



Мощанская О.Л.

ОППОЗИЦИЯ «РАЙ» – «АД» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВОСПРИЯТИИ АНГЛОСАКСОВ И ДРЕВНИХ РУСИЧЕЙ

Аннотация. Основная проблема исследования – изучение типологических сходжений в художественном наследии англосаксов и древних русичей. Анализ таких произведений как «Грехопадение» и «Хождение Богородицы по мукам» позволяет выявить черты сходства и различия при изображении ада. Сопоставление «Феникса» и «Отца нашего Агапия» дает представления об особенностях восприятиярая англосаксов и древних русичей.

Ключевые слова: сравнительное религиоведение, англосаксы, русичи, рай, ад, типологические сходжения, особенности художественного видения мира.

Изучение представлений англосаксов и древних русичей о Вселенной помимо сходства в восприятии позволяет выявить становление национального своеобразия уже на ранней ступени литературного развития. В этом плане любопытно сравнить особенности изображения ада ирая у англосаксов («Грехопадение», «Феникс») и у древних русичей («Хождение Богородицы по мукам», «Сказание отца нашего Агапия»). У англосаксов истоки художественного воплощения ада восходят к изображению бездны, где обитали чудовища в «Беовульфе». В народном героическом эпосе ареной схваток добра и зла стало пространство, ограниченное стенами (дворец Хигелака Хеорот, жилище Гренделя и его матери) или берегами (море, которое Беовульф очистил от нечисти, победив морезителя). Добро воплощено в образе богатыря и его подвигах, зло – в омерзительных образах чудовищ, в убийствах и междоусобицах. Душа человека пока еще не стала, как это происходит в «Грехопадении», полем сражения доброго и злого начал.

«Беовульф»¹ (далее при цитировании – номера строк) запечатлел характерное для западно-европейского Средневековья вертикальное представление об устройстве Вселенной: середина мироздания – «дом и усадьба» людей («срединный мир»), вершина мироздания – Бог, внизу – бездна и чудовища. В поэме еще нет четкого представления о рае и аде. Бог, адское пламя, Каин только упоминаются в произведении. Так, чудовище Грендель, нападающее на светлый Хеорот, ведет свой род от Каина. Он назван язычником и осужден на адские муки (107, 794).

У англосаксов горы, утесы, пещеры таят смертельную угрозу для людей. Чудовища живут в бездне, которую от мира людей отделяет невидимая граница: олень, преследуемый охотником, скорее отдаст ему жизнь, «нежели ступит в темные чаши» и т.д. В бездну приходится спускаться «по волчьим скалам, обветренным кручам». Там «стремнина гремит в утесах, поток подземный...он топь образует на низких землях; сплетает корни заиндевелая чаша над теми трясинами, где по ночам появляется чудо – огни болотные... страшное место! – когда же буря тлетворным

ветром дышит над водами, вздымаются волны, мрачнеет воздух, небо плачет» (1358-76).

В создании картины бездны приведенные выше реалистические детали, свойственные северной природе, сочетаются с фантастическими мотивами: «ущелье, кишашее нечистью», «волны, кипящие кровью», «морские драконы, лежащие на отмелях» (1420–40).

Тьма, мрак, огонь, тлетворный воздух, омерзительные создания станут традиционными свойствами адской бездны. Но автор «Беовульфы» не населяет логово чудовищ мучениками, страдающими за грехи. Для самого Гренделя и его матери наказанием является отторжение от людей, а не место их обитания, которое соответствует их наклонностям и в котором они чувствуют себя в безопасности.

«Грехопадение»² – отрывок из стихотворной книги «Бытие», приписываемой легендарному поэту Кэдмону. Конфликт «Грехопадения» – конфликт между Богом и возгордившимся «дерзким ангелом». Он дан в эпической традиции: небесная обитель напоминает Хеорот, Бог наделен чертами «государя-всевластителя», пространство, куда за дерзкие речи, спесь и непослушание низвергнут Сатана, аналогично месту обитания чудовищ в «Беовульфе».

Контрастные образы «темного пекла», «негаснущего огня», «стужи лютой, хлада и пламени» повторяются в нарастающей степени: «жар жестокий», «пар ядовитый», «туман и темень», затем – «ад пекучий», «бучило пламенное». Наконец, появляется образ-обобщение – «страна иная, огнем напоенная, лютым пламенем». «Иная страна» – адское пространство, как и бездна в «Беовульфе», имеет границы: «тесное место», «бездна с небесным краем». Она характеризуется отсутствием света: «страна бессветная». Потустороннее пространство изображается с помощью конкретных земных образов и понятий, которые, однако, приобретают символическое значение.

Ад дается не только в изображении песнопевца, но и через восприятие Сатаны. В своей «вотчине», как называет Сатана ад, он выступает и в роли мученика, и в роли мучителя. Стужа и пламень ада после райского блаженства представляются Сатане непереносимыми. Он говорит о «гиблом месте», в котором «огонь не гаснет», о «пламени в нещадной бездне», о «тьме кромешной».

В отличие от чудовищ, у которых «поганое тело», которые, не прибегая к обману и искушению, зверски убивают своих врагов, устрашая их своим обликом и силой, Сатана, вернее зло в его облике, получает иное художественное воплощение. Он, «дерзкий ангел», имеет «блистательный облик» и преследует цель погубить душу человека и тем самым бросить вызов самому Богу. Новое в создании зла в «Грехопадении» – контраст между видимостью и сущностью. В «Беовульфе» мы встречаем традиционное противопоставление света-добра тьме-злу. В «Грехопадении» светлые краски, когда речь идет о Сатане, прикрывают зло. Мотив «обманчивого света» появляется и в изображении пространства: «видение» Евы, когда ей под влиянием Сатаны кажется, что «свет сияет», что она вся «озарена сиянием». После грехопадения человека и истинный свет, и «обманчивый» исчезают. Пространство, меняясь в худшую для человека сторону, во многом предвосхищает адское: «градобойные тучи», «град с небес», «морозы», «жар безжалостный» – сочетание антагонистических, одинаково губительных для человека понятий.

В «Грехопадении» Сатана и его посланец действуют от имени добра, прикрываясь именем Бога, прибегая к лжи и обману, выраженному в словесной форме. Светлые краски пространства, которые привиделись Еве под влиянием Сатаны, не результат победы над злом, как это имело место в «Беовульфе» после побед богатыря над чудовищами, это ложное, обманчивое восприятие отдельного человека.

Мотив искушения человека нечистой силой, приводящего к гибели его души, в «Беовульфе» лишь намечен и связан с образом Херемода. О Херемоде, побежденном нечистой силой, в поэме говорится очень кратко: растерял «храброту, мощь души и рук, попал под власть адской силы и был погублен злолукавым врагом, сокрушившим его бурей бедствий» (901-903). Затем эта характеристика расширяется до притчи, свидетельствующей о наказаниях, ожидающих гордецов. Бог возвысил Херемода над народами, дал ему власть над людьми: «целый мир под пятой у него». Переполнилась гордыней душа Херемода, и стрела «посланца адских сил» проникает в нее, заставляя Херемода отвернуться от Бога благостного (1719-1757). Хереمود гибнет, не осознавая причины гибели.

Автор «Грехопадения» уже в состоянии показать сомнения и колебания человека перед поступком. Адам ощущает себя «слабым» еще до грехопадения не только по сравнению с Богом, но и с посланцем ада: «слаб я постигнуть речей значенье». Осознанием своей слабости герой-человек отличается от героя-богатыря.

Если в «Грехопадении» показан путь человека к аду, а последний пока заселен только Сатаной и его «воинством», испытывающими «страшные муки», то в апокрифе «Хождение Богородицы по мукам» ад заполнен грешниками, которые в земной жизни преступили заповеди Божьи. В «Грехопадении» Сатана поднимается из ада, чтобы побудить первых людей на земле нарушить запрет Бога и тем самым обречь их на муки. В апокрифе Богородица спускается в ад, чтобы увидеть и облегчить страдания грешников. Мотив искушения человека, о котором шла речь, заменяется мотивом сострадания к нему, «плача» по поводу его участи.

Апокрифы (греч. – тайный, сокровенный) по происхождению – памятники переводные. Темы апокрифов – добро и зло, рай и ад, создание мира и человека. Они испытали влияние древнерусской литературы и устного народного творчества, функционировали в виде легенд и духовных стихов. Творчески переработанные сознанием древних русичей, апокрифы отражали и особенности их мировосприятия.

«Хождение Богородицы по мукам»³ дошло до нас в значительном количестве русских списков, из которых древнейший относится к XII в. Оно позволяет судить о представлениях, сформировавшихся у древних русичей об аде, о наказании за грехи и о милосердии. В нем встречаются символы, характерные и для «Слова о полку Игореве»: солнце, месяц, Хорс, Троян, Верес и др. Но воспринимаются они в ином ключе. События, ставшие содержанием «Грехопадения», в апокрифе лишь упоминаются. Господь в ответ на мольбы Богородицы о снисхождении к грешникам напоминает ей, как он создал человека, а тот нарушил его запрет и был изгнан из рая.

Само представление об аде у англосаксов и русичей сходно, но форма апокрифа иная – странствие («хождение») Богородицы в сопровождении архангела Михаила по аду. Эта «подвижная» форма позволяет автору показать все «адское» пространство, многообразие персонажей, населяющих его. «Потусторонний мир» в «Хождении Богородицы по мукам» – особое пространство, определяемое сторонами света. Ад разверзается на юге. «Огненные облака», «горящие столы», на которых мучаются грешники, находятся на севере.

Воссоздаваемое с помощью черной и красной красок пространство приобретает все более зловещий облик. По мере знакомства Богородицы с адом мрак переходит во «тьму великую», «глубокую тьму»; «огненная река» – в «огненное облако», в «огненные столы» с горящими на них грешниками, в «опаляющий огонь» и, наконец, в «реку огненную – словно кровь». Мрак и огонь наполнены людьми, обреченными за прегрешения на муки. Последние изображаются в чувственно-конкретной форме: грешник, по-

едаемый червями, повешенный за ноги, женщина, изо рта которой выползают змеи и поедают ее, мужчина, исходящий кровью, его язык скрутило пламя и т.д.

Среди грешников – те, кто не верил в «Отца и Сына и Святого Духа», в Богородицу, те, кого прокляли родители, кто враждовал между собой, людоеды, блудницы, клятвопреступники, те, кто не почитал священников, клеветники, сводники, церковники, наживавшиеся на церковном добре и не выполнявшие свой долг, воры, пьяницы, те, кто не знал милосердия и творил беззаконие. Социальное положение грешников различно: от ростовщиков до князей. В картине, рисующей самые страшные мучения («великие мучения»), соединяются все образы, традиционные для ада: река, воды которой клокочат как в котле, глубокая тьма, пресмыкающиеся.

«Срединный мир» входит в произведение лишь через упоминания занятий и прегрешений грешников при жизни. Горний мир в апокрифе только намечен. Он, как и в «Грехопадении», контрастирует с преисподней. Это «высота небесная», свет и прежде всего милосердие – мотив, который отсутствовал в англосаксонской поэме.

Весь апокриф пронизан утверждением необходимости милосердия и сострадания, олицетворенными в образе Богородицы, ее слезах по поводу мук самых страшных грешников. Трижды повторенное моление Богородицы за страждущих, обращенное к Богу, настойчивость, проявленная ею во время неоднократных призывов к Всевышнему, отказывающему грешникам в прощении, ее готовность разделить страдания находящихся в аду («пусть буду и я мучиться с христианами») достигают своей цели. Грешники получают временное отдохновение от мук: от Великого Четверга до Троицына дня.

Гуманизм автора апокрифа, духовное начало, заключенное в нем, постепенно становятся преобладающими в русской средневековой культуре. Не случайно о «Хождении Богородицы по мукам» как «монастырской поэмке», послужившей литературным образцом для «Легенды о Великом инквизиторе», вспоминает Иван Карамзев в «Братях Карамзевых» Ф.М.Достоевского. Он рассказывает Алеше об этом апокрифе: «Есть, например, одна монастырская поэмка (конечно, с греческого): Хождение Богородицы по мукам, с картинами и со смелостью не ниже дантовских»⁴. Влияние апокрифа ощущается и в названии романа А. Толстого «Хождение по мукам».

«Феникс» (Канон Кюневульфа, 750-850 гг.)⁵ стоит у истоков традиции художественного воспроизведения мечты о рае, «блаженной земле» в английской литературе. Апокриф «Сказание отца нашего Агапия» (Успенский сборник), XII в.)⁶ начинает ту же традицию в русской литературе. Оба произведения восходят к греческим источникам, соответственно переработанным англосаксонским и славянским мировосприятием, прежде всего фольклорным.

Как же изображается в англосаксонской поэме и древнерусском апокрифе то, что «не видел глаз и не слышало ухо»?

Поэма «Феникс» входит в «Канон Кюневульфа» (750-850 гг.). Имя «Кюневульф» вплетено рунами в заключительные строчки четырех поэм: «Христос», «Юлиана», «Елена», «Судьба апостолов». Поэма состоит из двух частей. В первой излагается история легендарной птицы Феникс. Основой для изложения послужила латинская поэма философа и писателя Лактанция (ум. около 340 г.), передающая легенду о сказочной птице, воскресающей из пепла. Античная традиция соединяется с христианской: Феникс олицетворяет праведников-христиан, которые после Страшного суда заслужили вечное блаженство. Вторая часть поэмы рисует «блаженную землю», где после кончины найдут успокоение праведники.

В сходном восприятии образ Феникса встречается и в работах Тертуллиана, – например, в трактате «О воскресении плоти», являясь примером использования античной легенды в целях христианского поучения. Философ дает впечатляющую картину угасания дня, когда «все помрачается, молчит, цепенеет, повсюду наступает затишье и все скорбит о погибшем свете». Он преклоняется перед величием мироздания, ибо день возвращается вновь, «возвращается зима и лето, весна и осень со своими силами, свойствами и плодами». Все «сотворенное восстанавливается». Феникс, в представлении Тертуллиана, – «полнейший и достовернейший образ надежды людей (а не только природы) на воскресение, ибо это существо одушевленное, подвластное и жизни, и смерти». «Умирая по своей воле», Феникс обновляется; умирая и возвращаясь в день своего рождения, Феникс является там, «где никого не было, вновь та, которой уже не было, иная и та же самая»⁷.

Как уже упоминалось, апокрифы Древней Руси по происхождению – памятники переводные, но они, как и легенда о Фениксе у англосаксов, были переработаны славянской традицией, традицией устного народного творчества. Русский перевод «Сказания отца нашего Агапия» с греческого известен в списке XII в., в составе Успенского сборника.

Как видим, оба памятника связаны с греческой традицией, но последняя подверглась серьезному воздействию национальных традиций, связанных прежде всего с фольклорными источниками.

По форме поэма «Феникс» – описание «блаженной земли». Присутствие рассказчика ощущается лишь в первой строке («как не раз я слышал»).

«Сказание отца нашего Агапия» – последовательный рассказ о том, как отец Агапий достиграя, преодолев трудности на пути туда, и вернулся назад, чтобы поведать людям об увиденном. В апокрифе мы наблюдаем сочетание мотивов, присущих жанру «видения» (голос, который слышит Агапий, сон Агапия и пробуждение), и мотивов, свойственных жанру «хождения» (странствие Агапия, трудности, которые он преодолел на своем пути).

В обоих памятниках «блаженная земля» находится на острове, которого достичь очень трудно. В «Фениксе» – это «дольний остров», «дивно содеянный» «гордомогучим», «горним» создателем, это «земля далекая, людям недоступная». «Место, никому не ведомое», где очутился отец Агапий, находится далеко за морем и труднодоступно для людей.

Итак, отдаленность и труднодоступность пространства – характерные черты произведений. Райское пространство возникает в привычном облике «земли», но «земли далекой, людям недоступной, вживе недостижимой». Ограниченность пространства выражается в том, что «блаженная земля» – остров, но остров необычный не только своим предназначением, но и тем, что его берега не имеют четких границ: они «неземным духом чудесно овеяны».

В «Фениксе» «блаженная земля» получает характеристику с помощью приемов, уже известных в англосаксонской поэзии: бытовые детали, природа, музыка. Но используются они во имя новой цели – воссоздать мир, отличный от земного и его превосходящий. В «блаженную землю» попадают через «врат благодарных створы», т.е. сходно с тем, как входят во дворец, замок, дом. В поэме перечисляются свойства суровой северной природы, знакомые по героическому эпосу и элегиям англосаксов. Но в данном случае они призваны не оттенить подвиги богатыря и страдания скитальцев. Их назначение – подчеркнуть иные условия, которые ждут праведников. В раю нет ни снега, ни ливня, ни дыхания стужи, ни летучего пламени, ни утесов, ни скал клыкастых, ни пещер, ни провалов. Автор трижды возвращается к характеристике острова через отрицание. Первое и третье перечисления перекликаются. Те явления, которые названы

в первом случае, получают развернутую характеристику в третьем. «Снега» превращаются в «снежные вихри жестокие», «дыхание стужи» – в «стужу лютую, колющую людей студеными ледышками», «ливни» – в «дождевые потоки». Второе же изображение природы через отрицание связано непосредственно с характеристикой местности. В нем утверждается, что на острове нет примет местности, где обитали драконы: «ни утесы, ни скалы, ни утесы клыкастые, ни каменные уступы в поднебесье там не вздыбаются» и т.д. Необходимо отметить выразительность реалистических деталей в зарисовках северной природы.

Природа «блаженной земли» необычна и ярка для Севера: «сокровенная равнина», «лес зеленый», «чистая и беспечальная счастья обитель, цветущая непрестанно», «лугами цветущая», «тишайший остров, под небесами высокими вознесенный к звездам. Светлые там приветливы древесные рощи, леса эти солнечны, непрестанно плодоносящие, цветы там блистают, листья зеленеют вечные на ветках по воле Господа, и зимой, и летом лес изобилен дивными плодами, и никогда не вянет листва под небосводом ... воды струятся, чудным течением ключи изливаются, текут в берегах, луга омывая, ручьи величавые из чащи леса», «... всегда великолепны деревья под бременем зрелых, сладких, сочных и смачных во всякое время» плодов, «веселая роща», «лес великий, светлейший», «цветущий непрестанно».

Как видим, изображение цветущей природы идет также по линии нарастания параллельно с усилением отрицательных свойств, которым нет места в раю. От «леса зеленого» до «леса великого, светлейшего» в конце, от равнины, «цветущей непрестанно», – к более развернутой характеристике. В целом же природа дается в контрастном восприятии: «равнина» в раю – и «обрывистые скалы» в земной жизни, постоянные свет, тепло и вечнозеленые деревья «блаженной земли» – и лютые стужа, ветры, снег «срединого мира». Но воспроизведение англосаксами незнакомой им природы отличается отвлеченностью по сравнению с реалистически выписанными деталями северной природы.

В обоих случаях картины природы служат созданию образа во многом символического – «блаженной земли», которой хотя никто и не видел, но в существование которой большинство людей верило. В «Сказании отца нашего Агапия» Агапий, оказавшись в «совсем незнакомом месте», видит «различные деревья и цветы разные цветущие, и разнообразные плоды, которых никто никогда не видел». Этот мотив необычных цветов и плодов повторяется, когда Агапий после встречи с Христом оказался у старца. «На столе лежал хлеб белее снега, а у скамьи был источник белее молока и слаще меду, на столе лежали гроздьями множество ягод – и багряные, и красные, и белые, и были там разные плоды и цветы, и вещи, никем не виданные». В «Сказании отца нашего Агапия» используется сходный с «Фениксом» прием повторения и усиления, встречаются и сходные моменты в изображении рая.

Но, как представляется нам, выявление различий в представлениях о рае более любопытно, чем констатация сходства. Необходимо оговориться: мы ограничиваемся рассмотрением различий в произведениях именно в воспроизведении рая, не касаясь формы англосаксонского и древнерусского памятников. Изображение рая у англосаксов связано непосредственно с земными образами и касается прежде всего характеристики происхождения «блаженной земли» определяются началом и концом мироздания. Она «от века покоится», не пострадала от потопа. Обычное земное время отсутствует в произведении, плоды на деревьях не вянут и «долу не упадают», цветы и деревья «цветут непрестанно». Но время в «блаженной земле» эсхатологическое: земля существует, «покуда творцом не будет разруше-

но древнее, сотворенное им в начале». Те же, кто достоин вкусить блаженства на этой земле, не изображаются.

Тот же прием отрицания, который мы встречали при изображении пространства, употребляется при перечислении свойств, которых не должно быть у праведников. На острове нет недостатков, присущих человеку. Нет «...ни ненависти, ни мести, ни злобы, ни слабости, ни слезной скорби, ни старости, ни усталости, ни жестокой смерти, ни пагубы, ни безутешности, ни напастей лютых, ни греха, ни худа, ни лихих раздоров, ни голода...».

В этом перечислении отрицательных качеств человека ощущается влияние христианского учения и мечта людей об иной жизни.

Безусловно, в раю, в котором побывал Агапий, эти качества тоже отсутствуют. Но если англосаксонского поэта волновали природные катаклизмы и земные распри и он с необычайной силой выразительности подчеркивал их отсутствие в раю, то древнерусский автор больше внимания уделяет духовному началу. В чем же это выражается?

Во-первых, о том, что он оказался в раю, Агапий узнает от Христа. Во-вторых, Христос объясняет Агапию, что плоды, которые он видел, – пища апостолов и душ праведных. В-третьих, стол, на котором у старика стоят яства, – стол Господень, плоды, которые видит на нем Агапий, – души человеческие, принявшие образ плодов, ибо смертный не может их видеть. Свет, которым залит рай, – свет ангелов и праведных душ. После того, как Агапий попробовал из райского источника, его ум «просветлел». Непогода и несчастья людей в «Сказании отца нашего Агапия» не просто отсутствуют: они отступают перед Божьей волей. Возвращаясь из райской земли, Агапий встречается с корабельщиками, которые обессилели от морских бурь и голода. Райский хлеб напитал всех, не уменьшаясь в размерах, а бури превратились в попутный ветер.

Итак, в рассмотренных произведениях так называемая «вторая реальность» становится основным объектом изображения, но воспроизводится она с помощью традиционных мотивов и средств. На примере этих произведений можно наблюдать оформление христианского мироощущения. «Феникс» доносит до нас всю яркость чувственного представления о рае и этим ограничивается. В поэме языческое мироощущение преобладает над христианским, происходит адаптация языческой культуры к новым ценностям. И в том и в другом случае рай – реально существующий прекрасный сад, находящийся за высокой оградой, полный необычных цветов и плодов, сладкозвучного пения. Но древнерусский певец показывает трудность проникновения в рай. Тяжелая дорога, которую преодолевает Агапий, – это и реальный путь, и духовный путь следования за Господом.

Усиление духовного начала в «Сказании отца нашего Агапия» можно объяснить и временной дистанцией между памятниками, и особенностями мироощущения древнерусского поэта. Внимание к духовному началу явится одной из ведущих черт последующего развития русской литературы.

Библиографический список

Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах / пер. В. Тихомирова. – М.: Художественная литература, 1975. – 751 с.

Блаженная земля // Древнеанглийская поэзия / пер. В. Тихомирова. – М.: Наука, 1982. – С. 90–94.

Грехопадение // Древнеанглийская поэзия / пер. В. Тихомирова. – М.: Наука, 1982. – С. 95–132.

Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: В 10 т. – Т. 9. – М.: Художественная литература, 1958. – 620 с.

Сказание отца нашего Агапия // Памятники литературы Древней Руси: XII век. – М.: Художественная литература, 1980. – С. 155–165.

Тертуллиан Квинт Септимий Флорент. О воскресении плоти // Тертуллиан. Избранные сочинения. – М.: Прогресс, 1994. – 448 с.

Хождение Богородицы по мукам // Памятники литературы Древней Руси: XII век. – М.: Художественная литература, 1980. – С. 167–184

¹ Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах / пер. В. Тихомирова. – М.: Художественная литература, 1975.

² Грехопадение // Древнеанглийская поэзия / пер. В. Тихомирова. – М.: Наука, 1982. – С. 95–132.

³ Хождение Богородицы по мукам // Памятники литературы Древней Руси: XII век. – М.: Художественная литература, 1980. – С. 167–184.

⁴ Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: В 10 т. – Т. 9. – М.: Художественная литература, 1958. – С. 310.

⁵ Блаженная земля // Древнеанглийская поэзия / пер. В. Тихомирова. – М.: Наука, 1982. – С. 90–94.

⁶ Сказание отца нашего Агапия // Памятники литературы Древней Руси: XII век. – М.: Художественная литература, 1980. – С. 155–165.

⁷ Тертуллиан Квинт Септимий Флорент. О воскресении плоти // Тертуллиан. Избранные сочинения. – М.: Прогресс, 1994. – С. 211.

Каримян Фазех

РЕЛИГИОЗНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ КОНФЛИКТА ТРАГЕДИИ Н.П. НИКОЛЕВА «СОРЕНА И ЗАМИР»

Аннотация. В статье исследуется религиозный компонент пьесы Н.П. Николева «Сорена и Замир», который иллюстрирует оригинальную интерпретацию решения актуальной для русской классицистической трагедии последней трети XVIII в. проблемы тирана на престоле. Своеобразие сюжетной коллизии в пьесе Николева проявляется в новаторской, по сравнению с синхронными текстами аналогичной тематики трактовке событий из времен Киевской Руси, в частности отображения не только политического, но и конфессионального конфликта между православной Русью и языческим Востоком.

Ключевые слова: Н.П. Николев, трагедия, Мстислав, половцы, православная Русь, языческий Восток.

Драма Н.П. Николева «Сорена и Замир» по содержанию и характеру конфликта являет собой весьма выразительную иллюстрацию жанра тираноборческой трагедии, широко представленного в русской драматургии последней трети XVIII в. Первый опыт создания произведения антитиранистической направленности принадлежит А.П. Сумарокову, автору пьесы «Дмитрий Самозванец». Характеризуя политическую идею трагедий Сумарокова, Г.А. Гуковский отмечал, что его пьесы «должны были явиться... училищем для царей и правителей российского государства, прежде всего училищем для российского дворянства, которому Сумароков брался объяснить и показать, чего оно должно требовать от своего монарха и чего оно должно не допускать в его действиях...»¹.

Стержневая сюжетная коллизия в тираноборческой трагедии «раскрывает противоречие между идеалом государя и монархом, пребывающим во власти низких страстей и потому становящимся тираном»²; основной конфликт, по канону жанра классицистической трагедии, воплощается в борьбе разума, чести и долга, с личными чувствами и эмоциями. В тираноборческой трагедии сюжет и конфликт осложняются проблемой политического характера вследствие неограниченного деспотизма монарха.