравственных и эстетических воззрений поэтов. Художник, находясь в состоянии «встревоженности», «вопрошает бытие» о его безусловных основаниях, об истине жизни, о смысле смерти. Настоящее поэтическое творчество обосновано «стремлением возвыситься над телесно-реальной сферой, обратившись к сфере духовной», что обуславливает создание молитвы. Для поэта вопрос о «надреальных ценностях» (свободе, любви, добре) перерастает в поиск возможности бытийной гармонии и постоянных опор в качестве противостояния стихиям зла и разрушения, в преодолении хаоса в своем внутреннем и внешнем мирах. Подобный поиск возникает оттого, что художник острее (или сильнее), чем любой другой человек, ощущает несовершенство мира реального и, как человек творящий (а значит, уже в какой-то степени «потусторонний») ищет замену

¹ «Молитва – трансцендентная коммуникация, состоящая в выходе за пределы человеческого сознания», преобразующая самого молящегося, не доступная «нарративному изложению» и «расходящаяся с лирикой ветвь эволюции магических заклинаний» (Тюпа В. И. Дискурс / Жанр. М., 2013. С. 39; 141).

земным реалиям каким-то неведомым космическим Абсолютом. Бог становится как бы «посредником» между художником и путем к «абсолютной истине», к «совершенному благу», который им выбран: для одних – это «религиозно-мистическое потрясение», для других – «взлет философской мысли», для третьих – «обостренное самопознание и соприкосновение с красотой мироздания»¹.

«Обращение к жанру молитвы позволяет художнику, – считает М. С. Руденко, – раскрыть глубинные пласты своего творческого и человеческого “я”, высказать то, что обычно относится к области несказанного». Стихотворная молитва – «особый способ выражения в форме искусства религиозных чувств»².

Генетическая связь стихотворной молитвы с религиозной, по мысли Э. М. Афанасьевой, является одной из конституирующих жанровых черт, открывающей перспективные пути жанровой эволюции³. «“Молитва” живет на границе с религиозной сферой, ориентирована на молитву религиозную как на жанровый канон, стремится к относительной художественной самостоятельности, дает большие возможности для творческого самоутверждения поэтов, переосмысляющих ритуальную форму и тематику»⁴.

Попытку описать жанровую модель стихотворной молитвы предпринимает Т. А. Радченко, предлагающая следующее определение феномена молитвы: «особая жанровая форма», включающая в себя «поэтические переложения молитв» и «оригинальное молитвотворчество» и обладающая следующими жанрообразующими признаками: «1) установка на Богообщение или на воспоминание пережитого молитвенного опыта (“дух молитвы”), иначе – “новая религиозная реальность”, которая определяет 2) “новую языковую реальность”, что предполагает: а) план содержания (“смысл” молитвы): к нему можно отнести, например, семантический ритм; б) план выражения (соответствующая “форма” молитвы): например, грамматические (психолингвистические) характеристики

¹ См.: Котельников В. А. О христианских мотивах у русских поэтов // Литература в школе. 1994. № 3. С. 7–8.

² Руденко М. С. Художественное осмысление религиозных образов и мотивов в поэзии Анны Ахматовой : автореф. дис. ... канд. филол. наук . М., 1996. С. 11.

³ Ср.: «Молитва – апелляция людской души к Богу; литературный жанр, который есть ответвление медитативной лирики, испытавший влияние двух разновидностей культурного текста – сакрального и художественного» (Бетко І. Біблійні сюжети І мотиви в українській поезії ХІХ – початку ХХ століть. Zielona Góra–Kijów, 1996. С. 117–118).

⁴ Афанасьева Э. М. «Молитва» в русской лирике ХІХ в. // Русская стихотворная «молитва» ХІХ в. : антология. Томск, 2000. С. 51.

молитвенного текста как явления, относящегося к сфере лингвистики измененных состояний сознания». «Память (языковая, ритмическая, образная и т.д.) жанра об особом текстопорождающем состоянии сознания и авторская установка на воспроизведение подобного опыта (или же прямо на Богообщение)» лежат в основе стихотворной молитвы¹.

С лингвистической точки зрения рассматривает стихотворную молитву польская исследовательница М. Войтак. Стихотворная молитва – «художественное высказывание, направленное к Богу, реализующее определенную жанровую схему, основанную на диалогической форме текста, его аппелятивном характере, а также на вводимых в язык элементах, возвышенных и освящающих, которые могут быть связаны (хотя необязательно) с демонстрацией религиозности поэта, отражением его творческой деятельности и его сознания, обращенного непосредственно к Абсолюту»². Примечательно, что в лингвистическом определении стихотворной молитвы подчеркивается ее духовная составляющая, связанная с типом сознания поэта.

С иной стороны рассматривает стихотворную молитву М. Р. Чернышов, относя к данному жанру «любое лирическое стихотворение, отвечающее двум основным критериям: 1) грамматическая доминанта текста – обращение во 2-м лице; 2) сакральность, сверхъестественная сущность адресата»³.

На наш взгляд, еще более обобщенное определение молитве стихотворной, хотя и более развернутое, дает Б. П. Иванюк: отмечая определенное сходство авторской молитвы с ее генетическим источником, исследователь особо выделяет широту диапазона лирического жанра – «от непосредственного воспроизведения жанрового стиля канонической молитвы до ее травестирования» – и «содержательную и стилевую свободу молитвы стихотворной». Последняя характеристика предполагает «привлечение неканонических участников

¹ См.: Радченко Т. А. Духовная природа поэтической молитвы как основной жанрообразующий фактор (на материале стихотворения А.С. Пушкина «Отцы пустынноики и жены непорочны...») // Русская историческая филология: Проблемы и перспективы. Петрозаводск, 2001. С. 352–358.

² Войтак М. Стереотипизация и творчество в поэтической молитве // Стереотипность и творчество в тексте. Пермь, 2000. С. 47.

³ Чернышов М. Р. Риторическая молитва в русской и английской поэзии XIX в. // Текст в культурно-историческом контексте : сб. науч. трудов. Екатеринбург, 2005. С. 169.

молитвенного общения», т.е. подмену трансцендентного сакрального адресата или традиционного адресанта – субъекта, обращающегося к Абсолюту с «выражением благодарности», «просьбой о заступничестве», спасении от грехов, помощи и т.д. – их сниженными вариантами¹. Подтверждая выделенную им черту, исследователь приводит примеры из мировой стихотворной молитвенной практики, включая практически в один ряд, например, «Молитву» русской поэтессы XIX в. Ю. В. Жадовской («Пошли нам, Господи, терпенье...») и «Молитву стали» американского поэта XIX в. К. Сендберга или «Молитву мухи» словенского поэта XX в. Л. Кракара. Как нам кажется, в данном случае уместнее было бы вести речь о молитве как об определенной форме речи, чем о молитве как о лирическом жанре. Подмена адресата или адресанта неизбежно приводит к снижению регистра молитвы, ее травестированию, придает стихотворению характер пародии, что, в свою очередь, ведет к разрушению молитвенного дискурса, а значит молитва-пародия или пародийная молитва – это явление другой стилевой и даже жанровой² парадигмы, нежели стихотворная молитва, основанная на Богообщении. Очевидна необходимость прояснения вопроса о границах жанра стихотворной молитвы.

Границы жанра стихотворной молитвы обычно понимаются исследователями весьма условно. Широко распространен взгляд на стихотворную молитву как на поэтическую «катеорию»³, способную проникать в другие жанры. Так, молитвенное «содержание» может раскрываться в произведениях жанра духовной оды, идиллии, элегии, переложения псалмов⁴. В таком случае молитва начинает восприниматься как тема стихотворения, реализующаяся в произведениях разных

¹ См.: Иванюк Б. П. Жанры литургической поэзии: акафист, антифон, канон, кондак, литания, молитва // *Philologos*. № 15 (4). Елец, 2012. С. 23–28.

² Позволяя себе данное высказывание, мы ни в коем случае не отрицаем существование пародийных молитв, но хотим сделать акцент на периферийном характере данного явления, возникшего на стыке уже не религиозного и литературного дискурсов, а молитвенного, определяющего жанр, и пародийного. (Подробному рассмотрению пародийной молитвы посвящен параграф 1.4. первой главы настоящего исследования.)

³ См.: Кучина Е. А. Категория молитвы и ее художественное воплощение в поэзии А. С. Пушкина: Автореф. на соиск. ... к.ф.н. Екатеринбург, 2013.

⁴ См.: Аликова Е. А. Диалоговое начало в русской женской поэзии конца XVIII – начала XIX в. Автореф. на соиск. ... к.ф.н. Казань, 2013.; Пашкуров А., Аликова Е. Поэтика молитвы и Богообщения в русской женской поэзии рубежа XVIII–XIX веков // *Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць*. 2009. Випуск 46. С. 77–85.

жанров (например, элегии, плача)¹. «В литературе молитва – метажанр (или синкретичный жанр), обычно стихотворный, который, имитируя сакральный диалог с идеальным адресатом, способен воплощаться в разные жанрово-видовые формы (сонет, лирическая медитация, элегия, плач, гимн, ода, псалом, “фигурная” поэзия, акrostих, эпиграмма, пародия и т. д.) и жанрово-тематические разновидности (молитва-исповедь, молитва за других – за любимого человека, страну, молитва-борение, революционная молитва и т. д.), характерные для определенной жанровой системы и подчиненные разноплановым авторским интенциям»². Определение, данное украинской исследовательницей И. И. Даниленко, по нашему мнению, вообще разрушает представление о молитве как об отдельном жанре.

Несомненно, стихотворная молитва может граничить с другими лирическими жанрами, нередко включать в себя их элементы. Например, стихотворная молитва может содержать в себе структурные элементы исповеди («исповедь лирического героя, рефлексию его, сложное борение противоречивых чувств»³), но исповедью не исчерпывается, т. к. эстетические интенции художника при обращении к данному жанру гораздо шире. Исповедь основана на стремлении «выговориться», признаться в совершении греха, чтобы облегчить душу. Молитва основана на диалоге с Богом, который, помимо покаяния, может иметь и другие цели. Молитва и исповедь – разные жанры. Подобное разграничение отмечала еще В. Н. Касаткина, исследовавшая поэзию Ф. И. Тютчева: «“Специфическая молитва” стоит особняком в лирике, <...> она содержит в себе не анализ личного, внутреннего бытия, как в исповеди, и не размышление о людях и жизни, как в думе. В ней запечатлен один порыв – стремление к самосовершенствованию или совершенствованию жизни дорогих сердцу человека людей. Поэты лирически выражают потребность души в идеале»⁴. Стремление современных исследователей размыть жанровые границы стихотворной молитвы, по нашему

¹ См.: Овчинникова М. Н. Трансформация сакральных жанров в творчестве Е. Ю. Кузьминой-Караваевой. Автореф. на соиск. ... к.ф.н. Екатеринбург, 2012.

² Даниленко І. І. Молитва як літературний жанр: генеза та еволюція. Миколаїв, 2008. С. 44.

³ Роговер Е. С. Молитва как жанр русской поэзии // Этнолингвокультурология: проблемы и решения. Сб. науч. тр. СПб., 2004. С. 36.

⁴ Касаткина В. Н. Поэзия Ф. И. Тютчева. М., 1978. С. 90.

мнению, не совсем правомерно.

Любой жанр функционирует в системе жанров, вступает с ними в коммуникацию. Чтобы понять жанр, нужно определить его «чистую функцию» (С. Сендерович), иными словами, провести границу между данным жанром и другими, смежными жанрами, сравнив их функции. Причем нужно учитывать, что приобретение жанром признаков других жанров не является признаком размывания его границ, а напротив, приводит к возникновению новых жанровых разновидностей («Отражение во внутренней структуре жанра функций иных, смежных с ним жанровых разновидностей приводит к возникновению индивидуальных жанровых форм»¹).

Жанр стихотворной молитвы, в процессе эволюции, конечно, вбирает в себя черты смежных жанров (гимна, оды, элегии, исповеди), но сохраняет свою самобытность, прежде всего, благодаря особой интенции жанра – стремлению лирического субъекта к непосредственному общению с сакральным адресатом, к возможному духовному «очищению» посредством этого общения. Жанры элегии, исповеди и оды (в «чистом» виде) не содержат в своей структуре подобных интенций, не содержат их и гимны, хотя, на первый взгляд, жанр гимна более всего может быть соотнесен с молитвой. В структуре обоих жанров значим компонент обращения, но гимн, ведущий свою историю с античных времен, ориентирован на прославление богов с целью получения желаемого, тогда как даже славословная стихотворная молитва ориентирована на диалог с Богом².

Отметим еще одну проблему, вытекающую из представления о молитве только как о тематическом наполнении произведения. По какому критерию следует в таком случае относить произведение к жанру стихотворной молитвы? По наличию молитвенной темы, мотива, формы, обращения? Или к жанру молитвы будут относиться все стихотворения, в которых встречается слово «Бог»?

¹ Сендерович С. Алетейя. Элегия Пушкина «воспоминание» и проблемы его поэтики. Wien, 1982. С. 122–123.

² Ср.: Гимн включает «обращение с именованьем, прославление божества и молитву с просьбой не оставлять поющих благосклонностью». Молитва – «наименее предсказуемая часть гимна», т. к. для этого жанра «предсказуемым элементом является прославление богов, а не прошение о помощи» (См.: Гаспаров М. Л. Избр. труды. О поэтах. М., 1997. Т. 1. С. 491–528).

Положительный ответ на последний «недоуменный»¹ вопрос был найден нами в кандидатской диссертации Е. А. Кучиной «Категория молитвы и ее художественное воплощение в поэзии А. С. Пушкина»². Исследовательница рассматривает такие стихотворения А. С. Пушкина, как «Отцы-пустынники...» и «Я вас любил...», практически в одном ряду, причисляя и то, и другое к молитвам. Правомерно ли подобное соотнесение? Не размывает ли оно еще более жанровые границы стихотворной молитвы?

Описывая систему лирических жанров, В. И. Тюпа выделяет стихотворения особой жанровой природы – «никем не замеченное» «медитативное порождение романтической культуры», хоть и сохраняющее элегическую систему ценностей, но обнаруживающее «контр-элегическую» устремленность в будущее³. Связывая данные произведения с «лирическим перформативом волеизъявления (воления, хотения, чаяния, стремления, мечтания, искания) – истоком всего лирического дискурса вообще», литературовед относит их к «не имеющему пока еще научного имени» жанру «волюнты», «медитативному по своему вектору», «родственному той молитве, которой Иисус научил апостолов», установившей «доверительно-межличностные отношения между человеком и Богом». Жанр этот, по мысли исследователя, вырос в рамках христианской культуры из библейских псалмов, «светские переложения которых сыграли немалую роль в становлении европейской поэзии Нового времени»⁴. Но, несмотря на указание близости новоявленного жанра «волюнты» новозаветной молитве и ветхозаветным псалмам, В. И. Тюпа скорее ведет речь о т. н. «лирике желаний», чем о стихотворных молитвах, и на границах жанрового явления не останавливается, хотя и относит «стихотворения, написанные в форме молитвы», и «молитвы, сформулированные стихами», к разным дискурсам.

В этой связи представляется правомерным ввести понятие молитвенного

¹ В связи с первым «недоуменным» вопросом позволим себе еще один: «Следует ли использование «поговорок» («дай Бог», «с Богом», «Бог знает» и пр.) в обыденной речи считать молитвой?». Использование подобных формул в речи часто спонтанно и интуитивно, не является синонимом непрерывного памятования о Боге или показателем веры субъекта речи, то же и в поэзии.

² См.: Кучина Е. А. Категория молитвы и ее художественное воплощение в поэзии А. С. Пушкина. Дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2013.

³ См.: Тюпа В. И. Дискурс / Жанр. М., 2013. С. 140.

⁴ Там же. С. 141.

дискурса как некой коммуникативной стратегии, так или иначе накладывающей некоторые ограничения на поле функционирования и структуру стихотворной молитвы и состоящей в интегративном позиционировании субъекта, объекта и адресата. Так, молитва стихотворная непременно должна быть обращена к сакральному, Божественному адресату, какому-либо религиозному персонажу в рамках православной культуры. В роли субъекта молитвы должен выступать лирический герой, носитель православного типа сознания, того «культурного бессознательного» (И. А. Есаулов), что органично сопряжено с христианской традицией. Стихотворение, имитирующее форму молитвы, но не соответствующее ее духовному коду, не должно рассматриваться как произведение жанра стихотворной молитвы (в этой связи особую остроту получает вопрос о жанровом статусе пародийной молитвы). Но в любом случае вполне естественным можно считать тезис об уникальной природе жанра стихотворной молитвы, возникшего именно в русской поэзии.

Многие исследователи отмечают существование в России «давней и устойчивой традиции молитвенной лирики»¹: «Потребность “говорить к Богу”, открываться Всевышнему в том или ином жизненном положении, душевном состоянии присуща едва ли не всем русским поэтам. Среди их мирских речей нередко возникает слово, восходящее, или воспаряющее, или рвущееся из души ввысь, к Творцу, как ответ на тихий, но внятный христианскому слуху зов Его»². Слово молитвы органично звучит в творчестве русских поэтов, «непосредственно причастных к церковному богослужению» (Т. А. Кошемчук) самим фактом принадлежности к русскому типу сознания, т. к. лирика исторически и онтологически выросла из христианской молитвы и «по сути своей соприродна ей»³: «Русская классическая поэзия – самовыражение души русского человека, и потому она наиболее точно отражает онтологическую глубину национальной личности, складывающуюся в течение веков, формирующуюся в религии, в

¹ Котельников В. А. О христианских мотивах у русских поэтов // Литература в школе. № 3. 1994. С. 3.

Ср.: «У многих русских поэтов есть стихотворения, названные “Молитва”. Стихи эти обращены к Богу и по форме своей представляют, как и положено молитве, прошение, благодарение или славословие» (Сапогов В. А. Поэзия и молитва // Молитва поэта. Псков, 1999. С. 5).

² Котельников В. А. О христианских мотивах у русских поэтов // Литература в школе. № 3. 1994. С. 5.

³ Сурат И. З. Пушкин как религиозная проблема // Новый мир. № 1. 1994. С. 216.

религиозной самоидентификации»¹.

Следует отметить, что подобные суждения нередко встречаются в работах современных исследователей, приведем некоторые из них: «Русская литература была христианской»²; «Православный тип духовности определил доминанту русской культуры»³; «Важнейшее в нашей отечественной словесности – ее православное миропонимание, религиозный характер отображения реальности, который проявляется прежде всего в особом способе воззрения на мир»⁴; «В истоках нравственного, эстетического, духовного сознания русских поэтов лежит православное Слово, Слово молитвы, опыт безусловно усвоенной православной традиции»⁵. Приведенные высказывания выдержаны в русле религиозного литературоведения, направления отечественной филологической мысли, возникшего на рубеже XX–XXI вв.

Представители религиозного литературоведения рассматривают творчество поэтов и писателей в свете «отечественной духовно-религиозной традиции», утверждая существование «православного “кода” русской литературы»: «Не столько национальное, сколько конфессиональное начало явилось определяющим фактором, решающим и поворотным моментом в идейно-эстетическом самоопределении отечественных писателей»⁶. Действительно, анализ⁷ произведений русской литературы, а особенно поэзии, в связи с ее формированием и развитием в христианском (православном) контексте, с учетом духовных устремлений авторов, так или иначе основанных на архетипах национально-религиозной культуры, существенно обогащает представление о содержательном ядре того или иного явления жанровой системы, тем паче –

¹ Кошемчук Т. А. Русская поэзия в контексте православной культуры. СПб., 2006. С. 19.

² Захаров В. Н. Русская литература и христианство // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв.: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр : сб. науч. тр. Петрозаводск, 1994. С. 5.

³ Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 268.

⁴ Дунаев М. М. Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература в XVII–XX вв. М., 2003. С. 3.

⁵ Кучина Е. А. Молитва в лирике А.С. Пушкина: Дружество как братство // Известия Уральского университета. Сер. 2. 2011. № 3 (93). С. 20.

⁶ См.: Зырянов О. В. О проблемно-методологическом поле религиозной филологии // Русская литература в литургическом контексте: сборник научных статей. Кемерово, 2011. С. 14–25.

⁷ Ср.: «Полагание универсального христианского миропонимания в качестве основания для изучения художественных произведений есть утверждение в том, что отражает сущность русской литературы и дает возможность понять произведение не только в его актуальной данности, но в его предустановленных потенциях» (Кошемчук Т. А. Русская литература в православном контексте. СПб., 2009. С. 5.)

стихотворной молитвы.

Тем не менее, нельзя не отметить, что практическое осуществление такого рода анализа должно производиться весьма аккуратным образом, дабы анализ не стал иллюстрацией подмены смыслов, попыткой «подправить» материал в сторону нужных, носящих неприменный догматический характер, суждений¹. Так или иначе, рассмотрение духовно-религиозных основ произведений русской литературы (и прежде всего – стихотворных молитв) не может быть чисто идеологическим, а должно идти в русле основных вопросов исторической поэтики. Духовно-религиозная модальность глубоко укоренена в строе художественности².

Стоит отметить, что взгляд религиозных литературоведов на русскую литературу в целом и поэзию в частности отнюдь не нов. Еще дореволюционный исследователь Д. С. Дарский метафорически высказывался об истоках русской поэзии: «Русская поэзия по природе своей христианка, укрывшаяся от мира молитвенница»³. Данная точка зрения определенным образом коррелирует с концепцией В. С. Соловьева о божественном происхождении поэзии, о первоначальном синкретизме религиозного и художественного, о том, что поэзия родилась из храмового действия, из молитвы⁴, со словами И. А. Ильина о том, что «искусство в России родилось как действие молитвенное; это был акт церковный, духовный; творчество из главного; не забава, а ответственное деяние; мудрое пение или сама поющая мудрость»⁵, с замечанием З. Н. Гиппиус «Все стихи всех действительно поэтов – молитвы»⁶. На наш взгляд, подобные метафорические высказывания наилучшим образом иллюстрируют признание несомненного существования в русской поэзии давней и устойчивой традиции молитвенной

¹ Так, например, пытаясь интерпретировать лирику А. С. Пушкина, И. Ю. Юрьева находит в стихотворениях поэта частые отсылки («прямые и скрытые цитаты») к текстам Священного Писания, Библии, Евангелия, святоотеческих трудов, зачастую весьма сомнительные, основанные на предположениях исследовательницы (См.: Юрьева И. Ю. Пушкин и христианство : сб. произведений А. С. Пушкина с параллельными текстами из Священного Писания и комментарием. М., 1999).

² См.: Зырянов О. В. О проблемно-методологическом поле религиозной филологии // Русская литература в литургическом контексте: сборник научных статей. Кемерово, 2011. С. 14–25.

³ Дарский Д. С. О Фете // Русская мысль. М.; Пг. Кн. 8. С. 24.

⁴ См.: Соловьев В. С. Общий смысл искусства // Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 73–89.

⁵ Ильин И. А. О тьме и просветлении: Книга художественной критики. Бунин – Ремизов – Шмелев // Ильин И. А. Собр. соч. : в 10 т. Т. 6, кн. 1. М., 1996. С. 204.

⁶ Гиппиус З. Н. Необходимое о стихах // Гиппиус З. Н. Собрание стихов 1899–1903 гг. М., 1904. С. 7.

лирики. Кроме того, указывают на невозможность понять суть не только уникального лирического жанра – стихотворной молитвы, но и всей русской литературы вообще вне православного контекста¹.

Бинарная природа стихотворной молитвы определила как содержательные, так и формальные особенности жанра, дифференцирующими признаками которого, помимо непосредственной ориентации на молитвенный канон, являются имманентная диалогичность, устойчивый комплекс тем и мотивов, инвариантная архитектоника и принадлежность молитвенному дискурсу.

Стихотворная молитва представляет собой своего рода художественную рефлексию по поводу какого-либо сакрального первоисточника, выраженную в форме переложения, подражания, интерпретации или индивидуально-авторского молитвенного творчества. Молитвы, созданные поэтами, так же, как и канонические, имеют форму диалога, но лирическая позиция субъекта в них усиливается, индивидуализируется его внутреннее чувство, происходит, как правило, утрата соборности, проявляется эгоцентричность («самость»), немислимая в религиозной молитве.

Композиция стихотворной молитвы в большинстве случаев сохраняет трехчастную структуру канонической молитвы (обращение к Божественному началу, система прошений, закрепительная формула концовки), но один или несколько элементов ее могут быть видоизменены или исключены из репрезентации молитвенного события, что зависит от эстетической установки художника. Структура стихотворной молитвы может пополняться новыми элементами, обрамляющими ее или входящими в нее. Исключительную важность приобретают пространственно-временные координаты и душевное состояние лирического субъекта, его отношение к миру и Божественному, вследствие чего в текст молитвы могут быть включены различные вставные элементы: от пейзажных зарисовок до своеобразных «лирических отступлений», касающихся глубоко личных переживаний. Собственно мольба актуализируется в

¹ См.: Зырянов О. В. Русская классическая словесность в этноконфессиональной перспективе. Екатеринбург, 2014. С. 4–44.

стихотворных молитвах императивным характером просьб, обращенных к Божественному адресату, «сиюминутностью» молитвенного события, антиномичностью поэтического сознания, установкой на обретение гармонии, стремлением к миру идеальному и к объяснению мировых противоречий.

Более всего подвержена изменению позиция закрепительной формулы, которую поэты, даже творящие в рамках перелагательной традиции, зачастую опускают. Молитва стихотворная разомкнута в Бытие, в Вечность, как и трансцендентальный диалог, цель которого не «договориться», а «выговориться», т. е. приблизиться к пониманию сущности Бытия, к разрешению «вечных» вопросов, к постижению Высшего смысла с помощью психологической практики проговаривания или ментально выстроенного диалога с Богом. Отсюда и частое отсутствие традиционной закрепительной формулы, замена ее риторическими вопросами, словесными показателями веры или обреченности и неверия.

Стихотворная молитва не может быть формализованной, главным в ней является содержание. Она всегда личная, вне зависимости от поэтической установки художника и выбранного им жанрового вектора. Речевая форма молитвы для лирики перестает быть первостепенно значимой, главной интенцией поэтов при обращении к жанру молитвы становится передача молитвенного чувства. Однако все вышесказанное не отрицает первостепенной значимости молитвенного канона, а также опоры на христианскую традицию.

Молитва как лирический жанр обладает некоторой степенью вторичности по отношению к молитве как церковному жанру, из которого она выросла, но эволюция жанра приводит ко все большему отдалению от канонического общепринятого текста в сторону личного молитвословия¹. В этой связи немаловажно прояснить вопросы, связанные с первоисточником жанра стихотворной молитвы – молитвой канонической.

¹ Завершая разговор о восприятии жанра стихотворной молитвы современной литературоведческой средой, мы сочли нужным наметить магистральные линии нашего исследования. Так, о «вторичности» стихотворной молитвы по отношению к молитве церковной речь пойдет во второй главе настоящей работы, а о стратегиях эволюции жанра – в третьей.

1.2. Каноническая молитва как источник жанра стихотворной молитвы

Генетическую основу стихотворной молитвы составляет сакральное слово (в широком смысле). Для дальнейшего исследования необходимо раскрыть особенности «перехода» сакрального слова в поэтическое, художественное, и ответить на актуальный для изучения стихотворных молитвенных текстов вопрос: сохраняет ли сакральное слово свою природу? Ответ может быть таким. В практике стихотворной молитвы сакральное слово как Богооткровенное, абсолютное, духовное, православное сохраняется в виде памяти о себе, становится своего рода «внутренней мерой» уникального лирического жанра. Вместе с тем функционирование сакрального слова в художественном пространстве неизбежно ведет к его трансформации.

Церковная молитва принимает в поэзии роль «жанрового канона», под воздействием которого художник создает стихотворную молитву, формирует новый эстетический образ, представляет собственное творческое понимание религиозного таинства. «Богообщение в его религиозном понимании преобразуется поэзией, – по мнению Э. М. Афанасьевой, – в особую модель эстетического переживания религиозной ситуации, которая в разные периоды жизни поэтов по-разному актуализирует мировоззренческие акценты духовно-творческого плана»¹. Нельзя не согласиться с мыслью исследовательницы, поскольку, обращаясь к сакральному слову, поэт неизбежно «присваивает» его себе, подчиняет собственным эстетическим установкам, наполняет актуальным личным содержанием. Причем память о канонической молитве так или иначе неизбежно сохраняется в созданном автором произведении.

В религиозно-философской мысли на протяжении многих веков не прекращается полемика о том, какой по форме и содержанию должна быть каноническая молитва, с какими просьбами можно обращаться к Господу. Одна из концепций заключается в том, что в молитвенной практике можно использовать

¹ Афанасьева Э. М. «Молитва» в русской лирике XIX в.: логика жанровой эволюции. Дисс. на соиск. ... кандид. филол. наук. Томск, 2000. С. 10.

только канонические тексты: «не должен ты переменять воззваний к Господу, – наставляет преп. Григорий Синаит, – потому что, как растения не укореняются, если часто их пересаживать, так и молитвенные движения сердца при частом уподоблении земным помыслам не действенны»¹. Другая концепция состоит в понимании того, что молитва может быть обусловлена творческим порывом души молящегося, т. к. «отношения с Богом носят личный характер»² и «отнять у молитвы все внешнее есть заблуждение древнее. Плоду предшествует цвет. В вещественном необходима постепенность – необходима она и в духовном»³. Обе концепции актуальны и по сей день.

Христианство признает молитву «духовной пищей ума»⁴ и поддерживает стремление духа к откровенной молитве-беседе: «Молиться – нередко значит высказывать Богу наше бедственное положение: бессилие, уныние, сомнения, страхи, тоску, отчаяние, – словом, все, что связано с условиями нашего существования. Высказать, не изыскивая изящных выражений и даже логической последовательности...»⁵. Изначальная уверенность в помощи Господа, неоспоримость христианских канонов обуславливают действенность молитвенного слова, целительную силу молитвы. Молитва рождает состояние единения с Господом, а «жить во Христе – значит, восчувствовать Его как воистину Победителя смерти»⁶; «свет пришел в мир... не судить, но спасти мир...» (Ин. 12,47). В состоянии единения с Богом и заключен смысл молитвы.

Сближение человека с Богом путем беседы – «наивысшая честь», которая «превышает Ангельское достоинство» и делает молитву «великим оружием»⁷ против жизненных проблем. «Бог сам призывает, возбуждает, увещевает к молитве»⁸, «Он сам молится» (Лк. 9,33) в человеке; «к Богу приступ всегда

¹ Григорий Синаит., *прп.*. О безмолвии и молитве // Добротолюбие. Т. V. М., 1992. С. 228.

² Софроний, архим. (Сахаров С. С.). О молитве : Сб. статей. СПб., 1994. С. 34.

³ Феофан (Затворник), свт, епископ. Начертания христианского нравоучения // Христианство: Энцикл. словарь. Т. 2. М., 1995. С. 143.

⁴ Игнатий и Каллист Ксанфопулы, *прп.* Наставление безмолвствующим // Добротолюбие. Т. V. М., 1992. С. 344.

⁵ Софроний, архим. О молитве. С. 11.

⁶ Там же. С. 81.

⁷ Игнатий и Каллист Ксанфопулы, *прп.* Наставление безмолвствующим. С. 344–345.

⁸ Тихон Задонский, свт. Рассуждения о молитве. Рязань, 1997. С. 4.

удобен, отверсты двери, только бы смиренно и сокрушенно было сердце»¹. «Бесстрастность» же не ведет к достижению цели: «Молитва добрая та есть, которая действительно внедряет в душу помышления о Боге»², чтобы молиться, необходимо не просто верить, но и чувствовать «присутствие Бога» в своем сердце, уметь слышать его «ответы», всегда быть готовым к диалогу с ним.

Истинной Святыми Отцами церкви признается молитва, «чистая от помыслов», дающая человеку возможность «созерцать таинства и богословствовать»³, немногословная. Многословие в молитве недопустимо, оно приравнивается греховному искушению, предпочтение отдается глубинному осознанию Богообщения, «благоразумному молчанию»: «Любитель молчания приближается к Богу и, тайно с Ним беседуя, просвещается от Него»⁴. При этом «важен не отказ от слова как такового, а <...> постижение божественной истины через деятельное молитвенное молчание»⁵. Такая молитва – идеал, к которому надлежит стремиться, удел подвижников, связана с представлениями об исихазме. Высокодуховная («умная») молитва ориентирована, прежде всего, на сердце молящегося, который ищет возможность медитативной сосредоточенности на идеальном через сакральное слово.

Немногословность – типологическая черта христианской канонической молитвы, указанная в Евангелиях Нового Завета. Немногословной молитве мытаря (идеальному образцу молитвы) противопоставлена молитва фарисея (Лк. 18: 11–12). Многословность в молитве признается признаком неискренности, а молитва фарисея – образцом того, как не подобает молиться.

О чем же должна быть молитва? «С христианской точки зрения, просьба в молитве против гордой плоти нашей, которая все предписывает себе; благодарность – против нечувствительности плоти нашей к бесчисленным благодеяниям Божиим, славословия – против чувственности человека, которая

¹Тихон Задонский, *свт.* Рассуждения о молитве. Рязань, 1997. С. 5.

²Игнатий и Каллист Ксанфопулы, *прп.* Наставление безмолвствующим. С. 387.

³См.: Исихий Иерусалимский, *прп.* О молитве Иисусовой // Избранные поучения святых отцов о молитве. М., 2013. С. 488, 492.

⁴Иоанн Лествичник. Лествица, возводящая на небо. М., 1997. С. 204.

⁵Афанасьева Э. М. Религиозно-философская основа «Невыразимого» В. А. Жуковского // Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики). Екатеринбург, 2007. С. 72.

хочет славить лишь себя»¹. Молитва непременно должна сопровождаться чувством «молитвенной благодати» (добром – любовью – кротостью), которая и определяет направление молитвы, является ее движущей силой².

Религиозно-духовная основа канонической молитвы определяет и ее композиционные особенности: трехчастную структуру, явленную в ритуальном кольце: 1) обращение к сакральному адресату, 2) основная часть – собственно молитва, содержащая прошения, славословия или покаяние, 3) имеющая функцию выхода из молитвенного диалога закрепляющая формула «Аминь», усиливающаяся славословной концовкой: «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу, и ныне и присно и во веки веков».

Помимо ритуального кольца, чертами молитвенного канона можно назвать следующие:

1) диалогическая форма, в которой молящийся, выступая изначально в качестве субъекта речи, взаимодействует с Божественным адресатом, участие которого в диалоге подразумевается ментально, и во время этого взаимодействия становится объектом охранного воздействия;

3) отражение вертикального мироздания в динамическом развертывании молитвенного события;

4) установка молящегося на душевное преображение и Бого- и миропознание.

Частотность использования данного канона при создании молитвенных текстов (как в богословской, так и в литературной традиции) позволяет утверждать, что канонические молитвы приобретают функцию прецедентных текстов³, получивших исключительную значимость в русской культуре.

Едва ли не самой важной частью молитвы является обращение к Божественной сущности. *Обращение* – начальная точка молитвы, в которой происходит реализация установки молящегося на общение с Богом. Обращение,

¹ Иоанн Кронштадский, св. прав. В мире молитвы. СПб., 1991. С. 3.

² См.: Макарий Великий, прп. О молитве // Избранные поучения святых отцов о молитве. М., 2013. С. 40–42.

³ То же отмечается и в святоотеческой традиции толкования молитвы «Отче наш»: «Какие бы другие слова не говорили мы, которые молящийся или наперед подбирает для выражения своего молитвенного движения, или потом присовокупляет для возвышения сего чувства, – ничего не можем мы сказать, что не содержалось бы в молитве Господней, если молимся правильно и как следует... То же самое – во всех словесах святых молитв». (Августин Блаженный. Заключительные мысли // Святые отцы о молитве и трезвении. М., 1997 С. 595–596.)

как правило, имеет форму звательного падежа, который содержит в себе, по мысли С. Н. Булгакова, «особенно сильную интенцию, в нем не только присутствие именуемого, но дается ему некоторый духовный толчок, конечно, не только психологический»¹. Фиксация божественного имени определяет систему ценностных ориентиров молящегося.

«Я» молящегося не подвергается конкретизации, т. к. уступает по значимости воплотившемуся в имени адресату. С одной стороны, «я» – «собственнейшее из собственных имен: хотя и совсем не имя, но вместе с тем самое интимное и близкое чем человек себя именуется»², с другой стороны, «я» настолько мало и единично, что в большинстве случаев заменяется соборным христианским «мы». Человек – часть мироздания, такая же, как все другие «части», имеющая смысл в контексте других («мы»); Бог – творец мироздания. «Я» молящегося в определенной степени обезличено³, Божественная сущность в любом случае персонифицируется. Обращение к сакральному адресату в молитвенной ситуации – отражение картины мира, представления о мироустройстве.

Природа сакрального имени едина в текстах религиозной, мифологической и магической тематики: имя священно, окружено тайной и страхом (одна из десяти заповедей Ветхого Завета гласит: «Не произноси имя Господа всуе»), служит связующим звеном между земным и небесным, преходящим и вечным, сакральным и профанным. В христианской традиции Имя Божие «страшно», «чудно» и познается только «откровением в общем смысле, сообщением трансцендентного в имманентном»⁴.

Варианты именованя Бога в христианстве довольно разнообразны: Бог, Господь, Отец, Сын, Святой дух, Всевышний, Всесильный и др. «Именованье-называнье Бога, особенно в момент молитвенного общения с ним, – отмечает Э. М. Афанасьева, – для верующего всегда ситуация выбора – определение одной

¹ Булгаков С. Н. Философия имени. СПб., 1999. С. 323.

² Там же. С. 79.

³ «Я» молящегося индивидуализируется лишь в покаянной молитве, грех и покаяние отличают одно «я» от другого, наполняют «я» молящегося личным содержанием.

⁴ Булгаков С. Н. Философия имени. С. 290.

из ипостасей Божественной сущности»¹. Помимо указанных, в качестве божественных адресатов могут выступать Богородица, Ангел-Хранитель, различные святые.

Проблема именованя Божественной сущности получила широкое освещение в философской ономастике XX в. (А. Ф. Лосев, С. Н. Булгаков, П. А. Флоренский), восходящей к диалогам Платона. Произнесение сакрального имени во время молитвы трактуется как особое духовное событие в жизни человека, основа молитвы: «произнесение Имени Божиего есть живое вхождение в Именуемого»² (П. А. Флоренский), «подлинно воспроизвести и воспринять его можно только молитвенно»³ (А. Ф. Лосев). Имя Бога включает не только некое абстрактное представление о его сущности, но и обладает для молящегося функциональным смыслом: оно – средство «молитвенного призывания Божия», «лестница, соединяющая небо и землю» (С. Н. Булгаков). «В этом, – утверждает Булгаков, – сила, святость, тайна и трепетный ужас Имени Божия, ибо, призывая Его, мы являемся в предстоянии Божества, мы уже имеем Его в самом Имени, мы создаем звуковую Его икону»⁴. Молитва становится молитвой, по мнению Булгакова, только в «соединении человека с Богом» через «присутствие Божие в самой молитве», «Имя Божие – онтологическая основа молитвы, субстанция ее, сила, оправдание»⁵.

Философия имени вполне применима не только к молитве церковной, но и к жанру стихотворной молитвы. Именоване сакрального адресата, обращение субъекта молитвы к Божественной сущности – первостепенно значимая конституирующая черта канонической молитвы, которая будет органично воспринята поэтической средой.

Обращением (именованием Бога) определяется и суть молитвы, ее функция и содержание. Например, молитвы к Ангелу-Хранителю обычно содержат просьбы «направить» молящегося на путь истинный, охранить его от возможных бед,

¹ См.: *Афанасьева Э. М.* «Молитва» в русской лирике XIX в. // *Русская стихотворная «молитва» XIX в.* : Антология. Томск, 2000. С. 23.

² *Флоренский П. А.* У водоразделов мысли. М. : Правда, 1990. Т. 2. С. 333.

³ *Лосев А. Ф.* Имя : Избранные работы, переводы, беседы, исследования, архивные материалы. СПб., 1997. С. 12.

⁴ *Булгаков С. Н.* Философия имени. С. 288.

⁵ *Булгаков С. Н.* Философия имени. С. 322.

сопутствовать в совершении какого-либо дела, а молитвы к Иисусу Христу – о спасении души, очищении от грехов.

Канонические молитвы онтологически значимы, в них в полной мере проявляется христианское мировидение. Философская ценность молитвы в том, что она концентрирует и синтезирует в небольшой по объему форме аспекты православного вероучения, святоотеческий опыт, мистико-религиозное сознание и народную культуру. Бинарная природа молитвы характеризует ее бытийную значимость. Философский аспект молитвы является основополагающим для мотивации обращения к Богу, что непосредственно окажет влияние на формирование молитвенного творчества русских поэтов.

Завершая разговор о канонической молитве, по нашему мнению, целесообразно привести *типологию молитв*, принятую в христианской традиции.

1. Молитва (в *широком*¹ смысле) – «религиозно-нравственное настроение, сердечное и благоговейное памятование о Боге, упование или надежда на Него во всех обстоятельствах жизни». Такая молитва может быть совершаема всегда и везде, быть вполне совместимой с обычными делами и обязанностями, которые существуют у человека в связи с его общественным положением. Молитва (в *узком* смысле) – беседа человека с Богом, как «определенный религиозно-нравственный акт выражения вовне известного духовного состояния». Существенными признаками такой молитвы являются: «устремление», «вознесение» души к Богу и выражение мыслей и чувств внешним образом – посредством слов и «движений».

2. По *жанру (содержанию)* молитвы делятся на: хвалебные (славословие, хвала), просительные (прошение), покаянные, благодарственные (благодарение) и ходатайственные.

Хвалебная молитва – молитва, прославляющая Господа за «все Его Божественные совершенства», исповедующая «Его премудрость, благость,

¹ К. Е. Скурат, опираясь на святоотеческие учения (например, Ефрема Сирина, Иоанна Златоуста, Варсонофия Великого и др.), указывает, что христианскую молитву следует понимать и рассматривать двояко: в узком и широком смысле. (См.: Скурат К. Е. Христианское учение о молитве и ее значении в деле нравственного совершенствования. Клин, 1999. С. 12–16.)

провидение, помощь»¹. Хвалебными молитвами начинается и заканчивается каждое богослужение («Во имя Отца, и Сына, и Святаго Духа»). Кроме того, образцами таких молитв являются 103-й псалом в Ветхом Завете, песнь семи Ангелов в Новом Завете, молитва Василия Великого «Благословляю Тебя, Господи...», хвалебные молитвы в честь Божией Матери: «О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь...», «Достойно есть...» и другие².

Просительная молитва (собственно прошение) – такая молитва, в которой молящийся выражает перед Богом свои телесные и особенно духовные нужды. По семантике просительные молитвы делятся на покаянные (или «болезненные», т. е. переживающие трагизм) и сострадательные, «вдохновляемые любовью Христовой»³ и несущие в себе принцип жертвенности Иисуса, молитвы. Примерами просительных молитв могут служить молитва Иудейского царя Иосафата в Ветхом Завете, в Новом Завете – Первосвященническая (Ин. 17) и Гефсиманская (Мф. 26, 39; Мк. 14, 35–36; Лк. 22, 41–44) молитвы Иисуса Христа, молитвы апостола Павла, а также молитвы цикла церковного богослужения: «Спаси, Боже, люди Твоя...», «Благословляй благословящая Тя, Господи...» и прочие⁴.

Покаянная молитва – такая молитва, в которой человек «пламенно и усердно», «со слезами и плачем» просит отпущения своих осознаваемых грехов у Господа, уповает на прощение и благословение к исправлению. С формальной стороны покаянная молитва сближается с просительной – установкой молящегося на получение Божией милости, но отличается от нее предметом мольбы: в просительной – это потребности жизни (телесной и духовной), в покаянной – просьба о прощении грехов. Часто покаянная молитва следует непосредственно за проступком и носит исповедальный характер. Образцами покаянной молитвы могут служить псалмы пророка Давида (24-й, 31-й, 37-й, 38-й, 50-й и 129-й), «мытаревое моление»: «Боже! милостив буди мне грешнику» (Лк. 18, 13),

¹ Подобное определение хвалебной молитвы («хвалы») дает святитель Филарет (Дроздов). (См.: Скурат К. Е. Указ. соч. С. 39–40).

² См.: Скурат К. Е. Указ. соч.. С. 39–42.

³ Софроний, архим. О молитве. С. 18.

⁴ См.: Скурат К. Е. Указ. соч. С. 42–44.

подвижнические молитвы (например, «Увы, увы! Горе мне, горе мне! Пощади, пощади, Владыко!», «Прости, Владыко, прости, если возможно!»), а также молитвы цикла церковного богослужения: молитвы, входящие в чин исповеди, великопостные моления (например, канон святого Андрея Критского)¹.

Благодарственная молитва – такая молитва, в которой молящийся, находясь в особом душевном расположении, выражает благодарность Богу за свое земное существование и дарованные блага (как себе, так и другим), любовь и сыновнюю признательность. Благодарственная молитва естественна², исходит из природы человеческой души и принципа всеобщей христианской любви и всепрощения; в ней в полной мере проецируется Божественная Любовь. Благодарственная молитва приближается по своему значению к хвалебной и часто ставится после нее в богослужебной практике. Примерами благодарственных молитв можно считать 17-й псалом Давида, молитву Иисуса Христа по случаю радости возвратившихся с проповеди учеников (Лк. 10, 21; Мф. 11, 25–26), молитвословия благодарственного молебна, молитвы по причащению Святых Тайн (центральная часть богослужения – Евхаристия – значит «благодарение»)³.

Ходатайственная молитва – молитва за других. Христианин должен молиться за всех, как за себя (в этом отношении ходатайственная молитва сближается с благодарственной): за всех людей вообще, за близких и родных, за скорбящих, бедствующих и подверженных духовным недугам, за светскую власть и за духовных руководителей, а особенно – за врагов⁴. В таком понимании молитвы в полной мере явлено христианское представление о всечеловеческом братстве: все – дети одного Небесного Отца. Подтверждение тому – молитва «Отче наш». Иисус Христос дал всем одну молитву: не каждому за себя, но всем и каждому за

¹ См.: К. Е. Скурат. Указ. соч. С. 44–46.

² Противоположными – неестественными – состояниями человеческой души в христианской традиции считаются неблагодарность и зависть. Противопоставления подобного рода часты в святоотеческих наставлениях и восходят к евангельским словам апостола Павла: «О всем благодарите: сия бо есть воля Божия о Христе Иисусе в вас» (1 Сол. 5, 18). Так, святитель Филарет (Дроздов) считает, что тот, кто «не приносит благодарений, оказывает небесному Подателю всех благ несправедливость», которая «осуждается и наказуется презрением» и в человеческом обществе по отношению к благодетелям (Цит. по: Скурат К. Е. Указ. соч. С. 47); а св. Варсонофий и Иоанн наставляют, что Бог ничего не требует от верующих, «кроме благодарения, терпения и молитвы о прощении грехов»: «За все воздавай благодарение Богу, ибо благодарение ходатайствует о немощах» (См.: Варсонофий и Иоанн, св. Наставления о молитве и трезвении // Святые отцы о молитве и трезвении. М., 1997. С. 397–400).

³ См.: Скурат К. Е. Указ. соч. С. 46–49.

⁴ См.: Скурат К. Е. Указ. соч. С. 50–64.

всех, научив просить у Отца Небесного для всей земли и для всех людей действия воли Его, насущного хлеба, прощения долгов, избавления от искушений и пр. Наивысшее проявление ходатайственной молитвы – молитва за врагов, свидетельствующая о прощении им всех причиненных молящемуся обид и заповеданная так же Иисусом Христом. Таким образом, в основе ходатайственной молитвы лежат принципы всепрощения, всеобъемлющей христианской любви и Всевышнего сыновства.

3. По *внешней форме* молитвы подразделяются на два типа: «внутренние»¹, или «мысленные», «закрывающиеся в восхождении ума к Богу»², и «наружные», или «изустные, выражающиеся в подобающем словесном обращении к нему»³.

«*Внутренняя*» молитва – молитва, которая совершается в глубине человеческого духа и не сопровождается внешними движениями. Такая молитва может быть «умной», «сердечной» и «умносердечной». «*Умная*» молитва – это молитва мысленная, характеризующаяся сознанием устремленности ума к Богу. От умной молитвы совершается переход к молитве «*сердечной*», в которой молящийся соединяется с Богом своими чувствами, ощущает всеобъемлющую любовь к Богу в своем сердце. В особом типе «внутренних» молитв – молитве «*умносердечной*», по сути, заключается подвижническая концепция внутреннего делания.

«*Мысленные*» («умные») молитвы бывают двух типов, связанных между собой, – «сердечные» и «истинные» (подлинные). «Сердечная молитва – чистая и непарительная, из которой рождается в сердце некая теплота – огонь, который Господь Иисус Христос пришел вверещи на землю сердец наших... Огонь же (духовный), пришедши в сердце, воскрешает молитву, через которую душа к Богу воспаряет»⁴. «Подлинная» молитва, «единящая нас с Всевышним» – «свет и сила, сходящие на нас с небес»⁵. Источником ее является «теплота, происходящая от

¹ Типологию «внутренней» и «наружной» молитвы приводит в своей работе К. Е. Скурат (См.: Скурат К. Е. Христианское учение о молитве и ее значении в деле нравственного совершенствования. С. 31–39).

² Христианство: Словарь. М., 1994. С. 287.

³ Там же.

⁴ *Игнатий и Каллист Ксанфопулы, прп.* Наставление безмолвствующим. С. 376, 377, 379.

⁵ Софроний, архим. О молитве. С. 9.

чистой сердечной молитвы, которая есть самая настояще истинная»¹.

«Наружная» молитва – молитва, имеющая знаковое выражение («благоговейные знаки», «внешние движения») и произносимая «словами». «Изустные» молитвы делятся на *общие (общественные, богослужение)* и *личные (частные, индивидуальные, домашние)*. *Частная молитва* – молитва, которую верующий «возносит Богу или наедине, или со своим семейством»². *Общественная* – молитва, которая «совершается по определенным церковным правилам целым обществом верующих во главе со священнослужителями»³. Особое значение в церковном богослужении имеет выражение молитвы голосом: чтение, произношение по памяти и пение.

4. По *виду* («стилю») выделяют молитвы «низкого» вида (прошения) и молитвы «высокого» вида (хвала)⁴.

Столь развернутая типология видов канонической молитвы позволяет говорить о возможности вариативного восприятия сакрального слова поэтическим сознанием. Изначальная субъективность (зависимость от когнитивно-психологической установки молящегося), диалогичность и специфика наполнения семантического пространства молитвенного события будут органично восприняты лирической поэзией. Очевидно, что молитва как жанр литературы существенно отличается от молитвы, созданной в рамках религиозных канонов, но истоки «памяти жанра» следует искать в традиционной канонической молитве.

1.3. Стихотворная молитва в контексте соотношения сакрального и эстетического

Двойственная природа жанра стихотворной молитвы – с одной стороны, явления сугубо эстетического, литературного, с другой – духовного,

¹ *Игнатий и Каллист Ксанфоулы, прп.* Наставление безмолвствующим. С. 378.

² Скурат К. Е. Указ. соч. С. 64.

³ Там же. С. 71.

⁴ См.: Азбука христианства: Словарь-справочник. М., 1997. С. 155. (Отметим, что, по нашему мнению, разделение молитв на «низкие» и «высокие» виды представляется несколько условным и напоминает типологию литературных жанров классицизма.)

сохраняющего поэтику сакрального слова, – предполагает особый подход к его изучению. Исследователю необходимо учитывать вопросы, связанные с соотношением сакрального (религиозного) и эстетического (светского), иными словами – иметь дело с культурной антиномией *sacrum / profanum*.

Ученые, занимающиеся проблемой антиномии сакральное / профанное, указывают на невозможность однозначного определения религиозного, окончательного снятия антиномии. «Каждое из этих определений, – по мнению М. Элиаде, – по-своему противопоставляет друг другу сакральное и религиозную жизнь, с одной стороны, и профанное и мирскую жизнь – с другой»¹. В самом общем смысле, «священное – то, что противопоставлено мирскому»; «священное и мирское – два образа бытия в мире, две ситуации существования, принимаемые человеком в ходе истории»; «священное – реальное в его совершенстве, это одновременно и могущество, и действительность, и источник жизни, и плодородие. Желание религиозного человека жить в священном равноценно его стремлению очутиться в объективной реальности, не дать парализовать себя бесконечной относительностью чисто субъективных опытов, жить в реальности, в действительности, а не в иллюзорном мире»².

Сакральное и профанное выступают как тесно взаимосвязанные, парные понятия, смысловое содержание которых можно представить рядами синонимов. Сакральное – «священное, сокрытое, божественное, сверхъестественное, небесное, трансцендентное, вечное, истинное, высокое»; профанное – «мирское, преходящее, обыденное, земное, материальное, посюстороннее, низкое». «В паре сакральное – профанное аксиологической доминантой выступает сакральное. В своем наиболее чистом виде сакральное понимается как причастность к запредельному, духовному миру, явленная в откровении и воплощенная в знаково-символической форме»³.

Сложность разграничения понятий «сакральное» и «профанное»,

¹ Элиаде М. Подступы : Структура и морфология сакрального // Элиаде М. Избр. соч. : Очерки сравнительного религиоведения. М., 1999. С. 17.

² Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994. С. 17; 19; 26.

³ Федоровских А. А. Трансформация сакрального и профанного в обществе : Миф – религия – идеология : Автореф. дис. канд. филос. наук. Екатеринбург, 2000. С. 8–9.

основополагающих для религиозного представления о мире, состоит еще и в том, что две эти области бытия «взаимно предполагают» и «взаимно исключают» друг друга. «На представлении о сакральном зиждется поведение верующего. В религиозной жизни люди имеют дело с сакральным как свойством, присущим некоторым вещам (объектам культа), некоторым людям (царю, жрецу), некоторым пространствам (святилищу, храму), некоторым моментам времени (Воскресению, Рождеству). В мире нет ничего, что было бы священо само по себе и одинаково священо для всех. Священными становятся обычные вещи»¹. «Проявляя священо, какой-либо объект превращается в нечто иное, не переставая при этом быть самим собой, т. е. продолжая оставаться объектом окружающего космического пространства»².

Очевидно, сакральное качественно отличается от профанного. «Сакральное и профанное не могут сближаться: от соприкосновения с профанным сакральное утрачивает свои особенные качества. Профанное и сакральное должны быть разделены, изолированы друг от друга, и в то же время – они оба необходимы для жизни: первое – как среда, в которой разворачивается жизнь, второе – как то, что ее творит, как сила, от которой человек зависит и все-таки может решиться уловить ее и употребить в своих интересах»³. Возможность сакрального претворять себя в профанном мире М. Элиаде объясняет «способностью преображать любой объект в парадокс через посредство иерофании (в том смысле, что объект перестает быть самим собой, естественным объектом, при сохранении неизменным своего облика)»⁴. Это «парадоксальное» совмещение сакрального и профанного, бытия и небытия, абсолютного и относительного, вечного и преходящего – диалектика сакрального, свойственная всем религиям⁵.

А. А. Федоровских выделяет семь признаков сакрального, отличающих его от профанного: 1) «сакральное связывается с высшей ценностью, благом, идеалом, авторитетом и занимает в ценностной иерархии общества высшую ступень»; 2)

¹ Гараджа В. И. Социология религии : Учеб. пособие для студ. и аспирантов. М., 2005. С. 90.

² Элиаде М. Священное и мирское. С. 18.

³ Гараджа В. И. Социология религии. С. 90.

⁴ Элиаде М. Подступы : Структура и морфология сакрального. С. 43.

⁵ См.: Там же. С. 42.

«сакральное либо исходит, либо возносится в сферу сверхчувственного, горнего, сверхчеловеческого, божественного и превышает собой обыденный человеческий мир, проявляясь в нем как необычное, чудесное, сокрытое, запредельное»; 3) «сакральное требует от человека особого опыта, готовности и возможности для встречи с ним, превышающей обычные человеческие способности»; 4) «сакральное связывается с коллективным <...> бессознательным, с коллективными архетипами, верованиями, чувствами»; 5) «сакральное с психологической стороны вызывает благоговение, восхищение, священный трепет, и/или ужас, иррациональное поклонение, уважение, мистический страх»; 6) «сакральное через откровение, медитацию, молитву, исповедь, проповедь, ритуалы, священные предметы культа входит в сферу обыденного, повседневного, индивидуального или социального человеческого мира»; 7) «сакральное выявляется в разных формах (религия, миф, идеология, наука, искусство) <...> и способно к трансформации»¹.

Также А. А. Федоровских отмечает, что сакральное не присуще предмету или явлению имманентно, оно присутствует в нем трансцендентно. Сакральное транслируется различными формами религиозных институтов, а сохраняется и передается прежде всего посредством текста: «Особая знаковая реальность священного, сакрального выражена в иконописи, в религиозной архитектуре и религиозных ритуалах – в культе, в богослужении, и особенно – в священных текстах»². Разделение мира на сакральное и профанное, горнее и земное, абсолютное и относительное, вечное и временное ведет к необходимости выразить Божественное, Абсолютное, духовное через материальное, конечное. «Мирская реальность» изменяет сакральное содержание, в какой-то степени искажает его, выражая через знаки и символы. Неизбежное переплетение духовного (религиозного) и светского (мирского) приводит к росту профанного в сакральных текстах. Церковная молитва, в данном контексте, может быть воспринята как способ непосредственного воплощения сакрального слова в мире.

¹ См.: Федоровских А. А. Указ. соч. С. 10–11.

² Федоровских А. А. Трансформация сакрального и профанного в обществе : Миф – религия – идеология. С. 15.

Рассмотренные нами точки зрения на соотношение сакрального и профанного, представленные в трудах М. Элиаде, А. А. Федоровского, В. И. Гараджи, не исчерпывают суть проблемы. Антиномия *sacrum / profanum* неоднократно становилась объектом внимания религиозных философов. В работах П. А. Флоренского, С. Н. Булгакова, И. А. Ильина, А. Ф. Лосева, В. С. Соловьева, Н. А. Бердяева сакральное рассматривается как причастное Богу, профанное же понимается как утрата Божественного, ориентация на материальный мир, вместе с тем раскрывается и диалектика сакрального: выявляется единство трансцендентного и имманентного, Божественного и человеческого (категории соборности, всеединства, богочеловека)¹.

Как видим, исследователи сходятся в определении соотношения сакрального и профанного: сакральное как Богооткровенное, сверхчеловеческое, абсолютное, духовное противостоит профанному – обыденному, внешнему, материальному, относительному, земному, но в то же время и вступает с ним в диалектические отношения.

Сакральное и профанное взаимопроникают друг в друга, не становятся биполярными смыслами и в тексте стихотворной молитвы. Соотношение сакрального и профанного сохраняет актуальность для русской литературы Нового времени, несмотря на начавшийся в XVII веке период секуляризации². Русская поэзия, с одной стороны, органично соединяет в себе антиномию *sacrum / profanum*, о чем свидетельствует не только первостепенная для всей русской литературы ориентация на Библейские, богослужебные тексты, но и обращение поэтов к жанрам переложения псалмов и стихотворной молитвы. С другой стороны, уже в литературе XVIII века наметилась тенденция к размежеванию понятий «сакральное» и «профанное» в художественном слове, что, впрочем, не

¹ См., например: *Флоренский П. А.* У водоразделов мысли. Черты конкретной метафизики. М., 2009; *Булгаков С. Н.* Философия имени. СПб., 1999; *Ильин И. А.* Аксиомы религиозного опыта. Минск, 2006; *Лосев А. Ф.* Имя : Избранные работы, переводы, беседы, исследования, архивные материалы. СПб., 1997; *Русская религиозная философия // Памятники религиозно-философской мысли нового времени.* СПб., 1997; *Соловьев В. С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991; *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. : Антология.* М., 1993.

² «Суть реформирования литературной традиции в XVIII веке сводилась не столько к созданию секуляризованной картины мира, сколько к эстетической европеизации системы литературных жанров и модернизации лексико-синтаксического строя литературного языка» (Зырянов О. В. Русская классическая словесность в этноконфессиональной перспективе. Екатеринбург, 2014. С. 15).

отменило «инспирирующего воздействия» сакрального слова на русскую поэзию¹.

Немаловажным для понимания сущности молитвенной лирики в контексте соотношения сакрального и эстетического становится вопрос о взаимосвязи религии и художественного творчества². Данная проблема оказывается важной в свете концепции русской национальной самобытности и развивается на протяжении всего XIX века вплоть до второго десятилетия XX столетия в литературно-критических и философских трудах. Так, Н. А. Бердяев одним из первых обозначил проблему искусства и религии, названную им «по преимуществу русской»³, ввиду особого статуса литературы в русском культурном пространстве и неразрывной связи традиции духовной поэзии со светским литературным творчеством. В первой речи о Достоевском (1881) и в статье «Общий смысл искусства» (1890) В. С. Соловьева можно обнаружить суждения об изначальном синкретизме искусства и религии, который впоследствии был утрачен. Кроме того, В. С. Соловьеву принадлежит мысль о том, что поэзия обрела «самостоятельное бытие» для того, чтобы «Бога нести в мир», и поверх всех исторических метаморфоз сохранила память о своем происхождении и «верность» высшему предназначению⁴. Указание на онтологическую связь поэзии с молитвой можно найти и в трудах И. А. Ильина: «Ломоносов, Державин, Жуковский, Пушкин, Лермонтов, Тютчев молятся почти в каждом своем стихотворении»⁵.

Н. В. Гоголь, отмечая национальную самобытность русской поэзии, писал: «... В лиризме наших поэтов есть что-то такое, чего нет у поэтов других наций, именно – что-то близкое к библейскому, – высшее состояние лиризма, которое чуждо движений страстных и есть взлет в свете разума, верховное торжество духовной трезвости. <...> Слышится этот строгий лиризм повсюду, где ни

¹ См.: Луцевич Л. Ф. Псалтырь в русской поэзии. СПб., 2002. С. 16–20.

² В сущности, пытаясь прояснить вопрос о взаимоотношении религии и искусства (творчества), исследователь сталкивается с еще одной культурной антиномией *sacrum / aesthetic*.

³ «Проблема искусства как теургии по преимуществу русская проблема, русская трагедия творчества» (Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. Москва, 1989. С. 459).

⁴ См.: Соловьев В. С. Общий смысл искусства // Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 73–89; Соловьев В. С. Три речи в память Достоевского // *Достоевский Ф. М. Записки из подполья: Повесть*. СПб., 2006. С. 185–201.

⁵ Ильин И. А. Аксиомы религиозного опыта. Минск, 2006. С. 453.

коснется он высоких предметов. <...> Наши поэты видели всякий высокий предмет в его законном соприкосновении с верховным источником лиризма – Богом, одни сознательно, другие бессознательно, потому что русская душа, вследствие своей русской природы, уже слышит это как-то сама собой, неизвестно почему»¹. Действительно, основу поэзии составляет личный духовный опыт, а сам язык ее в определенном смысле сакрален и предполагает непреходящий сверхтекстовый смысл – поэзия «преодолеывает» язык как «лингвистическую определенность»², язык (слово) для нее – материал для формы выражения.

В. А. Котельников называет одной из сущностных черт русской поэзии сохранение «памяти о ее сакральном происхождении»: «повинуясь “зову изнутри”, поэзия естественно влечется к молитве. Тем более это свойственно поэзии русской, никогда не отрывавшейся от “гиератического стиха” (т. е. «священного, жреческого». – *О. П.*), коего, по мнению Н. В. Гоголя и Вяч. Иванова, “требует сам язык наш (единственный из всех живых по глубине впечатления в его стихии типа языков древних)”. То, что можно назвать подлинным молитвенным творчеством в поэтическом слове совершается не на поверхности текста, а в более глубоких слоях речи»³.

Тем не менее, историческая и онтологическая глубинная связь литературы с молитвенной традицией совершенно не означает того, что поэзия становится фактом религии. Наоборот, поэзия метафизически осваивает область религии – взаимоотношения человека с Богом и миром, выводит на первый план акты Бого- и миропознания, «переводит» сакральные сверхсмыслы на эстетический, в определенном значении – мирской, «язык». «Какова должна быть форма непосредственного выражения сакрального в эстетическом?», «Эксплицитное или имплицитное выражение сакрального предпочтительнее для искусства?» – вопросы, неизбежно возникающие у исследователей при обращении к антиномии *sacrum / aesthetic*. Представляется вполне очевидным, что однозначного ответа на эти вопросы дать невозможно. Рассмотрим обнаруженные нами в пространстве

¹ Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями. М., 1990. С. 68.

² Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 46.

³ Котельников В. А. Язык Церкви и язык литературы // Русская литература. 1995. № 1. С. 22.

русского литературоведения последних десятилетий точки зрения, освещающие в том или ином ключе проблему *sacrum / aesthetic*.

В статье «Пушкин как религиозная проблема» И. З. Сураг отмечает: «Истинная поэзия по определению устремлена к Высшему смыслу, она обладает имманентной, органически ей присущей глубинной религиозностью и потому меньше всего нуждается в религиозной теме. <...> Поэзия на заданную религиозную тему может быть сколь угодно одушевлена религиозным чувством автора, но, трактуя смыслы, рожденные вне творческого акта, она приближается к переводу и теряет свойства первоизданности и новизны – первые признаки творчества»¹. Найти подтверждение данного тезиса непосредственно в поэзии несложно. Поэзия духовных лиц нередко иллюстрирует пренебрежение эстетическими законами в угоду религиозного содержания, становится своего рода проповедью в стихах². Но не ведет ли интенция к переложению религиозного содержания, неотступному и четкому воспроизведению церковных канонов к утрате того «высокого лиризма», о котором писал Н. В. Гоголь? В сущности, этот вопрос настолько же риторичен, насколько «вечный» вопрос об «истинной поэзии». С определенной долей уверенности, можно сказать одно: не все, что написано стихами, является поэзией. Форма, конечно, важна, но она – не главное в лирическом произведении. Буквальная религиозность, выраженная словами в стихотворной форме, совсем не то же самое, что онтологическая религиозность, в какой-то мере «бессознательная», которая может проявляться в лирическом

¹ Сураг И. З. Пушкин как религиозная проблема // Новый мир. 1994. № 1. С. 210–211.

² Таковы, например, «Духовные стихотворения» Таисии Леушинской (1842–1915), игуменьи, родственницы А. С. Пушкина по матери. Ее стихи – своеобразный личный дневник, каждое слово которого проникнуто религиозным содержанием. «Выверенность» религиозного довлеет над эстетикой, проповеднический пафос превосходит художественный. Позволим себе привести несколько примеров:

Молитва

Молитва есть дар благодати священный,
Минуты отрады святой;
Любовию сердца и верой смиренной
Душа в ней беседует, Боже, с Тобой!

(Таисия Леушинская, игуменья. Духовные стихотворения. Санкт-Петербург, 2005. С. 6.)

Мои воспоминанья

Когда ночной порой я в келье отдыхаю
После дневных моих усиленных трудов,
Я прошлое мое невольно вспоминаю, –
Оно полно скорбей, страданий и тревог!

<...>

И вот создан храм! Храм дивный, величавый!
Как кедр могучий он явился среди лесов!..
И словно не было скорбей, трудов, печалей,
Все в вечность кануло, в забвеньи унеслось!..

<...>

(Там же. С. 66–67.)

произведении и невербально.

Рассматривая проблему соотношения религиозного и эстетического в своей статье, И. З. Сурат приходит к двум выводам. Во-первых, «когда искусство пытается служить не только Богу, но и религии», оно «изменяет своей природе»¹, перестает быть искусством. Во-вторых, недопустимо смешивать эстетическое, художественное с религиозным сознанием, т. к. первое может быть присуще поэту и его лирическому герою, второе – человеку как биографическому автору². Правомерность первого утверждения не подлежит сомнению, второе же, по нашему мнению, требует уточнения, вызывает вопрос: «Разве не может быть религиозное сознание присуще самому поэту или его лирическому герою, а эстетическое – биографическому автору?» Религиозно-мистическим сознанием (в т. ч., православным) может обладать как поэт (поэт-творец, поэт-человек), так и его лирический герой, в котором воплощается творец, так и создаваемый им текст. Провести линию субъектного разграничения в данном случае едва ли возможно.

И. З. Сурат называет воплощение религиозного сознания в поэтическом творчестве «онтологическим противоречием» природе лирических жанров³, рождение которых невозможно из «готовых смыслов и заданных идей», ибо они слагаются «в недрах личности из индивидуального внутреннего события». «Если смысл стихотворения существует до его создания, – подытоживает свои наблюдения исследовательница, – в виде определенного религиозного знания, то тем неизбежно уничтожается самый акт творчества»⁴. В сущности, данное утверждение коррелирует с рассмотренной нами ранее концепцией

¹ Сурат И. З. Пушкин как религиозная проблема // Новый мир. 1994. № 1. С. 211.

² Для доказательства своей мысли И. З. Сурат приводит следующие высказывания: Я. П. Полонского (в письме Фету-человеку о Фете-поэте): «Ты все отрицаешь, а он верит»; Н. А. Бердяева: «Религиозная тенденция в искусстве такая же смерть искусству, как и тенденция общественная или моральная. Художественное творчество не должно быть и не может быть специфически и намеренно религиозно»; С. Франка: «Творчество пробуждается интуицией, а не готовым знанием, для которого нужно подобрать соответствующую форму; оно предполагает нераздельность и одновременность самозарождения формы и смысла, которые совместно образуют сущность поэтического творения» – и заключает: «Религиозное сознание человека <...> его личное дело. У художника это сознание может как отражаться на духе творчества, так и не отражаться. <...> На основе художественных мотивов не следует делать выводы о личностно-биографических импульсах эстетического сознания». (См.: Сурат И. З. Пушкин как религиозная проблема // Новый мир. 1994. № 1. С. 209–211.)

³ Как видим, данная формулировка противоречит заново сформировавшимся несколько позже взглядам представителей религиозного литературоведения, о которых речь шла в пункте 1.1.2 первого параграфа настоящей главы. Напомним, краеугольным камнем религиозного литературоведения является мысль об онтологической связи русского художественного слова, русской лирической поэзии с православным типом духовности.

⁴ См.: Сурат И. З. Пушкин как религиозная проблема // Новый мир. 1994. № 1. С. 210.

противопоставления сакрального и профанного, которая нередко исключает возможность их взаимопроникновения из поля зрения. Схожую с И. З. Сурат позицию в рассматриваемом вопросе занимает С. А. Кибальник, разделяющий «фидеистическую основу религии» и «гносеологическую природу художественного текста»: «Литературное творчество вообще, уже по самой своей природе, никогда не может носить чисто религиозного характера»¹. По нашему мнению, при обращении к антиномии *sacrum / aesthetic*, как и к *sacrum / profanum*, необходимо учитывать не только присущее этим категориям взаимоисключение, но и взаимопредположение².

В церковной среде известно некоторое недоверие к искусству вообще³, да и искусство осознает свою непринадлежность религии. При этом деятели и теоретики искусства в большинстве своем не отрицают Божественной сути творчества, отрицанию подвергается возможность «религиозного характера» искусства⁴, суть значения которого обычно понимается весьма расплывчато.

В то же время С. Н. Булгаков отмечает существование особого рода искусства («художественности») – «церковного», в котором происходит совмещение «религиозных и художественно-творческих потребностей человека» и соединение «творческих заданий искусства с церковным опытом»⁵.

Схожую точку зрения на творческую природу молитвы и молитвенную природу искусства можно обнаружить в наследии архимандрита Софрония (Сахарова), который признает возможность совместного бытования молитвы и искусства как двух форм единого целого (человеческой жизни, сознания), при

¹ Кибальник С. А. Художественная философия А. С. Пушкина. СПб., 1999. С. 178.

² Как мы уже отмечали, одно не существует без другого, окончательное снятие антиномии в любом случае невозможно.

³ И. З. Сурат в своей работе приводит два типа отношения церкви к искусству: 1) как к возможности Богопознания, Богообщения, духовного откровения; 2) как к области искушений, «уводящих с истинного религиозного пути» (См.: Сурат И. З. Пушкин как религиозная проблема // Новый мир. 1994. № 1. С. 212). Ср.: «Искусство – искус <...> самый непреодолимый соблазн земли. <...> У поэта может быть только одна молитва: о непонимании неприемлемого: не пойму, да не обольщусь...». (См.: Цветаева М. И. Искусство при свете совести // Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1997. Т. 5 (2). С. 24–52.)

⁴ Ср.: «Древнерусская литература» имела «православный, а не национальный характер», что и является ее отличительным признаком от более поздней русской литературы. (См.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 13.)

⁵ Булгаков С. Икона, ее содержание и границы // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. : Антология. М., 1993. С. 286.

условии, что искусство исходит из молитвы и жизни по заповедям¹ (заметим, о непосредственной иллюстрации заповедей в искусстве речь не идет). В сущности, архимандрит Софроний рассуждает о творческом аспекте создания молитвы (как церковной и произносимой каждым человеком исходя из духовной потребности, так и литературной, стихотворной). Проясним некоторые положения данной концепции.

Исключительную важность приобретает представление о канонической (церковной) молитве как о *со-творчестве человека с Богом*². Собственно молитва – «порыв творческий», она внезапна и может быть не обоснована внешними факторами. В общем смысле, подобное представление близко исихастскому учению о «молитвенном делании», «умной молитве»: «Непрестанно молиться, а именно – молиться умом. Это мы всегда можем делать, если захотим»³. Цель молитвы – приобретение чувства молитвенной «благодати», которое способно преобразить земное бытие молящегося, одарить его возможностью «услышать ответ» Бога: «Божье слово приносит в душу новое, особое чувство бытия; сердце испытывает прилив светоносной жизни; ум вдруг постигает дотоле скрытые чувства»⁴. «Умственное одарение» для художественного творчества может лишить возможности непрестанной молитвы, обречь на начало «творческого поиска» собственной молитвы⁵. «Найденный» молитвенный текст становится попыткой разрешения сомнений в вере, приобретением знания, попыткой общения с Богом, снятия духовных противоречий.

По мнению архимандрита Софрония, искусство противопоставлено истинной молитве присутствием «трагической борьбы», «надрывов», «надломов» в сознании художника. Христианин подвижник не должен уподобляться ни поэтам,

¹ См.: Софроний, архим. О молитве. СПб., 1994.

² Подобного рода определения канонической молитвы нередко можно встретить в трудах святоотеческих и религиозно-философских. Например, слова архимандрита Софрония коррелируют с существующими мнениями о наивысшем предназначении поэта и поэзии: «Молитва есть бесконечное творчество, высшее всякого иного искусства или науки. Через молитву входим мы в общение с Безначальным Бытием. Или иначе: жизнь Само-Сущего Бога входит в нас по этому каналу. Молитва есть акт наивысшей мудрости, всепревосходящей красоты и достоинства. В молитве – святое упоение нашего языка» (Софроний, архим. О молитве. С. 7).

³ Палама Г. О том, что всем вообще христианам надлежит непрестанно молиться // Добротолюбие. Т. 5. М., 1992. С. 480.

⁴ Софроний, архим. Указ. соч. С. 35.

⁵ Там же. С. 56.

ни писателям, ни философам, ни ученым: в своем обращении к Богу он «устремляется вперед, не обращаясь на самого себя»¹. Вместе с тем, повод обращения к творчеству и к молитве может быть одинаков: «трагическая сущность бытия», рефлексия по поводу которой вкупе с верой в трансцендентные основы мироздания может найти выражение в творчестве и в молитве.

«Глубокий трагизм творчества», по мысли архимандрита Софрония, предопределен особенностью поэтического сознания «видеть все в диаметрально противоположном освещении, подобно фотографическому негативу»: «быть не от мира сего <...> значит <...> “родиться свыше”»². Данное суждение коррелирует с актуальной для романтизма концепцией «поэт – пророк»: поэт-творец получает дар от Бога-Творца, «со-автора» творческих исканий.

Вдохновение не приходит извне, неожиданно, «как опьяняющее возбуждение», оно дается как органичное состояние покаяния, вдохновляющее на молитву «за весь мир». Молитвенный подвиг, как и лучшие произведения искусства, приводит к переживанию трагизма жизни, мира, человека в этом мире. «Художническое и философское вдохновение может быть понято как дар от Бога, но еще не дающий ни единения с Богом личным, ни даже интеллектуального ведения о Нем», и только вера может дать познание³. «Христиане не должны философствовать, – считает архим. Софроний, – а говорить то, что дает им Дух», и помнить об ответственности за каждое слово. Кроме того, архим. Софроний указывает и на невозможность безупречного выражения духовного опыта в художественном слове: «... не может человеческое слово равновесно выразить жизнь духа; невыразимое и непостижимое в порядке логического мышления постигается бытийно»⁴. Так встречаются и соединяются искусство и молитва – творчество движется в атмосфере «молитвенного делания».

«Молитвенное делание» в религиозно-философской мысли нередко

¹ Софроний, архим. Указ. соч. С. 117.

² Там же. С. 17, 92.

³ Цит. по: Ильюнина Л. А. Искусство и молитва (По материалам наследия старца Софрония) // Русская литература. 1995. № 1. С. 223. (Следует особо отметить, что исследовательница в своей статье иначе трактует слова архимандрита Софрония, выпуская из вида значительного объема рассуждения старца о сущности поэтического творчества, его «глубоком трагизме», о поэтическом сознании.)

⁴ Цит. по: Любомудров А. М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья. Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев. СПб., 2003. С. 29.

связывается с творческим процессом. «Гениальное искусство всегда возносится к Богу», – считает И. А. Ильин, – и в этом смысле соотносится с непрерывным молитвенным деланием – «бессловесным (безмолвным) молитвованием», той «негаснущей лампадой пред иконой, которую носит человек в самом себе; в которой таинственно заключается его собственное, его главное “я”, трепетно предстоящее Господу Богу»¹. По христианским представлениям, Богообщение «создает некоторое обожение души» через ее соприкосновение с сакральной сферой, «вызывает божественное втечение в нас и животворит духовный организм так же, как кислород... оживляет тело»². В некотором смысле, учение об обожении соотносится с представлениями о поэтическом вдохновении, его природе и воздействии. «Возможность обожения порождает и возможность синергизма литературного и церковно-библейского слова»³, – подмечает Н. М. Нейчев.

Суждения о творческой природе всякой молитвы содержат указания на сложность ее текстопорождения, на первостепенную значимость поэтического выражения «чувства Бога» в «творчестве ума и духа», наделенного «божественным благословением»⁴. «Творчество духа», «беседа с Господом», «сотворчество человека с Богом» – прежде всего, черты истинной веры, творчество же иного рода представляется сомнительным. Современная религиозно-философская мысль не отрицает существование стихотворных молитв и признает некоторые из них оригинальными и достойными, но вопрос об «истинности» таких молитв остается неразрешенным так же, как и вопрос о критериях «истинности».

На творческий принцип создания едва ли не каждой (не только поэтической) молитвы указывает И. А. Ильин: «Церковно-отобранные и сохраненные слова указывают молящимся только верный и чистый уровень молитвенного парения,

¹ Ильин И. А. Аксиомы религиозного опыта... С. 453; 468.

² Феофан, епископ. Начертания христианского нравоучения // Христианство: Энцикл. словарь. Т. 2. М., 1995. С. 143.

³ Подобного рода синергизм, по мысли Н. М. Нейчева, позволяет говорить о создании «образно-семиотических “ядер” на всем дискурсивном пространстве русской классической литературы», превращающих ее в «целостный текст» (Нейчев Н. М. Русская литературная классика как текстовая целостность в библейском контексте // Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики). Екатеринбург, 2007. С. 15).

⁴ Каллист, патриарх. Главы о молитве // Добротолюбие. Т. 5. М., 1992. С. 426–427.

но отнюдь не возбраняют человеку слагать в своем *сердце свои, личные молитвы*; церковь дает только образец, мерило, направление и верный акт. <...> Молитва же может быть совсем не связана с прошением, она имеет множество форм и содержаний, ибо она сопровождает человека всю жизнь и в каждый новый, иной миг жизни слагается и восходит по-новому, по-иному»¹. Творческая природа молитвования, по мнению философа, может выражаться словесно, а может оставаться «безмолвной»: тем «душевно-духовным огнем», непрестанно горящим в сердце. «Человеку вообще дана возможность молиться – каждым дыханием своим, зрением и слухом, молчанием и пением, стоном и вздохом, деланием и неделанием, творческим искусством и исследующим умом, приговором судьи и храбростью воина... – каждой слезой, каждым деянием и всем терпением своим...»².

Понимание молитвы как молитвенного чувства, имеющего творческую природу, актуализирует вопросы, связанные с формой словесного выражения этого чувства: любое ли слово – выражение этого чувства – станет молитвой, есть ли границы, отделяющие молитвенное самовыражение поэта от разного рода профанных словесных экзерсисов? Не согласившись с мнением некоторых исследователей, принимающих за молитву любое диалогическое обращение с чем угодно и к кому угодно, можно ответить на поставленные выше вопросы следующим образом: границей, определяющей стихотворную молитву, становится православный (христианский – шире) контекст, исключающий возможность обращения в молитвенной форме к кому-либо, кроме Божественной сущности.

Безусловны и трудности выражения молитвенного слова в поэзии. Т. А. Кошемчук отмечает, что «новозаветная молитвенная традиция восточной Церкви предпочитает отсутствие образности»³. Аскетичному словесному выражению молитвенного чувства отдается предпочтение и в святоотеческой традиции⁴. «Не старайся многословить, беседуя с Богом, – наставляет Иоанн Лествичник, – чтобы ум твой не расточался на разыскание слов. <...>

¹ Ильин И. А. Аксиомы религиозного опыта... С. 445–446.

² Ильин И. А. Аксиомы религиозного опыта. С. 453–454.

³ Кошемчук Т. А. Русская поэзия в контексте православной культуры. С. 42.

⁴ Подробно об этом шла речь в предыдущем параграфе данной главы исследования.

Многословие при молитве часто развлекает ум и наполняет его мечтаниями, а однословие обыкновенно собирает его»¹. Значит, слова молитвы должны быть просты, существенны и, следовательно, безобразны, но добиться этого в стихотворной молитве практически невозможно, т. к. именно образность – отличительная черта поэзии, искусства вообще. Становясь фактом искусства, молитва органически вбирает в себя его сущность: выражая молитвенный порыв души, поэт ищет для обращения к Богу «свои» слова, проникновенные, лирические, не лишённые метафорического смысла. Отбор художественных средств так или иначе производится поэтом даже при поставленной задаче точного переложения канонического текста, и никакого внутреннего противоречия при этом не возникает².

Первостепенное творческое создание молитвы, явленное уже в евангельской ситуации сообщения способа молитвы Иисусом Христом своим ученикам, традиция святоотеческого молитвословия³ определяют активное распространение жанра стихотворной молитвы в поэтической среде⁴. При этом в произведениях-образцах данного жанра можно обнаружить взаимопроникновение эстетического и религиозного⁵: конфликты, сомнения, духовные поиски органично сосуществуют с представлениями о трансцендентной природе искусства, признанием Божественного мироустройства, истинной верой. Взаимопроникновение эстетического и сакрального в тексте стихотворной

¹ Иоанн, игумен Синайской горы, *прп.* Лествица. М., 2002. С. 284.

² Ср.: «При использовании в молитве чужих текстов – псалмов, молитвословий святых отцов, – произносить их нужно, согласно традиции, как слова, идущие из собственной души. Так что стихотворные переложения псалмов и молитв кажутся вполне органичными в православной традиции. Допустимым считается и использование своих собственных слов в беседе с Богом» (Кошемчук Т. А. Русская поэзия в контексте православной культуры... С. 42.).

³ Молитвы слагались в разное время людьми, обладающими даром «религиозно-мистического творчества в слове – молитвенного творчества» (например, Макарием Великим, Ефремом Сириным, св. Антиохом Иоанном Златоустом). Каждый обогащал молитву собственными «покаянными нотами», «добрым помыслом», «оттенками чувства», которые, закрепляясь в слове, «освящаясь церковным употреблением», становились «достоянием духовной жизни, христианской культуры» (См.: Котельников В. А. О христианских мотивах у русских поэтов // Литература в школе. 1994. № 3. С. 4).

⁴ Отметим, что образцы святоотеческого молитвословия совместно с евангельскими молитвами следует рассматривать в качестве первоисточника, генетической основы жанра стихотворной молитвы, а не как явления одноуровневого порядка. Святоотеческая каноническая молитва и стихотворная авторская молитва – факты разных дискурсов. Ср.: «М. Ю. Лермонтов продолжил и развил жанр молитвы, у истоков которого стоят Ефрем Сирийский, Сергей Радонежский, Тихон Задонский» (Шамаева С. Е. Жанр молитвы в лирике М. Ю. Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: Тезисы межвуз. науч. конф., посвящ. 180-летию со дня рождения поэта. Ставрополь, 1994. С. 37).

⁵ «Со строгой канонической точки зрения стихи-молитвы молитвами не являются, это скорее искание, жажда молитвы, которая может начаться с простого: с цитирования или переложения церковных текстов» (Сапогов В. А. Поэзия и молитва // Молитва поэта. Псков, с. Михайловское, 1999. С. 10).

молитвы не предполагает подмены одного другим, которая неизбежно приведет к разрушению жанровой целостности стихотворной молитвы.

Таким образом, можно говорить о религиозном типе художественного сознания, а также о молитвенности как типологическом свойстве поэзии, проявляющемся не в теме или настроении лирического произведения, не в его религиозной заданности, а в связи художника с «верховным источником лиризма» (Н. В. Гоголь). Диалектика сакрального и эстетического обеспечивается в творческом процессе взаимосвязью таких категорий, как откровение и вдохновение. «Религиозное и художественное образуют некое нерасторжимое единство, полнокровный синтез, неразложимую целостность. Они равноправны, а не подчинены друг другу. Религиозное не остается за порогом художественной реальности, а “встраивается” в структуру эстетического объекта, нераздельно сливаясь с его художественной фактурой»¹. Сохранение сакрального «духа» стихотворной молитвы становится «внутренней мерой» жанра.

В этой связи, необходимо уточнить вопрос о границах жанра стихотворной молитвы. Очевидно, что в русской поэзии при ближайшем рассмотрении будут найдены стихотворения, под названием «Молитва», не являющиеся молитвами, не сохраняющие внутренний ориентир, а возможно, подвергающие сакральное слово непосредственной профанизации. Стоит ли включать данные стихотворения в жанровую парадигму стихотворной молитвы? Ответу на этот вопрос посвящен следующий параграф.

1.4. Пародийная молитва: проблема жанрового статуса

Как мы уже отмечали, жанр стихотворной молитвы обладает некоторой степенью вторичности по отношению к тексту-источнику (канонической

¹ Зырянов О. В. Религиозный тип художественного сознания в русской литературе («Шинель» Н. В. Гоголя) // Творческий универсум русской культуры : Коллективная монография / под ред. В. И. Копалова. Екатеринбург : Изд-во УрГУ, 2008. С. 196–197.

молитве). В сущности, говоря о стихотворной молитве, мы, как правило, имеем дело с той или иной модификацией вторичного текста, ориентированной на воспроизведение сакрального слова, что, впрочем, не отрицает эстетической ценности и самостоятельности произведения¹.

Теоретическую модель вторичного текста устанавливает в своей кандидатской диссертации О. А. Владимирова². Согласно пониманию исследовательницы, вторичный текст – это «текст, обладающий высокой степенью структурного сходства с другим художественным текстом, прототекстом»³. Типологическим свойством вторичного текста О. А. Владимирова называет «воспроизведение и трансформацию оригинала» (прототекста): «Об эксплицированной связи правомерно говорить, если оригинал воспроизводится на нескольких структурных уровнях: стиховом, лексическом, синтаксическом, мотивном, образном, сюжетном и т. д.»⁴. Определение вторичного текста исследовательница выводит, опираясь на концепцию пародии Ю. Н. Тынянова⁵, но к модификациям вторичного текста, помимо пародии, относятся «перевод, перепев», «тексты с размытыми жанровыми границами (переложение, подражание, вариация и стихотворения “из”, “в духе” и “по мотивам”»⁶. Вторичный текст – своего рода способ работы с текстом-источником.

Обращение к жанру стихотворной молитвы требует от поэтов пиететного отношения к сакральному слову, а также воспроизведения в той или иной степени сущностных черт молитвенного дискурса. Пародия на молитву, как один из способов освоения молитвенного дискурса поэтической средой, предполагает

¹ Вторичный текст – художественное явление, характеризующееся «стилистической несамостоятельностью» и «тем не менее обладающее несомненной эстетической ценностью» (См.: Вербицкая М. В. К обоснованию теории «вторичных текстов» // Филологические науки. 1989. № 1. С. 30–36).

² См.: Владимирова О. А. Вторичный текст в лирике: онтология и поэтика: Дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2006; Владимирова О. А. Вторичный текст в лирике: онтология и поэтика: Автореф. Дис. Канд. филол. наук. Тверь, 2006.

³ Владимирова О. А. Вторичный текст в лирике: онтология и поэтика: Дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2006. С. 37.

⁴ Владимирова О. А. Вторичный текст в лирике: онтология и поэтика: Автореф. Дис. Канд. филол. наук. Тверь, 2006. С. 9.

⁵ Пародия – «явление смешанного ряда», «сопряжение факторов одного (внутренне мотивированного) ряда с факторами другого, чужого (но внутренне тоже мотивированного) ряда», когда, например, «приведены во взаимодействие метр и синтаксис одного (и притом определенного) ряда с лексикой и семантикой другого» (См.: Тынянов Ю. Н. Литературный факт. Москва, 1993. С. 30).

⁶ См.: Владимирова О. А. Вторичный текст в лирике: онтология и поэтика: Автореф. дис. канд. филол. наук. Тверь, 2006. С. 9–11.

перевод «высокого» слова молитвы в другую систему ценностей, подмену «сакрального» «профанным». Профанизация канонического текста так или иначе снижает его регистр, а сама возможность ее, как правило, порицается церковной средой. Тем не менее в любой культурной традиции обнаружатся факты фольклорного кощунства, впоследствии отразившиеся и в литературе. Здесь следует указать на генетическую связь пародии с религиозными обрядами и праздниками, когда пародировалось все «самое священное – боги и культ»: «она была заложена не на шутке или подражании, а на смежности с возвышенным, <...> единстве двух основ, трагической и комической»; первоначальная функция природного комизма – функция «утверждения при помощи благодетельной стихии обмана и смеха»¹. Охранная функция смеха и даже бранного слова, прежде всего, присуща мифологическому сознанию, языческому, дохристианскому. «Фамильяризация святынь» в стихотворной молитве не связана с указанным типом сознания и не демонстрирует авторскую интенцию обмануть, ввести в заблуждение обожествляемые силы. Пародийная молитва – травестирование иного рода.

Возникновение пародийных молитв в пространстве русской литературы И. И. Даниленко объясняет произошедшим в середине XVII в. расколом русской православной церкви, в результате которого начинает функционировать «новая, характерная для католичества, рациональная (или конвенциональная) концепция текста», следствием чего становится постепенная секуляризация богослужебного текста и возможность его анонимного пародирования². Примером данной тенденции может служить «Служба кабаку», пародирующая несколько значимых для христиан молитвенных текстов (Молитва Мытаря, «Отче наш», «Святой Боже...» и др.). Подобные анонимные пародии имели в народной среде немалую популярность, по нашему мнению, они и стали генетической основой авторской пародийной молитвы, появившейся в русской поэзии XIX в.

В современном литературоведении существует несколько точек зрения на

¹ См.: Фрейденберг О. М. Происхождение пародии // Русская литература XX в. в зеркале пародии: Антология. М. : Высшая школа, 1993. С. 392–404.

² См.: Даниленко И. И. Молитва як літературний жанр: генеза та еволюція. Миколаїв, 2008. С. 73.

пародию. Ю. Н. Тынянов выделял три способа пародии – «пародичность», «пародийность», «пародирование»¹. В первом случае мы имеем дело с пародией как «способом воспроизведения чужого стиля и чужого слова в произведении»², созданием «нейтрального варианта оригинала»³.

«Пародийность» – направленность одного произведения на какое-либо другое, тесно связанная со значением последнего в литературной системе. Пародирующее и пародируемое в данном случае могут быть «связаны не только в сходных элементах», но и «по противоположности», т. е. пародия может быть направлена «не только *на* произведение, но и *против* него»⁴. При сопоставлении стилистически и тематически несоотносимых элементов возникает «комический контраст»⁵, основанный на «явном преувеличении особенностей прототекста», которое достигается путем «квazиточного цитирования», «подстановки низких эквивалентов», «удаления части высказывания», «смены описания на предписание» или «изменения субъектной организации»⁶.

«Пародирование» предполагает изменение жанра как системы, перевод его в другую систему⁷. В. И. Новиков называет пародирование «пением наоборот», связанным с «духовно-идеологической деятельностью человека» и обладающим «процессуальностью» (непрерывным воспроизведением и трансформацией), а пародию – «комическим образом художественного произведения»⁸. В таком понимании пародирование сближается с «пародийностью», хотя, согласно терминологической градации Ю. Н. Тынянова, последняя направлена непосредственно на прецедентный текст, тогда как пародирование предполагает

¹ См.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. Москва, 1977. С. 284–310.

² Кривонос В. Ш. Пародия // Поэтика : слов. актуал. терминов и понятий. Москва, 2008. С. 159.

³ Владимирова О. А. Вторичный текст в лирике: онтология и поэтика: Автореф. Дис. Канд. филол. наук. Тверь, 2006. С. 12.

⁴ См.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 191.

⁵ Ср.: «Комизм – обычно сопровождающая пародию окраска, но не окраска самой пародийности» (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 226).

⁶ См.: Владимирова О. А. Вторичный текст в лирике: онтология и поэтика: Автореф. Дис. Канд. филол. наук. Тверь, 2006. С. 12.

⁷ См.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов ; Отв. ред. В. А. Каверин, А. С. Мясников. М. : Наука, 1977. С. 284–310.

⁸ См.: Новиков В. И. Литературная пародия и ее жанровые разновидности: Автореф. Дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1980.

создание «образа»¹ жанра. «Жанровое пародирование» характеризуется «эстетической мировоззренческой дистанцией», «комически-сниженным отношением автора к тексту-прецеденту», «утрированным воспроизведением отдельных жанрово-стилевых приемов или жанровой модели в целом (чаще – осмеянием жанровых стереотипов)»². Пародирование разрушает жанр, на который оно направлено, производит снижение жанрового регистра, создает своего рода «двусмысленность».

Еще одна литературоведческая точка зрения закрепляет за пародией значение не просто процесса, а отдельного жанра (метажанра), в котором известное («художественный стиль») служит объектом («содержательная форма» или «оформленное содержание») комического подражания³. Считать пародию самостоятельным жанром позволяет сущностное изменение черт того жанра, на который она направлена: в процессе пародического осмысления жанр, по сути, перестает быть самим собой⁴.

Применяя теорию пародии к жанровой разновидности стихотворной молитвы, отметим, что в данном случае нам представляется правомерным говорить о пародии как о способе воспроизведения и трансформации сущностных черт жанра. При этом пародическая установка автора может проявляться по-разному.

Во-первых, форма молитвы может наполняться нетрадиционным содержанием, такая пародия чаще всего не направлена на сам жанр стихотворной молитвы, является следствием своего рода «игры» с молитвенным дискурсом и предполагает подмену адресата или адресанта молитвы, а также индивидуализацию прошений, которые могут быть как выдержанными в ироническом духе, так и вполне серьезными. В сущности, в таком случае мы имеем дело с «пародичностью», если пользоваться терминологией

¹ См.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва, 1975. С. 418.

² См.: Зырянов О. В. Теоретическая модель «вторичного» литературного жанра // Текст и тексты. Новосибирск, 2010. С. 9.

³ См.: Новиков В. И. Литературная пародия и ее жанровые разновидности: Автореф. Дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1980.

⁴ «В силу того, что пародирующий жанр всякий раз задает образ жанра, служащего объектом пародии, то он и сам, в свою очередь, должен быть осмыслен как отдельный, вполне самостоятельный жанр, результат осуществленной автором метажанровой рефлексии» (Зырянов О. В. Теоретическая модель «вторичного» литературного жанра // Текст и тексты. Новосибирск, 2010. С. 9).

Ю. Н. Тынянова. К данному типу пародийной молитвы можно, например, отнести стихотворения «К Морфею» (1817–1819) и «Домовому» (1819) А. С. Пушкина, «К Надежде» (1817) К. Ф. Рылеева, «К богу видений» (1821) В. К. Кюхельбекера, «Когда дряхлеющие силы...» (1866) Ф. И. Тютчева

Во-вторых, пародия может быть направлена на тексты канонических молитв в духе анонимных произведений XVII века, на ситуацию молитвы в целом. В таком случае происходит отрицание молитвенного дискурса (в т. ч. и путем создания «антимолитв»), высмеивание его сущностных черт или деконструкция, травестирование, иными словами, непосредственное пародирование. Примерами подобного рода можно назвать стихотворения «Супружняя молитва» (≈ 1803) И. И. Дмитриева, «Гимн» (1823) Н. М. Языкова, «Не дай нам духу празднословья» (начало 1820-х) Ф. И. Тютчева, «Боже, коль благ, еси...» В. Н. Уткина (1-ая половина 1820-х), «Моя мольба» (1830) и «Юнкерская молитва» (1833) М. Ю. Лермонтова, «Услышанная молитва» (не позднее 1838) В. Г. Бенедиктова, «Покаяние» (1845) А. А. Григорьева и «Молитва» («О мой Творец! О Боже мой!», 1845) А. Н. Плещеева, «Вижу ль я, как во храме смиренно она...» (1845–1850) Я. П. Полонского, «Молитва стрелков» и «Исполнен вечным идеалом» (1856) А. К. Толстого, «Молитва современных русских писателей» (1858) Н. Ф. Щербины, «Перед Милютиными лавками» (не позднее 1860-го) Н. Л. Ломана, «На сон грядущий» (начало 1840-х), «Молитва русского чиновника Богородице» (1869) и «Лишай (Молитва)» (1875) Н. П. Огарева, «Молитва больных» (1872) А. Н. Апухтина и др.

Рассмотрим черты пародийной молитвы на отдельных примерах.

В стихотворении В. К. Кюхельбекера «К богу видений» (19 марта 1821) в роли «божественной» сущности выступает «сладостный бог», «душевной тоски утолитель» «Фантазос», к которому с просьбой о даровании радостных сновидений обращается герой: «Каждую темную ночь оживляй предо мною / Образы милых моих!»¹. Стихотворение В. К. Кюхельбекера напоминает дружеское послание в духе горацанского «О, Постум, Постум...», причем

¹ Кюхельбекер В. К. Избранные произведения : В 2-х т. Москва–Ленинград, 1967. Т. 1. С. 143.

концепт «дружеское» реализуется еще и на уровне непосредственно прошений:

Пусть увижу я вновь вечера в убежище друга!
 Каждую ночь уноси меня к ним, к товарищам сердца,
 К юным певцам, пока я не с ними, пока не поставил
 Посоха в угол под тихую сень милосердных пенатов!

Кроме того, стилизация под Античность реализуется не только аллюзией на известное дружеское послание и на уровне образной организации («Фантазос», «Немезида», «пенаты»), но и в самом ритмико-мелодическом строе стихотворения. Обращение к античным образам свойственно романтической поэзии. «Сакральная модель переносится в иную сферу человеческого знания, <...> срабатывает романтическая установка “оригинальной” интерпретации канонической модели через со-творение собственного мира в противовес подражанию религиозным образцам»¹.

Впрочем, выбор в качестве молитвенного адресата именно «Фантазоса» указывает на ироническую поэтическую установку, просьба о встрече с друзьями на просторах сна этим богом вряд ли будет услышана, а значит, и действенность молитвенного слова ставится под сомнение. Тем не менее при очевидной ориентации на поэтику Античности и иронические интенции поэта в стихотворении воспроизводится архитектура канонической молитвы: от обращения к обожествляемой сущности – к прошениям.

Своего рода ироническую молитву создает в стихотворении «Когда дряхлеющие силы...» (1866) Ф. И. Тютчев. Иронию заметить не трудно: в первой строфе, наряду с поводом обращения к молитве, обозначается противопоставление субъекта речи («дряхлеющего» «старожила») и молодых людей («пришельцев новых»), но уменьшительно-ласкательный суффикс основной характеристики адресанта снимает напряжение контраста, развернутого

¹Афанасьева Э. М. «Молитва» в русской лирике XIX в. // Русская стихотворная «молитва» XIX в. : Антология. Томск, 2000. С. 32–33.

в последующих строфах. Еще один иронический пласт стихотворения – «старческая» молитва, в данном случае, конечно, речь идет не о молитве старца в святоотеческом контексте, а о молитве стареющего человека, рефлектирующего по поводу «изменяющей жизни» и просящего помочь ему достойно принять эти изменения: без «малодушных укоризн», «клеветы», «озлоблений», «желчи горького сознанья», т. е. без всего, от чего хочется спастись.

<...> Спаси тогда нас, добрый гений,
От малодушных укоризн, –
От клеветы, от озлоблений
На изменяющую жизнь;

От чувства затаенной злости
На обновляющийся мир,
Где новые садятся гости
За уготованный им пир;

От желчи горького сознанья,
Что нас поток уж не несет
И что другие есть призванья,
Другие вызваны вперед¹ <...>

Сохранение молитвенной структуры в стихотворении Ф. И. Тютчева обеспечивается позициями обращения и чередованием прошений. В качестве адресата молитвы выступает «добрый гений» – сакрализация в духе романтизма, прошения следуют одно за другим («спаси от...») и выстроены по градации – к более значимому («Ото всего, что тем задорней, / Что глубже крылось с давних пор...»). Обращение именно к «доброму гению», по мысли Э. М. Афанасьевой, прибавляет стихотворению «долю горькой иронии», молитва принимает форму

¹ Тютчев Ф. И. Лирика. Москва, 1966. Т. 1. С. 209.

«излияний» «стареющего поэта к устаревшему кумиру» «юных романтиков». Многочисленные синтаксические повторы, развивающие тему спасения не в религиозном, а в «бытовом» плане, имитируют эффект старческого бормотания, «задорной сварливости», разворачиваются в противопоставлении «стариков» и «молодых» («новых гостей» на «пире» жизни)¹. Впрочем, в стихотворении Ф. М. Тютчева ирония, какой бы она ни была, направлена на лирического героя, а не на сакральный объект, персонализации которого не происходит, хотя сама формула «добрый гений» уже является указанием на сниженность позиции адресата мольбы. В данном случае мы имеем дело с «пародичностью», а не с «пародийностью» или пародированием, если пользоваться терминологией Ю. Н. Тынянова.

В творчестве Ф. И. Тютчева можно найти и пример пародирования. В стихотворении «Не дай нам духу празднословья!» (начало 1820-х), открывающемся цитатой из Великопостной молитвы Ефрема Сирина, «празднословием» называется сама молитва:

«Не дай нам духу празднословья!»
И так от нынешнего дня
Ты в силу нашего условия
Молитв не требуй от меня².

Отметим, что цитата из известной канонической молитвы взята в кавычки, значит, ее текст осознается как «чужой», не принадлежащий ни в каком смысле лирическому герою. Кроме того, при цитировании заменено местоимение: в молитве Ефрема Сирина «мне», в стихотворении Ф. И. Тютчева «нам». Цитата Великопостной молитвы, данная в таком контексте (молитва – «празднословье»), наполняется кощунственным смыслом, который подкрепляется «фамильярным» отношением к сакральному адресату, в данном случае неназванному. В

¹ Афанасьева Э. М. Молитвенная лирика Ф. И. Тютчева // Духовные начала русского искусства и образования: Материалы V всеросс. конф. с междунар. участием... («Никитские чтения»). Великий Новгород, 2005. С. 188–189.

² Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений. Москва, 1994. Т. 2. С. 279.

стихотворении Тютчева пародируются слова канонической молитвы, происходит их отрицание, молитва не просто переводится в иную плоскость, а десакрализуется, осмеивается.

Примерами «пародийности» могут служить стихотворения И. И. Дмитриева «Молитва» («В преддверьи храма...», 1803) и «Супружняя молитва» (≈1803). Поэт-баснописец создает своего рода басни-молитвы. Объектом пародии в них выступает молитва за ближнего: «благочестивый муж» молится за свою жену. В стихотворении «Молитва» собственно молитвенных слов от первого лица нет, как нет и самой молитвы, только басенное повествование о ней (муж хочет «вознести смиренные обеты» Творцу, чтобы получить «от милья жены любви нового залога»), причем внимание уделяется контексту молитвенной ситуации, который и объясняет повод обращения к Богу: неверность жены («Довольно и одной последняя вины / К тому, чтоб вспомнить Бога»¹). Тема неверности жены звучит и в стихотворении «Супружняя молитва». «Обыкновенная» (изо дня в день) молитва «предоброго мужа» приводится от первого лица. Прошения мужа к Ангелу-Хранителю нельзя назвать типичными: он просит спасти жену от измены («Не дай упасть ей в искушенья!»), при этом уточняя, что если измена все же произойдет, то спасение станет необходимо уже мужу («не дай про то мне знать», «дай мне не видать», «даруй ты мне терпенье»²). Тема женского грехопадения нередко звучит в пародийной молитве. Например, в ролевых стихотворениях А. А. Григорьева «Покаяние» (1845) и А. Н. Плещеева «Молитва» («О мой Творец! О Боже мой...», 1845) приводится молитва-покаяние от лица героини, подробно признающей в своем грехе, пародия на молитву от лица женщины. Эти стихотворения – переводы монолога героини из драмы И. В. Гете «Эрвин и Эльмира».

Чаще всего пародированию подвергается молитвенное слово, идущее от первого лица: молитва наполняется несвойственным ей содержанием чаще – кощунственным, снижается регистр молитвенного слова.

Пародийной молитвой можно назвать стихотворение Н. М. Языкова

¹ Дмитриев И. И. Полное собрание стихотворений. Ленинград, 1967. С. 381–382.

² Там же. С. 336–337.

«Гимн» (1823). В нем молитвенный дискурс устанавливается с помощью звательной формы «Боже!», которая пятикратно повторяется в тексте. Обилие восклицательных конструкций предопределяется вынесенной в заглавие авторской жанровой номинацией «гимн», что указывает на пародирование и одического стиля. В прошениях обыгрываются значимые христианские темы и мотивы. Например, мотив чаши в первой строфе тематически связывается с вином, что трансформирует христианское представление о чаше жизни в понятие «пьянства»:

Боже! вина, вина!
 Трезвому жизнь скучна,
 Пьяному рай!
 Жизнь мне прелестную
 И неизвестную,
 Чашу ж не тесную,
 Боже, подай!¹ (95)

Выход из «молитвенного» диалога совершается в четвертой строфе при помощи последних, дерзко звучащих, просьб:

Пиры полуночные,
 Зато непорочные,
 Боже, спасай!
 Студентам гуляющим,
 Вино обожающим,
 Тебе не мешающим
 Ты не мешай!

М. Ю. Лермонтовым в стихотворении «Моя мольба» (1830) пародируется

¹ Языков Н. М. Полное собрание стихотворений. Москва–Ленинград, 1964. С. 98–99.

ходатайственная молитва, направленная на себя:

Да хранюся я от мушек,
От дев, не знающих любви,
От дружбы слишком нежной и –
От романтических старушек¹.

Стихотворение М. Ю. Лермонтова – прежде всего, пародия на само молитвенное слово, в которой не сохраняется архитектоника молитвы, не указан также и адресат «мольбы».

Возможность молитвенного откровения, полученного в результате диалога с Богом, пародируется в стихотворении В. Г. Бенедиктова «Услышанная молитва» (не позднее 1838). Краткое молитвенное прошение, во-первых, адресовано не персонализированной Божественной сущности, а «богам», во-вторых, воспроизводится как воспоминание, в-третьих, носит недопустимый характер с точки зрения канонической молитвы: «С любимой девой сочетанья / Томясь просил я у богов». Молитва лирического героя оказывается «услышанной», на нее получен ответ свыше: исчезают тучи, открывается «эмаль божественных высот», «одна чистейшая лазурь». «Ответ» «прочитан» лирическим героем, и дальнейшая речь его обращена уже не к «богам», а к «любимой деве» (вторая часть стихотворения может быть соотнесена с жанром дружеского послания): «Вот он – предел соединенья: / Один над мною и тобой / Навес раскинут голубой!» Но радостная интонация открытия сменяется откровением печальной мысли лирического героя, завершающим и стихотворение, и послание к «любимой», и повествование об «услышанной молитве»: «Быть может, <...> я не найду к тебе следа, <...> мы не сойдемся никогда!»². Действенность «услышанной» (да и кем она услышана?) молитвы подвергается сомнению.

В стихотворении Я. П. Полонского «Вижу ль я, как во храме смиренно

¹ Лермонтов М. Ю. Собрание стихотворений: В 4-х т. Москва-Ленинград, 1961. Т. 1. С. 131.

² Бенедиктов В. Г. Стихотворения. Ленинград, 1937. С. 121–122.

она...» (1845–1850), несмотря на изначально заданный высокий регистр молитвы, пародируется ходатайственная молитва за любимого человека. Объект молитвы – «она». В первой строфе это – «смиренная» девушка, молящаяся в храме перед образом «Царицы Небесной», сравнивается лирическим героем со «святой» («Так молиться лишь может святая одна...»). Во второй строфе ее образ кардинально меняется: «на бале» она – «надменная» девушка с «пожирающим взглядом и горячим румянцем ланит», сравнивается с «сатаной» («Так надменно блестит лишь один сатана...»). Подобная трансформация образа девушки происходит из-за чувства лирического героя, которое он испытывает при виде ее: «болит мое сердце, болит» (фраза эта повторяется и в первой, и во второй строфе, что усиливает ее значение). Из «объекта» молитвы «она» превращается в «повод» к молитве.

Мольба лирического героя звучит кощунственно, он просит мученической смерти своей возлюбленной, используя христианский символ «тернового венка» в не свойственном ему значении. Смерть ее видится лирическому герою единственным способом избавления от собственных страданий. Кроме того, важно отметить, что трансформации подвергается и сакральный адресат: первоначальное обращение к «Владычице Деве» сменяется «звонком» к «сатане»¹. В данном стихотворении, нет иронической интонации, наоборот, слова лирического героя звучат предельно серьезно, но это стихотворении – саркастическая пародия на молитву.

Кощунственные молитвы представлены и в творчестве Н. П. Огарева. Так, стихотворение «На сон грядущий» (начало 1840-х) – пародия на канонические молитвы «На сон грядущим», а также на стихотворение А. С. Пушкина «Пора, мой друг, пора...» (1836). Неточная цитата из стихотворения Пушкина: «Пора, пора! Покоя *тело* просит!» – акцентирует подмену духовного содержания материальным, телесным. Неточному цитированию подвергается и название молитвенного комплекса: «грядущим» оказывается не человек, обращающийся с молитвой, а сам сон, молитва к Богу приобретает ироническую интонацию.

¹ Русская стихотворная «молитва» XIX в.: Антология. Томск, 2000. С. 157.

Соблюдение формальных признаков молитвы: обращение («Боже»), чередование прошений – выделяет содержание просьб, не соответствующих молитвенному дискурсу: «на жгучее страданье успокоительно дохни», «твои печальные созданья хоть сновиденьем обмани»¹.

Подмена духовного материальным явлена и в стихотворении Огарева «Молитва русского чиновника Богородице» (1869), в котором пародируется молитва к Божьей Матери: субъект молитвы даже не просит, а требует «дом с прислугой», «генеральского чина», «золота», «чтоб я <...> сыт и пьян и празден»², в обмен на возвеличивание Богородицы в молитве. Еще более кощунственные просьбы находим в стихотворении «Лишай (Молитва)» (1875), которое заканчивается требованием исчезновения Бога из мира:

Боже, сам исчезни ты из мира,
Где давно не нужен никому,
Так, чтоб нового кумира
Мы не создали уму³.

Отметим, что усиление кощунственного смысла в стихотворениях Огарева происходит за счет несовпадения читательских ожиданий с содержанием стихотворений, т. к. заглавия всех рассмотренных стихотворений содержат отсылки к прецедентным каноническим текстам.

Жанровая номинация нередко выносится в заглавие пародийной молитвы: автор сознательно указывает на молитвенность стихотворения, подготавливает читателя к определенному восприятию текста, т. е. уже на уровне заглавия устанавливается «игра» – поэт «обманывает» ожидания читателя. Причем зачастую чем дальше от канона содержание пародийной молитвы, то тем благозвучнее название или первая строка стихотворения (например, в произведении А. К. Толстого «Исполнен вечным идеалом...» (1856) звучит такая

¹ Русская стихотворная «молитва» XIX в.: Антология. Томск, 2000. С. 197.

² Там же. С. 198.

³ Там же. С. 199.

неожиданная просьба: «не дай постичь мне <...> святой поэзии носка»¹). По мнению Э. М. Афанасьевой, «сознательное травестирирование молитвенного дискурса в поэзии XIX в. – одна из игровых разновидностей преобразования ритуальной традиции. Если стихотворение организовано по определенным “правилам”, вызывающим у читателя состояние припоминания известного, оно порождает и определенный горизонт ожидания»². Следует заметить, что чаще всего пародийные молитвы написаны поэтами в юношеском возрасте, а их появление обусловлено романтической вольностью отношения к слову в целом.

Еще одна черта, которая отличает «пародийные молитвы» от других разновидностей стихотворной молитвы, – сохранение канонической архитектоники при выходящем за рамки молитвенного канона, нередко кощунственном, содержании.

Итак, возникшая на периферии жанра стихотворной молитвы в творчестве русских поэтов XIX века жанровая разновидность пародийной молитвы вмещает в себя достаточно разнородные явления, которые можно объединить по следующим признакам:

- 1) перевод молитвенных просьб из области религиозного в область кощунственного (подмена сакральных смыслов);
- 2) эстетическая установка на эпатаж, обыгрывание ритуальных штампов;
- 3) сохранение композиционной структуры жанра стихотворной молитвы;
- 4) подмена молитвенного канона, обожествляемой сущности или десакрализация божественного адресата;
- 5) экспликация в заглавии жанровой номинации (как правило, конкретизированной субъектом молитвы или ориентирующей читателя на прецедентный текст).

Рассматривая данную разновидность в контексте соотношения сакрального и профанного и не включая ее в жанровую парадигму стихотворной молитвы, мы исходим, во-первых, из типологической жанровой черты – ориентации на

¹ Толстой А. К. Полное собрание стихотворений: В 2-х т. Ленинград, 1984. Т. 1. С. 318.

² Афанасьева Э. М. «Молитва» в русской лирике XIX в. С. 34.

воссоздание, а не на разрушение молитвенного дискурса, а во-вторых, из представления о пародии, заложенного еще М. М. Бахтиным, считавшим, что пародийный сонет – «не сонет, а образ сонета»¹. Перефразируя Бахтина, скажем: пародийная молитва – не стихотворная молитва в ее жанровом смысле, а образ стихотворной молитвы, поэтому рассматривать ее целесообразнее не внутри жанра, а на его границах, т. е. с точки зрения соотношения пародии на молитву и стихотворной молитвы.

Выводы

1. Диалектическая природа жанра связана с непрерывной жанровой эволюцией, включающей процессы жанрового взаимодействия и трансформации, а также с сохранением жанровой самобытности. Жанровый канон выражен набором традиционных конструктивных элементов и содержательно связан с прецедентными текстами. Жанр может обладать разной степенью вариативности по отношению к канону. Наряду с жанровым каноном существует и жанровая деканонизация. Любой жанр функционирует в системе жанров, вступает с ними в коммуникацию, но приобретение жанром признаков других жанров не всегда размывает его границы, а напротив, приводит к возникновению новых жанровых разновидностей.

2. Лирический жанр – полифункциональная категория художественного мышления, подверженная непрерывной эволюции и отличающаяся диалогичностью в силу особенностей субъектной организации (ориентация на воспринимающее сознание, ведущая роль лирического «я»). Теоретическая модель лирического жанра может быть представлена компонентами двух уровней: 1) жанровым содержанием (тематика, проблематика, эстетический пафос, «внутренняя мера» или жанровый канон); 2) носителями жанра (образная

¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва, 1975. С. 418.

структура, лирический субъект, ассоциативный фон, интонационно-ритмическая организация, «пневмосфера», жанровые рефлексивы).

3. Стихотворная молитва – особого рода художественная рефлексия по поводу какого-либо сакрального первоисточника, выраженная в форме переложения, подражания, интерпретации или индивидуально-авторского молитвенного творчества. Стихотворные молитвы имеют форму диалога, но лирическая позиция субъекта в них усиливается, главной интенцией поэтов при обращении к жанру молитвы становится передача молитвенного чувства.

4. Жанр стихотворной молитвы в процессе эволюции может вбирать в себя черты смежных жанров (гимна, оды, элегии, исповеди), но сохраняет свою самобытность, благодаря ориентации на молитвенный дискурс. Молитвенный дискурс – коммуникативная стратегия, определяющая поле функционирования и структуру стихотворной молитвы: трехчастная композиция (обращение, прошение, закрепление), сакральный адресат, субъект – лирический герой, носитель православного типа сознания. Границей, определяющей жанр стихотворной молитвы, становится православный контекст, исключающий возможность обращения в молитвенной форме к кому-либо, кроме Божественной сущности.

5. Первоисточник жанра стихотворной молитвы – каноническая (церковная) молитва, обладающая изначальной субъективностью, диалогичностью и специфической семантикой.

6. Диалектика сакрального и эстетического обеспечивается в творческом процессе взаимосвязью таких категорий, как откровение и вдохновение. Сохранение сакрального «духа» стихотворной молитвы становится «внутренней мерой» жанра. Взаимопроникновение эстетического и сакрального в тексте стихотворной молитвы не предполагает подмены одного другим. Подмена адресата или адресанта неизбежно приводит к снижению регистра молитвы, ее травестированию, придает стихотворению характер пародии.

7. Пародийная молитва – жанровая модификация стихотворной молитвы, характеризующаяся разрушением молитвенного дискурса, включением в текст

молитвы кощунственного содержания, десакрализацией адресата при сохранении формальных показателей жанра стихотворной молитвы (канонической структуры, жанровой номинации, индивидуализации молитвенного контекста). Пародийные молитвы, возникшие в творчестве русских поэтов XIX века, целесообразнее рассматривать не в рамках жанра стихотворной молитвы, а с точки зрения их соотношения с произведениями данного жанра.

ГЛАВА 2. ТИПОЛОГИЯ ЖАНРА СТИХОТВОРНОЙ МОЛИТВЫ: КРИТЕРИЙ «ВТОРИЧНОСТИ»

Жанр стихотворной молитвы широко представлен в русской поэзии XIX столетия. Христианское понимание молитвы как религиозно-нравственного настроения, постоянного «памятования» о Боге и как беседы с Богом всецело вбирается поэтической средой и трансформируется в ней под влиянием тех или иных творческих тенденций, характерных для историко-литературной эпохи. Для понимания роли специфического в силу своей природы жанра стихотворной молитвы в русской поэзии необходимо не просто учитывать разнообразие жанровых вариантов, а представлять жанр как систему его жанровых разновидностей.

Имеющиеся в литературоведении классификации жанра стихотворной молитвы отражают стремление исследователей систематизировать в той или иной степени многообразие молитвенных форм в лирике на основании их тематической и – реже – конструктивной специфики. В данной связи правомерен вопрос о критериях типологии.

Существует развернутая классификация канонической молитвы (о ней речь шла во втором параграфе первой главы настоящего исследования), выстроенная, прежде всего, с учетом содержательных особенностей церковных молитв. Поскольку стихотворная молитва – жанр не религиозный, а литературный, то классификация церковных молитв, по нашему мнению, в полной мере не может быть применима к ней. Тем не менее, подобные попытки не так уж и редко встречаются. Например, анализируя стихотворные молитвы поэтов Серебряного века, Ю. Г. Иншакова делит их на три группы: 1) просительные, 2) «молитва – поиск» (отмечена стремлением познать окружающий мир, разобраться в явлениях мира и в самом себе, ответить на какие-либо вопросы); 3) благодарственные¹.

Э. М. Афанасьева так же выделяет три группы молитвенных текстов в поэзии,

¹ См.: Иншакова Ю. Г. Литургические жанры в поэзии Серебряного века // Жанрологический сборник. Елец, 2004. Вып. 1. С. 89.

но в основу ее классификации положены проблемно-тематический и структурный принципы: 1) «стихотворные макрокосмические диалоги, воссоздающие сакральный сюжет-архетип на основе звательных и императивных конструкций»; 2) «лирические “монологи” рефлексивного плана о “молитве”, о ее воздействии на душу человека»; 3) «стихотворения, суггестивно воссоздающие процесс духовного вознесения к сакральному источнику жизни и молитвенного просветления»¹. В сущности, данная типология представляет собой вариант уточненной с точки зрения риторических категорий церковной классификации молитв, а потому выглядит довольно обобщенно. Так, к первому типу вполне можно было бы отнести и античные гимны. Тем не менее, на наш взгляд, при типологическом подходе к жанру стихотворной молитвы нужно учитывать его индивидуальные жанровые особенности, такие, как ориентация на воспроизведение молитвенного дискурса, генетическая связь с канонической молитвой.

Как мы уже отмечали, стихотворную молитву можно отнести к категории вторичных текстов. Причем вторичность указывает на связь произведений жанра с первоисточником, а не на их эстетические качества. Комментируя концепцию вторичного текста, представленную О. А. Владимировой², О. В. Зырянов указывает на многозначность понятия вторичный текст / жанр, выделяет три значения термина: 1) «сверхжанровое объединение, включающее в себя на правах “внутренних” элементов, структурных составляющих некие “первичные” жанры (тексты)»; 2) «несамостоятельный, эстетически неполноценный текст, выделяющийся по контрасту с оригинальным текстом»; 3) «“подражательный” текст более позднего происхождения, не теряющий своей эстетической ценности, но воспроизводящий в своей структуре предшествующий (прецедентный) текст или жанровый канон»³. В самом широком смысле к жанру стихотворной молитвы можно применить все три указанных значения вторичного текста. В первом

¹ См.: Афанасьева Э. М. «Молитва» в русской лирике XIX в.: логика жанровой эволюции : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2000. С. 18–19.

² О концепции О. А. Владимировой шла речь в параграфе 1.4. настоящего исследования.

³ Зырянов О. В. Теоретическая модель «вторичного» литературного жанра // Текст и тексты. Новосибирск, 2010. С. 7.

значении могут быть поняты стихотворные молитвы, включающие в себя структурные и семантические компоненты канонических молитв, последние и будут «первичными жанрами». Во втором – стихотворные молитвы, в которых, например, религиозная составляющая пересиливает собственно эстетическую (о подобных явлениях шла речь в параграфе 1.3 первой главы нашего исследования). В третьем – например, образцы стихотворных переложений канонических молитв.

Жанр, выросший на основе другого жанра, в любом случае будет обладать некоторой степенью вторичности по отношению к своему первоисточнику. В связи с этим, по нашему мнению, правомернее всего выстраивать типологию жанра стихотворной молитвы, учитывая критерий вторичности, который, как правило, упускают из вида исследователи, предпринимающие попытку классифицировать произведения данного жанра. Отметим, что указание на вторичность по отношению к прецедентному тексту не является синонимом эстетической несамостоятельности или неполноценности образцов вторичного по своей природе жанра. Кроме того, говоря о жанре стихотворной молитвы, мы имеем дело с переходом сакрального слова и смысла в поле литературы, что позволяет говорить об изначальной трансформации «первичного» жанра, которая, как уже было указано, зачастую приводит к образованию принципиально новых жанровых разновидностей, обладающих самостоятельной эстетической ценностью.

Исследуя псалмодическую лирику Ф. Н. Глинки, И. В. Козлов выявляет четыре способа освоения поэтом канонического текста: 1) «вольные подражания»; 2) «свободные переложения-подражания»; 3) «вариации на тему псалма»; 4) оригинальные духовные стихотворения¹. Как видим, группы псалмов выделены исследователем на основе критерия вторичности, а также согласно способу «переработки» текста псалма в лирической поэзии Ф. Н. Глинки.

Учитывая опыт предшественников по созданию типологии молитвы как литературного жанра, попытаемся выделить формы ее бытования в русской

¹ Козлов И. В. Книга стихов Ф. Н. Глинки «Опыты священной поэзии»: Проблемы архитектоники и жанрового контекста: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006. С. 15.

лирике XIX в., классифицируя стихотворные молитвы по степени вторичности по отношению к тексту-источнику. По способу воспроизведения прецедентного текста можно выделить три типа стихотворных молитв: 1) молитвы-переложения, 2) молитвы-подражания, 3) молитвы-вариации.

Освоение литературным сознанием канонических христианских молитв в XVIII–XIX вв. предполагает активную адаптацию сакрально-религиозной модели мировидения. Функционирование молитвы как оригинального способа творческого самовыражения находит свое обоснование в концепции романтического двоимирия и религиозно-профетической природы поэзии. Неслучайно, к началу XIX в. стихотворная молитва как «вторичный» текст становится самостоятельным лирическим жанром, эволюция которого связана с усилением личностного начала и индивидуального христианского лиризма в поэзии. При этом зависимость стихотворной молитвы от первичного (прецедентного) текста-канона остается одной из значимых жанровых черт.

Прежде чем перейти непосредственно к рассмотрению каждой выделенной нами жанровой разновидности стихотворной молитвы обратимся к генезису жанра стихотворной молитвы в русской поэзии.

2.1. Генезис жанра стихотворной молитвы

Начиная с первых веков православия молитва органично усваивалась русской культурой. Укоренение канонической молитвы в русской жизни происходило в одно время со становлением литературного творчества, поэтому молитва как религиозный жанр не могла не перекликаться с литературными жанрами. Закрепившись в церковной практике, молитвенное слово и молитвенный дискурс оказали значительное воздействие на культурно-литературное пространство. Постепенное изменение канонической молитвы, приобретение ею черт светской литературы определило последующую трансформацию жанра как в структурном,

так и в содержательном плане.

Молитва как жанровая форма духовной литературы органически связана с литературной культурой Древней Руси. Литература, как письменное бытование искусства слова, сложилась преимущественно из духовных текстов переводного характера. Возникновение письменности на Руси связано с принятием христианства и необходимостью перевода церковных книг. Так, составившие славянскую азбуку Кирилл и Мефодий прежде всего перевели на «новый язык» Библию. Распространение письменности на Руси происходило медленно, грамота долгое время оставалась «кастовым» знанием, доступным служителям культа и их окружению. В связи с этим огромный пласт литературы Древней Руси составляли переводы (сначала на старославянский, а позже и на древнерусский язык) и толкования священных текстов, что обусловило традицию создания художественных произведений в нравственно-поучительном ключе. Литература духовная противопоставлялась литературе светской, носившей дидактический и реже – развлекательный характер. Процесс сближения светских и духовных традиций в литературе начался с возникновения особого жанра – «моления», в котором молитва функционально трансформировалась в мольбу, переводилась из сферы религиозной в бытовую (как, например, в «Молении» Даниила Заточника). К следующей стадии этого процесса можно отнести поэтические переложения духовных текстов в XVII–XVIII вв., в которых трансформация религиозного жанра в поэтический происходила путем поэтизации религиозного откровения в слове.

Начальные изменения молитвенного дискурса в русской культурно-религиозной среде связаны с расколом русской православной церкви в XVII в., в результате которого произошло своего рода обновление религиозных канонов, что привело к изменению словоформ в текстах канонических молитв, перемене восприятия божественных начал жизни и предопределило возможность функционирования молитвы как литературного жанра. Вместе с тем обращение поэтов к христианской молитвенной тематике в своем творчестве происходит наряду с социокультурными изменениями в русском обществе XVII–XVIII вв., с

обновлением системы литературного языка, все более терявшего связь со старославянскими корнями. Происходит разделение церковной и светской культур, вбирание одной культурой элементов другой¹; а евангельские и, преимущественно, библейские тексты начинают осознаваться как факты культуры архаичной («чужого сознания»), а потому одной из важных творческих задач становится «перевод» таких текстов в сферу «понимания» («своего сознания»). В. А. Котельников отмечает первостепенную значимость «церковно-славянского литургического символизма» на русской почве, который воспринимается сознанием верующего как «действительность Богоприсутствия», потому «даже небольшой своевольный сдвиг» в лексическом строе речи «чреват серьезными последствиями: с разрушением эстетической цельности речесимвола уходят религиозно-мистические смыслы, а остаются представления и понятия, лица и происшествия»². Сокровенный мистериальный смысл Богообщения, состоящий в идее возрождения души, земного искупления и достижения небесного спасения, при этом может трансформироваться в обрядовый, утратив глубину воплощения в сознании участников молитвенного действия. Символический язык отражает, в большинстве случаев, личное религиозное переживание – при сохранении основных языковых особенностей и жанровой формы. Потому в связи с обогащением духовного опыта личности начинается поиск новых форм выражения такого переживания. Одной из которых и становится впоследствии стихотворная молитва.

Как оригинальный и самостоятельный жанр, жанр стихотворная молитва, по мнению большинства исследователей, занимающихся данной проблемой, закрепился в русской стихотворной системе в XVIII в., окончательно оформившись в переложительном творчестве А. П. Сумарокова, В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова, Г. Р. Державина.

В качестве истоков жанра стихотворной молитвы в литературоведении

¹ Для культурного процесса XVII–XVIII вв. актуальны секулярные тенденции, но к началу XIX в. их влияние на литературу снижается и они начинают носить «поверхностный» характер. (См.: Бухаркин П. Е. Церковная словесность и проблема единства русской культуры // Культурно-исторический диалог: Традиция и текст. СПб., 1993. С. 3–15; Котельников В. А. Язык Церкви и язык литературы // Русская литература. 1995. № 1. С. 5–26.)

² См.: Котельников В. А. Язык Церкви и язык литературы... С. 10–11.

принято рассматривать русский молитвословный стих, который, по мнению М. Л. Гаспарова, возник как форма подражания византийскому литургическому стиху, а на русской почве «превратился в подобие чисто-тонического свободного стиха без ритма и рифмы, опирающегося на синтаксический параллелизм и традиционные анафоры»¹. «Синтаксический параллелизм в молитвословном стихе, – по мнению К. Ф. Тарановского, – является основным структурным приемом в организации текста»², который указывает на тесную связь молитвословного стиха с библейским и наряду с анафорическими повторами, приобретающими функцию «начального сигнала», становится показателем сюжетно-структурной однотипности молитвенных текстов: в функции «ритмических сигналов, отмечающих начало строк», как правило, выступают формы обращения в звательном падеже и просьбы, выраженные повелительным наклонением глагола, которые «не только сигнализируют установку на адресата», но и указывают на «правдивость» высказывания.

Религиозное литературоведение ведет историю жанра молитвы от древнерусских жанров моления и слова, объединяя их в особый корпус поэтических молитв, единственное отличие которых от современной поэзии – «отсутствие рифмовки»³. Такая точка зрения кажется нам мало обоснованной. Подчеркнем, что непрременной характеристикой поэтических жанров является «высокий лиризм»⁴ (воссоздание лирической природы слова), который на русской почве проявился довольно поздно под влиянием европейской литературной традиции и стал основой «поэзии нового времени», ведущей свое начало с рубежа XVIII–XIX вв. Данную точку зрения, давно и прочно закрепившуюся в литературоведении, подтверждает отсутствие собственно русских канонических

¹ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика. М., 1984. С. 24.

² См.: Тарановский К. О поэзии и поэтике / Сост. М. Л. Гаспаров. М., 2000. С. 257–259.

³ См.: Калугин В., Никитин В. Тысячелетие русских молитв // Литературная газета. № 52. 26.12.2007. [В числе «первых русских поэтов», слагавших молитвы, исследователи называют летописца Нестора, Феодосия Печерского, Кирилла Туровского, Ивана Грозного и пр. Правомерность такого подхода они объясняют тем, что «само слово “стихи” (в значении “стихотворение”) восходит к жанру церковной гимнографии» и в своем первоначальном смысле заключает «стихиру, т. е. вид тропаря, который пели (или читали нараспев) на стих того или иного псалма». В стихире «присутствует основной признак поэтического произведения – музыкально-ритмическая организация, отмеченная, как правило, с помощью ударений».]

⁴ «Лирика древности – лепет младенца сравнительно с лирикой нового времени... “настоящего” высокого лиризма в поэзии древность и не знала, этого рода лиризм – создание новой европейской цивилизации» (Овсяннико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 200.).

стихотворных жанров. Лирические жанровые формы были заимствованы русским поэтическим сознанием из западной культуры, активное освоение которой началось с эпохи барокко.

Одной из предпосылок возникновения жанра стихотворной молитвы на русской почве явились социокультурные изменения общественной жизни на рубеже XVII–XVIII веков: размежевание церковной и светской культур, вбирание одной культурой элементов другой¹. Результатом обозначенных процессов стала перемена в восприятии евангельских и, преимущественно, библейских текстов, которые с того момента начали осознаваться как факты архаичной культуры («чужого сознания»), что предопределило необходимость «перевода» таких текстов в сферу «понимания» («своего сознания») путем творческой переработки. Наряду с тем, возникла необходимость и передачи личного религиозного переживания в художественном слове, начался поиск возможных для этого форм, одной из которых и явилась впоследствии стихотворная молитва.

Неоспоримой и очевидной является по отношению к жанру стихотворной молитвы его генетическая связь не только с каноническими текстами христианских молитв, но и с «псалмодической традицией русской лирики»², берущей свое начало в XVII в. со стихотворных переложений библейских текстов, Псалтыри (например, «Псалтырь рифмотворная» Симеона Полоцкого, 1680 г.). Появление переложений псалмов обусловлено внешними литературно-языковыми обстоятельствами эпохи, распространением идеи «христианского лиризма»³, проецированием ее на литературно-художественное творчество.

С XVII в. в русской литературе прослеживается устойчиво явленная традиция стихотворных переложений библейских текстов, в частности, Псалтыри. Природа псалма такова, что он строится как по законам просительных молитв, так и хвалебных песен. Появление переложений псалмов обусловлено внешними литературно-языковыми обстоятельствами эпохи, распространением идеи

¹ Для культурного процесса XVII–XVIII вв. актуальны секулярные тенденции, но к началу XIX в. их влияние на литературу снижается и они начинают носить «поверхностный» характер. (См.: Бухаркин П. Е. Церковная словесность и проблема единства русской культуры // Культурно-исторический диалог: Традиция и текст. СПб., 1993. С. 3–15; Котельников В. А. Язык Церкви и язык литературы // Русская литература. 1995. № 1. С. 5–26.)

² Котельников В. А. Язык церкви и язык литературы // Русская литература. 1995. № 1. С. 18.

³ Там же. С. 13.

«христианского лиризма»¹, проецированием ее на литературно-художественное творчество. Переложение псалмов – один из первых способов поэтического Богообщения. Становясь фактом творческого интереса, псалом неизбежно вбирает в себя философские, эстетические, мистические аспекты современности и соотносится с авторскими представлениями о слове и мире. Псалом, как одна из первых форм лирического самовыражения, обладает медитативным характером, что и предопределило возможность возникновения стихотворных молитв.

Существование в русской литературе XVII–XIX вв. псалмопевческой лирики является одной из существенных черт литературного процесса в целом, что отмечается большинством литературоведов. О «псалмодической традиции русской лирики» пишет, например, В. А. Котельников: переложение псалмов поэтами исследователь называет «первыми опытами духовной поэзии»².

Одним из первых обращается к переложению псалмов Симеон Полоцкий. В 1680 г. он выпускает «Псалтырь рифмотворную», ориентированную в свою очередь на польскую «Псалтырь» Яна Кохановского. Э. М. Афанасьева указывает на то, что «рифмотворство» переводит этот источник из «религиозной области» в поэтическую, и отмечает, что «позже не только рифма, но и метрический строй станут непременным условием выработки теоретических концепций»³. Но произведение С. Полоцкого «не перевод в собственном смысле слова, основное назначение которого состоит в том, чтобы ознакомить читателя с ранее неизвестным ему (или известным не в полной мере) произведением, а скорее литературный манифест, декларирующий возможность нового, принципиально иного художественного видения»⁴. С. А. Демченков отмечает, что переводя церковнославянский текст, «слишком трудный для понимания», С. Полоцкий изменяет «словесную оболочку» при сохранении смысла, совершает «“косметические” доработки оригинального текста в направлении от внутреннего

¹ Определение «христианского лиризма» дает В. А. Котельников: это – «обостренно личностное переживание молитвенных и эсхатологических тем, глубокая сердечная трактовка Христа, Богородицы». (См.: Котельников В. А. Язык Церкви и язык литературы... С. 13.)

² См.: Там же. С. 18.

³ Афанасьева Э. М. «Молитва» в русской лирике XIX в. ... С. 50.

⁴ Демченков С. А. «Псалтырь рифмотворная» Симеона Полоцкого: принципы поэтической обработки библейского текста // Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики). Екатеринбург, 2007. С. 25–26.

– к внешнему, от символа – к образу», тем самым значительно увеличивая объем текста за счет усиления изобразительно-выразительных возможностей «ярких» фрагментов, не несущих в первоисточнике особой смысловой нагрузки¹. Интерес к поэтическому переводу Псалтыри объясняется еще и вышедшим в 80-е гг. XVII в. указом «писать языком, доступным простым людям»².

Следует отметить, что явление «многоступенчатого перевода» в связи с художественным осмыслением религиозных текстов получило в русской литературе широкое распространение: поэт переводит на русский поэтический язык текст, уже имеющий «вторичную» природу, т. е. являющийся переложением (переводом, парафразисом, «размышлением на тему...», или вариацией) религиозного текста другим поэтом. Подобные поэтические произведения обладают метатекстуальной природой и «троичным» кодом: не утрачивая изначальные смыслы (символы), они подвергаются осмыслению сначала поэтическим сознанием одного автора, а позже переводу и нередко толкованию (с добавлением собственных интенций) другого. Стихотворения данного типа встречаются в творчестве русских поэтов различных эпох, но особенное распространение получают в русле романтических настроений, когда «многоступенчатой» обработке подвергается текст, всецело принадлежащий «другому» сознанию: и культурному, и поэтическому, и религиозному. Тогда же становятся популярны переводы католических (западных) и исламских (восточных) религиозных текстов.

В современном литературоведении наметилась тенденция к рассмотрению вторичного текста как жанра, реализующего «одну модель текстопостроения» и отсылающего к «тексту-источнику», т. к. «в истории литературы ограничить перевод от переложения, сатирико-юмористический перепев от пародии, подражание от оригинального произведения иногда невозможно»³. Вторичный текст признается взаимодействующим с традицией поэтического перевода и

¹ См.: Демченков С. А. «Псалтырь рифмотворная» Симеона Полоцкого: принципы поэтической обработки библейского текста // Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики). Екатеринбург, 2007. С. 24–33.

² См.: Успенский Б. А. Краткий очерк истории русского литературного языка (XI–XIX вв.). М., 1994. С. 95.

³ См.: Владимирова О. А. Эволюция вторичных текстов в 40-е–90-е гг. XIX в. на примере творчества А. Майкова // Жанрологический сборник. Вып. 1. Елец, 2004. С. 43–48.

функционирующим в рамках нескольких тематических групп: псалмодическая лирика, лирика «в античном духе», лирика «в восточном духе», имитация народной поэзии. Мы же считаем целесообразным говорить не о вторичном жанре, а о системе вторичных жанров, среди которых – и антологические стихотворения, и подражания псалмам, и народные песни и думы, и пародии разного рода, и стихотворные молитвы (ряд этот можно продолжить). В рамках нашего исследования мы развиваем теорию не вторичного жанра, а вторичности некоторых лирических жанров, в частности – жанра стихотворной молитвы.

Активное освоение русской поэзией Псалтыри, как прецедентного текста, относится к XVIII в., к эпохе классицизма, когда и происходит постепенное становление русской лирики нового образца. Российская культура того времени опиралась на европейскую, в результате чего литературной средой были приняты классицистические законы создания художественных произведений вместе с устойчивой (европейской) жанровой системой. Любой жанр в русле концепции классицизма статичен и обладает следующими чертами: строгой нормативностью (ориентацией на воспроизведение канонических образцов), рационализмом мышления (неприятием жанрового смешения). «Мир классицистической лирики был рассечен предметно-тематически и разъединен субъектно: каждой жизненной сфере соответствовал заданный, не соприкасающийся с другим тип сознания»¹. Жанр имел свою волю, с которой не должен был спорить автор. «Автору для того и дана его индивидуальность, его характерность, чтобы участвовать в “состязании” со своими предшественниками и последователями в рамках единого жанрового канона, т. е. по единым правилам игры»².

Так, в рамках жанрового канона духовной оды в 1743 г. современники: М. В. Ломоносов, В. К. Тредиаковский и А. С. Сумароков – предпринимают «состязание» по переложению 143 Псалма («Благословен Господь Бог мой...»). Цель данного переложения основана на сочетании эстетических и религиозных задач: в метрическом строе стихотворения поэты пытаются отобразить

¹ Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. С. 170.

² Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 111–112.

«возвышенное чувство молящегося, эстетически оформленное»¹.

Практически дословно перелагая псалом, поэты сохраняют и структурное его деление. Особенно преуспевает в данном деле М. В. Ломоносов. Его стихотворение «Благословен Господь мой Бог...» состоит, как и Псалом 143, из пятнадцати строф («стихов»); Тредиаковский и Сумароков перелагают псалом тринадцатую строфами, но их переложения объемнее, чем ломоносовское, т. к. строфы их содержат десять и шесть строк соответственно.

Воссоздание молитвенного настроения псалма происходит путем поэтизации славословного обращения к Богу и исповедования человеческой слабости и беспомощности. Обращаясь к переложению псалмов, В. К. Тредиаковский писал: «Псалмы – как оды, хотя на российский наш и не стихами они переведены, но на еврейском все сочинены стихами... В них удивительное вознесение слога»². Тредиаковский и сам пытался добиться подобного «вознесения слога» в своих переложениях, но в большинстве случаев неудачно: стихи получались громоздкими за счет излишней нацеленности на версификацию текста, на перевод, как на толкование. В. К. Тредиаковский, используя четырехстопный хорей, перелагает 143-й псалом в жанре «божественной» оды, его цель при сохранении смысла передать «лирическое начало» псалма³.

Наибольшей риторичностью обладает переложение А. П. Сумарокова, которое при этом не лишено одухотворенности и является результатом религиозно-лирического вдохновения поэта, который находит новые образы в известном тексте, мастерски связывает элементы высокого стиля книжной речи с элементами быденного языка, за счет чего и происходит личностно-авторское переживание главной темы. Переложение М. В. Ломоносова точнее, благодаря меньшей увлеченности возвышенным слогом, поэт воссоздает ситуацию молитвенного события, лиризирует псалом, не отступая от тематики исходного текста.

Показательно в этом отношении переложение уже первых строк псалма:
«Благословен Господь Бог мой, научаяй руце мои на ополчение, персты моя на

¹ См.: Стенник Ю. В. К вопросу о поэтическом состязании 1743 г. // Русская литература. 1984. № 4. С. 100–104.

² Цит. по: Котельников В. А. О христианских мотивах у русских поэтов... С. 3.

³ См.: Соловьева Т. В. Поэтика духовного: «Переложения Псалтири В. К. Тредиаковского» // Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики). Екатеринбург, 2007. С. 33–49.

брань», которое в стихотворениях поэтов происходит следующим образом:

М. В. Ломоносов¹

Благословен Господь мой Бог,
Мою десницу укрепивый
И персты в брани научивый
Согреть врагов взнесенный рог.

В. К. Тредиаковский²

Крепкий, чудный, бесконечный,
Полн хвалы, преславный весь,
Боже! Ты один превечный,
Сый Господь вчера и днесь;
Непостижимый, всеблаженный,
Совершенств пресовершенный,
Неприступна сокровен
Сам величества лучами
И огньпальных слуг чинами,
О! Будь ввек благословен!

Кто ин толь бы храбро руки
Без Тебя мне ополчил?
Кто б и пращу, а не луки
В брань направить научил?
Всуе меч извлечь бы в дело,
Ни копьем сразил бы смело,
Буде б Ты мне не помог,
Перстов трепет ободряя,
Слабость мышцы укрепляя,
Сил Господь и правды Бог.

А. П. Сумароков³

Благословен Творец вселенны,
Которым днесь я ополчен!
Се руки ныне вознесенны,
И дух к победе устремлен:
Вся мысль к Тебе надежду
правит,
Твоя рука меня прославит.

Защитник слабыя сей груди,
Невидимой Своей рукой!
Тобой почтут мои мя люди,
Подверженны под скипетр мой.
Правитель бесконечна века!
Кого Ты помнишь! человека!

Следует отметить, что переложение М. В. Ломоносова отличается от остальных большей точностью по отношению к первоисточнику. А. П. Сумароков подвергает текст собственному толкованию, делая его более «понятным» для читателя. В. К. Тредиаковский добавляет смысла собственно славословному началу псалма, семантически «разъясняя» суть слова «благославен» – для него более важной в данном тексте становится формула призывания и восхваления Бога. Тредиаковский использует прием амплификации при работе с псалмами.

¹ Псалтырь в русской поэзии / Сост. Т. Макарова. М., 2010. С. 200–201.

² Там же. С. 202–204.

³ Там же. С. 204–206.

Очевидно, что уже в представленных переложениях намечается тенденция к будущему более «свободному» отношению к осмыслению канонических текстов, которая явлена в поэтизации (использовании доступных художественных приемов) и «дерзости» языка.

«Бережное» отношение поэтов к религиозным текстам-источникам, творческая установка, прежде всего, на их перевод, а не на переосмысление обусловлены тем, что, по мысли Б. Романова, для авторов XVIII в., перелагающих псалмы в «одическом жанре», на первом месте еще оставалась «сакральность источника»¹. «Поэты, – по мнению Е. Н. Федосеевой, – взяв из псалма отдельные мотивы, по своему их композиционно выстраивают и создают глубоко лирические, молитвенного настроения самостоятельные произведения»². Повышенный интерес к переложению псалмов в русской литературе обусловил и дальнейшую трансформацию данной формы репрезентации сакрального текста в поэтической среде. От собственно переводов псалмов ответвлялись парафразисы, подражания и другие вторичные жанры, соотносимые как с псалмами, так и с другими библейскими текстами, содержащие в себе попытки творческого осмысления («истолкования») религиозных концептов, мифологем и событий. «Из разнородного литературно-речевого сырья, – заключает В. А. Котельников, – из Третьяковских заготовок (парафразисы песен Моисеевых) выковывались звенья русской христианской лирики», которая «язык Церкви» скрепила с языком литературы³.

Параллельно укреплению позиций псалмопевческой лирики в русской литературе на периферии литературного процесса возникает собственно молитвенный жанр, который так же начинается с переложений канонических текстов и наряду с ними возникающих их вариаций, переосмыслений. Многие исследователи задаются вопросом: как могли зародиться истоки нового жанра, тем более принадлежащего сфере религиозного дискурса и имеющего молитвенную природу, в эпоху консервативную, просветительскую, рациональную? Ответ

¹ См.: Романов Б. Псалмопевец Давид и русская поэзия // Псалтырь в русской поэзии XVII–XX вв. М., 1995. С. 13.

² См.: Федосеева Е. Н. Диалогическая основа русской лирики первой трети XIX в.: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 2009. С. 39.

³ См.: Котельников В. А. Язык Церкви и язык литературы... С. 15.

может быть связан с тем, что жанр молитвы на русской почве вырос прежде всего из жанра духовной оды, которая в этот период сознавалась «старшим жанром» (Ю. Н. Тынянов). Жанр оды, «наиболее последовательно и адресно сосредоточенный на базовых аксиологических концептах послепетровской национальной идеологии (могущество русского государства, мудрое правление монарха, Божий Промысел и пр.)»¹, подразумевал и размышления на религиозную тему. Возможность же изначальной вариативности стихотворной молитвы связана с иной, нежели у псалма, природой: молитва всегда воспринималась как форма общения (диалог) с Богом, в процессе которого молящийся может и должен выразить свои собственные чувства: уважения, веры, любви, покаяния и пр.

Молитвы можно обнаружить в творчестве С. Полоцкого, А. П. Сумарокова, В. Мещерского, М. М. Хераскова, Г. Р. Державина и др. В большинстве случаев их молитвы носили все же переводной характер, а авторы ставили перед собой цель не воплотить собственное духовное переживание в поэтическом слове, а адаптировать, «правильно» объяснить канонический текст. «В XVIII в. молитвенная проблематика, – пишет Э. М. Афанасьева, – не претендует на поэтическую автономию, не случайно она присутствует в парафрастических жанрах, в переложениях и переводах, тем самым сохраняя не только ритуальную, но и контекстуальную память»². Но в то же время, эти переложения представляют интерес, по мнению В. В. Каллаша, «и сами по себе, как образчики выполнения очень трудной поэтической задачи – сохранить силу выражения при полной простоте и без изменения тона, и по именам авторов, и при сравнении разных приемов передачи, и по литературным судьбам, иногда очень оригинальным»³.

С XVIII в. начинаются попытки стихотворных переложений молитвы «Отче наш...» – «молитвы, которая, – пишет В. В. Каллаш, – обладает силой, простотой и глубиной молитвенного настроения». Одно из первых переложений принадлежит А. П. Сумарокову:

¹ Ларкович Д. В. Феномен авторского сознания Г. Р. Державина в контексте русской художественной культуры второй половины XVIII – начала XIX века : Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. Екатеринбург, 2012. С. 15.

² Афанасьева Э. М. «Молитва» в русской лирике XIX в. ... С. 51.

³ Каллаш В. В. О приписываемом Пушкину стихотворном переложении молитвы «Отче наш» // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. СПб., 1901. Т. VI. Кн. 3. С. 184–185.

Отче наш, небесный Царь,
Кому подвластна вся на свете тварь,
Кому послушны суша, море, реки,
Горы и леса,
Солнце и леса, звезды, небеса!
Да Твое святится, Боже, имя в веки,
Да приидет царствие Твое,
И в Твоей да будет воле
Все селение сие
И Тебя увидят на Твоем престоле.
Хлеб насущный дай нам днесь
И оставь нам долги здесь.
Яко мы своих должников прощаем
И не отомщаем.
От искуса охраняй всяк час
И от зла избави нас¹.

Данное стихотворение можно отнести к переводу канонического текста, но не дословному, а с оттенками толкования. Очевидно стремление поэта художественно осмыслить текст молитвы «Отче наш...», при этом не отступив от задачи «правильной» передачи смысла. Здесь так же, как и в 143-м Псалме В. К. Тредиаковского, особое внимание уделяется формуле призывания Бога и начальному славословию, которые разрастаются до шести строк. При этом установление молитвенного дискурса происходит с помощью следующих обращений: «Отче наш», «небесный Царь» и «Боже», в сочетании которых можно усмотреть реализацию триединого славословия: «Во имя Отца и Сына и Святого Духа». Поэт актуализирует «местоположение» Бога, про которое в каноническом тексте сказано: «иже еси на небесех», чрезмерным употреблением

¹ Молитвы русских поэтов. XI–XIX. Антология. Москва, 2012. С. 111.

пространственной лексики во 2–5 строках. При этом земное пространство никак не отделено от небесного, связано с ним; а двукратный повтор лексемы «леса» лишен какого бы то ни было смысла. Семь прошений молитвы приводятся Сумароковым без значительных изменений, следует лишь отметить метафорическое обозначение земли («Все селение сие») и неба («на Твоем престоле») в третьем прошении (8–10 строках), а также некоторую десемантизацию понятий «искушения» и «лукавого»: в тексте реализуется лишь по одному аспекту их значения – «искус» и «зло», соответственно. Кроме того, структура стихотворной молитвы претерпевает незначительные изменения: финальная закрепительная формула опускается поэтом. Таким образом, можно сделать вывод о том, что стихотворение Сумарокова выполнено в одическом жанре, носит характер перевода с оттенками толкования на литературный язык, но при этом стилизовано под церковный текст и не является в полной мере лирическим стихотворением. На прозаизированный характер данного и других переложений молитвенных текстов Сумароковым указывают В. В. Каллаш¹ и В. А. Котельников. Последний пишет о том, что Сумароков дает «достаточно точное переложение образцов», которые не являются произведениями «молитвенной лирики», т. к. «творческие усилия автора сосредоточены на версификации словесного ряда и не создают новой религиозно-языковой реальности... одическая декламация заглушает интимное говорение к Богу»².

Иным образом выполняет в конце XVIII в. переложение «Отче наш...» Г. Р. Державин:

Отче наш, всех благ податель,
 Всей вселенная творец:
 Ты – Господь наш и создатель,
 Царь наш, Бог наш и отец!
 Ты на небе пребываешь,

¹«Сколько лишних слов – в погоне за ритмом и рифмой, какой прозаизм местами!» (Каллаш В. В. Указ. соч. С. 185.).

² Котельников В. А. Язык Церкви и язык литературы... С. 22.

Ты всему кладешь предел,
Ты звездам повелеваешь,
Ты царей на трон возвел.
Да прославится во-веки
Имя, Господи, Твое;
Да познают человеки
Прегрешение свое.
Все в Твоей да будет воле,
Будь Господь и царь над всем.
Ни о чем не мысля боле,
Царства Твоего мы ждем.
Жизнью нашею управи,
Призри с высоты небес,
Все долги Ты нам остави,
Хлеб насущный даждь нам днесь,
Равно как и мы прощаем
Тем, что нам желают зла,
Злобы в нас не ощущаем,
Не виним других дела.
Ты нас, Боже, не остави,
Искушенью не предай,
От лукаваго избави,
В сеть его нас не ввергай¹.

Соединяя в одном стихотворении тексты разных молитв (таких, как: «Отче наш...», «Молитва Святому Духу», «О ненавидящих и обидящих нас» и др.) с текстами заповедей и псалмов, поэт переводит их на понятный его современникам литературный язык, одновременно объясняя значения тех или иных положений христианского вероучения. Новаторская сущность поэзии Г. Р. Державина – в

¹Цит. по: Каллаш В. В. Указ. соч. С. 185–186.

установке на жанрово-стилевой синтез (в жанровом «перепутаже»). «Ведущая черта державинской поэзии и основа осуществленного им жанрового переворота – комбинация в нем мыслимых прежде сочетаниях стилистических признаков, оторванных от известных жанровых понятий»¹. Перелагая канонический текст, Г. Р. Державин комбинирует жанровые черты духовной оды с чертами собственно молитвы, а смешение стилей, не допустимое для оды, указывает на авторскую трансформацию жанра. Структура молитвенного текста подвергается более значительным изменениям, нежели в представленном ранее переложении «Отче наш...» А. П. Сумароковым. Хотя главенствующая роль в тексте так же отводится обращению к Богу и славословию, что предопределяется одическим жанром. Здесь в формуле призывания Бога так же можно усмотреть реализацию триединой концепции Божественной сущности («Царь наш, Бог наш и отец!»), кроме того, Державин вводит в текст молитвы «Отче наш...» понятие о Боге, как Творце Вселенной. Помимо указания на небесное «пребывание» Бога, в стихотворении описаны и Его «функции» (6–8 строки). Собственно мольба, как и в каноническом тексте, состоит из семи прошений, но чередование этих прошений иное: второе (о Царствии) и третье (о воле) прошения меняются местами, четвертое прошение (о хлебе) введено в контекст пятого прошения (об отпущении «долгов»). Следует отметить, что прошение о хлебе остается единственным, которое не подвергается ни переводу, ни толкованию: «Хлеб насущный даждь нам днесь», тогда как смысл остальных прошений «уточняется» поэтом. Отсутствие финального «аминь», как и в переложении Сумарокова, указывает на его семантическую избыточность в стихотворном тексте, т. к. смысл его реализуется уже самим фактом обращения к Богу с молитвой. Излишняя интертекстуальность и растянутость придают стихотворению Державина дидактический характер. Начальная лиризация, отличающая молитву Державина от молитвы Сумарокова и вышерассмотренных переложений псалмов, заключается в наделении субъекта речи, произносящего молитву, чувством «христианского лиризма». Таким образом, молитва Г. Р. Державина – образец ритмико-стихотворной обработки церковного слова,

¹ Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII в. М., 1927. С. 201.

поэтическая стилизация, заключенная в рамки духовной оды.

Лирическую вариацию, не утрачивающую все же черт парафраза, молитвы Господней дает М. М. Херасков в стихотворении «Молитва»¹ («О праведный судья на свете всех живущих!»). Поэт подвергает текст канонической молитвы художественному переосмыслению, сочетает одические (славословные) интонации с покаянными. Молитва наполняется личностными смыслами, приобретает форму лирического диалога, где в роли адресанта выступает лирический субъект («измученная тварь», «я»), а адресата – Бог-Творец («праведный судья», «сердцевидец»). В «Молитве» Хераскова покаяние лирического «я» сочетается с рефлексией по поводу канонических молитв (не только «Отче наш...», но и Иисусовой молитвы и др. покаянных молитв), упоминание которых в данном тексте связано с задачей нарисовать картину предстояния сокрушенного (сокрушающегося) человека перед Богом и высокой религиозной просвещенностью, присущей как лирическому герою, так и самому поэту. Текст покаянной молитвы заключен в славословное кольцо: молитвенный диалог открывается воззванием к Богу и прославлением Его, содержательно равными вступлению-обращению в молитве «Отче наш...», с единственным различием – в тексте Хераскова отсутствует именование «Отец», как нет и сыновнего предстояния: молящийся принижает себя до «твари», погрязшей в «сети коварства» и «лукавства замыслах», винит себя перед Творцом, просит «спасения», но не как у Отца, а как у «судьи», который защищает «невинность» (такое обращение противоположно принятому в православной традиции пониманию Бога-Отца, который «судьей» не может быть, т. к. Всепрощающ).

О праведный судья на свете всех живущих!

Прости, что в помощь тварь зовет себе Творца;

Ты видишь с горних мест людей своих сердца

И слышишь смертных глас, на небо вопиющих.

¹ Цит. по: Херасков М. М. Молитва // Электронные публикации ИРЛИ (Пушкинского Дома) РАН / Режим доступа: <http://lib.pushkinskiydom.ru/default.aspx?tabid=5300>.

Финальной репликой диалога становится просьба о спасении от зла и оставлении грехов, так же содержательно равная пятому и седьмому прошениям молитвы Господней:

Ты свят и милосерд, невинность защищаешь,
От взора твоего злы умыслы бегут;
Воззри ты на меня, злодеи пропадут,
Гони, потом прости, как всех грехи прощаешь.

Как видим, и в «Молитве» Хераскова опущена финальная закрепительная формула. Таким образом, можно утверждать, что перевод жанра молитвы из религиозной сферы в эстетическую осуществляется в XVIII в. с сохранением основных черт молитвенного канона, но с изначальным изменением композиционной структуры текста – заключительная формула, важная для христианского сознания, в большинстве случаев опускается. Становление собственно молитвы как лирического жанра происходит путем контаминации, с одной стороны, псалмодического жанра (как религиозно-литературного факта) с жанрами так называемой светской поэзии, берущими свое начало в ранней литературной традиции других культур – с другой.

Поэтика молитвы и Богообщения в творчестве поэтов XVIII в. находит отражение, прежде всего, в произведениях таких жанров, как: духовная ода, идиллия, элегия, переложение псалмов, т. к. молитвенные стихотворения еще не осознаются самостоятельным жанром и строятся по конструктивным и содержательным принципам известных. К тому же социокультурные реалии эпохи не предполагали возможности возникновения принципиально новых лирических жанров. В данном ряду наиболее частотен жанр духовной оды¹, что подтверждается рассмотренными выше переложениями, в панегирической поэтике которой явлена благодарность Божественному Творцу в форме хвалебных

¹ Ср.: «Духовная ода в поэзии XVIII в. превращается в центральный по значимости жанр». (Кошемчук Т. А. Русская поэзия в контексте православной культуры. СПб., 2006. С. 5.)

гимнов. В стихотворениях идиллического жанра отражается мотив восприятия мира как чуда и благодарность Творцу за создание этого мира, что выражено в цветовой символике: синий цвет символизирует Небеса; золотой – солнце, «божественный центр»¹; зеленый – цвет природы и чувственного мира. Для идиллий характерны тихое, камерное восхваление и прославление Творца, выражение интимных чувств, поэтизация мира, стремление выразить созерцательное начало. Примеры таких идиллий: «Успокоенное неверие» (1779), «Молитва» («Кто может, Господи, твои уставы знать?», 1775) Г. Р. Державина, «Солнце» М. М. Хераскова и др. В элегической молитвенной поэтике мотив мольбы о защите от врагов и о спасении близких от несчастий сочетается с интонациями скорбного плача и жалобами, что особенно явлено в так называемых тренических элегиях, написанных по случаю гибели родственников, «близких по форме к исповеди-плачу», в которых «доминируют мотивы скорби, похвалы и христианского смирения», а на первом плане выступает лирический герой – «человек, убитый горем, ищущий утешения в воспоминаниях»². Например, элегический сонет И. Богдановича «Бедами смертными объят...».

Подражания молитвам и попытки создания собственных молитвенных текстов получают многообразные поэтические формы. Так, В. А. Котельников³ указывает на то, что А. С. Сумароков варьирует в своих молитвах излюбленные мотивы псалмов («Молитвы» II, III, IV, V), «оставаясь в неизменном круге мыслей и настроений», а Богданович в «Молитве вечерней» не ограничивается извлечениями из молитв «на сон грядущим». «С помощью пейзажной детали и психологических подробностей он индивидуализирует ситуацию молитвы». «Именно путем раскрытия интимно-духовных отношений личности к Богу, – заключает исследователь, – движется молитвенная лирика от подражаний и стилизаций к сложному сочетанию религиозно-мистических, нравственных, эмоциональных элементов, не отрываясь от православного Предания и обычая».

Попытавшись дать краткую характеристику обращения русских поэтов XVIII

¹ См.: Трубецкой Е. Н. Два мира в древнерусской иконописи // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.: Антология. М., 1993. С. 115.

² Русская литература XVIII в.: Словарь-справочник / Под ред. В. И. Федорова. М., 1997. С. 113.

³ См.: Котельников В. А. О христианских мотивах у русских поэтов... С. 5.

в. к молитвенному творчеству, мы можем сделать следующие выводы:

1. В творчестве поэтов преобладают молитвы-переводы, ориентированные на стилизацию церковной речи, и молитвы-вариации на тему канонических и библейских текстов.

2. Молитва как жанровая стилизация¹ (или «стилизионное подражание»²) ориентирована на воспроизведение языковых средств религиозного стиля без соответствующего внутреннего смыслового наполнения. Отсутствие органичного данному жанру текстопорождающего состояния приводит к невозможности полного раскрытия жанрового потенциала, к отчуждению формы от содержания, к не свойственной данному жанру организации языкового материала. Стилизации следует отличать от «чистых жанровых форм», построенных на бессознательных творческих импульсах, сознательном выборе автора и памяти жанра.

3. Уже в XVIII в. стихотворная молитва начинает входить в систему литературных жанров, хотя и существует параллельно с канонической. Под влиянием классицизма развитие жанра происходит с сохранением молитвенного канона в русле перелажательной поэзии и псалмодической традиции. Но в то же время намечается и начальная трансформация жанра путем изменения структурных и языковых особенностей молитвы.

Таким образом, можно утверждать, что в XVIII в. перевод жанра молитвы из религиозной сферы в эстетическую осуществляется с сохранением основных черт молитвенного канона, а становление собственно молитвы как лирического жанра происходит путем контаминации псалмодического жанра (как религиозно-литературного факта) с жанрами так называемой светской поэзии, берущими свое начало в ранней литературной традиции других культур.

Результатом многовекового освоения литературой религиозного дискурса становится закрепление в русском литературном процессе оригинальной жанровой формы стихотворной молитвы, обладающей определенной степенью вторичности по отношению к каноническому тексту. Развитие жанра происходит

¹ Под «жанровой стилизацией» М. М. Бахтин понимал «искусственное воспроизведение жанровой разновидности, элементов ее формы и содержательных моментов». (См.: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Ф. М. Достоевского. М., 1979. С. 215.)

² См.: Лихачев Д. С. Указ. соч. С. 184.

по пути постепенного отказа от непосредственного переложения прецедентного текста, а также по пути лиризации молитвы. Имеющий изначальную синтетическую природу, основанный на стыке светской и религиозной сфер сознания жанр стихотворной молитвы при «внутренней» строгости и стремлении соответствовать конструктам канонической молитвы становится одним из самых динамично развивающихся жанров русской лирики. Расцветом жанра можно считать XIX в.

На рубеже XVIII–XIX вв. формируется новый тип художественного сознания и, как следствие, обновляется система лирических жанров. В художественном сознании поэтов-романтиков первостепенную значимость приобретают критерии «оригинальности, гениальности, историчности, национальности, органичности художественного целого»¹. Для эстетики романтизма приоритетной становится индивидуально-личностная позиция автора. «Теперь, иницируя то или иное творческое задание, субъект эстетической действительности соотносит его уже не с абстрактной (застывшей) сущностью жанрового канона, а с критериями собственно художественного сознания и, конечно же, с ценностно-познавательным кругозором эпохи»², что особенно значимо для эволюционных перспектив жанра. Жанр начинает восприниматься как способ воссоздания идеального мирообраза. В то же время, как следствие увеличения роли личностного начала в поэзии и «стремления преодолеть субъектную разомкнутость»³, складывается образ лирического героя.

Укрепление романтических черт в русской литературе предопределяет возможность возникновения синтетических жанровых форм на национальной почве – новых метажанровых образований, построенных, как правило, на интертекстуальной игре. Одним из способов оригинального мироосвоения и творческого самовыражения и становится стихотворная молитва. Молитвенный текст подвергается лиризации, в него включаются факты контекстного окружения молитвенного события: переживания лирического героя, пейзажные зарисовки.

¹ Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003. С. 25.

² Там же.

³ Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. С. 171.

Наряду с существующими ранее переложениями возникают новые разновидности стихотворной молитвы: вариация на тему, заданную сакральным текстом, «моя молитва», «молитва о молитве». «Новосложенные лирические молитвы»¹ ориентированы не на воссоздание структурно-сюжетного архетипа, а на личностное осмысление христианского вероучения или текста-прецедента, создание собственной сферы молитвенного дискурса, на духовно-творческое общение с сакральным адресатом.

На протяжении XIX в. трансформация жанра молитвы происходит в нескольких направлениях, которые можно обозначить следующим образом:

- 1) лиризация молитвенного текста на всех уровнях;
- 2) усиление личностного начала – раскрытие интимно-духовных отношений личности к Богу;
- 3) постепенный отказ от буквального повторения молитвенного канона;
- 4) появление авторских элементов в молитве: переживаний лирического героя, пейзажных зарисовок – фактов контекстного окружения молитвенного события;
- 5) развитие полижанровости путем контаминации жанров духовной (религиозной) и светской поэзии, появления новых жанровых разновидностей.

2.2. Молитва-переложение

Обращаясь к непосредственному переложению того или иного канонического текста, поэт опирается на религиозный тип художественного сознания и стремится воплотить содержание текста-источника с определенной степенью точности, но заботится при этом и о реализации собственной поэтической установки, выражении своего внутреннего мира.

В отличие от псалмодической лирики XVIII в., ориентированной, как правило, на поэтический «перевод» религиозного текста «с использованием отличной от

¹ Котельников В. А. О христианских мотивах у русских поэтов // Литература в школе. 1994. № 3. С. 6.

оригинала лексики и стилистических средств»¹, переложение канонических молитв в XIX в. становится своего рода лирическим осмыслением текста-прецедента. На смену «бережной» работе с каноническим текстом, который начинает восприниматься как некий свертхтекст, приходит «личностное» прочтение, происходит лиризация жанра. При этом молитвенный текст не присваивается поэтом, но и не остраивается им, а становится формой лирического переживания, актуализирует душевно-психологическое настроение поэта.

Переложение отличается от стилизации, перевода и других способов репрезентации молитвенного дискурса в поэтической среде. Его специфические черты можно обозначить следующим образом:

- 1) точное воспроизведение смысловой основы текста-источника (как правило, с сохранением лексем);
- 2) сохранение существенных структурных черт жанрового канона и композиции исходного текста;
- 3) наделение лирического героя чувством «христианского лиризма»; высокая степень поэтичности.

В связи с тем, что в XIX в. происходит отказ от непосредственного переложения канонических текстов, подобных стихотворений в творчестве поэтов не так уж и много. Рассмотрим некоторые из них.

В христианской молитвенной практике «Отче наш...» (Молитва Господня) признается образцом молитвенного слова, вмещающим в себя основы вероучения («сокращенное Евангелие», заповеди Божии²). Происхождение молитвы связано с сюжетом Богообщения Иисуса Христа и научения апостолов таинству молитвы³. Текст ее сохранился в Евангелиях от Матфея (Мф. 6, 9–13) и Луки (Лука 11, 2–4). Примечательно, что текст молитвы в Евангелиях дан в двух вариантах и разном контекстном окружении. Большинство богословов признают оба текста вариацией

¹ Полубояринова Л. Н. Фигуры риторические // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. М., 2008. С. 282.

² См.: Толкование молитвы Господней // Святые отцы о молитве и трезвении. М., 1997. С. 443–596; Скурат К. Е. Указ. соч. С. 17–27; Владимир (Богоявленский), митрополит. Отче наш: Беседы на молитву Господню. М., 1997. С. 16–93; Вениамин, митроп. Указ. соч. С. 9–223. и др.

³ По словам Св. Иоанна Златоуста, Господь не просто «дает образец молитвы ученикам», но «внушает, что надо говорить в молитве», учит добродетели; «ибо эти слова заключают в себе не только наставление в молитве, но и научение совершенной жизни». (Толкование молитвы Господней... С. 447.)

единой молитвы. Однако в христианской истории существует и толкование двух евангельских молитв как самостоятельных завершенных текстов¹. Подобное толкование ставит вопрос о возможной вариативности канонической молитвы. В святоотеческой традиции принято рассматривать оба варианта Господней молитвы в совокупности, при чем первостепенным признается текст из Евангелия от Матфея, а текст из Евангелия от Луки считается «вторичным», «уточняющим» значение отдельных «понятий»². Так же существование двух вариантов молитвенного текста объясняется тем, что «Господь два раза учил учеников молитве»: в первый раз по их просьбе, второй – в Нагорной беседе – для «предостережения от ложной фарисейской молитвы: неискренней, напыщенной, многословной, совершаемой только напоказ»³.

В христианской практике за основу берется молитва из Евангелия от Матфея⁴ с небольшим изменением: в общественном Богослужении добавляется славословная концовка, в которой отражается триединая концепция Божественной сути: «Яко Твое Царство, и сила, и слава Отца и Сына и Святаго Духа»⁵. Помимо того молитва «Отче наш...» имеет греко-латинский источник и славянский аналог, которые следует учитывать при обращении к Молитве Господней наряду с ее евангельской вариативностью и характером адаптации к общественному и частному Богослужению. Все это создает довольно сложный контекст освоения

¹ Афанасьева Э. М. в статье «“Отче наш...” в русской лирике XIX в.» приводит точки зрения философа и богослова Оригена (II–III вв.) и комментатора его трактата «О молитве» Корсунского. Первый писал о невозможности произнесения одной и той же молитвы Иисусом Христом как во время Нагорной проповеди, так и в разговоре со своим апостолом после «молитвы в одном месте», второй – о передаче молитвы Иисусом Христом два раза: при начале Своего общественного служения (Мф. 6, 9–13) и при конце его (Лк. 11, 2–4). [Афанасьева Э. М. «Отче наш...» в русской лирике XIX в. // Вестник ТГПУ. 2004. № 3. С. 50.]

² См.: Толкование молитвы Господней...

³ См.: Владимир, митроп. Указ. соч. С. 16–17.

⁴ Отче наш, Иже еси на небесех! Да святится имя Твое, да придет Царствие Твое, да будет воля Твоя, яко на небеси и на земли. Хлеб наш насущный даждь нам днесь; и остави нам долги наша, якоже и мы оставляем должником нашим; и не введи нас во искушение, но избави нас от лукаваго. Аминь. (Текст молитвы печатается по следующему изданию: Православный молитвослов и Псалтирь. М., 1988. С. 4. Курсивом выделены ударные гласные. [курсив наш. – О. П.] В Евангелии от Матфея в тексте молитвы так же присутствует и славословие: «Ибо Твое есть Царство и сила и слава во веки» [Мф. 6, 13]. В «Пространном катехизисе» такая концовка объяснена необходимостью «воздать справедливое почитание Богу» и «мыслию о Его вечном царстве, силе и славе более и более убеждаться в надежде, что Он дарует нам просимое потому, что сие в Его власти и относится к Его славе» (Цит. по: Толкование молитвы Господней... С. 585.).

⁵ Прибавление конечной триады к славословию произошло после «открытия Христом Своего равенства с Отцом и тайны Пресвятой Троицы», а потому славословие не могло быть включено в исходный текст молитвы. (См.: Вениамин, митроп. Указ. соч. С. 223.) В богослужебной традиции славословие отделено от текста молитвы, но большинство толкователей не отделяют его, не поясняют его присутствие, считают его неотъемлемой структурной частью данного молитвенного текста.

молитвы «Отче наш...» русской культурно-религиозной средой.

Молитва «Отче наш...» более всего почитается христианами, познается как завещанная Иисусом Христом, первейшая и наивысшая, концентрирует общечеловеческие ценности. Она сопровождает жизнь христианина, входит во все Богослужебные события (предваряет и оканчивает их), включается в такие значимые христианские таинства, как Крещение, после которого верующий может называть Бога Отцом, и Евхаристия, церковное приобщение к телу Христову, является главнейшей частью корпуса канонических молитв, входящих в домашнюю практику, их духовной и содержательной основой. Так, например, народно-религиозная этика разрешает переходить к «специальным» молитвам в частном богослужении, таким, как «Молитва Матери» или «Молитва на сон грядущим», только после произнесения «Отче наш...». Очевидно, что эта молитва определяет таинство взаимоотношений человека с Богом, является значимой в акте Бого- и миропознания. Молитва «Отче наш...» организует молитвенное и психологическое состояние верующего в течение всего дня: рекомендуется прочитывать ее не менее трех раз в сутки, и особенно – при начале нового дня и отходе ко сну. «Национально-религиозное сознание не только актуализирует “Отче наш...” как самодостаточный молитвенный текст, – пишет Э. М. Афанасьева, – но и вбирает в себя многовековую традицию его толкования, которое в богословской практике имеет цель раскрытия духовной основы молитвенных устремлений человека, а через них – религиозных ценностей христианства»¹.

Центральное положение молитвы «Отче наш...» в христианской молитвенной практике объясняется не только ее Божественным происхождением, но и синтетическим и афористическим характером содержания: в ней «сказано все необходимое», она «подходит для всех случаев жизни»². Молитва Господня, как пишет К. Е. Скурат, совмещает в себе все, что «только может быть предметом молитвы», она – «источник... для всех молитв»³. Митрополит Вениамин

¹ Афанасьева Э. М. «Отче наш...» в русской лирике XIX в. ... С. 50.

² Монтень М. Опыты. Кн. 1. М.; Л., 1954. С. 396.

³ Скурат К. Е. Указ. соч. С. 27.

(Федченков), указывая на синтетический характер молитвы, подчеркивает ее «необыкновенное единство», в котором заключены все признаки («направления») молитвенного текста: 1. центральное положение Бога, на которое указывает сама форма прошения: глаголы в повелительном наклонении («дай», «оставь», «избавь»), обращение к Богу, как живому слушателю, во втором лице, что указывает на непосредственное общение человека с Богом; 2. «идея отношения человека к миру» – «мироотречение», «надземность» – как «мера любви к Богу»; 3. «духовный характер» молитвы, направленной на «спасение души» (последние три прошения); 4. «настроение надежды» у молящихся; 5. «состояние упования на Бога, как на Отца»; 6. «моление не в одиночку, не от себя, не за себя лишь, а за всех, от имени всех нас»¹.

Наиболее частотным каноническим текстом, подвергающимся осмыслению русской поэтической средой, является молитва «Отче наш...». Традиция ее точного переложения берет свое начало в XVIII в., а интерес к данному тексту не утрачивается и на протяжении всего XIX в. Так, в начале века точное переложение молитвы дает П. И. Голенищев-Кутузов, а в 40-х–50-х гг. – Ф. Н. Глинка и Н. А. Добролюбов.

Голенищев-Кутузов П. И.

О Отче, сущий в небесах!
 Да Имя ввек Твое святится!
 Да царствует во всех сердцах,
 Твоя да воля совершится
 В сем мире и во всех мирах.
 Насущный хлеб нам даруй в подкрепленье
 И наши долги нам оставь,
 Как нашим должникам творим мы отпущенье,
 Не ввергни нас во искушенье
 И от лукаваго избавь²!

Добролюбов Н. А.

Молитва

Небесный отец! Да святится
 Твое имя в наших душах!
 Да царство твое водворится
 В колеблемых наших сердцах!..
 Да воля твоя исполняться,
 Как на небе, будет у нас!
 Нам хлебом простым напитаться
 Дай, боже, на нынешний раз!

¹ См.: Вениамин, митроп. Указ. соч. С. 9–15.

² Цит. по: *Каллаш В. В.* Указ. соч. С. 186.

Как мы, сколько можем, прощаем
 Долги и своих должников,
 Так, боже, с небес ожидаем
 Прощенья и наших грехов!

Ты нас не введи в искушение
 И освободи от лукавств!
 Все это в твоём есть владенье;
 Твоя слава, сила и власть!¹

Ф. Н. Глинка перелагает текст молитвы в контексте поэмы «Таинственная капля», одна из центральных глав которой – «Молитва» – посвящена евангельской ситуации научения Иисусом Христом учеников таинству молитвы:

Отче наш, иже еси на небесех, да святится
 Имя Твое!... Да приидет царство Твое! и да будет
 Воля Твоя как на небе, так на земле; и насущный
 Хлеб наш подаждь Ты нам днесь, и долги нам остави Ты наши,
 Так как и мы же долги должникам оставляем же нашим...
 И в искушение нас не введи, от лукава избави! –
 Ибо Твое есть и царство, и сила, и слава вовеки!
 Аминь²!

Приведенные переложения воплощают разные эстетические задачи, выполнены в разной технике, но в общих чертах сходны. В них сохраняется основа евангельской молитвы, ее соборный характер, динамика смены славословной и просительной тем, разворачивающихся на фоне сопоставления земного и небесного пространств. Содержательная точность по отношению к каноническому тексту достигается за счет сохранения трехчастной структуры:

¹ Текст цитируется по: Русская стихотворная «молитва» XIX в.: Антология / Вступит. статья, составление, примечание, библиография Э. М. Афанасьевой. Томск : STT, 2000. С. 159. Дальнейшие случаи цитирования стихотворений по этому изданию будут отмечены указанием номера страницы в круглых скобках.

² Глинка Ф. Н. Таинственная капля. Народное предание. М., 1871. С. 279.

– обращение (призывание): «О Отче, сущий в небесах!», «Небесный Отец», «Отче наш, иже еси на небесех»;

– собственно молитва, состоящая из семи прошений;

– финальное славословие и закрепление «аминь»: полноценную реализацию эта структурная часть получает лишь в переложении Ф. Н. Глинки, Н. А. Добролюбов завершает молитву славословной концовкой, а П. И. Голенищев-Кутузов оставляет молитву без традиционного завершения.

Примечательно, что связка между шестым и седьмым прошениями, значимость которой подчеркивается толкователями канонической молитвы, во всех стихотворениях изменена: вместо противительного союза «но» Голенищев-Кутузов и Добролюбов используют сочинительный союз, а Глинка вообще опускает связующий элемент, соединяя два прошения в одной строке. Состояние искушения связывается с действиями лукавого, реализуется лишь одно значение важного многозначного понятия.

Ближе других к оригиналу делает переложение Ф. Н. Глинка, что связано, прежде всего, с воспроизведением в поэме «Таинственная капля» евангельской ситуации. Необыкновенная точность переложения достигается минимумом перестановок в тексте оригинала: поэт лишь иначе разбивает текст, использует гекзаметр, что придает тексту возвышенность и некоторую архаическую поэтичность. Переложение Голенищева-Кутузова также в полной мере отвечает критерию точности, оно выполнено в русле перелагательной традиции XVIII в., в которой наметилась тенденция к усечению молитвенной структуры (отсутствие молитвенной финали). Юношеское переложение Добролюбова за счет меньшей «массивности» поэтического слога, по сравнению с гекзаметром Глинки и одическим тоном Голенищева-Кутузова, кажется наиболее удаленным от первоисточника, но и в данном стихотворении получает реализацию молитвенный канон, искажения смысла не происходит, несмотря на «максималистские» настроения поэта и акцент на земной (грешной) жизни людей. Молитвенное слово наделяется охранной функцией, важность приобретает антиномия слабость / сила: слабость характеризует человека («В *колеблемых* наших сердцах...»); «Как мы,

сколько можем, прощаем / Долги и своих должников...»), сила – Бога. Позволим себе не согласиться с Э. М. Афанасьевой, которая называет данное стихотворение «эгоцентричным вариантом переложения молитвы», пишет о его «тяжеловесности» и, основываясь на «смещении ударения в рифмообразующем слове первой строфы» и употреблении «разговорной лексики («напитаться», «на нынешний раз»)), делает вывод о «значительной дистанции между стихотворением и его прообразом»¹. Ученический характер переложения Добролюбова, по нашему мнению, наоборот, указывает на близость его к первоисточнику, остранения не происходит, поэтично-экспериментаторский слог не подрывает смысловых основ религиозного текста.

Иначе перелагает молитву «Отче наш» А. А. Фет в стихотворении «Чем доле я живу, чем боле пережил...». Стихотворение начинается своеобразным лирическим вступлением, в котором описывается жизнь лирического субъекта, повод обращения к молитве, восхищение молитвенным словом: «...не было от века Слов, озаряющих светлее человека...»². Собственно молитвенный текст строится, согласно канону, из призывания и семи прошений, чередующихся в исходном порядке. Отсутствие финальной структурной части свидетельствует об обращении поэта к традиции литературного жанра. Авторское уточнение некоторых прошений молитвы отражает представление поэта о земном человеческом существовании: «Пошли и ныне хлеб обычный от трудов...», «И не введи ты нас, бессильных, в искушение, И от лукавого избави самомненья». Обращаясь к толкованию Молитвы Господней, А. А. Фет писал: «Вечный смысл Молитвы: т. к. я один во Вселенной сознаю Твою власть и недостижимый идеал, то один я раздвоен и должен уже сознательно искать хлеба. Тем не менее зверь во мне сидит. Дай мне сегодня добыть хлеба, но т. к. это идет рядом со зверскими искушениями, которых в силу вечных Твоих законов не избежишь, то прости бессильному, если я забыл избавиться от лукавого соответственным его давлению противовесом, в виде надежной лестницы наказаний»³. Главным грехом поэт

¹ Афанасьева Э. М. «Отче наш...» в русской лирике XIX в. // Вестник ТГПУ. 2004. № 3. С. 53.

² Фет А.А. Стихотворения, поэмы, переводы. М., 1985. С. 495.

³ Цит. по: *Каллаш В.В.* О приписываемом Пушкину стихотворном переложении молитвы «Отче наш» //

считает «самомненье», возникающее не извне, а изнутри человека, – «самость», противопоставленную христианской соборности, искушающую человека на грех. В переложении Фета звучит мотив «озарения», «генетически восходящий к рождественской теме»¹ и сопрягающийся с христианским учением об «умном делании», преломляющимся в поэзии в мотивах «духовного парения», «сердечного горения, воспламенения или озарения», «слезного умиления»², актуализирующих онтологическую природу молитвенного диалога, динамику молитвенного видения.

Примерами переложения другого канонического текста являются стихотворения П. А. Вяземского «Чертог Твой вижу, Спасе мой...» (145), А. М. Жемчужникова «У всенощной на страстной неделе» и Ф. И. Тютчева «Чертог Твой, Спаситель, я вижу украшен...», в которых поэтической рефлексии подвергается текст Великопостного песнопения (ексапостилария), исполняемого на утрени первых трех дней Страстной седмицы.

Великопостное песнопение	А. П. Вяземский (1858)
<p><i>Чертог Твой вижду, Спасе мой, украшенный, и одежды не имам, да вниду в онъ; просвети одеяние души моя, Светодавче, и спаси мя.</i></p>	<p>Чертог Твой вижу, Спасе мой, Он блещет славою Твоею, – Но я войти в него не смею, Но я одежды не имею, Дабы предстать мне пред Тобой.</p> <p>О Светодавче, просвети Ты рубище души убогой, Я нищим шел земной дорогой: Любовью и щедротой многой Меня к слугам своим причти.</p>

Известия Отд. рус. яз. и словесности Императ. Акад. наук. СПб., 1901. Т. VI. Кн. 3. С. 189.

¹ Зырянов О.В. Бог в поэзии А.А. Фета // Дергачевские чтения-96: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Екатеринбург, 1996. С. 37.

² См.: Афанасьева Э.М. «Молитва» в русской лирике XIX в. // Русская стихотворная «молитва» XIX в.: антология. Томск, 2000. С. 16–17.

А. М. Жемчужников	Ф. И. Тютчев (1872)
<p>На улице шумной – вечерняя служба во храме. Вхожу в этот тихий, манящий к раздумью приют, Лампады и свечи мерцают в седом фимиаме, И певчие в сумраке грустным напевом поют:</p> <p>«Чертог Твой я вижу в лучах красоты и сиянья, Одежды же нет у меня, чтобы в оный войти... Убогое, темное грешной души одеянье, О Ты, Светодатель, молюсь я Тебе: просвети!»¹</p>	<p>Чертог Твой, Спаситель, я вижу украшен, Но одежд не имею, да вниду в него².</p>

П. А. Вяземский включает в текст просительной молитвы евангельский мотив странничества, который метафорически реализуется во втором пятистишии: «Я нищим шел земной дорогой». Кроме того, поэт делает акцент на невозможности войти в Небесный Чертог из-за «убогости» душевного одеяния («рубище души убогой»). То же и в стихотворении А. М. Жемчужникова. Нельзя не согласиться с Т. А. Кошемчук, что «развивая прежде всего образ одежды-одеяния как тех добродетелей, которые могут позволить войти в горний мир, поэт подчеркивает свое неподобие высшему миру, и его молитва – о просвещении, о свете горнем»³. Кроме того, А. М. Жемчужников предваряет переложение лирическим вступлением. Ф. И. Тютчев же выводит за рамки стихотворения собственно молитвенные слова, которые, между тем, непременно возникают в памяти читателя, несмотря на то, что изначальный смысл канонического текста при этом неизбежно деформируется.

Стихотворение «Отцы-пустынники и жены непорочны», никак не названное поэтом, на первый взгляд, является дословным переложением краткой Великопостной молитвы Ефрема Сирина, «отца-пустынника», одного из монахов-отшельников 4 в. н.э., а также одного из самых почитаемых древних Святых Православной Церкви. Действительно, текст молитвы перелагается Пушкиным

¹ Молитвы русских поэтов. XI–XIX. Антология. Москва, 2012. С. 773..

² Тютчев Ф. И. Велик грядущий день : Избранное. М., 2003. С. 450.

³ Кошемчук Т. А. Русская поэзия в контексте православной культуры... С. 36.

близко к оригиналу, но он заключен лишь в части стихотворения. Сам поэт указал, что собственно переложение молитвы предваряет вступление, подготавливающее читателя к восприятию «молитвенного стиха» (Лепяхин), стихотворение графически разделено на две строфы. Молитвенному слову предшествует своеобразное лирическое вступление, в котором раскрывается предыстория обращения к молитве и сила воздействия ее на лирического субъекта. Пушкин привносит в текст молитвы новый структурный элемент, который будет значим для дальнейшего развития лирического жанра. Шаг Пушкина — новаторство, впоследствии ставшее литературной традицией:

Отцы-пустынники и жены-непорочны
 Чтоб сердцем возлетать во области заочны,
 Чтоб укреплять его средь дольних бурь и битв,
 Сложили множество божественных молитв;
 Но ни одна из них меня не умиляет,
 Как та, которую священник повторяет
 Во дни печальные Великого поста;
 Всех чаще мне она приходит на уста
 И падшего крепит неведомою силой...

В первой строке возникает сложный многомерный образ, «вызывающий ассоциативные связи с эпохой начала монашества вообще и женского монашества в частности, непорочным зачатием, непорочной жертвой Христовой, непорочностью и жертвенностью христианской жизни в ее идеале, а также с Великим постом и его богослужениями»¹. Во второй строке возникает мотив «умного делания», вследствие которого «сердце» наделяется возможностью «возлетать во области заочны», т. е. на небеса, к Богу. В третьей строке явлена первая цель молитвы — «укреплять сердце в борьбе против “долних”, т. е.

¹ Лепяхин В. «Отцы пустынноики и жены непорочны...» (Опыт подстрочного комментария) // А. С. Пушкин : Путь к Православию / Сост., подгот. текста, примечания А. Н. Стрижев. М. : Отчий дом, 1997. (Православная церковь и русская литература) С. 248.

земных, искушений»¹ («бурь и битв»), чтобы достигнуть способности к «чистой молитве», речь о которой идет в предыдущей строке. В 5–9 строках раскрывается значимость данной молитвы в духовной жизни лирического субъекта, выделение ее из ряда других молитв: «Но ни одна из них меня не умиляет, / Как та, которую священник повторяет / Во дни печальные Великого поста...»². Молитва «умиляет» – значит «вызывает покаянное чувство», «возбуждает желание молиться» в состоянии «особой печали по Богу»³. Это «желание» реализуется во многократном повторении молитвенных слов, которые онтологически переживаются лирическим субъектом как собственные, идущие от сердца к Богу. Результатом такой молитвы становится духовное преображение: «И падшего крепит неведомою силой», которое свидетельствует о достижении молящимся поставленной цели – акт Богопознания совершен.

Отметим, что первая строфа стихотворения вполне органично может быть воспринята и в отрыве от второй строфы, т. е. собственно слова молитвы не так важны в контексте данного стихотворения, как их преображающее воздействие на душу лирического субъекта. Молитва, повторяемая священником во дни Великого поста, и есть некое «созвучье слов живых», пользуясь удачным определением Лермонтова, становящееся частью внутреннего мира лирического субъекта — его собственной, нужной ему молитвой, выделенной из ряда всех других молитв. Неслучаен и мотив умиления. Молитва «умиляет» – значит, комментирует Лепяхин, «вызывает покаянное чувство», «возбуждает желание молиться» в состоянии «особой печали по Богу»⁴. Это «желание» реализуется во многократном повторении молитвенных слов, которые онтологически переживаются лирическим субъектом как собственные, идущие от сердца к Богу. Результатом такой молитвы становится духовное преображение: «И падшего крепит неведомою силой».

Точность переложения непосредственно молитвенного текста соблюдается за

¹ Там же. С. 249.

² Здесь и далее текст стихотворения цит. по: *Пушкин А. С.* Собр. соч. : В 10 т. / под общей ред. Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова, Ю. Г. Оксмана. М., 1959. Т. 2. С. 456.

³ См.: *Лепяхин В.* Указ. соч. С 250.

⁴ См.: *Лепяхин В.* Указ. соч. С 250.

счет сохранения лексики первоисточника и структурных компонентов молитвы. Изменение чередования прошений молитвы А. С. Пушкиным и опущение им финального славословия свидетельствуют о переработке прецедентного текста в рамках литературного жанра, для которого характерен «выход» из трансцендентного диалога с помощью усиления функции «последней просьбы». Финальное прошение о «духе смирения, терпения, любви и целомудрия» онтологически размыкает текст в пространство Вечное, а просительная фраза: «мне в сердце оживи» – семантически наделяется функциями закрепительной формулы «аминь» и указывает на силу веры молящегося, который самую важную просьбу молитвы оставляет для завершения диалога.

Значит, можно говорить о том, что, создавая стихотворное переложение канонической молитвы Ефрема Сирина, А. С. Пушкин, отходя «в букве», трансформируя прецедентный текст согласно законам поэтического жанра, сохраняет духовную суть молитвы, оставляет сакральное. Стихотворное переложение не становится профанизацией канонического текста.

Подобным образом происходит переложение прецедентных текстов в стихотворениях Ю. В. Жадовской «Молитва» («Мира заступница, Матерь Всепетая...») (128) и Н. А. Некрасова «Молебен» (163). Молитва Ю. В. Жадовской представляет собой сжатое переложение Молебного Канона ко Пресвятой Богородице, а стихотворение Н. А. Некрасова – молитвы «О живых» из утреннего богослужения. Так же, как в рассмотренных выше вариантах личного прочтения канонического текста, в данных стихотворениях собственно мольбе предшествует своеобразное лирическое вступление:

Ю. В. Жадовская	Н. А. Некрасов
<p>Мира Заступница, Матерь Всепетая! Я пред Тобою с мольбой:</p>	<p>Холодно, голодно в нашем селении. Утро печальное - сырость, туман, Колокол глухо гудит в отдалении, В церковь зовет прихожан. Что-то суровое, строгое, властное Слышится в звоне глухом,</p>

	<p>В церкви провел я то утро ненастное – И не забуду о нем. Всё население, старо и молодо, С плачем поклоны кладет, О прекращении лютого голода Молится жарко народ. Редко я в нем настроение строже И сокрушенной видал!</p>
--	--

Как видим, лирический «зачин» в «Молитве» Ю. В. Жадовской краток и направлен на установление молитвенного дискурса, при этом именование адресата вынесено за рамки молитвенного текста. А вступление Некрасова, которое может восприниматься и как молитва о молитве, в полной мере является своеобразной хронотопической зарисовкой: обозначаются время, место, действующие лица.

Точность переложения достигается поэтами с помощью сохранения центрально значимых лексем, но говорить о предельно точной передаче словесно-образного ряда, схожей с той, что явлена в стихотворениях Пушкина и Фета, не приходится по причине сжатия поэтами объемных канонических текстов в рамках небольших стихотворных форм.

2.3. Молитва-подражание

Следующим способом поэтического освоения канонического текста становится подражание. От непосредственного переложения данная жанровая разновидность отличается формой передачи молитвенного слова: поэт отходит от установки на точный перевод смысла прецедентного текста при сохранении его структурных особенностей, интерпретирует текст с учетом собственных мировоззренческих категорий. Переосмыслению в данном случае может

подвергаться как целостный текст, так и некоторые его части (содержательные и / или структурные), кроме того, в стихотворении может резюмироваться лишь общий смысл источника.

Подражание, как правило, характеризуется реализацией авторской установки на выражение собственных настроений, мыслей и чувств. В подражании подвергается имитации стиль, тематика и сюжет исходного текста, а также воссоздается его жанровая специфика. Такого рода подражание является стилизацией молитвенного текста и отличается от пародии соответствием «стилизирующего» и «стилизуемого»¹ планов. «В подражании жанру канонической молитвы, – отмечает Т. А. Ложкова, – значительно больше возможности для творческой воли художника, чем в переложении, которое предполагает простое стихотворное изложение образца, т. к. происходящее переосмысление молитвы расширяет ее смысловые оттенки и углубляет философский аспект ее создания»².

На переводах – из сферы «чужого сознания» в сферу «не-чужого» – основано творчество В. А. Жуковского. Так, «Молитва русских» (1813) и «Молитва русского народа» (1816–1818), ставшая впоследствии государственным гимном России («Боже, Царя храни!»), – переводы английского гимна «God save the King». Еще одним примером многоступенчатого переосмысления молитвенного текста в творчестве Жуковского является перевод стихотворения И. П. Гебеля «Утренняя звезда» (1818), в контекст которого включено переложение молитвы «Отче наш...».

Сжатое переложение молитвы носит достаточно вольный характер, сочетает в себе несколько канонических текстов: «Отче наш...», «Молитва Святому Духу» и утренний молитвословный комплекс. Молитва выступает здесь как неотъемлемая часть человеческого бытия – как естественное, органичное событие, равное по значимости пробуждению природы (появлению «звездочки-красы» на небесах, пению «птичек») и человека («... жнец с восточною звездой / Всегда встает перед

¹ См.: Козьменко М. В., Магомедова Д. М. Стилизация // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий... С. 243–245.

² Ложкова Т. А. Жанр подражания псалмам в лирике декабристов // Проблемы стиля и жанра в русской лирике XIX в. Екатеринбург, 1994. С. 12.

зарей...»¹). Стихотворение наполнено звуками утра: пение «птичек», приветствующих друг друга, «журчание горлинок» сливается с колокольным звоном, оповещающим о начале утреннего Богослужения («Да чу! и к заутрене звонят»). Используемое при этом междометие «Чу!», по мнению Э. М. Афанасьевой, выполняет функцию «эмоциональной остановки», создающей «лирическое напряжение, придающее значимость молитвенному тексту»². Оно становится своего рода сигналом к включению в стихотворение известного и важного текста. Афанасьева считает данное переложение «не воспроизведением, а напоминанием знакомого текста» и видит в формуле обращения «Небесный царь» контаминацию славословия «иже еси на небеси» и первого прошения молитвы «Отче наш...»: «Да приидет Царствие Твое». По нашему же мнению, в стихотворении в сжатом варианте воспроизводится утренний молитвенный канон, переложению подвергаются отдельные части канонических текстов. В таком случае установление молитвенного дискурса происходит не в строке «Да чу! и к заутрене звонят», а при обращении поэта во второй строфе к описанию пробуждения земного мира. Это описание содержит аллюзии на входящие в утреннее Богослужение тексты тропарей («*Воставше от сна, припадаем Ти, Блаже, и ангельскую песнь вопием Ти...*») и «Молитвы ко Пресвятой Троице», которые, в свою очередь, перемежаются с народными пословицами. Функцией ангельского пения наделяется пение птиц, описанию которого посвящена четвертая строфа стихотворения:

А птички? Все давно уж тут;
Играют, свищут и поют;
С куста на куст, из сени в сень;
Кричат друг дружке: «Добрый день!»
И томно горлинки журчат...

¹ Здесь и далее стихотворение «Утренняя звезда» цитируется по: Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М., 1959. Т. 1. С. 299–301.

² Афанасьева Э. М. «Отче наш...» в русской лирике XIX в. // Вестник ТГПУ. Сер. «Гуманитарные науки» («Филология»). 2004. № 3. С. 51.

Таким образом, тема обращения к Богу (начальное славословие) раскрывается в мире природы: мир земной не противопоставлен миру небесному, а, наоборот, неразрывно слит с ним; в то же время очевидно ироническое осмысление канонического текста. Собственно мольба состоит из пяти строк и включает в себя переработанные цитаты из «Молитвы Святому Духу», «Молитвы Господней» и 50-го Псалма. Оформим данные сопоставления в виде таблицы:

С трока	«Утренняя звезда»	«Отче наш...»	Молитва Святому Духу	Псалом 50
1	Небесный царь, услыши нас;		Царю Небесный Утешителю прииди и вселися в ны	
2	Твое владычество приди;	Да приидет Царствие Твое, да будет воля Твоя, яко на небеси и на земли...		... Духом Владычним утверди мя...
3	Нас в искушение не введя;	... И не введи нас во искушение...		
4	На путь спасения наставь		... спаси... души наша...	... воздаждь ми радость спасения Твоего...
5	И от лукавого избавь.	... но избави нас от лукаваго...		

Как видим, в тексте реализуются не все прошения молитвы «Отче наш...», а только второе, шестое и седьмое, опускаются прошения, значимые для «земной» жизни, актуализируется сфера Божественного. Финальная закрепительная формула в молитвенном тексте данного стихотворения отсутствует, что связано с его эстетической, а не религиозной функцией. Молитва здесь – не непосредственный диалог с Богом, а неотъемлемая часть утреннего бытия. Молитвенная ситуация не воспроизводится, а подчеркивается значимость утреннего Богослужения в народной жизни. Молитва становится одним из «голосов» звуковой картины утра и наряду с описаниями работающих жнецов и поющих «птичек» входит в хронотоп стихотворения, в котором первостепенно значимым является любовный сюжет: «восточная звезда» «рано так на небеса в одежде праздничной» взошла, чтобы, «пока родное солнце спит», увидеться со «звездой-подружкой». Таким образом, молитвенный текст, воссоздаваемый в контексте стихотворения «Утренняя звезда», вбирает в себя черты католической молитвы «Pater noster», утреннего Богослужения и народного сознания, являясь при этом переводом с немецкого языка.

Еще одним обращением к переложению текста канонической молитвы «Отче наш...» в творчестве В. А. Жуковского становится стихотворение «Молитва детей» («О! не отринь, Отец Небесный нас!») (59), которое является очень вольным переводом молитвы «Отче наш...», сближающимся с ходатайственной молитвой детей о матери. Поэт воспроизводит черты детского религиозного сознания: искреннюю веру, наивность, экспрессивность; главным для него является передача молитвенного настроения, раскрытие христианской идеи Богосыновства, а не толкование смысла молитвенных прошений. В этой стихотворной молитве стилизуется не только канонический текст, но и детское молитвенное слово.

Примером вольного перевода канонической молитвы «Отче наш...» является и «Молитва» («Отче наш! Сына моленью внемли...») Я. П. Полонского (158). Стихотворение представляет собой своего рода контаминацию Молитвы Господней и молитвы Пресвятой Троице и состоит из четырех молитвенных

микродиалогов. Макрособытие молитвы разворачивается обращением к Богу-Отцу, им же оно и заканчивается:

Отче наш! Сына моленью внемли!	Боже! Спаси Ты от всяких цепей
Все-проникающую,	Душу проснувшуюся
Все-созидающую	И ужаснувшуюся
Братскую дай нам любовь на земли!	Мрака, и зла, и неправды людей!
	Вставших на глас Твой услыши молитву,
	И цепенеющую,
	В лени коснеющую
	Жизнь разбуди на святую борьбу!

Текст канонической молитвы предстает на уровне аллюзий, сжатый и вольный перевод включается в контекст глубоко личностного прочтения прецедентного текста, содержание претерпевает значительные изменения.

К. М. Фофанов также обращается к переложению канонической молитвы «Отче наш», наполняя ее текст исповедально-покаянными мотивами и уделяя особое внимание «характеристике» Бога. Молитва осознается лирическим субъектом как «бескровная жертва» Богу «в часы покаяния», в ответ на которую ожидается ниспослание «пищи духовной», прощение грехов, «отстранение от соблазна лукавого». Примечательно, что полностью не передается смысл ни одного прошения канонической молитвы: в тексте актуализируется значимый для лирического субъекта смысл понятий «хлеб» и «лукавый», а прошение об отпущении «долгов» заменяется их описанием:

В годы сомнения, в годы ненастные
 Нам изменили мечты неизменные;
 Мы загасили светильники ясные,
 Мы расплескали елеи священные¹.

¹

Фофанов К. Стихотворения. [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.evangelie.ru/forum/t51361.html>

При этом структура молитвы сохраняет трехчастность: формула призывания Бога, мольба и славословная концовка: «Да воссияют лучи незакатные Правды небесной и помысла правого!», но в текст мольбы трижды включается воззвание к Богу и характеристика Его небесного «местоположения», а также описание ситуации предстояния перед Богом: «К Тебе мы с молитвою» – и покаянные мотивы.

Вольным переложением канонической молитвы «Отче наш...» является и стихотворение Е. Гадмер «О, Боже! Боже, Вездесущий!», единственное, которое поэтесса называет «Молитвой». Стихотворная молитва Е. Гадмер на содержательном уровне близка ходатайственной молитве за ближних в т. н. «женском варианте»¹: «Тебя молю я, как отца...» – «Не будет пусть у нас войны!...»; «Дай нам детьми твоими стать...»² [Курсив наш. – О. П.]. Сохраняя в целом структурные черты (обращение, мольба, финальная просьба) и следуя христианским представлениям о Богосыновстве, Е. Гадмер интерпретирует семь прошений Господней молитвы в соответствии с собственным пониманием насущных ценностей. Так, прошение о хлебе трансформируется в: «Да будем живы мы любовью».

Подражательная традиция молитвенной лирики явлена в творчестве В. К. Кюхельбекера. Подражание, как правило, выполняется в жанре духовной оды, тем самым указывается ориентация поэта на парафрастическую традицию XVIII в., которая, в свою очередь, так же подвергается стилизации. Подражания характеризуются патетикой, тяжеловесным слогом, риторическими интонациями, увеличением объема исходного текста за счет «толкования» смысла, привнесения в текст собственных мыслей. К данному типу можно отнести следующие стихотворения поэта: «Отец хранитель, Боже мой!», «Вечерняя молитва» и «Отец наш ты, который в небесах...».

В. К. Кюхельбекер, находясь в одиночном заключении по делу о восстании

¹ Ср.: Жадовская Ю. В. «Молитва» («Молю Тебя, Создатель мой...»); «Молитва» («Дух премудрости и разума, и силы...») // Русская стихотворная «молитва» XIX века: Антология / Вступит. статья, сост., примечания, библиография Э. М. Афанасьевой. Томск, 2000. С. 126; 132.

² Гадмер Е. Вечерний звон: Сб. стихотворений. Липецк, 1911. С. 12.

декабристов, а позже – в ссылке, постоянно обращается к поэтическому переосмыслению канонических текстов, что иллюстрирует его цикл «Духовные стихотворения». Поэт называет подобные стихотворения «парафразисами» (или «переложениями») и указывает на то, что «переложения обыкновенно ослабляют подлинник: это вино, разведенное водою...»¹. Канонический текст осваивается Кюхельбекером с учетом опыта псалмодической лирики XVIII в., что отражается в эпической масштабности перевода, языковых стилизациях. «Поэтический контекст, – пишет Э. М. Афанасьева, – становится своего рода комментарием к основным идеям христианской молитвы, придает объемность каждому смысловому центру первоисточника»². Кюхельбекер сохраняет все конструктивные признаки христианской молитвы: ее трехчастную структуру, диалогизм, но содержание толкуется им достаточно вольно – поэт стремится перевести на «понятный» смысловой уровень, охарактеризовать семантически «неясные» места прецедентного текста. Например, пятое прошение молитвы «Отче наш...» («... и остави нам долги наша, якоже и мы оставляем должником нашим...») переводится поэтом тремя четверостишиями:

Оставь, о боже, наши долги нам!..

Увы! когда присудишь воздаянье

По нашим помышленьям и делам,

Какое нас очистит оправданье?

Но мы дотолле тьме обречены,

Дотолле не для нас твоя пощада,

Доколе, злобы яростной полны,

Питаем в сердце лютый пламень ада.

Так укрепи же нас, и сил и благ

Даруй, да победим желанье мести,

¹ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 84.

² Афанасьева Э. М. «Отче наш...» в русской лирике XIX в. С. 52.

Да будет нами наш должник, наш враг
 Прощен без лицемерия и лести (С. 91–92).

Но несмотря на то, что при работе с каноническим текстом Кюхельбекер придерживался, прежде всего, образцов высокой поэзии с их весьма обобщенным и часто условным психологическим содержанием, в его молитвенной лирике все же различимы индивидуальные интонации.

В стихотворениях «Гимн Богу»¹ К. М. Фофанова и «Гимн» Н. А. Некрасова (162), ориентированных на жанр духовной оды и гимническую традицию, стилизации подвергаются величальный и благодарственный канон и ходатайственная молитва за народ, соответственно. В «Гимне» Некрасова, проникнутом соборным духом молитвы, получают развитие одические мотивы вольности, они составляют основу молитвенных просьб:

... Упрочь народную свободу,
 Упрочь народу правый суд!
 ... И от ярма порабощенья
 Твоих избранников спаси...

В стихотворении же Фофанова соборность становится присуща миру природы, который и создал Бог и частью которого является человек. Трансцендентная сущность при этом понимается как единое «Ты», единственное, с которым и ведет диалог лирический герой – к которому обращает свою хвалебную песню:

Тебе, подымавшему бездны,
 Бессмертную славу поет
 И солнце, и звездное небо,
 И все, что под небом живет.

... И Ты, совершающий тайны
 В сияющем мире Своем,
 Ты слышишь, Ты видишь, Ты любишь,
 И жизнь Твоя в сердце моем!

¹ См.: Русская Духовная поэзия... С. 11.

В «ролевом» стихотворении В. К. Кюхельбекера «Молитва воина» подражание охватывается не только жанровая форма стихотворной молитвы, но и духовной оды. Молитвенный дискурс устанавливается уже в первой строке стихотворения с помощью обращения (взывания): «Бог мой хранитель и вождь!». Уже в этом обращении проступает позиция героя – «воина», от лица которого ведется молитва. Интересна композиция данной молитвы. Первое пятистишие сочетает в себе функции обращения-призывания, вступления к молитве, в котором дается своего рода пейзажная зарисовка («Блещут в туманах ревущие жерла, / Брань над мной свои тучи простерла»), и начального «славословия», определяющего «небесное» местоположение Бога: «В воющем мраке, сквозь огненный дождь / Бог мой хранитель и вождь!» (82). В таком «славословии» всецело отражается поэтическая установка на метафорическое обыгрывание не только молитвенной формы, но и молитвенного слова. Во втором пятистишии продолжается вступление к молитве: дается описание действительности («Грозен волнуется бой»), переживания и смятение героя, готовящегося вступить в бой или уже находящегося в ситуации битвы, которые переданы с помощью риторических вопросов: «Что мне готовится в рдеющем поле?», «К славе ли?», «К гробу ли?». Герой не задумывается над ними, всецело вверяет себя Божественному провидению: «Боже, твоей отдаю себя воле!», «Смело с тобой!», «Твой – о мой отче! – я твой!». И здесь снова возникает синтез христианского и языческого: опять проявляется формула «Бог – вождь», отношение героя к Богу окрашено поклонением, сыновними чувствами, но не лишено фаталистических настроений, которые лишают молитву смысла. В третьем пятистишии находит реализацию молитвенный дискурс в трехчастной структуре: обращение («Вождь мой! взываю к тебе!»), мольба и закрепительная фраза, актуализирующая ощущение предопределенности и веры в провидение: «Я в последней борьбе / Глас мой воздвигну к тебе!». Пародийность в данном тексте достигается за счет использования разноstopного дактиля, создающего маршевый ритм, параллелизма как основного принципа текстопостроения, синтаксических (обилие

восклицательных конструкций, риторических вопросов), лексических (использование старославянизмов) и фонических (аллитерация и ассонанс) приемов. Таким образом, в стихотворении В. К. Кюхельбекера пародируется не только молитвенная форма, но и стиль духовной оды.

2.4. Молитва-вариация

Глубоко личностное восприятие канонического молитвенного текста предопределяет лирическую рефлексию над ним. Переосмыслению могут подвергаться тематические или сюжетные элементы текста, его структурные компоненты. При этом лиризация канонического текста происходит без отрыва от его смыслопорождающей основы: лирический герой наделяется религиозным сознанием, не вступает в противоречия с христианским учением, всецело подчиняя канонический текст выражению собственных чувств. Вариации могут отражать как «размышление на тему о...», так и продолжение известного текста.

Так, евангельский сюжет (Ин. 17, 1–5) молитвы за «оставляемых учеников» продуцируется в стихотворении К. Ф. Рылеева, звучит мотив «уподобления» Христу:

Благий Отец! Се час приходит мой!
 Прославь меня, и Сын Тебя прославит:
 Ему дана святая власть Тобой,
 Да в плоти Он жизнь вечную восставит (С. 77).

Продолжением канонической молитвы Святому Духу становится «Молитва» Е. А. Баратынского, в которой слышен «исторгнутый из глубины души и скорбного сознания возглас»¹. В то же время в молитве продолжается тема,

¹ Котельников В. А. Язык Церкви и язык литературы // Русская литература. 1995. № 1. С. 25.

начатая поэтом еще в стихотворении «Болящий дух врачует песнопенье...». Словно перефразируя предыдущее высказывание, поэт придает ему новый смысл, как бы спорит с самим собой прежним: «Царь небес! успокой / Дух болезненный мой!»; указывает на «заблуждения». Молитва становится прошением о Царстве Божиим, а поэт готов «христиански» принять «смерть как всякую волю Божества»¹:

Царь небес! Успокой
 Дух болезненный мой!
 Заблуждений земли
 Мне забвенья пошли
 И на строгий Твой рай
 Силы сердцу подай (С. 109).

В стихотворении Н. И. Тургенева «Прости, о Боже мой, минутному стремленью...» (172) явлена поэтическая рефлексия по поводу 50-го псалма и молитвы «Отче наш...». В «Молитве» («Прости мне, Боже, прегрешенья...») И. И. Козлова (101) евангельский сюжет прочитывается поэтом сквозь призму личностного пространства, следствием чего становится поэтический вариант осмысленной ситуации. Возникает мотив креста, лирический герой уподобляет себя Христу, просит повторения Его судьбы, чтобы в жизни вечной находиться возле Него:

... Дай Магдалины жар священный,
 Дай Иоанна чистоту;
 ... Дай мне донести венец мой тленный
 Под игом тяжкого креста
 К ногам Спасителя Христа.

¹ См.: Бодрова А. С. К истории предсмертных публикаций Баратынского // Русская литература. 2010. № 1. С. 142.

Мотив креста возникает и в стихотворении «Истина молитвы» Н. Ф. Щербины (168), специфика которого заключается в сочетании просительных и славословных интонаций. Кроме того, поэт дает определение ложной (эгоистичной, самодовольной) и истинной (покаянной) молитвы:

Когда, обольщенный земными соблазнами,
 Волнением крови, желаньями праздными,
 К Тебе возношусь я в мольбе, –
 Не внемли ей... Слава Тебе!

Когда на тернистом пути испытания
 Я крест свой тяжелый несу без роптания,
 И чужд я корыстной мольбе, –
 Услышь меня... Слава Тебе!

Так, в небольшом по объему стихотворении воспроизводится внушительный корпус святоотеческих наставлений о молитве, евангельский сюжет, просительно-покаянные молитвы и славословие.

В творчестве поэтов XIX в. размышления по поводу сакрального текста составляют значительный пласт поэтических молитв, осмыслению подвергаются библейские, евангельские и собственно молитвенные тексты. Многочисленные молитвы-вариации органично впитываются поэтической средой, становятся прецедентами, на фоне которых возникают традиции прочтения определенных текстов. Значимой темой русской поэзии становится евангельская тема предсмертного обращения Иисуса Христа к Отцу, которая продуцируется в так называемых «молениях о чаше». Примерами обращения к данной теме могут служить одноименные стихотворения И. С. Никитина и А. Н. Апухтина, а также «Гамлет» Б. Л. Пастернака. Своего рода прецедентным текстом становится и лермонтовская молитва 1837 г. «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...», на которую, например, ориентированы стихотворения А. А. Фета «Владычица Сиона,

пред тобою...» и «Ave Maria».

Стихотворение М. Ю. Лермонтова «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...» (1837) впоследствии станет прецедентным текстом русской поэзии. Взяв за основу каноническую просительную молитву к Божией Матери, поэт создал разновидность лирической ходатайственной молитвы за «деву невинную», любимую или родную женщину. Такая молитва получит широкое распространение в творчестве русских поэтов (например, А. А. Фет «Владычица Сиона, пред тобою...» и «Ave Maria»).

На первый взгляд, стихотворение является вариацией на тему, заданную сакральным текстом, и, действительно, ориентировано на комплекс церковных молитв, обращенных к Божией Матери, особенно читаем в нем пасхальный тропарь Богородице. Но непосредственно молитвенному слову предшествует своеобразное лирическое вступление, в котором раскрывается предыстория обращения к молитве и сила воздействия ее на лирического субъекта:

Я, мать божия, ныне с молитвою
 Пред твоим образом, ярким сиянием,
 Не о спасении, не перед битвою,
 Не с благодарностью иль покаянием,

Не за свою молю душу пустынную,
 За душу странника в свете безродного;
 Но я вручить хочу деву невинную
 Теплой заступнице мира холодного [Лермонтов, т. 2, с. 93].

В сущности, первая часть стихотворения есть уже «метамолитва». М. Ю. Лермонтов использует тот же прием, что и А. С. Пушкин в стихотворении «Отцы-пустынники», привносит в текст молитвы новый структурный элемент, который будет значим для дальнейшего развития лирического жанра.

Композиционная структура «Молитвы» содержит две равные части:

– вступление, в котором устанавливается с помощью обращения молитвенный дискурс, описывается цель и тип молитвы: «не о спасении», «не перед битвою»,

«не за свою ... душу», но о «вручении девы невинной Теплой заступнице мира», характеризуется душевно-психологическое состояние лирического субъекта – «странника в свете безродного» с «душой пустынной»;

1. собственно мольба, в которой звучат просьбы о даровании «счастья» «душе достойной», противопоставленной лирическому субъекту, и раскрывается понятие счастья. Высокий лиризм достигается при помощи умиротворенных просительных интонаций, использования поэтических приемов, а также воспроизведения традиционных элементов церковного языка – именовании и тропов, принятых в акафистах («*Теплой Заступнице*», «*хладные сердца наша*»). Молитвенный диалог завершается не закрепительным словом, а «последней просьбой» о даровании Божиего Царства «прекрасной душе».

Субъектную организацию «Молитвы» Лермонтова можно представить следующим образом:

– субъект (молящийся, герой-«странник»), который наделен чувством «христианского лиризма», способностью к «православному мирочувствованию» [Котельников, с. 23];

– «нададресат» («Матерь Божия», «Теплая Заступница мира холодного»);

– объект охранного воздействия («дева невинная»).

Бескорыстная мольба лирического субъекта выражена в стихотворении с такой неподдельной искренностью, что возникает ощущение, будто она неожиданно и вдохновенно исторглась вдруг из души, как «настоящая молитва», которая, по выражению А. Ф. Лосева, «приходит сама собой, неизвестно откуда... иногда вопреки всему» [Лосев, с. 97–98]. Выражению душевного состояния лирического субъекта способствует интонационный строй стихотворения, вообще звуковая оболочка стихотворной молитвы, приемы звукописи. Вступление, предваряющее собственно молитву и раскрывающее не только повод обращения лирического героя к Божией Матери, но и характер его взаимоотношений с миром (странничество, одиночество), звучит «как страстный, горячий шепот». Лирический субъект «словно торопится поскорее перейти от горестных мыслей о себе» [Ермоленко, с. 25] к сути своей молитвы, словно подбирая нужный ее

вариант. Притом важность такого выбора подчеркивается синтаксическим параллелизмом – четырехкратным повторением частицы «не». Для выражения молитвенного чувства лирического субъекта оказываются неподходящими молитвы «о спасении», «перед битвою», благодарственные или покаянные, не подходит и «моя молитва»: «Не за *свою* молю душу пустынную...». Но, едва определившись с нужным способом молитвы, лирический субъект как бы успокаивается: интонация страстного торопливого шепота сменяется умиротворенной интонацией моления. Антитеза, проявляющаяся уже на уровне фонической организации стихотворения, разворачивается и в метафорической характеристике Божией Матери: «*теплой* Заступнице мира *холодного*», выражающей свойственный лирическому субъекту М. Ю. Лермонтова драматизм восприятия действительности с ее контрастами. Одновременно она подчеркивает и значимость молитвенных слов.

Это лирическое вступление, предваряющее ходатайственную молитву, могло бы быть воспринято как самостоятельный текст, имеющий в основе своей задачу — дать характеристику молитвы. Действительно, здесь часть, заключающая в себе собственно мольбу, практически равноценна вступительной части; чувство, испытываемое лирическим субъектом едва ли не важнее самой мольбы, диалога; на первый план выходит рефлексия по поводу молитвы. Рефлексивность вообще свойственна поэзии Нового времени, особую роль играет это типологическое свойство лирической поэзии для жанра стихотворной молитвы. Рассматриваемое нами стихотворение Лермонтова соединяет в себе черты двух разновидностей: оно и вариация на тему, и рефлексия по поводу молитвенного события. Стихотворения-молитвы 1837-го и особенно 1839-го гг., так же названные М. Ю. Лермонтовым «Молитвами», открывают не только новый вектор творческой эволюции поэта, но и становятся образцами зарождающейся в то время жанровой разновидности стихотворной молитвы, связанной с поэтической интенцией выражения глубинного лирического чувства от молитвенного события и со-бытия.

В заключении краткого обзора, посвященного жанровой разновидности

стихотворной молитвы, названной вариацией на тему сакрального текста, отметим, что в произведениях данной разновидности находит выражение прежде всего молитвенный дискурс. Такие стихотворения уже не являются примерами точного воссоздания (переложения) прецедентного сакрального текста или его вольного перевода, но отстоят от собственно авторских (импровизированных) молитв наличием устойчивой связи с ним. Притом усиливающаяся позиция лирического «Я», предстоящего перед Богом с молитвой, не приводит к разрушению религиозного дискурса, к возникновению противоречащих православному вероучению смыслов и свидетельствует о достаточно «бережном» отношении к сакральному слову.

ГЛАВА 3. ЭВОЛЮЦИОННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА СТИХОТВОРНОЙ МОЛИТВЫ

Одним из основных факторов эволюции историко-литературного процесса является жанрообразование. Эволюция жанрового сознания (особенно – в лирике) движется по пути создания синтетических жанровых форм. Так, С. И. Ермоленко говорит о постоянном «смещении» жанра в ходе его эволюции в сторону «сопряжения, сочленения жанровых структур в целом лирического стихотворения» и выделяет две формы синтеза: 1) контаминация (два жанра в составе целого сосуществуют на равных правах); 2) ассимиляция (один жанр поглощает в себя другой жанр). «Возможно и более гибкое включение одних жанровых структур в другие, – пишет исследовательница, – через вхождение образных координат одного жанра в образные координаты другого: ритмов одного жанра в ритмомелодическую организацию другого, через внедрение элементов сюжета, свойственных одному жанру, в сюжет другого...». При этом в структуру нового произведения может входить и не вся жанровая форма, а лишь некоторые ее элементы: «образ-эмблема», «типичный ритмический рисунок», «деталь поэтического мира»; но «обязательно это будет такой элемент, который вызывает память о целом жанре»¹. Жанры могут контаминировать в некую «метажанровую общность» – сложное «наджанровое» образование, целостность которого обусловлена «способом конструирования образа миропереживания, единым для всех входящих в него “элементов” – стихотворений»².

Эволюционные процессы, впрочем, не могут быть ограничены различными модификациями жанрового синтеза. Помимо слияния жанровых форм, возможно и расподобление их, распадение жанра на жанровые разновидности, способные впоследствии приобрести статус самостоятельных жанровых новообразований. Понимая эволюцию лирической поэзии прежде всего как «расширение

¹ Ермоленко С. И. Лирика М. Ю. Лермонтова: Жанровые процессы. Екатеринбург, 1996. С. 388–389.

² Там же. С. 40.

познавательных возможностей жанров» и «актуализацию их структурно-семантического потенциала», О. В. Зырянов выделяет четыре «вектора» жанровой эволюции:

1) «трансформация традиционных жанров... с выходом к нетрадиционным жанровым формам», осуществляющаяся либо за счет «доминирующего влияния некоего жанра», либо в результате «воздействия эволюционных тенденций жанрообразования»;

2) «возникновение новых жанровых форм» – «на основе имманентных уже имеющимся жанрам эволюционных тенденций» или «на путях пересечения основных систем художественного языка – например, стиха и прозы»;

3) «появление синтетических жанровых образований за счет актуализации в структуре одного произведения “памяти” различных жанров»;

4) «создание сверхжанровых образований» за счет переориентации отдельных произведений в рамках больших лирических контекстов структурно-рецептивного типа – таких, как стихотворный цикл, книга стихов и пр.»¹.

Таким образом, эволюция в лирике происходит по пути неповторимо индивидуальной жанровой трансформации: появления неканонических: комбинированных, синтетических, сверхжанровых и – наоборот – явившихся результатом разрушения – образований, в том числе за счет взаимопроникновения жанров, жанрового «перепутаж». Но истоки художественного новаторства как метода познания нового и способа создания идеального «мирообраза» следует искать прежде всего в структуре самого жанра.

3.1. «Моя молитва» в аспекте жанровой динамики

3.1.1 Генезис «моей молитвы» в зеркале жанровой номинации

Жанр стихотворной молитвы, возникшей из переложений ветхозаветных

¹ Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики.... С. 78–82.

псалмов и граничащей с жанром духовной оды, оформился в русской поэзии XVIII в., а в XIX в. стал одним из самых распространенных жанров лирической поэзии. Особенное развитие жанр получает в творчестве поэтов-романтиков и начинает функционировать как оригинальный способ творческого самовыражения, вбирая в себя концепцию романтического двоемирия и религиозно-профетической природы поэзии. Рассматривая жанр молитвы как динамично развивающийся жанр, мы можем говорить об особенностях освоения жанровой модели молитвы русскими поэтами на протяжении XIX столетия: оформившийся в русле перелогательной традиции жанр все больше отдаляется от прецедентных текстов, формируются новые типы молитв.

Индивидуально-авторские молитвы, не ориентированные непосредственно на какой-либо сакральный источник, представляют собой своего рода «новосложенные молитвы»¹, иллюстрирующие духовно-творческий акт общения с Божественным адресатом. Прежде всего, к индивидуально-авторским молитвам следует отнести разновидность жанра, названную «моя молитва».

Существование произведений данной жанровой разновидности отмечали и некоторые предшествующие исследователи, занимавшиеся жанром стихотворной молитвы. Однако следует заметить, что, выделяя их среди других стихотворных молитв, исследователи так и не выработали устойчивой жанровой дефиниции.

Именование «моя молитва» в качестве номинации целой жанровой разновидности производится нами путем метонимического переноса названия наиболее показательных стихотворений, появившихся в творчестве поэтов-романтиков (в частности, Д. В. Веневитинова и И. И. Козлова).

Романтическая эпоха, характеризующаяся усилением процесса «индивидуализации поэтического контекста» (Л. Я. Гинзбург), стимулирует употребление в качестве жанровой номинации заглавия «Моя молитва». Стихотворения с подобным названием встречаются в творчестве Д. В. Веневитинова, И. И. Козлова, П. А. Вяземского, Н. П. Огарева, А. Е. Измайлова, И. С. Тургенева. Э. М. Афанасьева, обращая особое внимание на

¹ См.: Котельников В. А. О христианских мотивах у русских поэтов // Литература в школе. 1994. № 3. С. 6.

данную номинацию, пишет о «формировании в эпоху романтизма устойчивого поэтического комплекса “моей молитвы”, отличной от остальных, а потому уникальной в своей исключительности и значимости». «Лирическое движение мысли в молитвенном императиве призвано раскрыть исключительность охранного слова и сакральные горизонты духовно-творческого мировидения»¹, – заключает исследовательница. Как видим, Э. М. Афанасьева относит к «уникальному поэтическому комплексу моей молитвы» лишь несколько стихотворений, названных подобным образом. На наш взгляд, границы жанровой разновидности шире. Появившись в творчестве поэтов-романтиков, «моя молитва» как новая жанровая форма активно развивается в творчестве других поэтов.

Жанр молитвы вообще характеризуется жанровой авторефлексией – экспликацией в заглавии жанровой номинации, интенсивно проявляющейся в поэзии Нового времени. Обращаясь к жанру молитвы, поэт в большинстве случаев выносит его имя в заглавие. Так, большая часть корпуса молитв русских поэтов носит название «Молитва», которое варьируется добавлением уточняющих компонентов, как правило, указывающих на прецедентный текст, рефлексией на который и становится молитва поэта: например, «Молитва Ангелу-Хранителю» П. А. Вяземского, «Вечерняя молитва» В. К. Кюхельбекера и «Молитва вечерняя» И. Ф. Богдановича; «Моление о чаше» И. С. Никитина и А. Н. Апухтина. Данный феномен можно объяснить изначально строгим жанровым канонам молитвы, создаваемой в пограничной области литературы и религии, сфер светского и сакрального.

Ввиду историко-литературной молодости жанра молитвы, его возникновения в эпоху рефлексивного традиционализма и активного развития в эпоху индивидуально-авторского творчества, в акте жанровой авторефлексии на фоне все большего отхода от канонической модели жанра стихотворной молитвы наблюдается усиление значения *коммуникативной функции* жанра. Вынося в

¹ Афанасьева Э. М. «Молитва» в русской лирике XIX в. // Русская стихотворная «молитва» XIX в.: антология. Томск, 2000. С. 26.

заглавие жанровую номинацию, автор настраивает читателя на определенное восприятие произведения, усиливает читательское ожидание от текста.

Как категория художественного мышления жанр – наряду с функциональным, генетическим и структурным аспектами – предполагает также аспект коммуникативный. Теоретическая модель жанра (по Н. Л. Лейдерману) вместе с жанровым содержанием и компонентами жанровой формы (так называемыми «носителями жанра») включает в себя систему жанровых конвенций, или мотивировок читательского восприятия¹. Особое место в системе жанровых мотивировок читательского восприятия занимают вопросы, связанные с жанровой рефлексией и жанровой номинацией.

Жанровая номинация (авторрефлексия жанра) – экспликация жанровых интенций авторского сознания, протекающих в русле жанровой рефлексии.

Суть эпохи рефлексивного традиционализма (протяженного в историческом плане этапа развития художественного сознания) обусловлена в первую очередь рефлексией в форме жанрового канона. Открывающиеся при этом жанровые интенции авторского сознания, протекающие в русле жанровой рефлексии (даже если они серьезно расходятся с традиционными представлениями о жанровой номенклатуре), эксплицируются, как правило, той или иной жанровой номинацией.

«Возрождение на новом витке историко-культурного развития объективной “памяти” жанра, – пишет О. В. Зырянов, – реконструкция жанрового архетипа приводит к тому, что привычный традиционно-классический жанр предстает в неожиданно-обновленном виде, своего рода “знакомым незнакомцем”. Ситуация узнавания предполагает “остранение” привычной жанровой проблематики, что вполне объясняется природой так называемых *неканонических* жанров. Однако неканоническая жанровая форма не отменяет традиционной жанровой номинации. За привычно-традиционными наименованиями нередко скрывается откровенно неортодоксальное жанровое содержание»².

¹ См.: Лейдерман Н. Л. Теория жанра: Исследования и разборы. Екатеринбург, 2010. С. 108–143.

² Зырянов О. В. Логика жанровых номинаций в поэзии Нового времени // Новый филологический журнал.

Вербально эксплицированные элементы жанровой рефлексии О. В. Зырянов предлагает называть «жанровыми рефлексивами». «Жанровые рефлексивы» – «конкретно проявленные в тексте знаки жанровой интенциональности авторского сознания» – по месту проявления в тексте делятся на четыре типа: 1) «рефлексивы, входящие в так называемый заголовочный комплекс (заглавие, эпиграф, подзаголовок, авторское предисловие)»; 2) «внутритекстовые рефлексивы – жанровая интертекстуальность, жанровый метатекст, или авторские примечания метатекстуального характера»; 3) «рефлексивы, содержащиеся в авторских комментариях, инкорпорируемых в основной текст (например, примечания к отдельным стихотворным строчкам, состав финального комплекса, авторское послесловие)»; 4) «рефлексивы, содержащиеся в контекстных комментариях (авторские примечания, хронологически дистанцированные от основного текста)»¹. Жанровые номинации, таким образом, следует рассматривать как частный случай жанровой авторефлексии.

Жанровая номинация «Моя молитва» акцентирует прежде всего принадлежность стихотворного высказывания конкретному лирическому субъекту – «Я». Попытаемся разобраться, какой смысл вкладывается в притяжательное местоимение «моя»? Что поэт имеет в виду, вынося его в заглавие стихотворения?

В новозаветной христианской традиции превалирующим оказывается соборное мышление («мы», «наш»): верующий осознает себя частью мира (общества), его голос слит с другими голосами. Молитва для мирянина – это прежде всего храмовое действо, личное молитвование происходит на фоне хорового. «Единичная» молитва за мир – удел подвижников, достигших высшей ступени молитвенного делания, способных к «неразвлеченной молитве, лишенной земных образов»². Но, как уже отмечалось в предыдущих главах, святоотеческая традиция не отрицает права поэта-художника на воссоздание «присвоенных» слов молитвы. «Живая молитва есть всегда духо-сердечная импровизация, душа и тогда, когда “уста” (внешне-телесные и внутренне-беззвучные) произносят одну и

2011. № 1 (16). С. 77.

¹ Там же. С. 78.

² Ильин И. А. Аксиомы религиозного опыта... С. 464.

ту же привычную молитву¹. Однако есть степень молитвенного горения, когда молящееся сердце требует новых, своих, самослагающихся слов и покидает все привычные и как бы “выветрившиеся” слова для внутренне исторгающихся речений². При этом «если сердце отдаст свой огонь воображению, то сложится молитва поэта», – замечает философ. Такие молитвы могут не обладать духовной «точностью», «богатством» сосредоточенного в них опыта и смысла, «но зато им бывает присуща непосредственность вдохновения и искренность исторгающего их сердца – и в этом их несравненная и подлинная ценность»³. Вышесказанное может быть отнесено и к каждой индивидуально-авторской разновидности стихотворной молитвы, возникающей наряду с отказом от переложения, перевода – «повторения» канонического (известного) текста: как к вариации на тему сакрального текста, так и к «моей молитве» и даже к «молитве о молитве». Первостепенной в разделении разновидностей, по-видимому, является степень интерпретации молитвенного дискурса в целом – та поэтическая установка, которая движет поэтом при обращении к молитве.

«Дерзающим словесным плаванием» называет поэтическую молитву И. А. Ильин, напоминая, что смысл молитвы – «не в словах», а «в “пении” чувства, в “горении” всей души, которые порождают и оживляют эти слова, скрываясь за ними» – «в духе»⁴. Нельзя не согласиться с философом в том, что духовное (в высшей степени интимное) чувство поэта, как правило, становится основой стихотворной молитвы. Именно оно определяет меру канонического в структуре индивидуально-авторского феномена.

Уже сама номинация «моя молитва» указывает на несоблюдение канона: подчеркнутая отсылка к фигуре автора неизбежно выделяет его голос из общего хора молитвенников и несет в себе скрытую установку на исповедальность, отсутствующую в традиционной молитве. При этом должно быть понятно, что такого рода личная исповедальность существенно отличается от стремления к покаянию (в его традиционно церковной форме). «Я» «выговаривает» себя –

¹ Ср.: Лирическое вступление к переложению молитвы Ефрема Сирина А. С. Пушкиным.

² *Ильин И. А.* Аксиомы религиозного опыта... С. 456–457.

³ Там же. С. 457.

⁴ Там же. С. 458.

кому? – другому «Я», которое поэтическим сознанием наделяется трансцендентной природой.

Говоря о возможности «моей» молитвы, отцы Церкви и религиозные философы имеют в виду возможность молитвенного обращения к Богу (сакральному «Ты») собственными (идушими из сердца) словами, без сомнения, облаченными глубоким христианским чувством. Творческий молитвенный акт не должен быть оторван от канона: содержательные возможности Богообщения ограничены христианской этикой. Молящийся не должен наполнять свои просьбы кощунственным содержанием (просить помощи в совершении греха, например), возвышать свое «я» до уровня Бога (т. е. предстоять ему как равному), многословить (наоборот, молитва должна стремиться к бессловесности). Поэтическая же «моя молитва» демонстрирует вольное отношение к канону, что и подчеркивается авторской жанровой номинацией.

Итак, местоимение «моя» указывает на первостепенную значимость принадлежности молитвенного слова личности, поэту, сочинившему и исполнившему его, и предопределяет специфические особенности жанровой разновидности, в заглавие которой выносятся. Но следует оговориться, что жанровая номинация не всегда будет присутствовать, стихотворение вообще может быть не названо поэтом. В таком случае – относить произведение к данной жанровой разновидности следует по другим жанрообразующим признакам.

3.1.2. Жанровая модель «моей молитвы»

Прежде чем обратиться к конкретному анализу стихотворений русских поэтов (Д. В. Веневитинова, И. И. Козлова, П. А. Вяземского, Н. П. Огарева, А. Е. Измайлова, И. С. Тургенева и др.) с названием «Моя молитва», мы попытаемся предложить обобщенную модель этой жанровой разновидности, уже не вписывающуюся в традиционный жанровый канон.

Что происходит с жанром стихотворной молитвы в процессе эволюционных изменений? Прежде всего, обнаруживается редукция составляющих молитвенного дискурса, отход от устойчивых (стандартизированных) и закреплённых традицией форм обращения и просьб к Божеству. Молитва становится своего рода лирической медитацией, носящей глубоко личностный исповедальный характер: импровизированный диалог с Богом ведётся теперь с позиции лирического «Я», которое становится для героя именем собственным. Помимо усиления позиции «я» лирического героя в диалоге с Богом (подмена соборного христианского «мы»), у данной группы текстов можно выделить следующие общие черты, которые нам кажутся жанрообразующими.

1. В предыдущем параграфе уже было показано усиление в «моей молитве» субъективного начала, когда соборное христианское «мы» сменяется первостепенно значимым «Я» лирического героя.

2. Использование метафорических описательных формул обращения к Божественному началу, что иллюстрирует отход от традиционных форм именования Бога, существующих в христианской традиции. (Напомним, что именование – один из важнейших аспектов канонической молитвы). Функцией обращения в «моей молитве» обычно наделяется образная (нередко и многословная) характеристика, отражающая суть отношения лирического «я» к адресату молитвы. Например:

– Души невидимый хранитель...

(Д. В. Веневитинов, «Моя молитва» (с. 94)),

– О ты, кого хвалить не смею,

Творец всего, спаситель мой;

Но ты, к кому я пламенею

Моим всем сердцем, всей душой!

Кто, по своей небесной воле,

Грехи любовью превозмог,

Приник страдальцев к бедной доле,

Кто друг и брат, отец и бог;

Кто солнца яркими лучами

Сияет мне в красе денной

И огнезвездными зарями

Всегда горит в тиши ночной;

Крушитель зла, судья верховный,

Кто нас спасает от сетей

И ставит против тьмы греховной

Всю бездну благодати своей! –

Услышь, Христос, мое моление.

(И. И. Козлов, «Моя молитва» (с. 98–99))

3) Включение в текст молитвы экспозиционных вставок, тяготеющих к исповеди, в которых фиксируется повод обращения к молитве, а также мысли и чувства лирического героя (своего рода – философская рефлексия). Например:

– Меня не крест мой ужасает, –

Страданье верою цветет,

Сам бог кресты нам посылает,

А крест наш бога нам дает;

Тебе вослед идти готовый,

Молю, чтоб дух мой подкрепил,

Хочу носить венец терновый, –

Ты сам, Христос, его носил.

Но в мрачном, горестном уделе,

Хоть я без ног и без очей, –

Еще горит в убитом теле

Пожар бунтующих страстей;

В тебе одном моя надежда,
И. И. Козлов, «Моя молитва»;

– «Мне тошно здесь, как на чужбине. <...>
Весь мир как смрадная могила! / Душа из тела рвется вон...»
(К. Ф. Рылеев, «Мне тошно здесь, как на чужбине...» (с. 76)),

– Хоть искрой любви освети мою душу больную;
Как в бездне заглохшей, на дне все волнуется в ней,
Остатки мучительных, жадных, палящих страстей...
Отец, я безумно, я страшно, я смертно тоскую!

Не вся еще жизнь истощи́лась в бесплодной борьбе:
Последние силы бунтуют, не зная покою,
И рвутся из мрака тюрьмы разрешиться в тебе!¹
(А. А. Григорьев, «Молитва» (1845)).

3) «Самодовлеющее значение просьб»² – просьбы об избавлении от страстей, о даровании, укреплении (как в «Молитве» («Творец! Ниспошли мне беды и лишения...») В. Г. Бенедиктова) или «отнятии» творческого дара (как в «Моей молитве» Д. В. Веневитинова), а также включение в текст молитвы богоборческих мотивов и просьб о смерти, не мыслимых в тексте канонической молитвы (как в стихотворении «Убей меня, боже всемогущий...» Л. А. Мея).

4) Вариативность канонической концовки – отсутствие финальной закрепительной формулы, выражающей уверенность в действенности молитвенного слова; частая замена ее «последней просьбой» о возвращении к Богу или сохранении чувства Бога в душе лирического субъекта (Например, в «Моей молитве» Н. П. Огарева: «Дай силу мне задуть в душе моей / Огонь

¹ Григорьев А. А. Сочинения: В 2 т. М., 1990. / Т. 1. С. 59.

² Данную черту выделяет Э. М. Афанасьева, называя ее одним из «проявлений художественного новаторства» в стихотворной молитве (см.: Афанасьева Э. М. «Молитва» в русской лирике XIX в. ... С. 29).

себялюбивого желанья, / Любить, как братьев, как себя, – людей, / Любить тебя и все твои созданья. – / Я буду тверд под ношею страданья» (196)); или подмена словесными показателями обреченности или неверия (оборванный таким образом диалог как бы остается незавершенным...).

5) Жанровая авторефлексия, отраженная уже в самом заглавии.

Очевидно, что экспликация в заглавии жанровой номинации приобретает исключительную важность при возникновении принципиально новой жанровой разновидности. Чем дальше поэт отходит от канонической модели жанра, возможно, тем острее он начинает осознавать компенсирующую роль жанровой номинации. (Вообще в романтическую эпоху, характеризующуюся трансформацией многих лирических жанров, жанровая авторефлексия – едва ли не необходимый атрибут жанра.) Исключительность молитвенного слова поэта, его самобытность, неслиянность с голосами других молитвенников, романтическая смелость в диалоге с Богом находят свое выражение в заглавии. Интенции жанровой разновидности, совпадающие с тенденциями трансформации системы поэтических жанров, оказываются настолько сильными, что дальнейшее развитие жанра молитвы (особенно в XX в.) происходит в основном внутри «моей молитвы». В таком случае необходимость жанровой номинации (экспликация исключительности молитвенного слова) становится излишней. Постепенный отказ от перелогательной традиции актуализирует «мою молитву» в качестве основного способа ведения молитвенного диалога.

Подобные соображения могут быть подтверждены статистически: лишь небольшая часть «моих молитв» имеет в качестве заглавия эксплицированную формулу, большая же часть стихотворений, которые следует отнести к данной жанровой разновидности, именуется вполне традиционно – «Молитва». Подобный факт, как мы можем предположить, означает окончательное расхождение жанра поэтической молитвы с молитвой религиозной, канонической. При этом молитвы-переложения, ориентированные на церковный канон, оказываются на периферии жанра, а «мои молитвы», появившиеся как эксперименты поэтов-романтиков и впоследствии воспринятые литературной

средой как образцы жанра, выходят на ведущие позиции, чем, на наш взгляд, и можно объяснить факультативность точной жанровой номинации в творчестве большинства поэтов, обращавшихся к данному жанру. С другой стороны, данный факт иллюстрирует общую закономерность, проявляемую в системе поэтических жанров в эпоху индивидуально-авторского творчества – усиление коммуникативной функции жанра путем условного «обмана» читательских ожиданий, когда за традиционным названием зачастую скрывается неканоническая жанровая форма.

Обратимся к непосредственному анализу «индивидуальных» стихотворных молитв русских поэтов с точки зрения их жанровой принадлежности. Специально отметим, что, номинируя жанровую разновидность «моя молитва», мы прежде всего руководствуемся авторскими интенциями лирического сознания поэтов, эксплицированными в заглавиях наиболее показательных стихотворений.

Так, в стихотворении «Моя молитва» (1826) Д.В. Веневитинов отражает специфику своего молитвенного обращения соответствующей жанровой номинацией. Вынесенная в заглавие принадлежность слова лирическому субъекту неоднократно впоследствии воспроизводится в тексте стихотворения, тем самым не только подчеркивается исключительность позиции «Я», но и конкретизируются важные для лирического субъекта «знаки» мира (в широком смысле). Ситуация, в которой предстоит «души невидимому хранителю» лирический субъект, определяется как «моление *мое*»²; пространство, важное для него, – «*моя обитель*», «*мой порог*»; духовный мир лирического субъекта представлен «*моей душой*», находящейся в «*моей груди*». И наконец, важнейшая просьба (по сути, ставшая поводом обращения к молитве) лирического субъекта об отказе от мирских чувств также индивидуализируется: «*Уста мои сомкни молчаньем, / Все чувства тайной осени...*»³.

Молитва Д.В. Веневитинова – прежде всего, о сохранении чувства Бога в душе лирического субъекта, который верит в охранное воздействие молитвенного слова

² Здесь и далее в цитатах курсив наш. – О.П.

³ Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. М. : Наука, 1980. С. 41. Далее текст цит. по этому изданию.

и просит защиты Всевышнего от светской «суеты», пугающей его. Так, первое же прошение об избавлении от лукавого («обольстителя ухищренного»), традиционное и для канонической молитвы, перерастает в просьбу о защите от ложной дружбы «с коварством скрытым». Напряженность внутренней интонации начальных слов молитвы подчеркивается использованием анафоры, а эмоциональность – приемом градации (просьба защиты от лукавого трансформируется в просьбу о защите от «мстительного света»):

Благослови мою обитель
 И стражем стань у врат ее,
 Да через мой порог смиренный
 Не прешагнет, как тать ночной,
 Ни обольститель ухищренный,
 Ни лень с убитою душой,
 Ни зависть с глазом ядовитым,
 Ни ложный друг с коварством скрытым.
 Всегда надежною броней
 Пусть будет грудь моя одета,
 Да не сразит меня стрелой
 Измена мстительного света.

Следующие прошения молитвы кажутся вполне традиционными: о смирении страстей («Не отдавай души моей / На жертву суетным желаньям») и гордыни («Да луч тщеславья не просветит»), о даровании покоя («Но в душу влей покоя сладость»). Но среди них возникает просьба, выбивающаяся из этого смиренного ряда: «Да взор холодный их не встретит». С одной стороны, это просьба об отрешенности от того «мстительного» мира, о котором шла речь выше, но с другой – о желаемом понимании со стороны этого мира. Противоречие подчеркивается метафорическим определением «незамеченные дни», которое лирический субъект дает своей жизни, и негативными эпитетами светского

общества, а также просьбами о «молчании», об отказе от земных радостей («И отжени от сердца радость: / Она – неверная жена»). Просьбы становятся своеобразным вызовом Богу: «покоя» и «молчания» просит лирический герой взамен мирского счастья, и в таких прошениях находит выражение мотив уныния, сопряженного с отчаянием и обидой на «мстительный свет». Поводом обращения к молитве оказывается разочарование от жизни. Спокойные же, тихие интонации стихотворения свидетельствуют, скорее, о принятии неизбежной судьбы, нежели о полном смирении⁴.

В стихотворении Д.В. Веневитинова находят выражение все сущностные признаки «моей молитвы»: усиление позиции «Я» лирического героя, метафорическое обращение и образность, включенная в состав прошений, самодовлеющее значение просьб, жанровая авторефлексия и использование в качестве завершения молитвенного диалога «последней просьбы».

А.Е. Измайлов также выносит в заглавие своего стихотворения «Спаси, о Господи! меня, жену, детей...» (1825) сочетание «моя молитва», но его стихотворное обращение к Богу выдержано уже в иной тональности, нежели молитва Д.В. Веневитинова. Обытовленное молитвенное слово (бóльшая часть прошений о даровании земных материальных благ противоречит христианской этике) при первом прочтении стихотворения может показаться ироническим, чему, кстати, способствует и ритмико-мелодическая организация (несерьезная интонация создается вольно сочетающимися строками разноstopного ямба), но градуальное выстраивание собственно мольбы указывает на то, что перед нами – не пародия, а создаваемая «от противного» «моя молитва». Действительно, лирический герой готов претерпеть разного рода духовные лишения во имя «пользы», «славы», «богатства»: «Для пользы и для славы / Пошли мне более врагов», «Дай средства жить мне без долгов; / В трудах, в бедах пошли терпенье: /

⁴ Иную точку зрения высказывает С.И. Ермоленко: в «тихих», спокойных словах молитвы исследовательница видит «лирически пронзительный смиренный “зов”» Бога (См.: *Ермоленко С.И.* Религиозное чувство М.Ю. Лермонтова в лирическом выражении // Лермонтовские чтения – III : Мат-лы Всеросс. науч. конф. : 15–16 окт. 2009 г. / Науч. ред. : д.ф.н., проф. С.И. Ермоленко. Отв. ред. : д.ф.н., проф. Т.А. Ложкова. Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 2010. С. 10–11).

Пошли, пошли скорей большое мне именье...»⁵. Иронический пафос, пронизывающий мольбу, отчасти снимается финальным прошением о будущем наказании за возможное пребывание в гордыне:

А ежели я возгоржусь
И совесть, ангела-хранителя, забуду,
То накажи меня как Каина, Иуду;
Пусть с лицемерами в геенне вечно буду.

Мольба, превращенная в указание, звучит дерзко, но она – результат рефлексии над словами предшествующей молитвы. Обращение к Господу с просьбой о даровании богатства (материального) немислимо для православного человека, возникновение его – само по себе признак малодушия, уверенность в «исполнении» просьбы бравурна, но нелепа. И появление в данном ряду прошения о наказании за возможно совершенные грехи вполне органично и подсказано характером предшествующей мольбы, которая и сама – грех. Впрочем, такое прошение демонстрирует уверенность в неизбежности наказания и несет функцию закрепительной формулы.

Примечательно, что, несмотря на едва ли не кощунственное содержание, в молитве А.Е. Измайлова реализуется традиционная для жанра кольцевая композиция, текст строится согласно канону. Начальные строки стихотворения: «Спаси, о Господи! меня, жену, детей, / Сестру мою, родных и искренних друзей!» – не просто открывают молитвенный диалог, но являются реминисценцией «общей» ходатайственной молитвы за мир. И только третья строка стихотворения («Да с честью пройду путь правый!») может считаться началом «моей молитвы» с ее подчеркнутой субъективностью и дерзко звучащими просьбами. Но резкость слов и интонаций молитвы А.Е. Измайлова и кажущаяся ироничность текста все же не позволяют говорить о пародийном характере молитвы – подмены христианского пафоса не происходит. Между тем, нельзя не отметить, что «Моя молитва» А.Е. Измайлова находится на периферии жанровой разновидности:

⁵

Измайлов А.Е. Избранные сочинения. М. : ОГИ, 2009. С. 245. Далее текст цит. по этому изданию.

несмотря на практически полное соответствие всем выделенным жанрообразующим признакам, она ощутимо граничит с пародийной молитвой.

Иным содержательным наполнением характеризуется «Моя молитва» И.С. Тургенева (1834–1836), в основе центральной просьбы которой лежит почти шуточный отказ от чувства любви, точнее – от любовных отношений. Смущающий «робкого» поэта образ женщины сопрягается с мотивом искушения, от которого следует просить защиты у Бога:

Молю тебя, мой Бог! Когда
Моими робкими очами
Я встречу черные глаза
И, осененная кудрями,
К моей груди приляжет грудь,
О, дай мне силу оттолкнуть
От себя прочь очарованье.
Молю — да жгучее лобзанье
Поэта уст не осквернит
И гордый дух мой победит
Любви мятежной заклинанье⁶.

Примечательно, что в этом стихотворении конкретизируются как адресант («поэт», обладающий «гордым духом»), так и адресат («мой Бог»), а сама молитва обращена в будущее (ситуация, защиты от которой просит лирический герой, гипотетична). Нетрадиционность молитвенного обращения, представленного по большей части лексемами, характерными для любовной лирики («кудри», «грудь», «очарованье», «лобзанье», «уста»), в полной мере раскрывает «Я» лирического героя, его внутренний мир с его же «страстями». Мольба о победе духа над любовными «заклинаниями», завершающая диалог с Богом, демонстрирует уверенность в действенности молитвенного слова и становится своеобразной

⁶ Тургенев И.С. Стихотворения и поэмы. Л. : «Советский писатель», 1970. С. 63.

закрепительной формулой. Вынесенное в заглавие стихотворения словосочетание «моя молитва» эксплицирует жанровые интенции автора, создающего субъективную молитву о защите от любовного чувства.

Своеобразной молитвой об обновлении духа является «Моя молитва» Н. П. Огарева (1838). Усиление позиции «Я» лирического субъекта подчеркивается в первом же прошении стихотворной молитвы: не защиты, а придания силы духу просит герой:

Молю тебя, святое бытие,
 Дай силу *мне* отвергнуть искушенья
 Мирских сует; желание *мое*
 Укрыть от бурь порочного волненья
 И дух омыть волною очишенья.

Во втором прошении звучит метафизическое желание познать истину бытия:

Дай силу мне трепещущей рукой
 Хоть край поднять немого покрывала,
 На истину надетого тобой,
 Чтобы душа, смиряясь, созерцала
 Величие предвечного начала.

Самодовольные и даже дерзкие просьбы сменяются в третьем пятистишии неожиданной в данном контексте просьбой о смирении гордыни и завершаются клятвенным обещанием, в котором опять же звучит эгоистичная уверенность лирического героя в самостоятельной способности справиться со всеми жизненными трудностями, непременно предуготовленными свыше:

Дай силу мне задуть в душе моей
 Огонь себялюбивого желанья,

Любить, как братьев, как себя, – людей,
 Любить тебя и все твои созданья. –
 Я буду тверд под ношею страданья.

Противоречивость молитвенного слова, его тяжеловесность, громоздкость указывают на состояние душевного смятения, в котором пребывает предстоящий в молитве Богу герой, указанием на значимость собственной самости бросающий своеобразный вызов тому, кому он молится.

Одной из важнейших тем, входящей в мотивно-тематический комплекс жанровой разновидности «моя молитва», является тема смерти. В стихотворении П.А. Вяземского «Моя молитва» (1847) приводится пространное рассуждение о том, когда не страшно умереть, о неизбежности смерти:

Господь, ущедр и помилуй!
 Не дай мне умереть зимой
 И лечь в холодную могилу
 Под душной крышей ледяной!

Нельзя помыслить без испуга,
 Что в землю будешь ты зарыт,
 Когда мороз дерет и вьюга
 Печально воет и свистит;
 <...>

Нет, дай мне, милосердный Боже!
 Заснуть моим последним сном,
 Когда цветет земное ложе
 И воздух растворен теплом...⁷

⁷ Цит. по: Русская стихотворная «молитва» XIX в. : Антология / Вступ. ст., составл., примеч., библиогр. Э.М. Афанасьевой. Томск : STT, 2000. С. 141–142. Далее текст цит. по этому изданию.

Молитва становится своего рода результатом философской рефлексии на «больную» тему и одновременной защитой от страха смерти, о чем и свидетельствует финальное четверостишие стихотворения:

Прощаясь с братом, мы приемлем
Свиданья радостный залог
И гласу из могилы внемлем,
Что Бог живых – и мертвых Бог.

Суть молитвы П.А. Вяземского в просьбе о смерти в «удобное» время года. Притом лирический герой не только обращается к Господу со «странной» и немислимой с точки зрения христианской этики мольбой, но и объясняет возможность подобного прошения, раскрывая логику своих размышлений и указывая на особую значимость просьбы (своеобразный акт духовной подготовки к посмертному бытию). Диалог с Богом ведется на равных, а сама молитва по форме сближается с жанром дружеского послания.

Остановимся на еще одном колоритном примере – стихотворении Н. А. Добролюбова с красноречивым названием «Молитва за себя» (1851). Жанровая специфика стихотворного обращения к Богу в данном случае подчеркивается эксклюзивной номинацией, вероятно, по аналогии (или по контрасту) с существующей в канонической традиции молитвой за других (иначе – ходатайственной). Молитва поэта «за себя» – о даровании долгой праведной жизни:

О, дай, молю, о, дай мне, провиденье,
До поздней старости дожить,
И всех надежд моих увидеть исполненье,
И все труды мои свершить!

Молю, дай пережить мне увлеченья

Годов кипучих молодых!
 О, дай увидеть мне конечное решенье
 Сомнений тягостных моих!

Я не хочу считать существованье
 Числом пирушек и побед;
 Хочу я приобрести познания
 И воле дать неложный свет.

Хочу по смерть мою работать и трудиться,
 Пока могу полезным быть,
 И лишь когда мой дух всех сил своих лишиться,
 Желая в мире я почить. (160)

Посылая молитву Божественному Провидению, лирический герой облекает в слова собственные представления об идеалах земной жизни. Притом воспринимает собеседника равным себе, на что указывает заключительная формула молитвы, свидетельствующая об уверенности в том, что просьба будет исполнена: «Желая я». Казалось бы, дерзких просьб не включает поэт в стихотворение, но меж тем существенно отходит от молитвенного канона, представляет собственное понимание молитвенного предстояния перед Богом.

Рассмотренные выше стихотворения русских поэтов, столь различные по времени написания и творческим установкам, оказываются схожи между собой прежде всего благодаря экспликации в заглавии жанровой номинации «моя молитва» (как вариант «молитва за себя»). Но должно быть ясно, что жанровая авторефлексия не является ведущим жанрообразующим признаком «моей молитвы». Она значима лишь при сознательном обращении художника к принципиально новому способу стихотворного молитвословия. Тем не менее, в творчестве русских поэтов XIX столетия обнаруживаются стихотворения, названные «Молитва», но существенно отличающиеся от канонических образцов

данного лирического жанра. Вероятно, возникшая на периферии жанра разновидность в ходе эволюционного процесса постепенно становится его ядром, начинает осознаваться как едва ли не единственно возможная форма существования жанра. В следующем параграфе мы обратимся к анализу стихотворений, по нашему мнению, иллюстрирующих данное предположение.

3.1.3. «Мои молитвы» русских поэтов: пути жанровой эволюции

Особо значимой в ряду «моих молитв» является «Молитва» М.Ю. Лермонтова («Не обвиняй меня, Всесильный...», 1829), в которой находят реализацию все содержательные и конструктивные признаки данной жанровой разновидности.

Представление о бинарности бытия, склонность к саморефлексии и бесконечный поиск гармонического единства обусловили обращение М. Ю. Лермонтова к жанру молитвы на протяжении всего творческого пути. Стремление высказать в поэтическом слове прежде всего самого себя («Я») и посредством этого высказывания понять (и одновременно утвердить) своё место в системе мироздания предопределило новаторский характер лермонтовского диалога с Богом. Создавая «молитвы», поэт не опирается на готовые жанровые образцы, но тем не менее не выходит за рамки жанровой традиции стихотворной молитвы, оставаясь в пределах молитвенного дискурса.

Так, юношеское стихотворение М. Ю. Лермонтова «Не обвиняй меня, Всесильный...», написанное им в 1829 г. и названное «Молитвой», на первый взгляд, мало напоминает молитвы. Под последними понимаются стихотворения специфической жанровой природы, возникшие в русской поэзии XVIII в. на стыке сфер светского и сакрального и изначально существовавшие в парадигме лирических жанров в виде переложений прецедентных текстов в русле новозаветной молитвенной традиции. Содержательные основы данного жанра сформировались благодаря ориентации на молитвенный канон, а именно на

тексты, входящие в церковную практику, что и предопределило наличие дифференцирующих жанровых признаков: инвариантной архитектоники, имманентной диалогичности, устойчивого мотивно-тематического комплекса.

«Молитва» же Лермонтова не только не вписывается в перелогательную традицию, но и, на первый взгляд, подрывает сущностные основы уже оформившегося в литературной традиции жанра. Лирический субъект стихотворения обращается к «Всесильному» не с просьбой, а с исповедью, в которой указывает на собственную неспособность к истинной христианской молитве, бросает вызов Богу. Молитва оказывается самоутверждением лирического субъекта, его самооправданием и признанием исключительной ценности земного мира «с его страстями». Молитвенный диалог приобретает характер соперничества: лирический субъект осознает свое собственное «Я» если и не равным Божественному, то не далеко отстоящим от него: Творцом своего мира, отмеченным «чудным пламенем» и «жаждой песнопенья». Наряду с мотивом покаяния возникает богоборчество: «струя» Божественных «живых речей» проигрывает (в восприятии лирического субъекта) «лаве вдохновенья». Он осознает невозможность отказа от своего дара, даже ради «спасения». «Путь спасенья» оказывается так же «тесен» ему, как и «мир земной», ибо вступление на него неизбежно приведет к утрате самоидентификации личности: освободит от «страшной жажды песнопенья», преобразит «сердце в камень», т. е. уничтожит «я» лирического субъекта, что немислимо для него. Трагизм усиливается в финале стихотворения: выбора пути не происходит, противоречие не снимается, вопрос о том, какой удел лучше: «страшная жажда песнопенья» во «мраке земли могильном с ее страстями» или же «тесный путь спасенья» – остается открытым.

Но это стихотворение не лишено молитвенной медитативности. Исповедуя свою душу, лирический субъект словно стремится дать характеристику своей собственной природы (поэта), а заодно и разобраться в своих противоречивых с Божественным миром отношениях. Иронически, а вместе с тем и трагически, звучит словно бы «спонтанное» признание: «К тебе ж проникнуть я боюсь, / И часто звуком грешных песен / Я, Боже, не тебе молюсь» [Лермонтов, т. 1, с. 73].

Не похожее на типичные стихотворения жанра молитвы стихотворение Лермонтова тем не менее открывает новую жанровую традицию для возникшей в творчестве русских поэтов в 20-е гг. XIX в. разновидности, которую мы с определенной долей условности именуем «моя молитва».

«Моя молитва» – особая жанровая разновидность стихотворной молитвы, характеризующаяся редукцией составляющих молитвенного дискурса и не вписывающаяся в жанровый канон; своего рода лирическая медитация, носящая глубоко личностный исповедальный характер: импровизированный диалог с Богом ведется с позиции лирического «Я», которое становится для героя именем собственным. Помимо усиления субъективности (подмена соборного христианского «мы»), данная разновидность имеет несколько жанрообразующих черт: 1) индивидуальные метафорические именованья Божественного начала; 2) вербализованная рефлексия исповедального характера над поводом обращения к молитве; 3) неканонический характер просьб (в т. ч. прошения о страданиях, о смерти); 4) замена финальной закрепительной формулы «последней просьбой» или словесными показателями обреченности или неверия.

Примыкает к жанровой разновидности «моя молитва» и перекликающееся с первой «Молитвой» М. Ю. Лермонтова его стихотворение «Благодарность» (1840). В небольшом по объёму стихотворении, будто не обращенном никому, звучит совершенно не свойственная молитве просьба о смерти, метафорическая, скрытая за горькой иронией: «Устрой лишь так, чтобы тебя отныне // Недолго я ещё благодарил» [Лермонтов, т. 2, с. 159]. И эта просьба уже не выглядит «спонтанной», она — итог жизненного разочарования, расплата за «самость»: всё, с чем не готов был расстаться лирический субъект ради «пути спасения», утратило ценность, обернулось ложной истиной, опустошило душу. Лирический субъект предстаёт уже не пылким юношей, легко, играючи бросающим «вызов» «Всесильному», а уставшим от «мучения страстей» человеком. «Благодарность» — не обвинение, а горькое осознание: все «за *то, что*» лирический субъект молил его не «обвинять» трансформировались в «за *всё* благодарю» — дерзкие слова молитвы услышаны и исполнены, но осознание самообмана влечет

непреодолимое разочарование, подчеркнутое в стихотворении кольцевой композицией, усиливающей его трагическое звучание: нет выхода из замкнутого круга «страстей» и «обмана» и не вернуть «жар души, растрченный в пустыне»; безысходность, обреченность не дают молить о спасении. Диалог разомкнут, результатом беспощадной трагической самоиронии становится «последняя просьба», демонстрирующая тщетную попытку найти «путь спасения».

Стихотворения «Не обвиняй меня, Всесильный...» и «Благодарность» иллюстрируют жанровую разновидность «моя молитва» и представляют собой, во-первых, диалог зрелого поэта с самим собою юным, во-вторых, один из сюжетов лермонтовской молитвенной лирики, которая им, безусловно, не исчерпывается.

Своеобразную молитву поэта создает и В. Г. Бенедиктов, выносящий эту формулу в качестве жанровой номинации в заглавие своего стихотворения.

Творец! Ниспошли мне беды и лишенья,
 Пусть будет мне горе и спутник и друг!
 Но в сердце оставь мне недуг вдохновенья,
 Глубокий, прекрасный, священный недуг!
 ...
 Дозволь мне, о небо, упавшему духом,
 Лишенному силы, струнами владеть...

Обращаясь к Всевышнему «Творцу» с просьбой о «ниспослании» «бед», «лишений», «горя» во имя сохранения «недуга вдохновенья» – творческого дара, поэт не отрицает Божественной природы последнего, а потому просит прежде всего об укреплении его, а не бросает вызов Богу, хотя просьбы о страданиях, лишениях и противоречат христианской этике. В форме исповеди представлено психологическое состояние лирического субъекта, послужившее поводом обращения к молитве:

... Я чувствую, Боже: мне тяжело здоровье;
 С ним жизни моей мне невидима цель.
 Да будет же в мире мне грусть – изголовье,
 Странствие – пища, терпенье – постель!

Земная надежда, как призрак исчезни!
 Пусть мрачно иду я тропой бытия!
 Но в сладких припадках небесной болезни
 Да снидет мне в душу отрада моя! ... (114)

На противоречие слов молитвы, на их «греховность» указывает «своему поэтическому кумиру и наставнику» в «Ответе на молитву поэта» Е. Н. Шахова (Мать Мария):

... И не проси молитвою греховной
 Скорбей и бед; – ты верно не страдал?
 ... Не так молись! Будь верой обеспечен
 В победном торжестве над грозною судьбой,
 И будет Гений твой возвышен, свят и вечен...
 Но смелым вызовом над нею не играй,
 И не вымаливай за скорби и лишенья
 У Неба дар его, луч светлый вдохновенья,
*Как мученик за веру – Божий рай!*¹

А. А. Григорьев в «Молитве» («О боже, о боже, хоть луч благодати Твоей...») создает собственное молитвенное слово, призванное установлению диалога с Богом, который христиански всепрощающ. На первом плане молитвы – «я» лирического героя, которому присуще чувство искренней веры и который

¹ Цит. по: Антология русской женской поэзии / Сост., авт. предисл. и биогр. Заметок В. И. Калугин. М.: ЭКСМО, 2007. С. 374. [Курсив автора. – О. П.]

исповедует грех перед Богом и ищет спасения. Сам А. А. Григорьев говорил: «Веря в Бога глубоко и пламенно... я привык обращаться с Ним запанибрата... Он один не покидал меня...»¹. Молитва становится выходом из состояния одиночества, своеобразным «криком» мятущейся души:

Не вся еще жизнь истоцилась в бесплодной борьбе:
 Последние силы бунтуют, не зная покою,
 И рвутся из мрака тюрьмы разрешиться в тебе!
 О, внемли же их стону, спаситель! внемли их мольбе,
 Зане я истерзан их страшной, их смертной тоскою.

Источник покоя и мира,- страданий пошли им скорей,
 Дай жизни и света, дай зла и добра разделенья -
 Освети, оживи и сожги их любовью своей,
 Дай мира, о боже, дай жизни и дай истощенья!²

Возникающий в рамках «последней просьбы» мотив истощения («Дай мира, о боже, дай жизни и дай истощенья!») не является здесь просьбой о смерти или болезни, становится прошением об избавлении от страстей.

Интересной в жанровом отношении представляется «моя молитва» К. Ф. Рылеева «Мне тошно здесь как на чужбине...» (1826). Поэт не определяет жанровую принадлежность своего стихотворения, но специально акцентирует посвящение князю Е. П. Оболенскому. При анализе этого стихотворения нельзя не учитывать биографический контекст: стихотворение написано во время заточения в одиночной камере Петропавловской крепости по делу о восстании 1825 г. «Кленовый лист с текстом стихотворения был передан через тюремного сторожа декабристу Е. П. Оболенскому»³.

Стихотворение «Мне тошно здесь как на чужбине...» – это своеобразная

¹ Григорьев А. А. Воспоминания. М., 1988. С. 303.

² Григорьев А. А. Сочинения: В 2 т. М., 1990. / Т. 1. С. 59.

³ См.: Русская стихотворная «молитва» XIX в. : Антология... С. 218. Подробнее в комментарии к стихотворению (Рылеев К. Ф. Полн. собр. стих. Л., 1971. С. 416-417).

молитва о смерти, проникнутая чувством обреченности, уныния, и в то же время лирическая рефлексия на 5-й стих 54-го Псалма: «... боязнь смерти нападе на мя...». Кроме того, в стихотворении содержатся две цитаты, достаточно точные, из 54-го и 45-го Псалмов, что свидетельствует об ориентации на молитвенный канон (ветхозаветную традицию):

... Кто даст крыле мне голубине, Да полечу и почию.	54, 7: ... кто даст ми крыле, яко голубине? И полещу, и почию?
--	--

... Творец! Ты мне прибежище и сила...	45, 2: Бог нам прибежище и сила...
---	------------------------------------

Архитектонику стихотворной молитвы К. Ф. Рылеева можно представить следующим образом.

1) Открывается молитва экспозиционной вставкой исповедального характера с включением перифраза 7 стиха 54 Псалма – вступлением к молитве становится риторический вопрос, подчеркнутый интонацией обреченности, противоречащей сакральному слову (рефлексия на псалом оказывается просьбой о смерти):

Мне тошно здесь, как на чужбине.
Когда я сброшу жизнь мою?
Кто даст крыле мне голубине,
Да полечу и почию.
Весь мир как смрадная могила!
Душа из тела рвется вон. (76)

2) Обращение «Творец!» актуализирует романтическое понимание Бога как Творца, является своего рода метафорой.

3) Собственно мольба открывается переложением 2-го стиха 45 Псалма, а завершается уже отчетливым прошением физической смерти:

Творец! Ты мне прибежище и сила,

Вонми мой вопль, услышь мой стон:

Приникни на мое моление,

Вонми смирению души,

Пошли друзьям моим спасенье,

А мне даруй грехов прощенье

И дух от тела разреши.

Глубоко личностный исповедальный характер молитвы актуализируется усилением позиции «я» лирического субъекта, но происходит это иначе, чем в рассмотренных ранее текстах – уже на уровне переложения Псалма: замена местоимения «нам» на «мне» указывает на то, что соборное христианское «мы» сменяется субъективностью, а повествовательная интонация псалма при этом переходит в диалогическую.

Вторая строка мольбы отмечена использованием приема градации – по ниспадающей: «вонми мой вопль» (высокий одический стиль) – «услышь мой стон» (синоним иной стилевой окраски). Старославянские лексемы: «вонми», «прошение» – ассоциативно указывают на церковные песнопения (подтекст). Медитативный характер молитвы актуализируется психологическим успокоением от участия в молитвенном диалоге: в 3-й и 4-й строках молитвы происходит спад интонационной напряженности императивов: «приникни на моление», «вонми смирению». В этих строках находит отражение и сконцентрированность лирического субъекта на собственном переживании, а в 5-й строке появляется молитва за других: «Пошли друзьям моим спасенье», – которая звучит как прощание с ними (друзьями) (прощанье – пароним прощенью). 6-я и 7-я строки мольбы выполняют роль «последней просьбы» (не метафорически, а почти буквально) – о смерти, о скором избавлении от жизни. Эта просьба звучит спокойно, без надрыва, нет и страха смерти. Диалог с Богом носит не только импровизированный, глубоко личностный (несмотря на воспроизведение ветхозаветных текстов), но и медитативный характер.

Психологическое напряжение лирического субъекта проявлено не только в

соответствующем подборе лексем, но и на уровне фонетики. Обреченность подчеркнута использованием приема аллитерации: сопряжение шипящих («ш» – «ж» – «ч») согласных с сонорными: плавным «л» (молитвенным) и взрывным «р». Замкнутость психологического пространства актуализирована возникающей в результате непрерывного использования гласного «и» интонацией плача.

Определяющим доказательством принадлежности стихотворения К. Ф. Рылеева к жанровой разновидности «моя молитва» является особый характер просьб: продиктованные ощущением обреченности прошения о смерти не мыслимы в стихотворных молитвах, ориентированных на воссоздание молитвенного канона в той или иной степени. Краткие переложения Псалмов становятся для основного текста индивидуально-авторской («моей») молитвы К. Ф. Рылеева ассоциативным фоном и одновременно метафорически точным выражением психологического состояния.

Добавим, что молитвы о страданиях, о смерти – стихотворения, содержание которых противоречит христианскому пониманию таинства молитвы. Реализацию здесь получают или богоборческие мотивы, или мотив усталости от жизни; превозносятся ценности земные, творчество или любовь воспринимаются выше религиозных чувств, которые могут подвергаться ироническому осмеянию. Лирический субъект либо просит скорбей для себя во имя чего-то, либо посылает Богу кощунственные слова. В данной разновидности молитвы находит свое отражение романтическое представление о поэте как о пророке, по-разному воспринятое творческим сознанием. В одних молитвах звучит мотив тяжести пророческого дара, от которого во имя «спокойной» и «обычной» жизни поэт готов отказаться, в других – мотив гордости: поэт возносит себя на уровень Бога, провозглашает себя всеведущим пророком, которой сам может выбрать жизненный путь и создать вселенную из слов, в третьих – ценности поэтического дара и покаяния: способность к творчеству осознается наиценнейшей для поэта, но он готов отказаться от нее, готов отдать свой дар Богу, если тому будет угодно, во имя спасения мира, очищения грешной человеческой души (как своей, так и других).

К жанровой разновидности «моей молитвы» примыкают и синтетические жанровые образования. Примером одного из них может служить стихотворение А. В. Кольцова 1836 года. Поэт выносит в заглавие две жанровых номинации: «Молитва (Дума)», тем самым указывая на синтез двух жанров в своем стихотворении. Впрочем, лирическая форма данной молитвы больше напоминает жанр духовного стиха в его фольклорном варианте.

Спаситель, спаситель!

Чиста моя вера,

Как пламя молитвы!

Но, боже, и вере

Могила темна!

Что слух мой заменит?

Потухшие очи?

Глубокое чувство

Остывшего сердца?

Что будет жизнь духа

Без этого сердца?

На крест, на могилу,

На небо, на землю,

На точку начала

И цели творений

Творец всемогущий

Накинул завесу,

Наложил печать –

Печать та навеки,

Ее не расторгнут

Миры, разрушаясь,

Огонь не растопит,

Не смоем вода!..

Прости ж мне, спаситель!
 Слезу моей грешной
 Вечерней молитвы:
 Во тьме она светит
 Любовью к тебе...(102)

Суть молитвенного предстояния лирического героя перед Спасителем в высказывании интимного чувства веры, в несомненности духовного спасения, в уверенности в действенности молитвенного слова. Спокойная, плавная, напевная интонация задается двухстопным амфибрахией. Исповедальность подчеркивается обилием риторических, обращенных горе, вопросов. Функцией закрепительной формулы наделяется признание в «Любви» Богу – чувстве, которое положено в основу молитвы лирического героя, внутреннего духовного «огня», неугасимо присутствующего истинно верующему человеку. Как видим, «тихая» («умильная») «Молитва» А. В. Кольцова не отходит от выражения молитвенного дискурса, но сакральное слово сменяется в ней словом собственным (мирским), впрочем, не теряющим «христианский лиризм».

В поэзии Ф. И. Тютчева «моя молитва» наполняется проповедническими мотивами. Примером может служить стихотворение. «Свершается заслуженная кара...», в котором поэт пророчествует о неизбежности наказания за «тысячелетний грех»:

Не отвратить, не избежать удара –
 И правда Божья видима для всех¹...

«Романтически идеализированный образ пророка, – пишет Э.М. Афанасьева, – растворяется в дискурсивной установке императивного, дидактического свойства: писатель не просто берет на себя функцию оценки современной жизни с

¹

Тютчев Ф.И. Велик грядущий день: Избранное. М., 2003. С. 263.

наивысшей нравственно-этической позиции, но и поучает современников»¹. Молитва принимает новые функциональные черты: начинает восприниматься как «событие, вмещающее в себя космические законы, парадоксы современной жизни, нравственно-этическую доминанту века»². Подобная установка поэта приводит к видоизменению утвердившейся в романтической поэзии жанровой формы «моей молитвы», в частности – ее онтологического наполнения.

В завершение отметим, что перед нами не стояла задача проанализировать все стихотворения русских поэтов XIX века, относящиеся к жанровой разновидности «моя молитва». Мы лишь обратили внимание на наиболее показательные примеры, доказывающие правомерность выделения «моих молитв» среди других разновидностей стихотворной молитвы.

В качестве вывода из рассмотрения конкретных примеров индивидуальных молитв русских поэтов можно констатировать следующее. «Моя молитва» – особая жанровая разновидность стихотворной молитвы, характеризующаяся редукцией составляющих молитвенного дискурса и не вписывающаяся в жанровый канон. «Моя молитва» – своего рода лирическая медитация, носящая глубоко личностный исповедальный характер: импровизированный диалог с Богом ведется с позиции лирического «Я», которое становится для героя именем собственным. Помимо усиления позиции «я» лирического героя в диалоге с Богом (подмена соборного христианского «мы»), данная разновидность имеет следующие жанрообразующие черты: 1) индивидуальные метафорические именованья Божественного начала; 2) вербализованная рефлексия над поводом обращения к молитве исповедального характера; 3) неканонический характер просьб (в т. ч. прошения о страданиях, о смерти); 4) замена финальной закрепительной формулы «последней просьбой» или словесными показателями обреченности или неверия; 5) жанровая авторефлексия.

Отмеченные нами, к примеру, черты «моей молитвы» (или «молитвы поэта») М. Ю. Лермонтова: указание на самоценность личности лирического субъекта,

¹ Афанасьева Э.М. Молитвенная лирика Ф.И. Тютчева // Духовные начала русского искусства и образования: мат-лы V всеросс. конф. с междунар. уч. Великий Новгород, 2005. С. 183.

² См.: Там же.

напряженность интонации, усиленная императивная модальность, полемический характер обращения к Богу – все это именно те показательные черты, которые будут активно и творчески восприняты русскими поэтами XX в., как правило, предпочитающими вариант отношения человека-творца (поэта) к Богу-Творцу – как равного к равному.

Таким образом, возникшая на периферии жанра как индивидуально-авторская форма поэтического молитвословия «моя молитва», ставшая уже к середине XIX столетия одной из самых распространенных жанровых разновидностей стихотворной молитвы, постепенно обретает статус жанрового «ядра» и начинает осознаваться как основная форма поэтического молитвенного диалога в творчестве русских поэтов XX века.

3.2. Метамолитва: стратегии жанровой реализации

Среди значительного корпуса стихотворных молитв русских поэтов особым образом выделяются молитвы, утратившие связь с парафрастической традицией, не ориентированные на непосредственное переложение сакрального текста: «мои молитвы» и «метамолитвы». Последние меньше всего описаны с литературоведческой точки зрения и не имеют устойчивой жанровой дефиниции, хотя упоминания о них встречаются в работах, посвященных жанру стихотворной молитвы. Так, Э. М. Афанасьева выделяет среди стихотворений «молитвенной проблематики» «произведения о молитве» – «лирические “монологи” рефлексивного плана о “молитве”, о ее воздействии на душу человека» [Афанасьева, с. 19] – и отмечает их параллельное сосуществование со стихотворными молитвами, «в какой-то степени спровоцированное религиозной традицией, в которой наряду с молитвенными текстами, используемыми в ритуальной практике, присутствуют многочисленные их толкования и объяснения» [Афанасьева, с. 18]. Действительно, нельзя не согласиться с

исследователем в признании онтологической связи «молитвы о молитве» со святоотеческой традицией русской духовной литературы, но, на наш взгляд, при рассмотрении данной жанровой разновидности нужно учитывать и такие категории, как «металитературность» и «саморефлексивность», устойчиво проявившиеся в поэзии Нового времени.

Жанр стихотворной молитвы вообще характеризуется саморефлексией – «внутритекстовым двойным моделированием» [Хатямова, с. 5]. Обращаясь к специфическому в силу сохранения «памяти» о религиозной природе лирическому жанру, поэт эксплицирует свои жанровые интенции, в большинстве случаев вынося в заглавие жанровое «имя», тем самым настраивая читателя на определенное восприятие, усиливая его ожидания от текста. Экспликация в заглавии жанровой номинации объяснима изначально строгим жанровым канонем стихотворной молитвы, создаваемой в пограничной области литературы и религии, сфер светского и сакрального. На фоне активного развития жанра стихотворной молитвы в русской поэзии XIX в., продуцирующего все больший отход от воспроизведения канонической модели жанра, значение жанровой авторефлексии усиливается.

Результатом рефлексии в форме жанрового канона становится возникновение в русской поэзии XIX в. индивидуально-авторских разновидностей стихотворной молитвы, демонстрирующих степень интерпретации молитвенного дискурса – поэтическую установку, движущую автором при обращении к жанру молитвы. Среди «новосложенных молитв» (В. А. Котельников), не ориентированных непосредственно на какой-либо сакральный источник, но иллюстрирующих духовно-творческий акт общения с Божественным адресатом, отчетливо выделяются молитвы, в которых молитвенный диалог, на первый взгляд не выражен, а молитвенное слово вынесено за рамки стихотворения. Такие молитвы содержат в себе рефлексии по поводу молитвенного события и представляют своего рода лирический «текст о тексте» – иными словами, «молитву о молитве», или «метамолитву».

Именованье разновидности производится нами путем присоединения

приставки мета- к названию жанра, активно использующейся «для обозначения литературной саморефлексии» [Исрапова, с. 188] в немецком, а теперь и в русском литературоведении, а также с опорой на понятие металирики. «Стихотворения с установкой на самоопределение и самопознание, <...> с привлечением аргументов поэтической “правоты” через ссылку на прецеденты, с рефлексией над собственными генетическими и типологическими параметрами» [Поэтика, с. 119] – «метастихотворения», или металирика. Вариантами металирики («стихотворениями о стихотворениях») могут считаться «подражательные» стихотворения, в которых «все, описанное в тексте, синхронно переживается в языке», стихотворения, в которых «творческий акт сам становится предметом изображения и рефлексии», стихотворения с «метапоэтическим автокомментарием», а также стихотворения с введением «чужого слова» или «многоголосия» [Поэтика, с. 119].

В «метамолитве» – еще одном варианте метастихотворения – предметом изображения и рефлексии является молитвенное состояние, внимание уделяется эмоциональному переживанию лирического героя, на первый план выводятся его впечатления, само же молитвенное слово мыслится как предполагаемое, или случившееся, становится затекстовой реальностью. Рассказ о молитве ведется от первого лица, главной авторской установкой является передача глубоко личностных переживаний, раскрытие внутреннего мира лирического героя через памятование о молитвенном предстоянии перед Богом и силе молитвенного преображения души.

Ярким примером данного типа молитвы можно назвать стихотворение М. Ю. Лермонтова «Молитва» (1839). В стихотворении 1839 г. указания на какой-либо канонический текст нет, как нет и слов мольбы, но тем не менее сам поэт именуется свое стихотворение «Молитвой». Оно и есть молитва. Но не слова, а чувство молитвы выражено в нем. Оно — рефлексия по поводу молитвы. Стихотворение «В минуту жизни трудную» раскрывает преображающее воздействие «одной молитвы чудной» на душу лирического субъекта при отсутствии собственно молитвенных слов, обращений, просьб, каких-либо

указаний на вербально-смысловую оболочку «созвучья слов живых». Композиция стихотворения отражает динамику душевного состояния лирического субъекта: «грусть», теснящаяся в сердце «в минуту жизни трудную», благодаря «благодатной силе» и «непонятной святой прелести» «живых» слов «одной чудной молитвы», сменяется душевной «лёгкостью» и светом: «С души как бремя скатится, // Сомненье далеко...» [Лермонтов, т. 2, с. 127]. М. Ю. Лермонтов задает тон новой жанровой разновидности: мотивы слез, умиления, легкости станут первостепенно значимыми в мотивной структуре «метамолитвы», а установка на создание атмосферы «душевной просветленности» после диалога с «нададресатом» с помощью невербальных средств выразительности стиха — одним из ведущих конструктивных принципов. Лермонтов первым дает «метамолитву» в чистом виде.

Примыкает к лермонтовским стихотворным молитвам стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива...» (1836), которое не принято рассматривать в русле молитвенной лирики, но тема молитвенного преображения звучит и в нём. Здесь, по нашему мнению, через описание состояния природы и связанного с ним обновления души лирического субъекта реализуется рефлексия по поводу молитвенного состояния. Стихотворение строится на основе контраста: покой мира природы противопоставлен тревогам и сомнениям человеческой души. Созерцая образы «мирного края», прислушиваясь к игре «студеного ключа» и шуму «свежего леса» «при звуке ветерка», лирический субъект открывает свою душу навстречу Богу, достигает состояния внутренней гармонии, подобного состоянию молитвенного преображения: «Тогда смиряется души моей тревога, // Тогда расходятся морщины на челе, – // И счастье я могу постигнуть на земле, // И в небесах я вижу бога» [Лермонтов, т. 2, с. 92]. Завершающее стихотворение слово «Бог» указывает на важность Его обретения для духовного преображения лирического субъекта: земное счастье невозможно без ощущения Божественного присутствия; образы природы — одновременно и фон, и условие поиска этого ощущения, а результат поиска — гармония, достижение органичного духовного состояния со-природности и со-бытийности: человек, природа, Бог неразрывно

связаны. Приём параллелизма, явленного в лексических, синтаксических и звуковых анафорах, с помощью которого построено стихотворение, и особая ритмическая организация произведения (в строфах чередуются строки, написанные шести-, пяти- и четырехстопным ямбом) создают интонацию медитативности, свойственную «метамолитвам».

Среди молитв М. Ю. Лермонтова неслучайно нет ни одного переложения, т. к. данная жанровая разновидность противоречит творческим интенциям поэта. Непрекращающийся на протяжении всего творческого пути поиск способа для выражения диалога с Богом, «соучастником личной судьбы» [Лермонтовская энциклопедия, с. 464], явленный в многообразии представленных в лирике М. Ю. Лермонтова экспериментальных разновидностей жанра молитвы, отражает прежде всего духовный поиск гармонии, неразрывно связанный не только с самопознанием и миропознанием, но и с Богопознанием. Путь духовного развития поэта можно проследить по эволюции жанровых разновидностей молитвы в лирике М. Ю. Лермонтова¹: от «моей молитвы», не лишенной горделивого самолюбования и дерзости, свойственных юности, к признанию ложности когда-то обозначенных идеалов («Не обвиняй меня, Всесильный...» — «Благодарность»); от откровенного признания наравне с Божественным и Демонического начала, а вместе с тем и замены «живых речей» «звуком грешных песен» [Лермонтов, т. 1, с. 73] — к представлению о постижении «счастья на земле» чрез «бога в небесах» [Лермонтов, т. 2, с. 92] и о «благодатной силе созвучья слов живых» [Лермонтов, т. 2, с. 127]; от исключительной сосредоточенности на своём собственном «я» — к чистой молитве за другого («Не обвиняй меня, Всесильный...» — «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...»).

Распространенный сюжет «метамолитвы» – воздействие молитвенного слова (чаще – услышанного извне) на душу сомневающегося, «не умеющего молиться» лирического героя, для которого молитвенное состояние – прежде всего, акт

¹ Проследивая путь духовной эволюции М. Ю. Лермонтова, мы исключаем из рассмотрения т. н. «пародийные молитвы» («Моя мольба», 1830; «Юнкерская молитва», 1833), осознавая их явлениями другого порядка. «Пародийная молитва» переводит «высокое» слово молитвы в сниженный регистр, подменяет «сакральное» «профанным», молитвенный дискурс игровым, а следовательно не может быть знаком духовного развития. О пародийных молитвах Лермонтова уже шла речь в первой главе нашего исследования.

саморефлексии. В стихотворении И. Ф. Анненского «В небе ли меркнет звезда...» воссоздается ситуация преображающего воздействия молитвенного слова на душу лирического героя. Молитва отрицается им, как нечто бессмысленное: «...Я не умею молиться. ...Время погасит звезду, Пытку ж и так одолеем...». У лирического героя нет веры в силу молитвенного слова, в возможность Божией помощи, но, заходя в церковь и слыша там молитву, он с «ликованием» молится вместе со всеми; слова молитвы влияют и на его душу, преображают ее, лирический герой задается вопросом, констатирующим присутствие в его сердце Иисуса Христа, но разомкнутым в пространство, не адресованным как будто никому: «Только во мне-то зачем Мытарь мятется, тоскуя?» [Анненский, с. 261]. На самом же деле, вопрос этот – свидетельство внутреннего непрерывного диалога с Богом, вопреки внешней бездуховности, саморефлексия по поводу молитвы.

Еще один тип реализации субъектной структуры «метамолитвы» – наблюдение лирическим героем за молитвенными переживаниями кого-то другого и выражение их в собственном слове. В таких стихотворениях наряду с мотивами умиления и восхищения нередко возникают и мотивы неприятия, непонимания увиденного, или же, наоборот, духовной сопричастности молящимся. Примером такой «метамолитвы» может служить стихотворение Некрасова «Молебен» (1876).

Темы сопричастности молитвенников, постоянной необходимости молитвенного преображения, спасающего значения молитвы, важности соборного духа раскрываются в стихотворении А. Н. Майкова «Когда гоним тоской неутолимой...» как непрерывное воспоминание о посещении храма лирическим героем, об исцеляющем воздействии молитвы «всем миром»:

Когда гоним тоской неутолимой,
 Войдешь во храм и станешь там в тиши.
 Потерянный в толпе необозримой,
 Как часть одной страдающей души,
 Невольно в ней твое потонет горе,
 И чувствуешь, что дух твой вдруг влился

Таинственно в свое родное море

И заодно с ним рвется в небеса... [Русская Духовная поэзия, с. 54]

Кроме того, «метамолитва» может выступать и как дидактический жанр. В таком случае жанровая дефиниция «молитва о молитве» получает вполне конкретное воплощение в стихотворном тексте: «метамолитва» становится рассуждением на тему значимости молитвы в жизни верующего человека, или характеристикой той или иной молитвы, или прошением молитвенных слов (П. А. Вяземский «Молись»; И. С. Никитин «Молитва дитяти»; Ю. В. Жадовская «Полночная молитва»).

Стихотворение П. А. Вяземского «Молись» адресовано М. А. Бартеневой и имеет форму послания, в котором с дружеско-императивной интонацией ведутся размышления о важности молитвы в жизни, а мир Божественный («...что для ума покрыто тьмою, но сердцу видимо в дали...») противопоставляется миру земному («земным цветам земного мая»), которому не стоит доверять [Русская стихотворная молитва, с. 138].

Противопоставление подобного рода происходит и в стихотворении Ю. В. Жадовской, которое адресовано ребенку и не только призвано научить «дитя» молитве (так, воссоздается ситуация ночного пробуждения ребенка для совершения полуночной молитвы, в т. ч. и за воюющих «братьев»), показать значение ее в жизни человека, но и раскрывает веру в силу и действенность детской молитвы (безгрешной, чистой, искренней, которую Бог непременно услышит):

Тихо все; горит лампада;

Полночь бьет; пора, проснись;

Встань, дитя, с своей постельки,

Встань и Богу помолись,

Помолись за дальних братьев, –

Может быть, вокруг них теперь

Льется кровь, летают пули,

Не без ран, не без потерь [Русская стихотворная молитва, с. 131].

Рефлексией по поводу пережитой ситуации в монологическом является «Утренняя молитва» (167) Н. Ф. Щербины. Нельзя не отметить тесную интертекстуальную связь этого стихотворения с лермонтовской «Молитвой» (1839): передавая молитвенное преображение лирического героя, поэт использует перефразированную цитату из стихотворения предшественника: «... Я только плакал и молился, / Я только мог благодарить».

Таким образом, в русле романтических тенденций появляется еще одна индивидуально-авторская жанровая форма стихотворной молитвы – «молитва о молитве», не теряющая своей актуальности на протяжении всего XIX в. «Молитва о молитве» – метатекст, посвященный словесному воссозданию молитвенного события, в котором акцент делается на состоянии лирического героя, а само молитвенное слово выносится за рамки стихотворения. Состояние молитвенного преображения атрибутируется, в большинстве случаев, с помощью описания природных явлений, которые становятся для лирического героя показателем Божественного присутствия в мире; природа приобретает способность к молитве, сопричастна умиленности лирического субъекта, чувствующего преображающее воздействие молитвенного слова. Многообразие сюжетов, возникающих внутри жанровой разновидности «метамолитвы» в творчестве русских поэтов XIX в., указывает на ее актуальность. Сохранение дифференцирующих жанровых черт, таких, как принадлежность молитвенному дискурсу, внутренняя диалогичность, раскрытие традиционных тем и мотивов (воздействие молитвы и ее значимость), саморефлексивность, свидетельствует о существовании в русской поэзии устойчивого представления о жанре стихотворной молитвы. А редукция составляющих жанровой модели (имплицитное выражение молитвенного слова, ориентация на рефлексии по поводу молитвенного события, акцент на психологическом состоянии лирического героя, разрушение диалогической структуры и трехчастной композиции) позволяет говорить о возникновении принципиально нового способа освоения молитвенного дискурса, наряду с другими индивидуально-авторскими молитвами иллюстрирующего

наметившуюся в начале XIX в., в творческих экспериментах поэтов-романтиков, тенденцию к жанровой деканонизации «молодого» по историко-литературным меркам лирического жанра, заключающуюся в постепенном отказе от переложительной традиции.

3.3. Стихотворная молитва в творчестве Е. Гадмер

Завершить наше исследование мы хотели бы монографическим очерком творчества уральской поэтессы Елизаветы Гадмер, в поэзии которой стихотворная молитва играет, несомненно, важную роль. В одном из стихотворений сама автор призналась: «В душе моей живут молитвы». Кроме того, поэзия Елизаветы Гадмер не известна широкому кругу читателей, может быть отнесена к т. н. «массовой» поэзии, поэтому представляется интересным рассмотрение функционирования жанровых разновидностей стихотворной молитвы в ее творчестве.

Писательская судьба Елизаветы Гадмер¹ (1863–?, после 1933) неразрывно связана с Екатеринбургом конца XIX–начала XX вв., городом, в котором она прожила большую часть своей жизни и который сама называла «своей настоящей родиной», но в то же время и «своей первой Голгофой»². Литературный путь Е. Гадмер, известной, прежде всего, своими драматическими произведениями, начался с публикации в газете «Екатеринбургская неделя» в 1879 г. нескольких юношеских стихотворений. «Я не знаю, есть ли у меня творческий талант, – писала она в 1905 г. в письме ко Л. Н. Толстому, – но я знаю, что не писать для меня – значит не жить. Не знаю так же, должна ли я писать: я знаю только, что я не могу не писать. Моя горячая любовь к человеку и ко всему живущему неудержимо влечет меня к перу и властным, неумолкающим голосом в одно и то

¹ Творческий псевдоним Елизаветы Савельевны Головой (Ушковой), известной, прежде всего, своей общественной деятельностью: открытием приюта для женщин и детей (1881) и библиотеки-читальни (1893), а также участием в работе по созданию публичной библиотеки имени В. Г. Белинского.

² *Елизавета Гадмер: Материалы к биографии*: Сб. документов к 60-летию Объединенного музея писателей Урала / Сост. Э. А. Калистратова. Екатеринбург, 2006. С. 86.

же время приказывает мне и умоляет меня: “пиши!” Могу ли я не идти на этот зов? Должна ли погасить в себе тот огонь, без которого жизнь померкла бы для меня и потеряла бы всякий смысл и цену?...»¹

Гадмер печаталась в местных газетах и журналах, выходили отдельные сборники ее стихотворений, пьес, рассказов (в Екатеринбурге, Сибири, Москве, Липецке), но творчество ее популярности не снискало, имя ее было известно лишь довольно узкому кругу читателей. Подобные «неудачи» чрезмерно огорчали поэтессу. В своей «Автобиографии» она неоднократно подчеркивает, что необходимость поддерживать свое существование материально отнимает много духовных и физических сил, препятствует творчеству, тогда как само творчество, к сожалению, не приносит никакого дохода: «Вряд ли чье-нибудь перо, проработав столько, как мое, заработало так мало!...»²; «Меня угнетает только то, что подневольный труд, которым я зарабатываю средства к жизни, ... слишком мало оставляет мне сил и времени для другого труда, к которому рвется все мое существо и в который я охотно вложила бы всю душу...»³. Большая часть написанного Гадмер так и не нашла своего читателя: небольшое количество публикаций («... мне редко приходилось видеть в печати свои произведения: от меня требовались исключительно рождественские, новогодние и пасхальные рассказы и стихотворения...»⁴), региональная писательская «прописка», отсутствие архива («... много мелких рассказов и стихотворений исчезло только потому, что не осталось черновики. А хранить черновики при своей тяжелой, бездомной, скитальческой жизни я не имела возможности... Значительная часть моих сочинений исчезла бесследно, как будто я и не писала их. А восстановить их вновь невозможно: вдохновение на каждый сюжет приходит только однажды...»⁵) делают ее творчество малодоступным для широкой аудитории, а также лишают его масштабного литературоведческого интереса, который, как правило, сводится к реконструкции творческой биографии поэтессы, к ее, так сказать, «фигуре».

¹ *Елизавета Гадмер: Материалы к биографии.* Екатеринбург, 2006. С. 60.

² Там же. С. 105.

³ Там же. С. 60.

⁴ Там же. С. 19.

⁵ Там же. С. 105–106.

(Действительно, нельзя не заметить, что в своей «Автобиографии» Е. Гадмер изрядно мифологизирует собственный образ, как поэтический, так и биографический, выбирая житийно-сказовую тональность повествования, запутывая некоторые факты, лишая события датировки.) Между тем, поэтическое творчество Гадмер вполне вписывается в традицию русской поэзии конца XIX – начала XX в., отражает ее сущностные черты. Поэтическое развитие Гадмер протекает по пути от юношеских пронизанных сентиментализмом строк через социально-гражданскую тематику к своего рода философско-религиозному романтизму. «В ее стихах ощутимо... сочетание всех трех составных русской поэзии рубежа веков: “некрасовской школы” гражданской лирики, фетовского “чистого искусства” и религиозной лирики»¹. «Религиозно-философскими мотивами проникнут»² и последний сборник «лирических стихотворений»³, изданный Гадмер уже после отъезда с Урала в Липецке в 1911 г., «Вечерний звон»⁴, в котором среди 34-х недатированных стихотворений нам удалось обнаружить несколько произведений молитвенного жанра.

Уже само название сборника полисеманлично. Оно непосредственно отсылает к молитвенному стихотворению И. И. Козлова «Вечерний звон» (1827), которое, в свою очередь, является примером многоступенчатого переосмысления (перевода – из сферы «чужого сознания» в сферу «не-чужого») молитвенного текста – одной из форм репрезентации сакрального источника, характерной для романтической лирики. Многоступенчатый перевод⁵ – неоднократно переведенный в рамках разных культурно-языковых систем текст, своеобразный вид сотворчества поэтических сознаний, переложение переложения. Стихотворение И. И. Козлова восходит к молитве X в. афонского старца Святогора (преподобного Евфимия

¹ Калугин В. И. Молитвы русских поэтов XI–XIX вв.: Антология / Авт. проект, составление и биографические статьи В. И. Калугина. М., 2010. С. 679.

² Курочкин Ю. М. Уральские находки. Свердловск, 1982. С.

³ Елизавета Гадмер: Материалы к биографии... С. 21.

⁴ Гадмер Е. Вечерний звон: Сб. стихотворений. Липецк, 1911. [Далее тексты стихотворений цитируются по этому изданию с указанием страницы в скобках. – О. П.]

⁵ Стоит оговориться, что зачастую отличить многоступенчатый перевод молитвенного текста от собственно переложения канонической молитвы не представляется возможным, т. к. не всегда корректно можно определить, какое именно событие (в широком смысле) повлияло на обращение поэта к жанру молитвы.

Мтацминдели), одного из основателей Иверского монастыря¹. Молитва, переведенная старцем с древнегрузинского языка на греческий, легла в основу стихотворения Томаса Мура, которое и переводит И. И. Козлов. Столь очевидные интертекстуальные связи настраивают на определенное прочтение сборника Е. Гадмер, подчеркивают его содержательные особенности, в то же время вынесенная в название метафора обладает глубинным философским смыслом, приобретает значение символа.

Метафора вечернего звона разворачивается в четырех, открывающих сборник, стихотворениях: «Колокол» (с. 3), «Пасхальный звон» (с. 4–6), «Христос Воскрес» (с. 7–8), «Слава в вышних» (с. 9), составляющих своеобразный лирический цикл, не выделенный Е. Гадмер. Образ колокола-голоса, пронизывающий все четыре стихотворения, возникает в начале первого: «Мерно несется торжественный звон...» (с. 3), а смысловую наполненность обретает в финале второго, оказываясь голосом Христа:

... В полночной мгле
 Гудит пасхальный звон...
 Как будто льется по земле
 Протяжный чей-то стон.
 И будто слышен неземной
 Бодрящий душу зов...
 ...
 То, может быть, Христос зовет
 Людей в полночной тьме:
 – Я встал из гроба... Час Мой бьет, –
 Придите все ко мне! ... (с. 6)

Такое развертывание образа от стихотворения к стихотворению делает понятным выбор императивно-просительной формы для выражения впечатления от колокольного звона в первом стихотворении:

...Надо, гудит он, с делами спешить:

¹ См.: Калугин В., Никитин В. Тысячелетие русских молитв // Литературная газета. № 52. 26.12.2007.

Жизни на все не достанет...

...

Колокол, громче, сильнее гуди!

Дальше пусть звуки несутся!

Разум и сердце, и совесть буди –

Спящие все да проснутся! (с. 3)

– и риторически-вопросительной во втором:

...То с колокольни отдаленной

Раздался колокола звон...

Какою властью облеченный,

Какою скорбью удрученный,

Так грозно благовестит он?.. (с. 5)

Образ колокола-голоса амбивалентен: «торжественный звон» «несется», «словно кого погребает» (с. 3), рассказывая о преступлении («Твой Сын убит, о, Боже Правый?») «грешного мира земного», «одетого мраком» и «виноватого», объятого «молчанием суровым» и «зловещей тишиной» (с. 4), и в то же время «гудит пасхальный звон», неся не только весть о воскресении Христа, но и Его призыв этому миру: «Я – Жизнь, Я – Истина, Я – Путь, – // Идите же за Мной!» (с. 6). Противоречие в большей степени утверждается в третьем стихотворении «Христос Воскрес!», написанном в жанре духовной оды, противопоставлением мира («человечества») и Вечности (природы), земли и неба, безверия и веры:

Христос воскрес... Не на земле,

А только в небесах! ... (с. 7)

... Христос воскрес и на земле,

Но не в сердцах людских... (с. 7)

... Христос воскрес везде, во всем –

В земле, в лучах небес, –

Лишь в человечестве одном,

Увы! Он не воскрес! ... (с. 8)

... Христос воскрес!.. О, не для всех!

Хоть Он за всех страдал,
 Он не воскрес еще для тех,
 Кто вновь Его распял.
 Голгофы есть и до сих пор...
 ... Вы все, кто ближних угнетал,
 Кто проливал их кровь, –
 Для вас Христос не воскресал:
 Распят Он вами вновь! (с. 8)

– «пасхальный светлый звон» (с. 7) приобретает обличительный тон, звучит громче, напряженнее и обрывается в четвертом стихотворении цикла «голосом» славословной молитвы, утверждающей веру «в силу светлых сил» (с. 9), указывая на невозможность снятия мировых (земных) противоречий:

Слава в вышних! слава свету,
 Показавшему нам свет!..
 Оборву здесь песнь я эту, –
 На земле ведь мира нет! ... (с. 9).

Таким образом, в четырех открывающих сборник «Вечерний звон» стихотворениях Е. Гадмер постепенно разворачивается восприятие лирическим сознанием благовеста: в образе колокола-голоса запечатлевается рефлексия верующего человека, остро переживающего несовершенство современного мира, на евангельский сюжет распятия и воскресения Иисуса Христа. Эти стихотворения образуют цикл и составляют единый молитвенный текст – вариацию на тему, заданную сакральным текстом. Причем сохраняется и трехчастная композиция молитвы: первое стихотворение цикла «Колокол» и первая часть стихотворения «Пасхальный звон», являющегося триптихом, соответствуют вступлению (молитвенный дискурс устанавливается воззванием к «Колоколу» и обращением «Боже Правый»); две части триптиха «Пасхальный звон» и стихотворение «Христос Воскрес!» – собственно молитве (риторические вопросы и восклицания, размышления лирического субъекта перемежаются с «голосом» Христа и «колокола», несущего весть о воскресении); четвертое

стихотворение цикла «Слава в вышних!» принимает на себя функцию финальной закрепительной формулы, своеобразного «выхода» из молитвенной ситуации.

Единственное стихотворение, которое Е. Гадмер называет «Молитвой», «О, Боже! Боже, Вездесущий!» (с. 12) представляет собой вольное переложение канонической молитвы «Отче наш...», сближающееся с ходатайственной молитвой за ближних в т. н. «женском варианте»¹: «Тебя молю я, как отца...» – «Не будет пусть у нас войны!...»; «Дай нам детьми твоими стать...» (с.12) [Курсив наш. – О. П.]. Сохраняя в целом структурные черты (обращение, мольба, финальная просьба) и следуя христианским представлениям о Богосыновстве, Е. Гадмер интерпретирует семь прошений Господней молитвы в соответствии с собственным пониманием насущных ценностей. Так, прошение о хлебе трансформируется в: «Да будем живы мы любовью» (с. 12).

Стихотворения Е. Гадмер «Меня судьба не баловала» (с. 12–13), «Пророк Илья, гласит преданье...» (с. 14–15) и «Последняя мольба» (с. 43) можно отнести к такой разновидности жанра молитвы, как «моя молитва»².

В стихотворении Е. Гадмер «Меня судьба не баловала...» отчетливо звучит голос лирической героини («я»), ведущей диалог с наадресатом, открывающийся исповедью:

Меня судьба не баловала, –
 Немного счастья мне дала!
 Зато я горя много знала,
 И много слез я пролила... (с. 12)

Установление молитвенного дискурса происходит во втором четверостишии обращением в форме звательного падежа: «Боже» – и просьбой о прощении за сетование на беспощадную судьбу:

Прости мне, Боже, мысли эти!
 Нет, я не жалуясь... молчу...

¹ Ср.: Жадовская Ю. В. «Молитва» («Молю Тебя, Создатель мой...»); «Молитва» («Дух премудрости и разума, и силы...») // Русская стихотворная «молитва» XIX века: Антология / Вступит. статья, сост., примечания, библиография Э. М. Афанасьевой. Томск, 2000. С. 126; 132.

² Данная жанровая разновидность молитвы представлена в творчестве Д. В. Вeneвитинова, И. И. Козлова, П. А. Вяземского, Н. И. Языкова и др. поэтов-романтиков.

Все, все ведь к лучшему на свете!

Я верить этому хочу! (с. 12)

Выход из молитвенного события осуществляется в пятом четверостишии оксюморонным славословием, звучащим как «вызов»:

... За все страданья и лишенья

Тебе хвалу я воздаю! (с. 13)

Стихотворение «Илья пророк, гласит преданье...» является своеобразной молитвой-исповедью: «имя» наадресата опущено, важным становится обращение именно лирического «я» поэта, в душе которого «живут молитвы» и «пытливых дум теснится рой» (с. 15), к Высшей силе с прошением о «чудном плаще» пророческого дара:

... Извлечь из лиры клич призывный, –

Мне этой власти не дано!

Учить хотела б, – не умею!

Хочу молиться, – не могу! ...

...

А чудный плащ мне дал бы силы,

Меня бы властью он облек,

И грешный мир, больной и хилый,

Вперед увлечь бы он помог. ... (с. 15)

В стихотворении «Последняя» мольба» происходит подмена сакрального имени («Мать-земля!» – «Смерть!» – «Боже мой!»), звучит мольба о смерти как избавлении от «страданий», просьбой о которой и завершается молитвенный макродиалог:

Боже мой! услышь мольбу мою:

Дай мне смерть! о смерти лишь молю! (с. 43)

Обозначив лишь некоторые черты молитвенной лирики Е. Гадмер, выделенной нами в последнем сборнике поэтессы «Вечерний звон», мы можем говорить о том, что ее творчество отражает тенденцию к жанровому синтезу, характерную для

поэзии конца XIX – начала XX в., а обращение Гадмер к жанру молитвы становится закономерным итогом духовно-творческого пути. «В зрелый период обращение поэтов к молитве, – пишет Э. М. Афанасьева, – отражает характер духовных поисков на вершине глобальной концентрации творческих сил, – и нередко этот макрокосмический диалог, вводя поэтическое слово в онтологическую сферу, служит своеобразным подведением итогов и определением ценностных ориентиров жизни, конечность которой осознается весьма остро»¹.

¹ См.: Афанасьева Э. М. «Молитва» в русской лирике XIX в. // Русская стихотворная «молитва» XIX века: Антология / Вступит. статья, сост., примечания, библиография Э. М. Афанасьевой. Томск, 2000. С. 12.

Заключение

Логика настоящего исследования предполагала переход от теоретической поэтики жанра к исторической, а от исторической – к практической. Начав с представления о теоретической модели жанра стихотворной молитвы, в ходе исследования мы наполнили ее непосредственным практическим смыслом, проанализировав довольно обширный спектр произведений русских поэтов XIX в. (от Г. Р. Державина до И. Ф. Анненского).

В ходе нашего исследования нам удалось не только установить теоретическую модель жанра стихотворной молитвы и ее жанровых разновидностей, но и создать типологию на основании критерия вторичности по отношению к тексту-прецеденту (канонической молитве, определившей жанровый канон стихотворной молитвы). Типология включила пять разновидностей стихотворной молитвы, расположенных по степени удаленности от первоисточника: 1) молитвы-переложения, 2) молитвы-подражания, 3) молитвы-вариации, 4) «мои молитвы», 5) метамолитвы. Типология отражает магистральную линию эволюции жанрового сознания русской лирики – от точного переложения прецедентных текстов (как правило, религиозных) к созданию индивидуально-авторских поэтических форм, от четкого следования канонам к жанровой деканонизации. Кроме того, мы обозначили существующую на периферии жанра стихотворной молитвы разновидность пародийной молитвы, которая помогает уточнить представление о границах жанра, ибо пародия на жанр не есть уже сам жанр, а лишь заостренный «образ» (М. М. Бахтин) этого жанра.

Особое внимание в исследовании было уделено жанровой разновидности «моя молитва». Возникнув на периферии жанра как отражение тенденций романтических экспериментов с художественным словом, «моя молитва» на протяжении XIX в. становится ведущей жанровой разновидностью, не опирающаяся, с одной стороны, на жанровый канон в такой же степени, как, например, молитва-переложение, молитва-подражание, молитва-вариация, она

сама, с другой стороны, становится своего рода жанровым каноном, который органично впитывается поэтической средой.

Дальнейшая эволюция жанра молитвы происходит уже в русле неоромантических тенденций Серебряного века, когда усиливается интерес к глубоко личностной трактовке ситуации Богообщения, а творчество начинает мыслиться как «Богородительное деяние». А. Белый писал: «Искусство должно учить видеть вечное... приобщать к высшему... к тем энергиям, которые необходимы для сверхъестественного преобразования мира»¹. Важными для обоснования творчества как со-творчества с Высшими «силами» становятся христианские идеи о близости человека Богу, возможности уподобления Ему и постоянного диалога с Ним, а также Богосыновстве. Философско-эстетические концепции порубежного времени определяют стремление поэтов к переосмыслению предшествующей культуры, возвращению к ее духовным истокам. Мистические настроения эпохи, стремление к психологическому познанию мира, тенденция к синтезу жанровых форм и искусств обусловили актуальность репрезентации молитвенного дискурса в поэтическом слове. Модификации жанра молитвы можно обнаружить в творчестве И. А. Бунина, З. Н. Гиппиус, М. И. Цветаевой, Ф. Сологуба, А. А. Ахматовой, О. Э. Мандельштама, Н. С. Гумилева и др. Стоит отметить, что интерес к жанру молитвы не утрачивается русскими поэтами на протяжении всего XX в.

¹ См.: Поэзия небес: Бог и человек в русской классической поэзии XVIII–XX вв. СПб., 2002. С. 18.

Список литературы

1. «Как слово наше отзовется...»: Избранная лирика / Сост., вступ. статьи и словарь Н. Колосовой. М., 1986.
2. А. С. Пушкин : путь к Православию / Сост., подготовка текста, примечания А. Н. Стрижева. М. : Изд-во «Отчий дом», 1997.
3. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: Опыт периодизации // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М. : Наука, 1986.
4. Азбука христианства: Словарь-справочник / Под ред. А. Удовенко. М., 1997.
5. Аликова Е. А. Диалоговое начало в русской женской поэзии конца XVIII – начала XIX в. Автореф. на соиск. ... к.ф.н. Казань, 2013.
6. Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990.
7. Антология русской женской поэзии / Сост., авт. предисл. и биогр. заметок В. И. Калугин. М. : ЭКСМО, 2007.
8. Архипова А. В. Религиозные мотивы в поэзии декабристов // Христианство и русская литература: Сб. статей. СПб., 1994. С. 185–208.
9. Афанасьева Э. М. «Молитва» в русской лирике XIX в. // Русская стихотворная «молитва» XIX в. : Антология / Вступ. ст., сост., примеч., библиограф. Э. М. Афанасьевой. Томск : STT, 2000.
10. Афанасьева Э. М. «Молитва» в русской лирике XIX в.: логика жанровой эволюции. Дисс. на соиск. ... кандид. филол. наук. Томск, 2000.
11. Афанасьева Э. М. «Молитва» в русской лирике XIX в.: логика жанровой эволюции : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2000.
12. Афанасьева Э. М. «Отче наш...» в русской лирике XIX в. // Вестник ТГПУ. Сер. «Гуманитарные науки» («Филология»). 2004. № 3. С. 50–55.
13. Афанасьева Э. М. Молитвенная лирика Ф. И. Тютчева // Духовные начала русского искусства и образования: Материалы V всеросс. конф. с

междунар. участием... («Никитские чтения»). Великий Новгород, 2005. С. 180–189.

14. Афанасьева Э. М. Религиозно-философская основа «Невыразимого» В. А. Жуковского // Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики). Екатеринбург, 2007.

15. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет / М. М. Бахтин. М. : Худож. лит., 1975. 502 с.

16. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994.

17. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979. 427 с. (Из истории советской эстетики теории искусства).

18. Бенедиктов В. Г. Стихотворения. Ленинград, 1937.

19. Бердникова Т. В. Диалогизм жанра молитвы в структуре лирического стихотворения // Жанры речи : Сб. науч. статей. Вып. 6 / [отв. ред. В. В. Дементьев]. Саратов : Наука, 2009. С. 381–388.

20. Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. Москва, 1989.

21. Бобырева Е. В. Религиозный дискурс: ценности, жанры, стратегии (На материале православного вероучения) : Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Волгоград, 2007.

22. Богданов К. А. Заговор и молитва (К уяснению вопроса) // Русская литература. 1991. № 3. С. 65–68.

23. Богословские труды. Сб. 17. М., 1977.

24. Бодрова А. С. К истории предсмертных публикаций Баратынского // Русская литература. 2010. № 1. С. 130–142.

25. Боратынский Е. А. Разума великолепный пир: О литературе и искусстве / Вступ. ст., составл. и примеч. Е. Н. Лебедева. М., 1981.

26. Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М., 2001.

27. Бройтман С. Н. Русская лирика XIX – начала XX в. в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. М., 1997;

28. Булгаков С. Икона, ее содержание и границы // *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. : Антология / Сост., общ. ред и предисл. Н. К. Гаврюшина. М. : Прогресс, 1993.*
29. Булгаков С. Н. *Философия имени. СПб. : Наука, 1999. 447 с.*
30. Бухаркин П. Е. Церковная словесность и проблема единства русской культуры // *Культурно-исторический диалог: Традиция и текст. СПб., 1993. С. 3–15.*
31. Вениамин, митрополит (Федченков В.). *Молитва Господня. Псково-Печерский монастырь; Москва, 1998.*
32. Вербицкая М. В. К обоснованию теории «вторичных текстов» // *Филологические науки. 1989. № 1. С. 30–36*
33. Владимирова О. А. Вторичный текст в лирике: онтология и поэтика: Дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2006
34. Владимирова О. А. Вторичный текст в лирике: онтология и поэтика: Автореф. Дис. Канд. филол. наук. Тверь, 2006.
35. Владимирова О. А. Эволюция вторичных текстов в 40-е–90-е гг. XIX в. на примере творчества А. Майкова // *Жанрологический сборник. Вып. 1. Елец, 2004. С. 43–48.*
36. Войтак М. Проявление стандартизации в высказываниях религиозного стиля (На материале литургической молитвы) // *Текст : Стереотипность и творчество : межвуз. сб. науч. тр. Пермь : Изд-во Пермского ун-та, 1998. С. 214–230.*
37. Войтак М. *Стереотипность и творчество в поэтической молитве // Стереотипность и творчество в тексте. Пермь, 2000.*
38. Гадмер Е. *Вечерний звон: Сб. стихотворений. Липецк, 1911.*
39. Гараджа В. И. *Социология религии : Учеб. пособие для студ. и аспирантов. М. : ИНФРА-М, 2005. 348 с.*
40. Гаспаров М. Л. *Избр. труды. О поэтах. М., 1997. Т. 1.*
41. Гаспаров М. Л. *Избранные статьи. М., 1995.*

42. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика. М., 1984.
43. Гачев Г. Д., Кожин В. В. Содержательность литературных форм // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. М. : Наука, 1964.
44. Гинзбург Л. Я. О лирике. М., 1997.
45. Гиппиус З. Н. Собрание стихов 1899–1903 гг. М., 1904.
46. Гиршман М. М. Диалектика жанра и стиля в художественной целостности // Жанр и проблема диалога. Махачкала, 1982.
47. Глинка Ф. Н. Таинственная капля. Народное предание. М., 1871.
48. Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями / Н. В. Гоголь ; Сост. В. А. Воропаев. М. : Сов. Россия, 1990. 430 с.
49. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. / Сост. и комм. В. А. Воропаева, И. А. Виноградова. М., 1994.
50. Голгофа: Библейские мотивы в русской поэзии. М.; Харьков, 2001.
51. Грехнев В. А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький, 1985.
52. Григорьев А. А. Сочинения: В 2 т. М., 1990.
53. Григорьев А. А. Воспоминания. М., 1988.
54. Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII в. М., 1927.
55. Дарский Д. С. О Фете // Русская мысль. М.; Пг. Кн. 8.
56. Демченков С. А. «Псалтырь рифмотворная» Симеона Полоцкого: принципы поэтической обработки бблейского текста // Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики). Екатеринбург, 2007.
57. Дмитриев И. И. Полное собрание стихотворений. Ленинград, 1967.
58. Добротолубие. Т. V. М., 1992.
59. Дунаев М. М. Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература в XVII–XX вв. М. : Изд. Совет РПЦ, 2003.
60. Елизавета Гадмер: Материалы к биографии: Сб. документов к 60-летию Объединенного музея писателей Урала / Сост. Э. А. Калистратова. Екатеринбург, 2006.

61. Ермоленко С. И. Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы : Монография. Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 1996.
62. Ермоленко С. И. Религиозное чувство М. Ю. Лермонтова в лирическом выражении // Лермонтовские чтения – III : Мат-лы Всеросс. науч. конф. : 15–16 окт. 2009 г. / Науч. ред. д.ф.н., проф. С. И. Ермоленко. Отв. ред. д.ф.н., проф. Т. А. Ложкова. Екатеринбург : Урал. гос. пед ун-т, 2010. С. 6–30.
63. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995.
64. Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: Курс лекций. СПб., 1996.
65. Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М., 1959. Т. 1.
66. Задонский Т. Рассуждения о молитве. Рязань, 1997.
67. Захаров В. Н. Русская литература и христианство // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв. : Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр : Сб. науч. тр. Петрозаводск, 1994.
68. Зырянов О. В. Бог в поэзии А. А. Фета // Дергачевские чтения-96: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Екатеринбург, 1996. С. 34–38.
69. Зырянов О. В. Логика жанровых номинаций в поэзии Нового времени // Новый филологический журнал. 2011. № 1 (16). С. 76–81.
70. Зырянов О. В. О проблемно-методологическом поле религиозной филологии // Русская литература в литургическом контексте: сборник научных статей. Кемерово, 2011. С. 14–25.
71. Зырянов О. В. Религиозный тип художественного сознания в русской литературе («Шинель» Н. В. Гоголя) // Творческий универсум русской культуры : Коллективная монография / под ред. В. И. Копалова. Екатеринбург : Изд-во УрГУ, 2008.
72. Зырянов О. В. Русская классическая словесность в этноконфессиональной перспективе. Екатеринбург, 2014.
73. Зырянов О. В. Теоретическая модель «вторичного» литературного

жанра // Текст и тексты. Новосибирск, 2010.

74. Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2003. 548 с.
75. Иванюк Б. П. Жанры литургической поэзии: акафист, антифон, канон, кондак, литания, молитва // *Philologos*. № 15 (4). Елец, 2012. С. 23–28.
76. Избранные поучения святых отцов о молитве. М., 2013.
77. Измайлов А. Е. Избранные сочинения. М. : ОГИ, 2009. С. 245.
78. Ильин И. А. Аксиомы религиозного опыта. Минск : Изд-во Белорусского Экзархата, 2006. 591 с.
79. Ильин И. А. О тьме и просветлении: Книга художественной критики. Бунин – Ремизов – Шмелев // Ильин И. А. Собр. соч. : В 10 т. М., 1996. Т. 6. Кн. 1.
80. Ильюнина Л. А. Искусство и молитва (По материалам наследия старца Софрония) // *Русская литература*. 1995. № 1. С. 218–225.
81. Иншакова Ю. Г. Литургические жанры в поэзии Серебряного века // *Жанрологический сборник*. Вып. 1. Елец, 2004. С. 89–94.
82. Иншакова Ю. Г. Литургические жанры в поэзии Серебряного века // *Жанрологический сборник*. Елец, 2004. Вып. 1.
83. Иоанн Кронштадский, св. прав. В мире молитвы. СПб., 1991.
84. Иоанн Лествичник. Лествица, возводящая на небо. М., 1997.
85. Иоанн, игумен Синайской горы, прп. Лествица. М., 2002.
86. Каллаш В. В. О приписываемом Пушкину стихотворном переложении молитвы «Отче наш» // *Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук*. СПб., 1901. Т. VI. Кн. 3. С. 184–206.
87. Калугин В., Никитин В. Тысячелетие русских молитв // *Литературная газета*. № 52. 26.12.2007.
88. Касаткина В. Н. Поэзия Ф. И. Тютчева. М., 1978. С. 90.
89. Кибальник С. А. Художественная философия А. С. Пушкина / С. А. Кибальник ; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) РАН. СПб. : Дмитрий Буланин, 1999. 200 с. (*Studiorum Slavicorum Monumenta*; Т. 16.)

90. Киреевский И. В. Избр. ст. / Сост., вступ. ст. и комм. В. Котельникова. М. : Современник, 1984. 383 с. (Б-ка «Любителям российской словесности»)
91. Кожинов В. В. Жанр литературный // Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М., 1987. С. 106–107.
92. Кожинов В. В. Книга о русской лирической поэзии XIX в.: Развитие стиля и жанра. М., 1978.
93. Козлов И. В. Книга стихов Ф. Н. Глинки «Опыты священной поэзии»: проблемы архитектоники и жанрового контекста: Автореф. дис. ... кандид. филол. наук. Екатеринбург, 2006.
94. Козлов И. В. Молитвенное слово в творчестве Федора Глинки (На материале стихов «Опыты священной поэзии») // Дергачевские чтения-2004 : Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Мат-лы. междунар. науч. конференции / Сост. А. В. Подчиненов. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2006. С. 51–55.
95. Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992.
96. Корман Б. О. О соотношении субъектной организации и сюжета // Корман Б. О. Избр. тр. Теория литературы. Ижевск, 2006.
97. Корман Б. О. Практикум по изучению литературного произведения. Воронеж, 1978.
98. Котельников В. А. О христианских мотивах у русских поэтов // Литература в школе. 1994. № 3. С. 3–10.
99. Котельников В. А. Язык церкви и язык литературы // Русская литература. 1995. № 1. С. 5–26.
100. Кошемчук Т. А. Русская литература в православном контексте. СПб. : Наука, 2009. 278 с.
101. Кошемчук Т. А. Русская поэзия в контексте православной культуры / Отв. ред. В. А. Котельников. СПб. : Наука, 2006.

102. Культура русской речи : Энциклопедический словарь-справочник / [под ред. Л. Ю. Иванова, А. П. Сковородникова, Е. Н. Ширяева]. М. : Флинта : Наука, 2003. 840 с.
103. Курочкин Ю. М. Уральские находки. Свердловск, 1982.
104. Кучина Е. А. Категория молитвы и ее художественное воплощение в поэзии А. С. Пушкина: Автореф. на соиск. ... к.ф.н. Екатеринбург, 2013.
105. Кучина Е. А. Молитва в лирике А. С. Пушкина: Дружество как братство // Известия УрГУ. Сер. 2. № 3 (93). 2011. С. 20.)]
106. Кюхельбекер В. К. Духовные стихотворения // ОР ИРЛИ. Р. 1. Оп. 13. № 196.
107. Кюхельбекер В. К. Избранные произведения : В 2-х т. Москва–Ленинград, 1967. Т. 1.
108. Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979.
109. Ларкович Д. В. Феномен авторского сознания Г. Р. Державина в контексте русской художественной культуры второй половины XVIII – начала XIX века : Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. Екатеринбург, 2012.
110. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра : Монография. Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982.
111. Лейдерман Н. Л. Теория жанра: Исследования и разборы. Екатеринбург, 2010.
112. Лепяхин В. «Отцы пустынноики и жены непорочны...» (Опыт подстрочного комментария) // А. С. Пушкин : Путь к Православию / Сост., подгот. текста, примечания А. Н. Стрижев. М. : Отчий дом, 1997. (Православная церковь и русская литература) С. 243–259.
113. Лермонтов М. Ю. Собрание стихотворений: В 4-х т. Москва–Ленинград, 1961.
114. Лермонтов М. Ю. Сочинения : В 6 т. М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1954–1957.
115. Лермонтовская энциклопедия / Гл. ред. В. А. Мануйлов. М., 1981.

116. Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М., 1987.
117. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л. : Худож. лит., 1971. 414 с.
118. Ложкова Т. А. Жанр подражания псалмам в лирике декабристов // Проблемы стиля и жанра в русской лирике XIX в. Екатеринбург, 1994.
119. Лосев А. Ф. Имя : Избранные работы, переводы, беседы, исследования, архивные материалы / А. Ф. Лосев ; Сост. и общ. ред. А. А. Тахо-Годи. СПб. : Алетейя, 1997. 614 с. («Памятники религиозно-философской мысли нового времени». Разд. «Русская религиозная философия»).
120. Лосев А. Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
121. Лосев А. Ф. Миф–Число–Сущность. М., 1994.
122. Луцевич Л. Ф. Псалтырь в русской поэзии. СПб., 2002.
123. Любомудров А. М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья. Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев. СПб., 2003.
124. Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л. : Прибой, 1929.
125. Мережковский Д. С. Собрание стихотворений / Вступит. ст. А. В. Успенской; сост. и подгот. текста Г. Г. Мартынова. СПб., 2000.
126. Мифы народов мира: Энцикл.: В 2-х т. М., 1987.
127. Молитва поэта / Сост. В. А. Сапогов. Псков, 1999.
128. Молитвы русских поэтов. XI–XIX. Антология. Москва, 2012.
129. Молитвы русских поэтов: XI–XXI в. М., 2007.
130. Монтень М. Опыты. Кн. 1. М.; Л., 1954.
131. Нейчев Н. М. Русская литературная классика как текстовая целостность в библейском контексте // Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики). Екатеринбург, 2007.
132. Неугасимая лампада: Антология русской религиозно-философской поэзии XIX в. / Сост. Т. Л. Александрова. М., 2009.

133. Новиков В. И. Литературная пародия и ее жанровые разновидности: Автореф. Дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1980.
134. Новый завет. М., 1993.
135. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы: В 2 т. М., 1989. Т. 1.
136. Овчинникова М. Н. Трансформация сакральных жанров в творчестве Е. Ю. Кузьминой-Караваевой. Автореф. на соиск. ... к.ф.н. Екатеринбург, 2012.
137. Пашкуров А., Аликова Е. Поэтика молитвы и Богообщения в русской женской поэзии рубежа XVIII–XIX веков // Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць. 2009. Випуск 46. С. 77–85.
138. Полный церковно-славянский словарь. М., 1993.
139. Пospelов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. М. : Просвещение, 1972.
140. Поэзия небес: Бог и человек в русской классической поэзии XVIII–XX вв. СПб., 2002.
141. Поэтика : слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. М. : Изд-во Кулагиной : Itrada, 2008. 358 с.
142. Поэты-декабристы / Вступ. ст., подготовка текста и примечания И. М. Семенко. Л., 1960.
143. Православный молитвослов и Псалтирь. М., 1988.
144. Пророк: Библейские мотивы в русской поэзии. М.; Харьков, 2001.
145. Псалтырь в русской поэзии / Сост. Т. Макарова. М., 2010.
146. Пушкин А. С. Собр. соч. : В 10 т. / под общей ред. Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова, Ю. Г. Оксмана. М., 1959.
147. Пятаева А. В. К вопросу о жанровых трансформациях в молитвенной лирике (На материале поэзии Ивана Козлова) // Филологические науки: Вопросы теории и практики. Тамбов, 2008. № 1. Ч. 1. С. 147–149.
148. Радченко Т. А. Духовная природа поэтической молитвы как основной жанрообразующий фактор (на материале стихотворения А. С. Пушкина «Отцы пустынноики и жены непорочны...») // Русская историческая филология :

Проблемы и перспективы : Докл. Всеросс. науч. конф. памяти Н. А. Мещерского. Петрозаводск, 18–20 октября 2000 г. : Сб. / Отв. ред. Л. В. Савельева. Петрозаводск : КГПУ; Периодика, 2001. С. 352–358.

149. Резников В. Размышления на пути к вере (О поэзии Пушкина). М., 1997.
150. Религиозная обрядность: Содержание, эволюция, оценки. Киев, 1988.
151. Роговер Е. С. Молитва как жанр русской поэзии // Этнолингвокультурология: проблемы и решения. Сб. науч. тр. СПб., 2004.
152. Розанов В. В. Уединенное. М., 1990. Т. 2.
153. Романов Б. Псалмопевец Давид и русская поэзия // Псалтырь в русской поэзии XVII–XX вв. М., 1995.
154. Руденко М. С. Художественное осмысление религиозных образов и мотивов в поэзии Анны Ахматовой: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1996.
155. Русская Духовная Поэзия: Сб. духовных стихотворений русских поэтов XVIII–XIX вв. / Сост. Александр (Милеант), епископ. М., 1996.
156. Русская литература XVIII в.: Словарь-справочник / Под ред. В. И. Федорова. М., 1997.
157. Русская стихотворная «молитва» XIX в.: Антология / Вступит. статья, составление, примечание, библиография Э. М. Афанасьевой. Томск : СТТ, 2000.
158. Сапогов В. А. Поэзия и молитва // Молитва поэта. Псков, 1999.
159. Святые отцы о молитве и трезвении. М., 1997.
160. Сендерович С. Алетейя. Элегия Пушкина «воспоминание» и проблемы его поэтики. Wien, 1982
161. Скурат К. Е. Христианское учение о молитве и ее значении в деле нравственного совершенствования. Клин, 1999.
162. Смирнов И. П. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров. СПб., 2008.
163. Соловьев В. С. Общий смысл искусства // Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 73–89.

164. Соловьев В. С. Три речи в память Достоевского // Достоевский Ф. М. Записки из подполья: Повесть. СПб. : Азбука, 2006. С. 185–201.
165. Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика / В. С. Соловьев ; Сост., вступ. ст. Р. Гальцевой, И. Роднянской; Коммент. А. А. Носова. М. : Искусство, 1991. 701 с. (История этики в памятниках и документах).
166. Соловьева Т. В. Поэтика духовного: «Переложения Псалтири В. К. Третьяковского» // Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики). Екатеринбург, 2007.
167. Софроний, архимандрит (Сахаров С. С.). О молитве : Сб. статей. СПб., 1994.
168. Спутник христианина: Сб. духовно-нравственных статей. М., 1993.
169. Стенник Ю. В. К вопросу о поэтическом состязании 1743 г. // Русская литература. 1984. № 4. С. 100–104.
170. Сурат И. З. Пушкин как религиозная проблема // Новый мир. 1994. № 1. С. 207–222.
171. Таисия Леушинская, игуменья. Духовные стихотворения. Санкт-Петербург, 2005.
172. Тамарченко Н. Д. Переход от канонических жанров к неканоническим // Теория литературных жанров. М., 2011. С. 43–51.
173. Тамарченко Н. Д. Русский классический роман XIX в. Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997.
174. Тамарченко Н. Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика. Тверь, 2001.
175. Тамарченко Н. Д. Типология реалистического романа: На материале классических образцов жанра в русской литературе XIX в. Красноярск, 1988.
176. Тарановский К. О поэзии и поэтике / Сост. М. Л. Гаспаров. М., 2000.
177. Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу. М., 1997.
178. Толстой А. К. Полное собрание стихотворений: В 2-х т. Ленинград, 1984.
179. Тынянов Ю. Н. Литературный факт. Москва, 1993.

180. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов ; Отв. ред. В. А. Каверин, А. С. Мясников. М. : Наука, 1977.
181. Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л. : Прибой, 1929.
182. Тюпа В. И. Дискурс / Жанр. М., 2013.
183. Тюпа В. И. Художественность литературного произведения: Вопросы типологии. Красноярск, 1987.
184. Тютчев Ф. И. Велик грядущий день : Избранное. М., 2003.
185. Тютчев Ф. И. Лирика. Москва, 1966. Т. 1.
186. Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений. Москва, 1994. Т. 2. С. 279.
187. Успенский Б. А. Краткий очерк истории русского литературного языка (XI–XIX вв.). М., 1994.
188. Федоровских А. А. Трансформация сакрального и профанного в обществе : Миф – религия – идеология : Автореф. дис. канд. филос. наук. Екатеринбург, 2000.
189. Федосеева Е. Н. Диалогическая основа русской лирики первой трети XIX в.: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 2009.
190. Федотов О. И. Основы русского стихосложения: Учебное пособие. М., 1997.
191. Феофан, епископ. Начертания христианского нравоучения // Христианство: Энцикл. словарь. Т. 2. М., 1995. С. 143.
192. Фет А. А. Стихотворения, поэмы, переводы / Сост., вступ. ст. и коммент. А. Тархова. М., 1985.
193. Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. : Антология / Сост., общ. ред и предисл. Н. К. Гаврюшина. М. : Прогресс, 1993. 400 с. (Сокровищница русской религиозно-философской мысли. Вып. I)
194. Флоренский П. А. У водоразделов мысли. М. : Правда, 1990. Т. 2.
195. Флоренский П. А. У водоразделов мысли. Черты конкретной метафизики. М. : АСТ : АСТ МОСКВА, 2009. 346 с.

196. Фофанов К. Стихотворения. [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.evangelie.ru/forum/t51361.html>
197. Фрейденберг О. М. Происхождение пародии // Русская литература XX в. в зеркале пародии: Антология. М. : Высшая школа, 1993. С. 392–404.
198. Херасков М. М. Молитва // Электронные публикации ИРЛИ (Пушкинского Дома) РАН / Режим доступа: <http://lib.pushkinskiydom.ru/default.aspx?tabid=5300>.
199. Христианство : Энциклопедический словарь : В 3 т. Т.2. М. : Большая Российская энциклопедия, 1995. 670 с.
200. Христианство и русская литература: Сб. статей. СПб., 1994.
201. Христианство: Словарь / Под ред. Л. Н. Митрохина и др. М., 1994.
202. Христианство: Энцикл. словарь. М., 1995.
203. Христианство: Энциклопедический словарь: В 3 т. М., 1992.
204. Цветаева М. И. Искусство при свете совести // Цветаева М. И. Собр. соч: В 7 т. М., 1997. Т. 5 (2). С. 24–52.
205. Час молитвы: Библейские мотивы в русской поэзии. М.; Харьков, 2001.
206. Чернышов М. Р. Риторическая молитва в русской и английской поэзии XIX в. // Текст в культурно-историческом контексте : Сб. науч. трудов / под ред. О. Г. Сидоровой, А. В. Маркина. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2005. С. 168–174.
207. Шамаева С. Е. Жанр молитвы в лирике М. Ю. Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: Тезисы межвуз. науч. конф., посвящ. 180-летию со дня рождения поэта. Ставрополь, 1994.
208. Эволюция форм художественного сознания в русской литературе (опыт феноменологического анализа) : сб. науч. тр. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2001. 358 с.
209. Элиаде М. Священное и мирское / пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. М. : Изд-во МГУ, 1994. 144 с.

210. Элиаде М. Священные тексты народов мира / Пер. с англ. В. Федорина. М. : КРОН-ПРЕСС, 1998. 624 с.
211. Элиаде М. Избр. соч. : Очерки сравнительного религиоведения. М. : Ладомир, 1999. 489 с.
212. Юрьева И. Ю. Пушкин и христианство : сб. произведений А. С. Пушкина с параллельными текстами из Священного Писания и комм. М. : Муравей, 1999. 280 с.
213. Языков Н. М. Полное собрание стихотворений. Москва–Ленинград, 1964.
214. Cox G. Tyrant and victim in Dostoevsky. Columbus, Ohio, 1984
215. Dubrow H. Genre. L.; N. Y., 1982.
216. Frazier M. Romantic Encounters: Writers, Readings, and the «Library for Reading». Stanford, California, 2007. P. 1–30.
217. Shaw J.-T. Pushkin on His African Heritage: Publication during His Lifetime // Under the Sky of My Africa: Alexander Pushkin and Blackness. Evanston, Illinois, 2006. P. 79–98.
218. Бетко І. Біблійні сюжети І мотиви в українській поезії ХІХ – початку ХХ століть. Zielona Góra–Kijów, 1996.
219. Даниленко І. І. Молитва як літературний жанр: генеза та еволюція. Миколаїв, 2008.