ГОУ СОШ №672

**Экзаменационный реферат**

**по литературе на тему:**

**«Библейские мотивы и сюжеты**

**в русской литературе ХIХ – XX веков».**

Исполнитель: Нарышкина М. С. 11 «А» класс

Преподаватель: Пузанова Л. А.

Оценка: « »

Москва 2008

**Введение.**

«Все чрез Него начало быть...»

Книга книг... Так говорят о Библии, тем самым обозначая с предельной краткостью ее место в человеческий культуре.

Это Книга в самом общем, высшем и единичном значении, которое с незапамятных времен живет в сознании народов: Книга судеб, хранящая тайны жизни и предначертания будущего. Это Священное Писание, которое все христиане воспринимают как внушенное самим Богом. И это сокровищница мудрости для всех мыслящих людей Земли, каковы бы ни были их верования. Это книга-библиотека, которая более тысячи лет складывалась из многих словесных произведений, созданных разными авторами, на разных языках.

Это книга, которая вызвала к жизни бесчисленное множество других книг, где живут ее идеи и образы: переводов, переложений, произведений словесного искусства, толкований, исследований.

И с течением времени ее созидающая энергия не умаляется, но возрастает.

Каков источник этой животворной силы? Об этом думали многие мыслители, ученые и поэты. И вот что сказал А. С. Пушкин о Новом Завете (мысли его можно отнести и ко всей Библии): «Есть книга, коей каждое слово истолковано, объяснено, проповедовано во всех концах земли, применено ко всевозможным обстоятельствам жизни и происшествиям мира; из коей нельзя повторить ни единого выражения, которого не знали бы все наизусть, которое не было бы уже пословицею народов; она не заключает уже для нас ничего неизвестного; но книга сия называется Евангелие, — и такова ее вечно новая прелесть, что если мы, пресыщенные миром или удрученные унынием, случайно откроем ее, то уже не в силах противиться ее сладостному увлечению и погружаемся духом в ее божественное красноречие.»

С тех пор, как славянский перевод Евангелия, Псалтыри и других библейских книг, созданный великими просветителями Кириллом и Мефодием, появился на Руси, Библия стала первой и главной книгой русской культуры: по ней ребенок учился грамоте и мышлению, христианским истинам и нормам жизни, началам нравственности и основам словесного художества. Библия вошла в народное сознание, в повседневный быт и духовное бытие, в обыденную и высокую речь; она не воспринималась как переводная, но как родная и умеющая роднить людей всех языков.

Но в течение долгих десятилетий XX в. Библия в нашей стране оставалась гонимой, как это было в первые века новой эры, когда правители Римской империи пытались остановить распространение христианства.

Казалось, что длительное господство дикарского идолопоклонства, выступавшего под видом научного атеизма, отлучило массу читателей от Библии и отучило понимать ее. Но как только Книга книг вернулась в семьи, школы, библиотеки, стало ясно, что духовная связь с нею не утрачена. И прежде всего напомнил об этом сам, русский язык, в котором крылатые библейские слова устояли против натиска канцелярской мертвечины, безудержного сквернословия и помогли сберечь дух, разум и благозвучие родной речи.

Возвращение Библии позволило читателям совершить и еще одно открытие: оказалось, что вся русская литературная классика, от древности до современности, связана с Книгой книг, опирается на ее истины и заветы, нравственные и художественные ценности, соотносит с нею свои идеалы, приводит ее речения, притчи, легенды... Эта связь не всегда очевидна, но открывается в пристальном, отзывчивом чтении и вносит как бы новое измерение в «художественную вселенную», созидаемую словесным искусством.

Теперь мы заново вчитываемся и вдумываемся в Библию, накапливаем знания о ней, которые прежде постепенно осваивались в школьные годы. Давно известное мы постигаем как новое: ведь за каждой деталью видится огромный мир, остававшийся для нас далеким или вовсе неведомым.

Само название этой книги — драгоценный факт истории культуры. Оно произошло от слова biblos: это греческое имя египетского растения папирус, из которого в древности изготовляли хижины, лодки, множество других нужных вещей, а главное — материал для письма, опору человеческой памяти, важнейшую основу культуры.

Книгу, написанную на папирусе, греки называли he biblos, если же она была небольшой, говорили to biblion — книжечка, а во множественном числе — ta biblia. Потому-то первое значение слова Библия — собрание небольших книг. В этих книгах записаны легенды, заповеди, исторические свидетельства, песнопения, жизнеописания, молитвы, размышления, исследования, послания, поучения, пророчества... Авторы книг — пророки, священнослужители, цари, апостолы; имена большинства их обозначены, авторство иных книг установлено исследованиями ученых. И все библейские писатели — художники, владеющие убёждающей, живописной, музыкальной речью.

Книги христианской Библии делятся на две части, возникшие в разное время: 39 книг Ветхого (Древнего) Завета, (примерно X — III вв. до н.э.) и 27 книг Нового Завета (конец I — начало II в. н.э.). Эти части, написанные изначально на разных языках — древнееврейском, арамейском, греческом — неразделимы: они пронизаны единым стремлением, создают единый образ. Слово «завет» в Библии имеет особый смысл: это не только наставление, завещанное последователям, грядущим поколениям, но и договор Бога с людьми — договор о спасении человечества и земной жизни вообще.

Число литературных произведений на русском языке, содержащих размышления о Библии, ее образы и мотивы, чрезвычайно велико, даже перечислить их вряд ли возможно. Идея творящего слова пронизывает всю Библию — от Первой книги Моисеевой до Откровения Иоанна Богослова. Она торжественно и мощно выражена в Евангелии от Иоанна:

«В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть. В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков; И свет во тьме светит, и тьма не объяла его».

**Библия и русская литература XIX века.**

Именно в XIX веке духовная проблематика и библейские сюжеты особенно прочно входят в ткань европейской, русской и всей мировой культуры. Если бы попытаться только перечислить названия стихотворений, поэм, драм, повестей, которые за истекшие двести лет были посвящены библейской проблематике, то подобное перечисление заняло бы очень большое время, даже без характеристики и цитат.

В свое время Оноре Бальзак, подводя итог "Человеческой комедии", отмечал, что вся эпопея написана им в духе христианской религии, христианских законов и права. Но на самом деле в огромном, многотомном произведении Бальзака христианского духа мало. В нем есть многое, это действительно панорама человеческой жизни, но жизни приземленной, погруженной в быт, страсти, порой мелкие, и взлетов мы не видим. То же самое можно сказать и о Густаве Флобере, и о многих других западных писателях, у которых жизнеописания заслоняют вечные вопросы. Такова была динамика развития литературы на Западе в XIX веке. В XX веке картина меняется и начинаются вновь поиски вечного.

Русская литература XIX века в этом отношении выгодно отличается от литературы западной. Потому что от Василия Жуковского до Александра Блока она всегда была сосредоточена на жгучих нравственных проблемах, хотя и подходила к ним с разных точек зрения. Она всегда волновалась этими проблемами и редко могла останавливаться только на бытописании. Писатели, которые ограничивались житейскими сложностями, оказывались оттесненными к периферии. В центре читательского внимания всегда были писатели, тревожащиеся проблемами вечного.

"И в Духа Святаго, Господа Животворящего…" Духом этим наполнен был русский девятнадцатый век (даже когда бунтовал). Золотой век нашей литературы был веком христианского духа, добра, жалости, сострадания, милосердия, совести и покаяния - это и животворило его.

**Василий Андреевич Жуковский (1783 - 1852)**

Жуковского называют родоначальником новой русской поэзии. Владимир Соловьев писал, что его элегия "Сельское кладбище" "может считаться началом истинно человеческой поэзии в России после условного риторического творчества Державинской эпохи". В его личности и творчестве удивительно сочетание европейской образованности, романтизма и даже мистицизма - с твердой православной верой.

В нем не было ни лжи, ни раздвоенья, он все в себе мирил и совмещал, - писал о нем Ф.И. Тютчев. А Б.К. Зайцев, перу которого принадлежит литературная биография Жуковского, назвал его "единственным кандидатом в святые от литературы нашей". Чисто религиозных стихов у Жуковского немного, но его перу принадлежат довольно многочисленные прозаические рассуждения на духовные темы: "О молитве", "О внутренней жизни" и др.

Знаменателен и тот факт, что стихотворение Жуковского "Молитва русского народа" в переработанном варианте превратилось в гимн Российской империи: "Боже, царя храни".

Молитва русского народа.

Боже! Царя храни!

Славному долги дни

Дай на земли!

Гордых смирителю,

Слабых хранителю

Все ниспошли!

Перводержавную

Русь православную

Боже, храни"

Царство ей стройное,

В силе спокойное! –

Все же недостойное

Прочь отжени.

Воинство бранное,

Славой избранное,

Боже, храни!

Воинам мстителям,

Чести спасителям –

Миротворителям –

Долгие дни.

Мирных властителей,

Правды блюстителей,

Боже, храни!

Жизнь их примерную,

Нелицемерную,

Доблестям верную

Ты помяни!

О, Провидение!

Благословение

Нам ниспошли!

К благу стремление,

В счастье смирение,

В скорби терпение

Дай на земли!

Будь нам заступником,

Верным сопутником

Нас провожай!

Светло-прелестная

Жизнь наднебесная,

Сердцу известная,

Сердцу сияй!

1814

Воспоминание

О милых спутниках, которые наш свет

Своим присутствием для нас животворили,

Не говори с тоской: их нет,

Но с благодарностию: были.

1828

Утешение

Слезы свои осуши, проясни омраченное сердце,

К небу глаза подыми: Там Утешитель, Отец!

Там Он твою сокрушенную жизнь, твой вздох и молитву

Слышит и видит. Смирись, веруя в благость Его.

Если же силу души потеряешь в страданье и страхе,

К небу глаза подыми: силу Он новую даст!

1828

**Александр Сергеевич Пушкин (1799-1837)**

Роль А.С. Пушкина не только в русской поэзии, но и шире - в русской истории, кратко и точно выражает формулировка: "Он - наше все". Исключительность этой роли обусловлена тем, что Пушкин отразил в своем творчестве глубинные особенности русского национального духа. А поскольку дух этот весьма противоречив, в Пушкине искали - и находили - союзника люди диаметрально противоположных взглядов: революционеры и консерваторы, атеисты и христиане, космополиты и патриоты.

"Жил бы Пушкин долее, так и между нами было бы, может быть, менее недоразумений и споров, чем видим мы теперь. Но Бог судил иначе. Пушкин умер в полном развитии своих сил и бесспорно унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем", - этими словами Достоевский закончил свою знаменитую речь о Пушкине. Взятое само по себе, вне времени, творчество Пушкина этой загадки не разрешает, но объективная логика его судьбы показывает путь от неверия и сомнений - к вере, от идеи разрушения - к идее созидания.

В начале творческого пути А.С. Пушкин находился под влиянием вольнодумных произведений деистов и атеистов. Не задумываясь над тем, в чем содержится вечный источник человеческой жизни, юный Пушкин был способен написать кощунственную поэму "Гавриилиада", подражая, конечно, Вольтеру. "Гавриилиада" есть русский вариант "Орлеанской девственницы". Озорной, живой, огненный Пушкин вовсе не думал "кощунствовать. Его просто несло течением жизни, как может нести юношу, которому всегда кажется тяжким гнет людей слишком серьезных и строгих. Как чопорная цензура, для него это символ всего мертвящего. Потом он от "Гавриилиады" отрекся. Отрекся не из страха: если взглянуть на его внутренний путь, то мы увидим, что это было вполне серьезным шагом.

Перелом в его мировоззрении и внутренней жизни хронологически связан с женитьбой и с каким-то поворотом, о котором он говорит в своем стихотворении "Пророк". Это стихотворение, которое часто интерпретируют только в поэтическом смысле. Как призыв к поэту. Может быть. Но оно - почти дословное повторение начала VI главы Книги пророка Исайи. О чем рассказывается в этом эпизоде библейской книги? Почему, по Пушкину, серафим должен был произвести такую болезненную операцию с человеком? Потому что человек, соприкоснувшийся лицом к лицу с Богом, должен погибнуть, исчезнуть, раствориться. Пророк Исайя так и говорит: горе мне, я человек грешный, с грешными устами, живущий среди грешных людей. И Бог, когда посылает его на служение, вовсе его не утешает, не ободряет и не убеждает: "Ничего подобного, ты останешься целым". Да, Бог молчаливо признает, что прикосновение к Нему для грешного человека смертельно. И чтобы не произошло этого обжигающего, опаляющего соприкосновения, огненный серафим меняет сердце человека, его уста, очищает его всего. И тогда человек становится проводником Божьей воли.

Пушкинское космическое чувство, когда душа становится проводником всех влияний мира, всех нитей, которые связывают мироздание: божественное начало, природу живую и неживую, - это опыт уникальный. И каждый человек в какой-то степени, в какой-то момент своей жизни его переживает или к нему прикасается. И пушкинское "Восстань, пророк, и виждь и внемли, исполнись волею моей, и, обходя моря и земли, глаголом жги сердца людей", - это по-библейски, это согласуется с Ветхим Заветом: Бог повелел Исайе и другим пророкам жечь сердца людей, вести их к покаянию и богопознанию. Но тут, я еще раз подчеркиваю, мы встречаем включение линии самого Пушкина, его интимного переживания. Это уже не парафраз поэтических строк пророка, а то, что Пушкин сам пережил.

В возрасте 30 лет, по Свидетельству Смирновой, Пушкин специально стал изучать древнееврейский язык, чтобы читать Ветхий Завет в подлиннике. У него возникла мысль перевести Книгу Иова. Он начал писать поэму о Юдифи. "Юдифь" - это включенная в Библию героическая сага о женщине, которая спасла свой осажденный город, проникнув в лагерь, в становище врага. В нескольких строчках, которые сохранились от этого наброска, написанного незадолго до смерти, уже намечается образное видение Пушкиным двух миров: "притек сатрап к ущельям горным" - он идет снизу, а наверху, в вышине стоит Ветилуйя, город, который не сдается, город, который заперт и готов встретить удар врага.

Незадолго до смерти Пушкина в Петербурге вышла книга итальянского писателя Сильвио Пеллико "Об обязанностях человека". Александр Сергеевич написал к ней предисловие. В нем он высказал свое отношение к Евангелию: «Есть книга, коей каждое слово истолковано, объяснено, проповедано во всех концах земли, применено ко всевозможным обстоятельствам жизни и происшествиям мира; из коей нельзя повторить ни единого выражения, которого не знали бы все наизусть, которое не было бы уже пословицею народов; она не заключает уже для нас ничего неизвестного; но книга сия называется Евангелием, — и такова ее вечно новая прелесть, что если мы, пресыщенные миром или удрученные унынием, случайно откроем ее, то уже не в силах противиться ее сладостному увлечению и погружаемся духом в ее божественное красноречие.»

**Михаил Юрьевич Лермонтов (1814-1841)**

Лермонтов - одна из наиболее трагических фигур в русской литературе. Традиционно наравне сопоставляемый с Пушкиным, он во многом был ему противоположен. В нем совместились драма личности и драма целого поколения. Лермонтов был моложе Пушкина на 15 лет. Становление его поколения пришлось на первые годы царствования Николая I. В это время русское общество пережило потрясение совсем иного рода, нежели в 1812 г. - восстание декабристов и разгром декабристского движения. Идеалы, бесспорные для людей 1810 - 1820-х гг., оказались под сомнением у их младших современников. Люди 30-х гг. формировались медленнее, самостоятельно вырабатывая жизненные принципы.

Библейские и, в частности, ветхозаветные образы характерны для творчества М.Ю. Лермонтова, для его лирики, драм, прозы и поэм, являются неотъемлемым компонентом его художественного стиля. И.Б. Роднянская отмечает: "Жизненно-поэтическое мышление Лермонтова, с детства соприкасавшегося с религиозно-молитвенным обиходом в доме бабушки, было приобщено к кругу образов "Писания" и христианского культа даже в большей мере, чем умозрение многих других крупных фигур романтизма".Наиболее показательные примеры роли библейской образности в творчестве поэта – поэмы "Мцыри" и "Демон", "Сказка для детей", его лирические шедевры, переосмысляющие молитву и т.п.

Тема и центральный образ поэмы М.Ю. Лермонтова "Демон" ориентирует читателя и исследователя на Библию, что и было неоднократно отражено в богатой научной литературе, посвященной поэме. "Поэма… основана на библейском мифе о падшем ангеле, восставшем против Бога… герой… как бы совмещает человеческие искания Фауста с мефистофельским отрицающим началом и с мятежностью героев Мильтона и Байрона". Такое видение опоры на Книгу книг (эпизоды о низвержении с Неба Денницы) и обозначенной литературной традиции (мистерии Мильтона и Байрона), безусловно, необходимо.

Отмечалось, что фабула "Демона" формально наиболее близка к средневековым «легендам о соблазнении монахинь дьяволом». В самом деле, "сначала намечен сюжет, в котором главную роль играет борьба демона с ангелом, влюбленным в одну смертную". На поиск собственно библейского варианта сюжета автор нацеливает в еще одном сохранившемся плане поэмы: "Демон. Сюжет. Во время пленения евреев в Вавилоне (из Библии). Еврейка. Отец слепой. Он первый раз видит ее спящую. Потом она поет отцу про старину и про близость ангела — как прежде. Еврей возвращается на родину. Ее могила остается на чужбине". По указанию комментаторов, "эта библейская интерпретация осталась неосуществленной". Как видно, сюжет написанной поэмы остался и здесь, в конечном счете, не проясненным.

Желание литературоведов и интерпретаторов непосредственно связать поэму с одним из библейских сюжетов иногда приводит к явным ошибкам. Так, в авторитетной "Лермонтовской энциклопедии" сообщается, что поэт использует мотив "любви "сынов Божиих", ангелов, к "дочерям человеческим". Речь идет об увеличении численности человеческого рода после рождения праведным Ноем сыновей Сима, Хама и Иафета. Как известно, "Сын Божий = второе лице св. Троицы, Господь Иисус Христос... В Писании сынами Божиими называются и все вообще верующие, христиане, разумеется, не по естеству, а по благодати". Таким образом, это никак не ангелы. Иначе все человечество – потомки не только Адама и, позже, Ноя, но и небесных бесплотных сил! Впрочем, оговоримся, что это место Библии традиционно считается одним из наиболее сложных для толкования. С ним связаны различного рода народные иудейские верования

Между тем библейский сюжет о любви демона к девушке существует и содержится в книге Товúт (ударение дается согласно церковно-славянской Библии). "Книга эта, хотя и неканоническая, отличается особенною назидательностью. Здесь ясно открываются премудрые и благие пути промысла Божия в нашей жизни, которых часто мы не примечаем, или видим в них одно стечение случайных обстоятельств. Здесь мы видим не видимое для нас благодетельное служение нам ангелов Божиих. Здесь мы видим поучительнейшие примеры добродетелей". Книга Товит "известна на разных языках, но первоначальным текстом ее признается греческий, семидесяти толковников… Не усвояя книге Товит канонического достоинства, церковь признает ее, однако, полезною для нравственного назидания. Амвросий Медиоланский написал сочинение "De Tobia", в котором ставит эту книгу выше обыкновенных сочинений человеческих, как книгу пророческую (liber propheticus)".

Подчеркнем, что неканоническая не значит апокрифическая. "Православная Церковь… почитает неканонические книги близкими по духу каноническим, составленными при свете книг богопросвещенных писателей, а потому высоко-важными и полезными; по св. Афанасию Великому, неканонические книги "назначены отцами для чтения новообращенным и желающим огласиться словом благочестия". Такой высокий авторитет издавна принадлежал и доселе принадлежит в Христианской Церкви, в частности, книге Товита. …в древней Христианской Церкви книга Товит пользовалась общею известностью и высоким уважением, а в отдельных церквах имела даже богослужебное употребление наравне с книгами Священного Писания"

Развенчание Демона, точное представление о нем, помощь Ангела-хранителя, к груди которого "прижалась" "Тамары грешная душа" – соответствуют духу и слову Библии и, в значительной степени, именно книге Товит. Любопытно в этой связи взглянуть и на некоторые факты творческой истории поэмы. Так, поэт переосмысляет роль легенды о любви демона к монахине, одного из вероятных источников сюжета: Тамара оказывается в монастыре только после смерти жениха, а не сначала, как раньше. Это позволило включить мотив ревности Демона, убивающего жениха (что приближает сюжет к библейскому), и усилить степень скорби героини, а значит и мощи все же прельщающего ее Демона (усиливается романтический накал страстей).

Принципиально важным является и новый (7-й редакции) финал. Известные легенды и литературные источники (например, мистерии Байрона) не содержат, да и вряд ли могли содержать сцены, аналогичные эпизоду прощения Тамары после ее смерти. Тамара, с учетом финала поздних редакций, предстает исключительной романтической героиней с высокой душой, умеющей по-настоящему любить. Именно так Ангел и объясняет Божию милость на частном Суде сразу после ее смерти:

"Но час суда теперь настал –

И благо Божие решенье! <…>

Ценой жестокой искупила

Она сомнения свои…

Она страдала и любила –

И рай открылся для любви!.."

Эта любовь, которой Демон пытался воспользоваться, чтобы приобщиться через нее к сущему, героиню и спасает. В конечном счете, в частности, через Ангела-хранителя, спасает ее именно Бог-Любовь. Такова важная составляющая идеи поэмы Лермонтова-романтика, на первый взгляд, неожиданная для автора многих произведений – повестей в стихах, поэм, в которых, по словам А.С. Пушкина, "от судеб защиты нет". Художественно убедительное воплощение такого "спасенья" могло быть подсказано только Библией.

Отмеченный библейский сюжет из книги Товит имеет явную типологическую связь с сюжетом лермонтовской поэмы "Демон". Вероятнее всего, он повлиял на поэму и непосредственно, не только при воплощении ее событийного ряда, но и — самое главное — при его переосмыслении, включающем посрамление демона и спасение души героини.

Однако, оценка духовного пути Лермонтова неоднозначна. Нередко исследователи сгущают темные краски в его характере, видя в нем лишь проявление "демонизма". Тем не менее поэтическое наследие Лермонтова включает в себя лирические молитвы и философские рассуждения, по искренности и глубине практически не имеющие равных в русской литературе и свидетельствующие об исключительной духовной одаренности молодого поэта, очевидно, и бывшей основной причиной выпавших на его долю тяжелых искушений.

Тема «Пророка», воспетая Пушкиным возникает так же и у Лермонтова. Но лермонтовский «Пророк» отличен от пушкинского. В них глубокая разница. У Пушкина было ясновидение Бога и мира, мгновение, которое переживал пророк; у Лермонтова другая тема: ясновидение человеческого греха. Горький дар, который отравляет пророку жизнь на земле. Это тоже соответствует библейской модели, потому что пророки видели зло мира и обличали его беспощадно.

Наиболее яркое отношение М.Ю Лермонтова с Богом отражено в стихотворении Молитва:

Не обвиняй меня, Всесильный,

И не карай меня, молю,

За то, что мрак земли могильной

С ее страстями я люблю;

За то, что редко в душу входит

Живых речей Твоих струя;

За то, что в заблужденье бродит

Мой ум далеко от Тебя;

За то, что лава вдохновенья

Клокочет на груди моей;

За то, что дикие волненья

Мрачат стекло моих очей;

За то, что мир земной мне тесен,

К Тебе ж приникнуть я боюсь,

И часто звуком грешных песен

Я, Боже, не Тебе молюсь.

Но угаси сей чудный пламень,

Всесожигающий костер,

Преобрати мне сердце в камень,

Останови голодный взор;

От страшной жажды песнопенья

Пускай, Творец, освобожусь,

Тогда на тесный путь спасенья

К Тебе я снова обращусь.

1829

**Федор Михайлович Достоевский (1829-1881)**

Евангелие было главной книгой Достоевского. "Я происходил из семейства русского и благочестивого, — писал Достоевский в 1873 году. — С тех пор как себя помню, я помню любовь ко мне родителей. Мы в семействе нашем знали Евангелие чуть не с первого детства. Мне было всего лишь десять лет, когда я уже знал почти все главные эпизоды русской истории из Карамзина, которого вслух по вечерам нам читал отец. Каждый раз посещение Кремля и соборов московских было для меня чем–то торжественным. У других, может быть, не было такого рода воспоминаний, как у меня" Образ Христа внутренне стоит в центре творчества Ф. М. Достоевского. Среди его бумаг, дневников есть запись: "Написать роман об Иисусе Христе". Роман он не написал, но можно сказать, что всю жизнь он его писал.

Сложным испытанием был литературный дебют, когда писатель отстаивал свои религиозные убеждения в спорах и ссорах с атеистическими властителями дум. Об этом с негодованием Достоевский рассказывал в записных тетрадях к "Бесам" — эти слова автор предполагал отдать Степану Трофимовичу: "О, в действительности и в понимании действительных вещей Белинский был очень слаб. Тургенев правду сказал про него, что он знал очень мало даже и научно, но он понимал лучше их всех. Ты смеешься, ты как бы хочешь сказать: "Много все–то понимали". Друг мой, я не претендую на понимание частностей действительной жизни. Я заговорил о Белинском, я помню писателя Достоевского — тогда еще почти юношу, Белинский обращал его в атеизм и на возражение Достоевского, защищавшего Христа, ругал Христа по–матерну. "И всегда–то он сделает, когда я обругаюсь, такую скорбную, убитую физиономию", — говорил Белинский, указывая на Достоевского с самым добродушным, невинным смехом"

По роковому стечению обстоятельств Достоевскому предъявили обвинение за чтение атеистического письма Белинского к Гоголю, с идеями и пафосом которого он явно был не согласен. 23 апреля 1849 года он был арестован по "делу Петрашевского", на "пятницах" которого (в приемный день) собирались петербургские вольнодумцы, которые читали разрешенные и запрещенные книги, чаще изданные на французском языке, обсуждали государственные и политические вопросы, в том числе о крепостном праве и солдатской службе, мечтали о свободном бесцензурном слове. Власть приняла их за заговорщиков, хотя до настоящего заговора еще не дошло.

В Петропавловской крепости Достоевский написал "Детскую сказку", позже названную "Маленький герой", в котором рассказано о пробуждении любви в душе юного героя: он, как верный "паж", спасает честь дамы своего сердца и совершает свой "рыцарский" подвиг самоотверженной любви — подвиг служения другому человеку. По поводу этого рассказа Достоевский говорил Вс. С. Соловьеву: "...мне тогда судьба помогла, меня спасла каторга... совсем новым человеком сделался... <...> Когда я очутился в крепости, я думал, что тут мне и конец, думал, что трех дней не выдержу, и — вдруг совсем успокоился. Ведь я там что делал?.. я писал "Маленького героя" — прочтите, разве в нем видно озлобление, муки? Мне снились тихие, хорошие, добрые сны, а потом чем дальше, тем было лучше. О! это большое для меня было счастие: Сибирь и каторга! Говорят: ужас, озлобление, о законности какого–то озлобления говорят! ужаснейший вздор! Я только там и жил здоровой, счастливой жизнью, я там себя понял, голубчик... Христа понял... русского человека понял и почувствовал, что и я сам русский, что я один из русского народа. Все мои самые лучшие мысли приходили тогда в голову, теперь они только возвращаются, да и то не так ясно" (Ф. М. Д. в воспоминаниях современников, II, 199–200).

22 декабря 1849 года, когда был объявлен приговор и были сделаны приготовления к казни осужденных, Достоевский был уверен, что через несколько минут умрет и "будет с Христом". Нежданное помилование он пережил как воскрешение из мертвых. Позже это не раз припомнилось в романах и в разговорах с современниками, но впервые рассказано в письме брату, написанном в тот удивительный день, когда в течение нескольких минут его жизни сошлись Голгофа и Пасха.

Достоевский не идеализировал народ, но в грубых, грязных, подчас страшных людях он увидел идеальное лицо народа. "Идеал народа — Христос" — вот главный пункт новых убеждений. Это выразилось в личном символе веры, который Достоевский изложил в известном письме Н. Д. Фонвизиной, отправленном из Омска вскоре после выхода из каторги: "Я скажу Вам про себя, что я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных. И, однако же, Бог посылает мне иногда минуты, в которые я совершенно спокоен; в эти минуты я люблю и нахожу, что другими любим, и в такие–то минуты я сложил в себе символ веры, в котором все для меня ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной"

"Перерождение убеждений" стало обретением духовной "почвы", народной правды, осознанием Истины и полным приятием Христа и Евангельского Слова. Евангелие Достоевского вобрало в себя следы многолетнего чтения и раздумий писателя над страницами вечной книги, впитало каторжный пот и грязь, хранит самые ранние каторжные пометы — отметы ногтем. Оно осеняет жизнь и творчество гения. На каторге Достоевский читал Евангелие и дозволенные духовные сочинения. Читать иные книги было запрещено, но самое страшное — писатель был лишен права писать. Поразительно, что и здесь Достоевский остался писателем. Евангельское слово проницает текст Достоевского. Мерцанием Истины оно озаряет творчество русского гения.

Когда мы говорим о библейской тематике в творчестве Достоевского, конечно, первое, что приходит на ум, это «Преступление и наказание». Когда мы говорим о Божьем наказании, то оно в расхожем лексиконе часто представляется в виде некой карательной инстанции. Тем не менее это совсем не так: есть нечто таинственное, внутреннее, что Достоевский и хотел показать.

Раскольников убивает, проливает кровь, идя против библейской заповеди «не убий». Он ставит под сомнение ее абсолютность. С точки зрения расхожего представления, мы думаем, что вот он убил - и пришла внешняя кара. Но внешней кары нет. Родион Раскольников прекрасно мог уйти от ответственности и фактически ушел никто не мог доказать его причастность к убийству старухи-процентщицы. Но вы все помните, что он говорил потом: «Я же не старуху убил, я себя убил. Так-таки себя и ухлопал навеки». Оказывается, убийство - это выстрел в себя. Заповедь «не убий» - не механический заслон, а глубочайший нравственный миропорядок, который дан человеку. В этом смысле важны слова Писания: «Мне отмщение, и Аз воздам», которые, Толстой поставил эпиграфом к «Анне Карениной».

Отмщение приходит к Раскольникову как внутренний процесс, внутренняя катастрофа и потребность очищения изнутри, то есть покаяния. Кстати сказать, сам процесс покаяния Достоевский не раскрывает. В этот момент он описывает Раскольникова уже извне.

А рядом с ним Соня Мармеладова - живая иллюстрация к евангельским словам о блудницах, которые идут впереди праведников. Мне кажется, что эти слова Христа парадоксальны, но вот перед нами живой, конкретный образ святой женщины, которая является при этом профессиональной проституткой. Только великий мастер слова, знаток человеческих душ мог показать чистоту сердца этой женщины, ее жертвенность, самоотдачу, сводящую на нет мрачную и печальную профессию, на которую Соню толкнула жизнь. И когда Родион Раскольников просит Соню прочесть ему из Евангелия о воскрешении Лазаря, и она читает, Достоевский пишет: «Вот убийца и блудница сошлись над этой вечной книгой». Достоевский сравнивает воскрешение Лазаря с воскрешением самого Раскольникова. Сама же Соня при чтении мысленно сопоставляет его с иудеями, присутствовавшими при совершении неслыханного чуда воскрешения уже смердящего Лазаря и уверовавшими во Христа. А в конце романа, когда Соня издали сопровождает Раскольникова, отправившегося в свой крестный путь - добровольно признаться в совершенном им преступлении и понести соответствующее наказание, главный герой явно сопоставляется со Христом, за которым на Его крестном пути издали следовали жены-мироносицы. Т.е. получается, что герой романа воплощает сразу все три принципиально различающихся типа, составляющих евангельскую протоситуацию воскрешения Лазаря: и самого Лазаря, и сомневавшихся иудеев, и, не много не мало, даже Христа. Но все дело в том, что он не простой убийца, а человек, который хотел испытать - действительно ли эта заповедь абсолютна. Именно в то время перед несчастным Фридрихом Ницше стояла проблема: можно ли человеку идти по ту сторону добра и зла, можно ли выбросить за борт священные заповеди. Достоевский показывает героя, который понял, что он не может это сделать.

Перед нами человек сложный, думающий, несчастный. В сущности, ничего от убийцы в нем нет. Он не пронизан ненавистью. Он убил эту женщину, старуху, вовсе не потому, что у него был аффект человеконенавистничества. У него была идея, как у многих героев Достоевского. В конце романа Достоевский не описывает подробно, что же с ним происходит, но в Сибирь Соня дает ему читать Евангелие и Раскольников берет его с собой. С ним он будет жить. Он надеется, что жизнь к нему вернется после покаяния и искупления.

**Николай Алексеевич Некрасов (1821-1878)**

Николай Алексеевич Некрасов был сыном своей эпохи. В то время у многих выдающихся деятелей культуры причудливым образом соединялись вера в Христа и … революция. Недаром С. Франк назвал А.И. Герцена "основоположником житий революционных святых". Некрасов тоже искренне считал, что революционный подвиг декабристов, революционных демократов 1860-х гг. и других разрушителей традиционных ценностей – зиждется на истинно христианских основаниях. Многих из них поэт безо всякой условности называет "святыми". Для Некрасова самопожертвование таких людей, как Белинский, Добролюбов, Чернышевский, таких деятелей, как декабристы и т.п. было, несомненно, окружено ореолом христианской жертвенности. Поэт хорошо помнил слова Иисуса Христа: "Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих" (Иоанн, гл. 15, ст. 13). Но как он понимал эти великие слова? Для него нет разницы между подвигом самопожертвования и подвигом бунтарства, даже бунтарства, связанного с кровью.

Некрасов выстраивает в своих произведениях целый мир, проникнутый действительно высокой художественной мыслью о героической жертве. В основе убеждений Некрасова лежало христианское воспитание, и дух, которым проникнуты его лучшие творения - христианский дух. Николай Алексеевич сумел отразить в своем творчестве нравственные идеалы русского народа, те качества, которые были сформированы в нем почти за тысячу лет под воздействием Православной Церкви.

Этот мир поразительно напоминает мир евангельский. Подвижники –революционеры (Добролюбов, декабристы, вымышленный Гриша Добросклонов и др.) – это горстка апостолов, возвещающих новую правду старому миру. Этот мир гонит их, подтверждая слова Христа: "Они будут отдавать вас в судилища и царям…" (Матф., гл. 10, ст. 17 – 18). Отражая зарождения психологии "народного заступника" или "слуги народа", Некрасов вызывает ассоциацию с евангельским заветом Христа: "Кто хочет между вами быть большим, да будет вам слугою; и кто хочет между вами быть первым, да будет вам рабом; так как Сын Человеческий не для того пришел, чтобы Ему служили, но чтобы послужить и отдать душу Свою для искупления многих" (Матф., гл. 20, ст. 26-28). Так, например, Гриша Добросклонов о своем служении народу мыслит исключительно в евангельских категориях. Учась в семинарии, он "певал" о вахлачине "голосом молитвенным". В самой песне Гриши Добросклонова отражается евангельское мировидение, и прежде всего учение Христа о двух возможных путях жизни человеческой:

Средь мира дольного

Для сердца вольного

Есть два пути.

………………………

Одна просторная

Дорого – торная.

Страстей раба,

По ней громадная,

К соблазну жадная

Идет толпа.

………………………

Другая – тесная,

Дорога честная…

Это почти пересказ Евангелия от Матфея: "Входите тесными вратами; потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими; потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь и немногие находят их" (гл. 7, ст. 13-14).

В главе "О двух великих грешниках", Некрасов рассмотрел спорный философский вопрос: можно ли злом искупить зло? Речь идет о том, что атаман разбойников Кудеяр пролил много безвинной кровушки, но со временем его начали мучить угрызения совести. Тогда он "голову снес полюбовнице и есаула засек", а потом "старцем в одежде монашеской" вернулся в родные края, где неустанно молит Господа отпустить ему грехи. Возникает ангел, указывает на огромный дуб, говорит Кудеяру, что грехи ему отпустят лишь тогда, когда он срежет этот дуб тем же ножом, каким людей убивал. Разбойник принимается за дело. Мимо проезжает пан Глуховский, завязывается разговор. Глуховский, о котором ходят страшные рассказы, выслушав Кудеяра, усмехается:

Спасения

Я уж не чаю давно,

В мире чту только женщину, :

Золото, честь и вино.

Жить надо, старче, по-моему:

Сколько холопов гублю,

Мучу, пытаю и вешаю,

А поглядел бы, как сплю!

Кудеяр набрасывается на Глуховского и вонзает ему в сердце нож. Тотчас дуб падает, с отшельника "скатилося... бремя грехов"... Некрасов вторично, как и в эпизоде с Савелием, где мужики подняли бунт, вступает в спор с христианскими принципами всепрощения. От имени крестьян он оправдывает поступок раскаявшегося разбойника, считая, что в народной душе живет "искра сокрытая", которая вот-вот разгорится в пламя... В какой-то мере выразителем перемен, подспудного бунтарства является Гриша Добросклонов. Его нельзя назвать героем поэмы, поскольку он пришел из другой жизни, из мира грядущего, но именно он возвещает о новой жизни "всесильной матушки-Руси" и призывает жить не ради смирения, а во имя счастья - и справедливости.

Однако этот евангельский мир в творчестве Некрасова вольно или невольно, но часто оказывается как бы перевернутым. Дело в том, что подвижники Некрасова, приносящие свою душу в жертву "за други своя", действуют не во имя Христа. Это жертва не смирения, но бунта. Это принципиально меняет дело. Традиционно православное мировоззрение Некрасова сохраняет весь привычный набор ценностей лишь внешне, а по существу зачастую оказывается в противоречии с евангельским духом. Евангелие призывает к Божией любви и учит ненавидеть только грех. Формула же Некрасова: "То сердце не научится любить, которое устало ненавидеть" – вся по духу своему чисто мирская, она устанавливает не Божью, а человеческую справедливость и правду. В Евангелии поэт, к сожалению, не воспринял главного – духа смирения, но прочитал его как учение о построении царства правды и справедливости уже здесь, на земле. Христос же сказал: "Царство Мое не от мира сего" (Ин., гл. 18. Ст. 36).

Однако этот евангельский мир в творчестве Некрасова вольно или невольно, но часто оказывается как бы перевернутым. Дело в том, что подвижники Некрасова, приносящие свою душу в жертву "за други своя", действуют не во имя Христа. Это жертва не смирения, но бунта. Это принципиально меняет дело. Традиционно православное мировоззрение Некрасова сохраняет весь привычный набор ценностей лишь внешне, а по существу зачастую оказывается в противоречии с евангельским духом. Евангелие призывает к Божией любви и учит ненавидеть только грех. Формула же Некрасова: "То сердце не научится любить, которое устало ненавидеть" – вся по духу своему чисто мирская, она устанавливает не Божью, а человеческую справедливость и правду. В Евангелии поэт, к сожалению, не воспринял главного – духа смирения, но прочитал его как учение о построении царства правды и справедливости уже здесь, на земле. Христос же сказал: "Царство Мое не от мира сего" (Ин., гл. 18. Ст. 36).

Взглянем хотя бы на известное стихотворение "Памяти Добролюбова" (1864). Оно содержит в себе черты жития "преподобного" святого. Через все стихотворение проходит мысль о "суровости", аскетичности революционера Добролюбова:

Сознательно мирские наслажденья

Ты отвергал, ты чистоту хранил,

Ты жажде сердца не дал утоленья…

В стихотворении встречается и обычная для жития преподобного мысль о "памяти смертной" ("но более учил ты умирать"), и вообще характерная церковная лексика: "светильник" ("Светильник тела есть око" - Матф., II, 34), "светлый рай", "перлы", "венец". Перед нами не революционер, а святой. Некрасов любуется "жертвой" Добролюбова, умершего, как известно, в раннем возрасте от чахотки, ему  мало дела до того, что черты "жития" Добролюбова лишь внешне совпадают с житиями святых, ибо отвержение мирских наслаждений и пр. здесь совсем не связано с именем Христа.

Что думает старуха, когда ей не спится

В позднюю ночь над усталой деревнею

Сон непробудный царит,

Только старуху столетнюю, древнюю

Не посетил он. - Не спит,

Мечется п? печи, охает, мается,

Ждет - не поют петухи!

Вся-то ей долгая жизнь представляется,

Все-то грехи да грехи!

"Охти-мне! Часто Владыку Небесного

Я искушала грехом:

Нутко-се! С ходу-то с ходу-то крестного

Раз я ушла с пареньком

В рощу.. Вот то-то! Мы смолоду дурочки,

Думаем: милостив Бог!

Раз у соседки взяла из-под курочки

Пару яичек… Ох! Ох!

В страдную пору больной притворилася –

Мужа в побывку ждала…

С Федей-солдатиком чуть не слюбилася…

С мужем под праздник спала.

Охти-мне… ох! Угожу в преисподнюю!

Раз, как забрили сынка,

Я возроптала на благость Господнюю,

В пост испила молока, -

То-то я грешница! То-то преступница!

С горя валялась пьяна…

Божия Матерь! Святая заступница!

Вся-то грешна я, грешна!.."

**Федор Иванович Тютчев (1803-1873)**

Федор Иванович Тютчев родился 23 ноября 1803 г. в с. Овстуг Орловской губернии в дворянской семье. В 1804 г. семья переехала в Москву, где и обосновалась надолго. Только в 1812 г., с приближением армии Наполеона, Тютчевым пришлось выехать в Ярославскую губернию. Дети в те дни жили общим возбуждением и патриотическим воодушевлением, - впечатление от событий 1812 г. формировало характеры и судьбы.

Несмотря на распространенное мнение, что Тютчев в молодости не был религиозен, он достаточно регулярно посещал богослужения Православной Церкви. "В этих обрядах, столь глубоко исторических в этом русско-византийском мире, где жизнь и обрядность сливаются, во всем этом… открывается величие несравненной поэзии", - писал он. В 1840 г., поздравляя родителей с праздником Пасхи, он жаловался: "Я никак не могу привыкнуть к тому, чтобы встретить его наступление без тоски по родине". Находясь за границей, Тютчев вращался в кругах европейской интеллектуальной элиты, слушал лекции в Сорбонне, был знаком с Гейне, Шеллингом. Однако блеск европейской культуры не ослеплял его. Он трезво понимал ее недостатки, и прежде всего, - "противохристианское начало", воплощенное как в католицизме, с его поклонением власти папы, так и в революции. В России же он видел христианскую империю, т. к. считал, что отличительная черта русской нации - смирение. По своим убеждениям Тютчев был близок к славянофилам.

В то же время в нем самом интеллектуал и скептик боролся с государственным деятелем. Суть его религиозности точно подметил И.С. Аксаков, сказав, что его отличительной особенностью была "вера, признаваемая умом, призываемая сердцем, но не владевшая ими всецело, не управлявшая жизнь, а потому не вносившая в нее ни гармонии, ни единства". У Тютчева периодически бывали приливы меланхолии, отвращения к жизни, разочарования в самом себе. Сложность его натуры порой бывала мучительна для его близких. Так, он искренне любил первую жену, тем не менее, еще при ее жизни у него разгорелся роман с будущей второй женой, Эрнестиной Дeрнберг. Видимо, узнав об этом романе, Элеонора Тютчева пыталась покончить с собой, но осталась жива.

В 1838 г. семье пришлось пережить тяжелое потрясение. Тютчев был назначен на службу в Турин и поехал туда сначала один. Через некоторое время жена и дети отправились к нему на пароходе "Николай I". Пароход сгорел в море близ порта Любек. Почти все пассажиры были спасены, но нервное перенапряжение подорвало и без того хрупкое здоровье жены Тютчева, и вскоре она умерла. Тютчев за одну ночь, проведенную у ее гроба, поседел от горя. Он остался вдовцом с малолетними детьми на руках. На следующий год он женился на Э. Дeрнберг. Во втором браке у него также было несколько детей. В 1844 г. семья вернулась в Россию. Тютчев продолжил свою службу при Министерстве иностранных дел в Петербурге.

Эрнестина Тютчева оставалась с мужем до конца его жизни. Она была его умной и чуткой собеседницей, сохранилась их обширная переписка. Но и в этом браке отношения были не безоблачны. В середине 40-х гг. Тютчев встретил свою последнюю любовь - Елену Денисьеву, которая стала его гражданской женой. У них было трое детей. За незаконную связь с поэтом Денисьева была отвергнута светом, и дети, хотя и получали от рождения фамилию отца, были лишены прав законных наследников. Е. Денисьева умерла от чахотки в 1864 г. Ее смерть была для поэта тяжелым ударом. Весьма примечательно, как отреагировала на это трагическое событие законная жена Тютчева. Она писала о муже: "Его скорбь для меня священна, - какова бы ни была ее причина". Последние годы Тютчев тяжело болел.

«Все отнял у меня казнящий Бог:

Здоровье, силу воли, бодрость, сон.

Одну тебя при мне оставил он,

Чтоб я еще Ему молиться мог...» - Эти слова поэт посвятил Эрнестине Тютчевой.

Поэтическое наследие Тютчева невелико: всего 390 стихотворений, но его поэзия считается эталоном философской глубины. В его стихах отразились метания и колебания его сложной натуры, но сравнительно немногочисленные стихи, посвященные чисто религиозной тематике, свидетельствуют о глубоком и искреннем стремлении к вере:

«Пускай страдальческую грудь

Волнуют страсти роковые –

Душа готова, как Мария,

К ногам Христа навек прильнуть.»

\*\*\*

Я лютеран люблю богослуженье,

Обряд их строгий, важный и простой –

Сих голых стен, сей храмины пустой

Понятно мне высокое ученье.

Не видите ль? Собравшися в дорогу

Последний раз вам вера предстоит:

Еще она не перешла порогу,

Но дом ее уж пуст и гол стоит, -

Еще она не перешла порогу,

Еще за ней не затворилась дверь…

Но час настал, пробил… молитесь Богу,

10 сентября 1834

Наш век.

Не плоть, а дух растлился в наши дни,

И человек отчаянно тоскует…

Он к свету рвется из ночной тени

И, свет обретши, ропщет и бунтует.

Безверием палим и иссушен,

Невыносимое он днесь выносит…

И сознает свою погибель он,

И жаждет веры… но о ней не просит…

Не скажет ввек, с молитвой и слезой,

Как ни скорбит перед замкнутой дверью:

"Впусти меня! - Я верю, Боже мой!

Приди на помощь моему неверью!..

**Александр Сергеевич Грибоедов (1790-1829)**

Грибоедов Александр Сергеевич, драматург, поэт, дипломат. Родился в дворянской семье. Детство провел в Москве и имении своего дяди (по матери) А.Ф.Грибоедова – Хмелите Смоленской губ. Получил домашнее образование под руководством И.Б.Петрозилиуса, ученого-энциклопедиста, позднее служившего в Московском университете в должности помощника библиотекаря. В 1803 г. Грибоедов учился в Благородном пансионе при Московском университете. В Москве Грибоедова застает начало Отечественной войны, и, как и многие молодые люди его поколения, он поступает на военную службу, записавшись в созданный на пожертвования графа Салтыкова Московский гусарский полк. В июле 1812 г. происходят последние встречи Грибоедова с Буле, который знакомит своего воспитанника с находившимся в Москве в свите Александра I прусским министром в изгнании бароном Штейном.

В боевых действиях 1812-13 гг. Грибоедов участия не принимал. Выйдя в отставку в марте 1816 г. он сделал еще одну попытку вернуться к ученой карьере, намереваясь отправиться в Дерптский университет, однако в итоге, в июне 1817 г. (почти одновременно с А.С.Пушкиным и В.К.Кюхельбекером) поступает на службу в коллегию иностранных дел. В Петербурге Грибоедов сближается со светской средой писателей, актеров и театралов. В результате участия в трагической дуэли резко изменив свою жизнь, с августа 1818 г. Грибоедов – секретарь русской дипломатической миссии в Персии. В Тавризе в 1820 г. рождается замысел комедии “Горе от ума” (закончена в 1824 г.), в котором отразились, среди прочего, и многие впечатления Грибоедова от университетской жизни в допожарной Москве.

Одну из составляющих внутренней формы комедии "Горе от ума" образуют православно-христианские мотивы, определяющие важнейшие, объективно существующие содержательные планы комедии. В процессе работы над текстом автор ощутимо их трансформировал и в целом несколько ослабил их роль. Анализ связанных с ними вариантов позволяет уточнить значение христианской традиции для понимания "Горя от ума". Православно-христианские мотивы нередко возникают как распространенные или устойчивые обороты речи персонажей комедии. Их символический смысл на первый взгляд кажется стертым, подобно стертой речевой метафоре. Однако в художественном тексте, как замечено, слово ведет себя принципиально по-иному: "Слово есть определенный материал, служащий в обыденной жизни средством, как и камень, краска, звук или движение. Перенесенное из области практической в область эстетическую, оно развертывает всю скрытую и веками накопленную в нем жизнь – и эстетический подвиг художника заключается в том, чтобы войти в жизнь слова, почувствовать корни той истины, которая создала эту невесомую символическую реальность". Роль Библии и церковно-славянского языка в стиле Грибоедова отмечал В.Н. Орлов: "высокие лирические и эпические жанры в русской поэзии были исторически прикреплены к торжественной патетике церковно-славянского языка. Отсюда тяготение к Библии, к разработке библейских тем и сюжетов, к освоению монументального и патетического библейского стиля, разделявшееся всеми поэтами грибоедовского направления. Этот вывод можно применять не только к патетике монологов Чацкого, некоторые из которых сближаются с сатирической одой.

Хлестова "из всех персонажей комедии говорит самым выдержанным, самый красочным языком". Вот один из наиболее ярких примеров связанной с ней речевой образности: "Час битый ехала с Покровки, силы нет; Ночь – светопреставленье!". Упоминание, пусть и скрытое, о Покрове Божией Матери (Покровка) и милости Божией, явленной человечеству в Богородице, соседствует с фактически противоположным – апокалиптическим планом, гиперболизированным сравнением события с концом света ("светапреставленье!"). Хлестова с милой Покровки, как бы из-под Покрова Божией Матери, изо всех сил ("силы нет") стремится в ночь и, фактически, по ее же слову, к концу света – светопреставленью. О конце света Хлестова, видимо, уже собирающаяся в мир иной, упоминает и в другом случае. На громогласный возглас Фамусова "Сергей Сергеич Скалозуб" она восклицает: "Творец мой! оглушил, звончее всяких труб!". Имеется в виду, особенно с упоминанием Творца, архангельская труба, наиболее громкая и сильная по действию, возвещающая начало Страшного суда. В данном контексте Фамусов комически сопоставляется с архангелом, а его громогласный возглас возвещает не второе пришествие Спасителя, примерещившееся Хлестовой, а имя так дорогого ему Скалозуба, вероятного будущего мужа Софьи.

Согласно одному из вариантов дело происходит в великий пост, во время уж совсем для балов непригодное. Да и сам бал, куда так спешила с Покровки "старуха Хлестова", в глазах одной из гостий (высокомерной графини внучки) – едва ли не оргиастическое сатанинское действо, прорвавшийся на поверхность земли ад: "Ну бал! Ну Фамусов! умел гостей назвать! Какие-то уроды с того света, и не с кем говорить, и не с кем танцевать". Конечно, этот только один из смысловых планов сцен, но Грибоедов, как и другие планы, разворачивает их весьма подробно, на протяжении всей пьесы. Так, Скалозуба Чацкий в числе прочего характеризует как "удавленника".

Важен и мотив адского пламени, образ внутреннего конфликта Чацкого. Чацкий Софье: "Велите ж мне в огонь: пойду как на обед". С другой стороны, Чацкий горячо "воссылал желанья": "Чтоб истребил господь нечистый этот дух пустого, рабского, слепого подражанья". В христианском контексте такое "желанье", по сути, молитва, прочитывается предельно конкретно и буквально: "избавь от лукавого".

Православно-христианский контекст органичен для понимания произведения, и не только для авторского сознания, но и для сознания воспринимающего. Об этом свидетельствует, например, одна любопытная ошибка переписчика в бехтеевской копии. "Слова Загорецкого в 9-й сцене III акта о билете в театр:

"И этот наконец похитил уже силой

У одного, старик он милой,

Мне друг, известный домосед,

Пусть дома посидит в покое"

переданы так: "И этот наконец похитил уже силой Мне друг известный домосед. Пост дома посидит в покое". Упоминание о посте, как и других важных элементах церковного календаря, вполне органично для русской комедии. Переписчик дал ожидаемое, но не в нужном месте.

Есть упоминание и о наиболее сильном библейском примере посрамления Богом человеческой гордыни – крушении беззаконно устремленной в небо Вавилонской башни, сопровождавшемся знаменитым смешением языков. Не случайно соответствующий выпад Чацкого требует уточнения, Софья переспрашивает:

Ч а ц к и й.

Здесь нынче тон каков

На съездах, на больших, по праздникам приходским?

Господствует еще смешенье языков:

Французского с нижегородским? –.

С о ф и я

Смесь языков?

Ч а ц к и й

Да, двух, без этого нельзя ж.

Намечен календарный план церковного года, конечно, в особом контексте. Характеризуя Татьяну Юрьевну, Молчалин говорит, что она "Балы дает нельзя богаче, от рождества и до поста".

Персонаж, по сути, указывает на два ключевых религиозных праздника – Рождество и (после Великого поста) Пасху. Однако в данном случае это лишь формальные вехи. Главное здесь – веселье между постами, Рождественским и Великим.

Обратимся к заглавию. В нем важна семантика имен персонажей и план сюжета: "Первоначальное название "Горе уму" А.С. Грибоедов заменяет на "Горе от ума" и вполне резонно: Софья в переводе на русский означает мудрость, ум, а Александр – защитник, так что горе не Софье, а Чацкому от Софьи, объявившей его сумасшедшим. Но хотя это значение и доминирующее, есть и другое – "ум с сердцем не в ладу". Последнее намечает один из художественно-философских содержательных планов комедии. Грибоедов не только продолжает традиции Просвещения в осмыслении роли ума в жизни человека и общества, он скорее полемизирует с ней с христианских позиций. Чацкий со своим "блестящим" умом не нашел ни личного счастья, ни гармонизации общества. Не случайно традиции образа и конфликта "Горя от ума" обнаруживают в произведениях Ф.М. Достоевского, один из героев которого – Раскольников тоже попробовал поставить "ум" ("теорию") во главу угла в жизни личности.

Мотив веры один из ключевых в произведении. Достаточно вспомнить мечтательное восклицание Чацкого, своеобразную его тоску по вере любимой девушке: "Блажен кто верует, тепло ему на свете!". Фактически это парафразис начала первого псалма. Впрочем, от Софьи Чацкий прямо требует доказательств ее любви, упрекает ее в холодности. Прямо слово вера встречается в монологе – своеобразной исповеди , гипертрофированном "странном уничиженье" Репетилова, как обычно "передернувшем", но все же отразившем важные содержательные стороны русской жизни:

Зови меня вандалом:

Я это имя заслужил.

Людьми пустыми дорожил!

Сам бредил целый век обедом или балом!

Об детях забывал! Обманывал жену!

Играл! проигрывал! в опеку взят указом!

Танцо́вщицу держал! и не одну:

Трех разом!

Пил мертвую! не спал ночей по девяти!

Все отвергал: законы! совесть! веру!

Мотив вероотступничества явно кульминационный и завершает ряд "грехов" персонажа. Как и в случае с намеками на тайные общества ("Горячих дюжина голов!" и т.п.), мотив отпадения от веры в устах Репетилова, "слышавшего звон", весьма симптоматичен.

Мотив христианского милосердия, исполнения важнейшей заповеди о любви к ближнему, – один из устойчивых в произведении. Хлестова: "А Чацкого мне жаль. По-христиански так <…>". Высокий план сразу же оборачивается глумливой мотивировкой "христианских" чувств: "<…> он жалости достоин; был острый человек, имел душ сотни три".

Православно-христианские мотивы в целом стабильно присутствуют во всех известных редакциях пьесы. В окончательном Булгаринском списке некоторые детали сняты (например, о готовности Софьи уйти в монастырь), но принципиального значения для смыслового, символического, плана произведения это не имеет. Все вышеизложенное позволяет подчеркнуть одну из важнейших составляющих содержания произведения – проблему оскудения веры в современном человеке и связанное с ней засилье лицемерия, фарисейства, пустого внешнего благочестия и показной нравственности, подменяющих веру. Отсюда и подспудное ожидание мировых катастроф – содома (наказания огнем за смертный грех) и апокалипсиса (светопреставленья). Однако есть и другое, характерное, русское, пронизывающее комедию, – живое ожидание воскресения человеческой души и своей страны. Все это, и многое другое, реализуется православно-христианскими мотивами в одном из определяющих содержательных планов, позволяющих комедии действительно не устаревать.

**Библия и литература XX века.**

Многие писатели 20-ого века затрагивали библейские мотивы в своих произведениях. Здесь можно упомянуть и Гауптмана, и Мориака и известное произведение Томаса Манна «Иосиф и его братья». В целом автор романа придерживается библейского сюжета. Но священный библейский писатель, который составлял Книгу Бытия, привел этот драматический, приключенческий, можно сказать, рассказ, чтобы показать, какими удивительными путями, какими, казалось бы, сложными, иногда парадоксальными путями, где сталкиваются случайности, неожиданности, ведет Бог своих избранников, как Он все равно сохраняет то, что задумал, и как человек, попавший в совершенно чуждую ему ситуацию, может сохранять в сердце свои устои, духовные и нравственные заветы.В этом романе очень интересно соприкоснулись Писание и литература.

В Библии жизнь Иосифа не несет в себе глубинной духовной, мистической нагрузки. Это история почти светская, в том смысле, что там разыгрываются драматические события, которые прочно врезались в память людей, которые действительно похожи на роман с приключениями, победами, узнаванием.

Если посмотреть, что в XX веке привлекало людей в Библии, то это, конечно, узловые моменты. Во время первой мировой войны Стефан Цвейг пишет драму "Иеремия", о пророке Иеремии, который пытается остановить военные приготовления, но его считают предателем. На него обрушивается гнев народа и гнев властей, и он стоит перед обществом как изгой. Из всего общества только один он любит свой город и свою страну и желает им добра! Но он считается предателем. Вот эта драма привлекла Стефана Цвейга в тот период, когда шла борьба за прекращение войн, - девятнадцатый год, когда Европа стояла на распутье.

Разумеется, не обошлось без попыток изобразить Евангелие как знак революционный. В 25-м году Анри Барбюс пишет книгу "Иисус", она у нас выходила, кажется, не совсем полностью и называлась "Иисус против Христа". Он хотел доказать в этом романе - полуроман, полуисследование, - что Иисус был революционером и даже атеистом, но что учение Его исказили. И это очень трогательно, потому что Анри Барбюс, как и многие другие, все равно хотел найти оправдание, поддержку у Христа. Извращенного абсолютно, искаженного, но все-таки у Христа. Разумеется, ни малейшего основания в Евангелии нет для того, чтобы считать так: Христос никогда не поддерживал насилия, насилия для того, чтобы изменить общественный строй, а Барбюсу хотелось, чтобы было именно так. И у него нашлись последователи не только в художественной литературе, но также среди историков, которые конструировали события именно так.

**Александр Александрович Блок (1880-1921)**

Лирика Блока – "эолова арфа" революции, высокохудожественное воплощение неосознанных стремлений русской интеллигенции. Мало кто из современных Блоку литераторов пользовался столь восторженной и искренней любовью читающей публики. И многое ему прощали – что не простили бы никому другому. Об отношении к нему можно судить, к примеру, по воспоминаниям Елизаветы Кузьминой-Караваевой (будущей "матери Марии" – православной монахини и героини французского Сопротивления). Вот как передает она свой "самый ответственный" разговор с поэтом: «Кто вы, Александр Александрович? Если вы позовете, за вами пойдут многие. Но было бы страшной ошибкой думать, что вы вождь. Ничего, ничего у вас нет такого, что бывает  у вождя. Почему же пойдут? Вот и я пойду, куда угодно, до самого конца. Потому что сейчас – в вас как-то мы все, и вы – символ всей нашей жизни, даже всей России символ. Перед гибелью, перед смертью Россия сосредоточила на вас самые страшные лучи – и вы за нее, во имя ее, как бы образом ее сгораете. Что мы можем? Что могу я, любя вас? Потушить – не можем, а если и могли бы, права не имеем. Таково ваше высокое избрание, – гореть. Ничем, ничем помочь вам нельзя». Он слушает молча. Потом говорит: «Я все это принимаю, потому что знаю давно. Только дайте срок. Так оно само собою и случится». «Блок – великий мистический поэт, – писала другая его современница-христианка, поэтесса Надежда Павлович, – у него было то ″духовное трезвение″ (по слову ″Добротолюбия″), которое позволяло ему и видеть недоступное нам, и предчувствовать, как оно должно отразиться на земле" (Павлович Н. Из воспоминаний об Александре Блоке. – Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 398). Странно читать такие строки о человеке, который писал, что "не знает" Христа, пренебрежительно отзывался о Церкви, порой допускал кощунственные высказывания – в стихах и прозе. Авторы цитированных воспоминаний об этом знали. Но что-то удерживало их от иного суждения. В самом деле, был ли Блок пророком – истинным или ложным? "Драма моего миросозерцания, – писал он сам в письме Андрею Белому, –  в том, что я – лирик. Быть лириком – жутко и весело. За жутью и весельем таится бездна, куда можно полететь – и ничего не останется. Веселье и жуть – сонное покрывало. Если бы я не носил на глазах этого сонного покрывала – не был руководим неведомо Страшным, от которого меня бережет только моя душа – я не написал бы ни одного стихотворения из тех, которым Вы придавали значение".

Блок, глубоко прочувствовавший крушение старого мира, нового – чаял, но не увидел, потому что сам не пережил внутреннего обновления, а в царстве "Нового Человека со старым сердцем" – задохнулся. Однако на роль "учителя жизни" он никогда и не претендовал, а был, в самом деле, по преимуществу лирик. Лирические же стихи совершенно не обязательно содержат какую бы то ни было "идею", истинную или ложную, поэтому многое у Блока можно воспринимать, совершенно отстранившись от его неоднозначной мистики и нередко сомнительных откровений. Но пафос "светлого начала" действительно присутствует в его творчестве, – именно это делает Блока великим поэтом.

Возмездие.

Жизнь – без начала и конца.

Нас всех подстерегает случай.

Над нами – сумрак неминучий,

Иль ясность Божьего лица.

Но ты, художник, твердо веруй

В начала и концы. Ты знай,

Где стерегут нас ад и рай.

Тебе дано бесстрастной мерой

Измерить все, что видишь ты.

Твой взгляд – да будет тверд и ясен.

Сотри случайные черты –

И ты увидишь: мир прекрасен.

Восприятие Блоком Христа не было просто поверхностным и симпатичным украшением и об этом свидетельствует, к примеру, такое его стихотворение, посвященное Евгению Иванову:

Вот Он – Христос – в цепях и розах

За решеткой моей тюрьмы.

Вот агнец кроткий в белых розах

Пришел и смотрит в окно тюрьмы.

В простом окладе синего неба

Его икона смотрит в окно.

Убогий художник создал небо.

Но лик и синее небо – одно.

Единый, светлый, немного грустный –

За ним восходит хлебный злак,

На пригорке лежит огород капустный,

И березки и елки бегут в овраг.

И все так близко и так далеко,

Что, стоя рядом, достичь нельзя,

И не постигнешь синего ока,

Пока не станешь сам как стезя…

Пока такой же нищий не будешь,

Не ляжешь, истоптан, в глухой овраг,

Обо всем не забудешь, и всего не разлюбишь,

И не поблекнешь, как мертвый злак.

Стихотворение датировано 10 октября 1905 г. А 17 октября Блок участвовал в революционной демонстрации и даже нес красный флаг. Возможно, потом эти воспоминания – Христос в розах и красный флаг – соединились в «Двенадцати».

Их не случайно двенадцать. Это двенадцать апостолов. Двенадцать апостолов новой веры, впереди Иисус Христос. Но так ли это? Здесь есть что-то зловещее и таинственное. Блок хотел, чтобы там шел Другой. Он сам об этом говорил. А почему-то поставил Христа. Загадка эта вызывала много споров. И до сих пор вопрос не решен, и, я думаю, никогда не будет решен. Почему Блок желал поставить Другого, а невольно поставил Христа впереди? Самый простой ответ - это то, что он верил, что эти двенадцать выполняют благую вселенскую миссию. Но это спорно, потому что они не верят в Христа, они идут без креста. Это был не библейский Христос, не реальный Христос. Любой из вас пусть обратится к Евангелию и подумает, можно ли представить себе Иисуса Назарянина в "белом венчике из роз"? Нет, нет. Это тень, призрак. Это пародия. Это то раздвоение сознания, которое ввело в заблуждение наших отцов.

Блок писал, что он ходил по темным петроградским улицам и видел, как кружились метельные вихри и ему виделась там та фигура. Это был не Христос, но ему казалось, что так хорошо, так прекрасно. Но это было не хорошо. Это была трагедия. Блок это понял, к сожалению, поздно. Значит, не было там Христа. Не было. В чем же ответ? Блок как пророк почувствовал веру людей в то, что мир можно перекроить кровавым образом и что это будет во благо. Поэтому у него Христос - это псевдохристос. В "белом венчике" и заключается бессознательное прозрение - это изображение псевдохриста. А когда он обернулся, оказалось, что это Антихрист.

И мы знаем, что в истории произошло именно так. Было сказано много красивых, прекрасных слов, но жизнь пошла иначе. Многие люди, особенно из старшего поколения, верили. Мы не должны их огульно осуждать и злорадно говорить им: где вы были, почему вы молчали, когда творилось беззаконие? Нет, ведь мы все хорошо помним искренность, убежденность многих людей, не просто конформистский страх, а искреннее убеждение, что все идет хорошо, что впереди, несмотря ни на что, идет Христос. Но Его впереди не было..

В этом-то и задача человечества - найти ту дорогу, где Он будет идти впереди. Только тогда дорога будет вести к храму.

Блок признавался, что сам не понимает, каким образом впереди оказался Иисус Христос. Нужно, чтобы был Другой, "Другой" с большой буквы, что-то вроде Антихриста. Так или иначе, но библейская схема налицо: Христос и за Ним идут двенадцать апостолов новой веры.

Во все времена была русская и не только русская, традиция в литературе и искусстве - некие вечные, крупные, волнующие темы передавать языком Библии, независимо от того, каким было отношение к Библии у данного писателя или художника. Даже "Старуха Изергиль", несомненно, несет на себе смутные черты библейских мотивов. Данко, вырвавший свое сердце и освещающий путь людям, это псевдохристос. Многие художники-передвижники, изображавшие Христа, вкладывали в этот образ свои мысли, часто посторонние мысли, не библейские. Крамской прямо писал, что хотел изобразить человека, который находится на перекрестке своей жизненной дороги, на развилке путей. Но если бы он изобразил просто мужичка, который присел отдохнуть на развилке, люди посмотрели бы и прошли мимо, но он изобразил Христа в пустыне в решительный момент Его земного пути, и это сразу же как магнитом привлекло внимание тысяч зрителей и до сих пор привлекает.

Безусловно, Блок хотел сказать: да, идут бандиты, на них бубновый туз, но они идут на правое дело, они апостолы некоего нового мира, грядущего после катастроф революционной бури, которая сметет весь старый мир: и интеллигента-витию, и Учредительное собрание, и "товарища попа", который пытается что-то лепетать, - все будет сметено этой бурей.

Надо сказать, что и сам Блок тоже принадлежал к категории людей, которых смела эта буря. Едва ли он был настолько наивен, чтобы не понимать этого.

В поэме есть одна маленькая "тонкость". Христос идет с кровавым флагом, в каком-то странном белом венчике из роз, которого вообще не знает христианская иконография. Не знает. Христианская иконография Запада и Востока изображала Христа в терновом венце, в сиянии ауры, нимба (нимб рисовался по-разному в зависимости от традиции), но никогда ни один протестантский, католический или православный художник не изображал Христа в венчике из роз. Такой венчик - античный символ пиршества, на пиру древние римляне украшали себя венками из цветов. Это совершенно чуждое образу Христа украшение. Тем более кровавый флаг. Но поэт всегда немножко провидец: ему хотелось сказать, что впереди идет правда и ее хотелось изобразить в виде Христа. Но получился образ фальшивого Христа, псевдохриста. Блок изобразил Другого. Это и был действительно Другой, тот самый, со своими двенадцатью апостолами, которые вполне его стоили.

**Иван Алексеевич Бунин (1870-1953)**

И.А.Бунин был человеком не символического склада, как, к примеру, Максимилиан Волошин, а реалист, созерцатель природы, и через природу, свежий ветер и теплоту камней увидел он Священное Писание. Он путешествовал по Востоку, был в Египте, в Сирии, в Малой Азии. Был в Иерусалиме и прошел по всем местам, где жили Дева Мария и Христос. И он описал это в своей книге «Храм солнца», которая вышла в 1917 году.

Как всегда, Бунин пишет очень осязаемо: «Назарет — детство Его. Там, в тишине и безвестности, протекало оно, такое человеческое, такое земное. Там огорчали и радовали Его игры со сверстниками, там ласковая рука Матери чинила Его детскую рубашечку, там таинственно нисходила в Его душу недетская мудрость, и ясное галилейское небо отражалось в очах, задумчиво устремленных в синь зеленых долин Эздрелона, на лилии полевые и птицы небесные. Ветхие пергаменты Назарета остались во всей своей древней простоте. Но скудны и чуть видны письмена, уцелевшие на них! И великую грусть и нежность оставляет в сердце Назарет. Помню темные весенние сумерки, черных коз, бегущих по каменистым уличкам, тот первобытно-грубый каменный водоем, к которому когда-то приходила Она, помню Ее жилище: маленькое, тесное, пещерное, полное вечерней тьмы, пустующее уже две тысячи лет... Как полевой цветок, мало кому ведомый, выросший из случайно занесенного ветром семени в углу покинутого дома, расцвела и здесь легенда, может быть, самая прекрасная, самая трогательная: без огня, по бедности родителей, засыпал божественный Младенец; Мать сидела у Его постельки, тихо заговаривая, убаюкивая Его, а чтобы не было скучно и жутко Ему в наступающей ночи, светящиеся мушки по очереди прилетали радовать Его своим зеленым огоньком...

А страна Геннисаретская, где прошла вся молодость Его, все годы благовествования, все те дни, незабвенные до скончания века, для них же и был Он в мире, — она и совсем не сохранила зримых следов Его. Но нет страны прелестнее, и нигде так не чувствуется Он!

Как над всей Святой Землей, почиет и над нею великое запустение. Многолюдные города и селения, все многообразие древней галилейской жизни, а среди этого многолюдства — Он, юный, неустанный, вдохновенный, окруженный любимыми, — вот что оставляют в воображении Евангелия, история».

Ивану Алексеевичу Бунину хотелось передать и в стихах свое впечатление о Галилее, о Иерусалиме, о детстве Христа. Он пишет поэму «Мать», где все просто, все человечно, но через эту земную простоту, как в «Песни Песней», светится бессмертное и божественное.

Контуры жанра молитвы намечаются уже в юношеских стихотворениях Бунина "Под орган душа тоскует…" (1889), "В костеле" (1889), "Троица" (1893) и др. Молитвенное обращение к Христу первоначально сопрягается здесь с эстетическим переживанием таинственно-величавого храмового пространства, овеянного "куреньем мглы" и увенчанного скорбным "Христа распятьем", а также звучания органной музыки, в которой "мука о земном" преображается "песнью небесных сил". Изобразительный ряд этих поэтических молитв строится на символических обобщениях о личностном бытии в мире, о присутствии Сущего в земном и тленном. Запечатленная в распятии "крестная мука" Христа оказывается сопричастной лирическому переживанию онтологической и социальной малости, бедности человеческой жизни, в чем слышатся отзвуки надсоновских интонаций:

О благий и скорбный! Буди

Милостив к земле!

Скудны, нищи, жалки люди

И в добре, и в зле!

Непосредственные молитвенные обращения соединяются здесь с глубокой рефлексией о молитве, в которой выразился вопрошающий, ищущий дух лирического "я". Через религиозное переживание герой стремится освятить Словом не выразимые обычным человеческим языком сердечные движения.

В стихотворении "Троица", где молитвенное чувство облечено в пейзажные образы, картины крестьянских трудов и праздников, мистика церковного быта и бытия открывает сокровенную глубину и живительные корни народной души, которая становится здесь собирательным субъектом лирического переживания:

Ты нынче с трудовых засеянных полей

Принес сюда в дары простые приношенья:

Гирлянды молодых березовых ветвей,

Печали тихий вздох, молитву – и смиренье…

Молитвенная направленность лирического переживания раскрывается у Бунина и через обращение к природному бытию. В стихотворении "В Гефсиманском саду" (1894) обращенная к "Господу скорбящему" молитва выстраивается от лица природы, предощущающей грядущую голгофскую драму. В многоголосом молитвенном слове терна – будущего "венца мученья"; "кипариса", которому суждено стать материалом для креста; ветра, жаждущего облегчить "лаской аромата" страдания Спасителя и "возвестить" Его учение "от востока до заката", – явлено таинственное единство природного мироздания. В стиле этой поэтической молитвы слились отзвуки древнего предания и живого, непосредственного воззвания ко Христу, образ Которого предстает в призме психологических деталей. Элементы описания и опосредованного пейзажными образами лирического монолога оказываются в глубоком взаимопроникновении:

Но снова Он в тоске склонялся,

Но снова он скорбел душой –

И ветер ласковой струей

Его чела в тиши касался…

Через уединенный диалог с природной бесконечностью бунинский герой восходит к личностному молитвенному общению с Творцом – как, например, в стихотворении "За все Тебя, Господь, благодарю!" (1901), где сотканный из антиномий образный фон природной и душевной жизни живописует надмирную красоту и таинственность этого молитвенного диалога-хваления, сплавленного с лирической исповедью:

И счастлив я печальною судьбой

И есть отрада сладкая в сознанье,

Что я один в безмолвном созерцанье,

Что всем я чужд и говорю – с Тобой.

В стихотворении "Вход в Иерусалим" (1922) глубокое вчувствование в саму атмосферу Евангельского события, в психологические детали образа Христа поднимает духовный уровень поэтической молитвы до масштаба сокрушенного личностного диалога с грядущим на вольную смерть Спасителем и интуитивного приближения к тайной предначертанности Его пути: "Ты вступаешь на кротком осляти // В роковые врата – на позор, // На проклятье!".

Духовной вершиной в динамике жанра поэтической молитвы становится у Бунина обращенное в посмертье стихотворение "И цветы, и шмели…" (1918). Творчески развивая образный ряд притчи о блудном сыне, поэт проецирует его странствия на земной путь человека, а возвращение сына к милостивому отцу – на посмертный отчет перед Творцом. Изображение надмирной сферы соединяется здесь с конкретикой предметно-зрительного ряда, центром же лирического сюжета становится прописанное с максимальной психологической, жестовой детализацией таинственное, невербализуемое, достигшее надсловесной высоты молитвенное общение прошедшей тернии земных скорбей и радостей души со своим Создателем:

Срок настанет – Господь сына блудного спросит:

"Был ли счастлив ты в жизни земной?"

И забуду я все – вспомню только вот эти

Полевые пути меж колосьев и трав –

И от сладостных слез не успею ответить,

К милосердным коленям припав.

**Михаил Афанасьевич Булгаков (1891-1940)**

У Булгакова было церковное детство. Оба его деда были священниками, а отец, Афанасий Иванович Булгаков (1857-1907), — профессором Киевской Духовной Академии, оставившим ряд монографий по сравнительному богословию[[1]](#endnote-1). Крестный отец Михаила - профессор Киевской духовной академии Н. И. Петров, несмотря на большую разницу в их возрасте, был позже другом своего крестника. Венчал Михаила Афанасьевича святой новомученик протоиерей Александр Глаголев (он, кстати, тоже был богословом и выступал экспертом по делу Бейлиса). Знаменитый богослов протоиерей Сергий Булгаков также находился в родстве с Михаилом Афанасьевичем

Стало общим местом в исследованиях о Булгакове упоминать этот факт как знак некой мистической связи двух великих талантов. При этом подчеркивается, что на могиле Булгакова нет креста – и он не был водружен не потому, что вдова, Елена Сергеевна, проявляла осторожность в эпоху государственного атеизма. Она никогда и ничего не боялась, когда речь шла о выполнении воли самого писателя. Креста нет потому, что его не хотел сам Булгаков. Голгофа без креста… Если продолжать эту смысловую цепочку, получится страдание без искупления, а значит, и смерть без воскресения, а за всем этим стоит Евангелие без Христа.

"Мастер и Маргарита" (1929-1940) – роман Булгакова, ставший поистине легендарным. На одной из рукописей рукой Булгакова было написано "Дописать раньше, чем умереть". Работа над романом длилась более 10 лет – не считая более ранних записей, набросков, зарисовок. О романе написано море литературы: искали и находили прототипы, комментировали реалии, много говорили о трагической судьбе как автора, так и самого романа. Произведение, которое по праву считается главным в жизни писателя, дошло до читателей только спустя четверть века после его кончины – и то в варианте, сильно сокращенном цензурой. Этот факт, а также сохранявшаяся актуальность социальной сатиры, сразу же привлекли внимание к роману. Легендой стала и романтическая любовь мастера и Маргариты, под которой подразумевалась третья жена Булгакова, Елена Сергеевна.

Из черновиков романа.

В рукописи 1928 года Берлиоз (тогда он еще звался Владимир Миронович) растолковывает Ивану (тогда еще по фамилии Попов), какую именно стихотворную подпись должен он сочинить к уже готовому рисунку в журнале «Богоборец» – к карикатуре, где Христос заедино с капиталистами. Слушая его, Иванушка рисует прутиком на песке «безнадежный, скорбный лик Христа». Причем это именно карикатура: на Христа Иван надевает пенсне. Вот тут атеисты перестают быть одни. Отрицаемый ими мир духов вторгается в их беседу. Появляется Воланд с вопросом – «Если я правильно понял, вы не изволите верить в Бога». «Не изволим, - ответил Иванушка».

Затем следовал разговор о пяти доказательствах бытия Бога (в первой рукописи еще без упоминания о Канте)… И вот взгляд незнакомца падает на рисунок Иванушки: «Ба! Кого я вижу! Ведь это Иисус! И исполнение довольно удачное» (позднее он похвалит и литературную карикатуру на Христа, выполненную Мастером). Иван делает попытку стереть рисунок, но Воланд останавливает его, предостерегая – «А если Он разгневается на вас? Или вы не верите, что он разгневается?». Рисунок временно остается на песке. (А Воланд рассказывает, как он искушал Иисуса, уговаривая его прыгнуть вниз с крыла храма). Во второй главе (она носила название «Евангелие Воланда», затем – «Евангелие от Воланда», «Евангелие от дьявола») Воланд рассказывает свою версию суда над Христом.

В более поздних черновиках (1929 1931 гг.) этот эпизод звучит так:

– А вы, почтеннейший Иван Николаевич, – сказал снова инженер, – здорово верите в Христа. – Тон его стал суров, акцент уменьшился.

– Началась белая магия, – пробормотал Иванушка.

– Необходимо быть последовательным, – отозвался на это консультант.

– Будьте добры, – он говорил вкрадчиво, – наступите ногой на этот портрет. – Он указал острым пальцем на изображение Христа на песке.

– Просто странно, – сказал бледный Берлиоз.

– Да не желаю я! – взбунтовался Иванушка.

– Боитесь, – коротко сказал Воланд.

– И не думаю!

– Боитесь!

Иванушка, теряясь, посмотрел на своего патрона и приятеля. Тот поддержал Иванушку:

– Помилуйте, доктор! Ни в какого Христа он не верит, но ведь это же детски нелепо – доказывать свое неверие таким способом!

– Ну, тогда вот что! – сурово сказал инженер и сдвинул брови. – Позвольте вам заявить, гражданин Бездомный, что вы – врун свинячий! Да, да! Да нечего на меня зенки таращить!

Тон инженера был так внезапно нагл, так странен, что у обоих приятелей на время отвалился язык. Иванушка вытаращил глаза, По теории нужно бы было сейчас же дать в ухо собеседнику, но русский человек не только нагловат, но и трусоват.

Шестое и седьмое доказательство бытия Бога.

Третья глава романа носит название «Седьмое доказательство». Что же именно подлежит доказательству? Текст первых глав не оставляет никаких сомнений: речь идет о доказательствах бытия Бога. Вот эта знаменитая сцена:

– Но, позвольте вас спросить, – после тревожного раздумья спросил заграничный гость, – как же быть с доказательствами бытия божия, коих, как известно, существует ровно пять?

– Увы! – с сожалением ответил Берлиоз, – ни одно из этих доказательств ничего не стоит, и человечество давно сдало их в архив. Ведь согласитесь, что в области разума никакого доказательства существования бога быть не может.

– Браво! – вскричал иностранец, – браво! Вы полностью повторили мысль беспокойного старика Иммануила по этому поводу. Но вот курьез: он начисто разрушил все пять доказательств, а затем, как бы в насмешку над самим собою, соорудил собственное шестое доказательство!

« Взять бы этого Канта, да за такие доказательства года на три в Соловки!» – совершенно неожиданно бухнул Иван Николаевич. Предложение отправить Канта в Соловки не только не поразило иностранца, но даже привело в восторг.

.– Именно, именно, – закричал он, и левый зеленый глаз его, обращенный к Берлиозу, засверкал, – ему там самое место! Ведь говорил я ему тогда за завтраком: «Вы, профессор, воля ваша, что то нескладное придумали! Оно, может, и умно, но больно непонятно. Над вами потешаться будут».

Удивительно, что НИ ОДИН булгаковед не заинтересовался вопросом о том, за что же собственно Канту грозили Соловки. Даже в «булгаковской энциклопедии», где Канту посвящено 7 колонок, его доказательство снова лишь упоминается, но не излагается.

Кант не сводил Бога к «проявлению высшей нравственности». Бог Кантом полагается настолько выше мира людей, что для Канта из этой запредельности Бога следует ненужность обрядов и молитв: ведь человеческие действия могут влиять только на то, что находился в этом мире, а не за его пределами… Для Канта Бог не «нравственный закон», а Законодатель этого закона. По отношению же к материальному миру Бог Канта – Творец: «высшая причина природы, поскольку ее необходимо предположить для идеи высшего блага, есть сущность, которая благодаря рассудку и воле есть причина (следовательно, и творец) природы, то есть Бог».  
Для Канта не Бог есть «проявление нравственности», а ровно наоборот: в существовании нравственности он видел проявление Бога. Бог – выше нравственного опыта человека. Человеческий нравственный опыт есть лишь окошко, просвет в мире обыденной несвободы, позволяющий увидеть Нечто гораздо более высокое. Само существование нравственности есть лишь указатель на существование человеческой свободы, а вот уже факт нашей свободы есть указание на то, что мир не сводится к хаотической игре атомов.

Основное в кантовской конструкции – обнажение логически необходимой связи между человеческой свободой и существованием Бога. Если нет над космического Бога, то непонятно, как человек может быть свободен в космосе, насквозь и накрепко прошитом причинно следственными нитями. Воланд не одобрил этого доказательства. Ему вообще не по нраву человеческая свобода. Вся история появления Воланда в Москве – это обнажение коренной несвободы людей. Да и как быть этой свободе у тех людей, которые сами перерезали пуповину, соединяющую их с миром Высшей Свободы? Атеисты Воланду тоже не по нраву: «он испуганно обвел глазами дома, как бы опасаясь в каждом окне увидеть по атеисту» (гл. 1). Воланду недостаточно атеизма. Он хочет видеть вокруг «инженеров с копытом». Ему нужно превращение атеистов в колдунов и сатанистов. Это путь Маргариты, которая в конце восклицает «Великий Воланд!» (гл. 30). Поэтому Воланд себя самого предъявляет как «седьмое доказательство».

Но и Булгаков использует Воланда как доказательство. Когда Булгаков только приступил к работе над романом, то первая же его глава носила название «Шестое доказательство»(о кантовском доказательстве тогда еще Булгаков не упоминал).

Более того, именно в Воланде он видит главное действующее лицо всего романа. В обращении к “Правительству СССР” 28 марта 1930 года он называет свой труд “роман о дьяволе”. Дьявол выписан столь живо и реалистично, что Д. С. Лихачев как то заметил, что после “Мастера и Маргариты” по крайней мере в бытии дьявола сомневаться нельзя.  
Булгаков построил книгу так, что советский читатель в «пилатовых главах» узнавал азы атеистической пропаганды.

Булгаков со всей возможной художественной очевидностью показал реальность сатаны. И оказалось, что взгляд сатаны на Христа вполне совпадает со взглядом на него атеистической государственной пропаганды. Так как же тогда назвать эту пропаганду? Научной или...? Оказывается, в интересах сатаны видеть во Христе идеалиста неудачника.

Кому принадлежит авторство романа о Пилате?

Изначально у Булгакова все было очевидно: автор «романа о Пилате» – Воланд. Но по мере переработки романа «исполнителем» рукописи становится человек – Мастер.

Впервые на страницах булгаковского романа Мастер появляется довольно поздно – в тетрадях 1931 года (позже, чем Маргарита). Автором же романа о Пилате он становится еще позже – только осенью 1933 года (он еще «поэт»; впервые «мастером» называет его Азазелло).

До той же поры авторство Воланда несомненно. Даже свое имя Мастер заимствовал у Воланда. "В первых редакциях романа так почтительно именовала Воланда его свита (несомненно, вслед за источниками, где сатана или глава какого либо дьявольского ордена иногда называется «Великим Мастером»).

При этом двух Мастеров в романе никогда не было: когда Мастером был Воланд, любовник Маргариты назывался «поэтом».

У Булгакова мастер – это замена имени, отказ от имени. Имя не нужно, когда жизнь человека (персонажа) сводится к некоей одной, важнейшей его функции. Человек растворяется в этой функции. И по ходу булгаковского повествования Мастер растворяется в написанном им романе ив своей зависимости от Воланда. Во вторых, то, что рассказ о Пилате начинается до появления Мастера на арене московского романа и продолжается уже после того, как Мастер сжег свой роман. Кто же начинает и кто завершает? – Воланд. Причем Воланд презентует этот рассказ на правах «очевидца». «Боюсь, что никто не может подтвердить, что то, что вы нам рассказывали, происходило на самом деле, – заметил Берлиоз. – О нет! Это может кто подтвердить! – начиная говорить ломаным языком, чрезвычайно уверенно ответил профессор. – Дело в том... что я лично присутствовал при всем этом. И на балконе был у Понтия Пилата, и в саду, когда он с Каифой разговаривал, и на помосте». Мастер – «гадает», Воланд – видит.

Правда, о своей причастности к этой книге Воланд не торопится возвещать. «Так вы бы сами и написали евангелие, – посоветовал неприязненно Иванушка. Неизвестный рассмеялся весело и ответил: – Блестящая мысль! Она мне не приходила в голову. Евангелие от меня, хи хи...». Тут видна ложь, без которой немыслим образ сатаны. «Евангелие от дьявола» уже написано и уже известно соавтору. Но Воланд отрекается от авторства. Он – просто «консультант» (23 раза в тексте романа Воланд именуется так, тогда как Мессиром – 65 раз). Кого же он консультирует? Вновь напомню, что Воланд – честнейший бес мировой литературы. Он почти не врет. И в московском романе он оправдывает эту свою автохарактеристику только в отношении к роману Мастера.

Также он поступит и в окончательной версии романа – сделав удивленный вид при встрече с Мастером.

Отношения Мастера с Воландом – это классические отношения человека творца с демоном: человек свой талант отдает духу, а взамен получает от него дары (информацию, видения «картинки», энергию, силы, при необходимости и «материальную помощь» и защиту от недругов).

Порой при этом сам человек не понимает до конца, откуда же именно пришел к нему источник его вдохновения. Мастер, например, уже завершив свой роман, впервые встречается с Воландом лицом к лицу. Причем Воланд делает вид, что он никакого отношения к творчеству Мастера не имеет (точнее, словом Воланд заявляет одно, а делом – являя сожженную рукопись – тут же демонстрирует совсем иное). Вот чего нет у сатаны – так это собственного творческого таланта. Оттого так ненужны, скучны и повторны пакости воландовской свиты в конце московского романа (уже после бала у сатаны).

Сатана – ангел (хотя и павший). И поэтому он сам не может творить. Поэтому и нуждается он в творческой мощи людей. Поэтому и нужны ему все новые Фаусты – в том числе и Мастер.

Воланд одалживает Мастеру свои глаза, дает ему видения. Мастер же (которого Булгаков выводит на сцену в тринадцатой главе) эти видения пропускает через свой литературный гений.

Воланд просто использует Мастера в качестве медиума. Но этот контакт в итоге выжигает талант Мастера, который по завершении своей миссии становится творчески бессилен.

Эта история очередного Фауста необычна, пожалуй, лишь одним: в жизни Мастера нет минуты решения, выбора. Оттого нет и договора. Мастер неспособен к поступкам. Он медиумично плывет по течению и оправдывет себя формулой иуд всех веков: иного, мол, и не остается «– Ну, и ладно, ладно, – отозвался мастер и, засмеявшись, добавил: – Конечно, когда люди совершенно ограблены, как мы с тобой, они ищут спасения у потусторонней силы! Ну, что ж, согласен искать там» (гл. 30).

Воланд просто подобрал то, что плохо лежало. Мастер не продал сатане душу. Он ее просто растерял (поступок, то есть сознательную отдачу себя сатане в булгаковском романе совершает лишь Маргарита).

Трижды и тремя разными способами вводится пилатова линия в текст московского романа. Сначала как прямая речь самого Воланда. Затем – как сон Иванушки, и, наконец, как рукопись романа Мастера. При этом стилистически, сюжетно, идейно текст из всех трех источников оказывается поразительно един. Кто может контролировать все три этих источника? Если роман есть произведение только Мастера – то лишаются ответа два вопроса: 1) откуда Воланд мог знать роман московского писателя, с которым он якобы даже и не был знаком в первый день своего пребывания в столице СССР? 2) Как роман Мастера мог войти в сон Ивана Бездомного?

Но эти вопросы снимаются, если предположить, что Воланд изначально вдохновляет Мастера в его творчестве. Мир снов, наваждений и теней – это родной мир Воланда. Только Воланд имеет достаточно сил для того, чтобы воспользоваться всеми тремя вратами. Значит, он и есть подлинный автор этой антиевангельской версии евангельских событий. Да и тот факт, что эпиграф булгаковского романа относится именно и только к Воланду, показывает, в ком именно Булгаков видит главного персонажа своего повествования. Роман Булгакова и в самом деле – о «Черном богослове».

**Роман-Евангелие.**

«Пилатовы главы» – не просто авторский рассказ или версия. Это именно «евангелие», но анти евангелие, «евангелие сатаны». Оно не рядом, оно – вместо церковных книг. «Только знаете ли, в евангелиях совершенно иначе изложена вся эта легенда, – все не сводя глаз и все прищуриваясь, говорил Берлиоз. Инженер улыбнулся. – Обижать изволите, – отозвался он. – Смешно даже говорить о евангелиях, если я вам рассказал. Мне видней. – Так вы бы сами и написали евангелие, – посоветовал неприязненно Иванушка. Неизвестный рассмеялся весело и ответил: – Блестящая мысль! Она мне не приходила в голову. Евангелие от меня, хи хи...».

Поэтому главы, где действует Иешуа, нельзя называть «евангельскими». Их верное название – «пилатовы главы». Сам Мастер говорит – «я написал о Пилате роман» (гл. 13). На вопрос Воланда – «О чем роман?», Мастер отвечает столь же однозначно: «Роман о Понтии Пилате» (гл. 24). Иванушку также интересует не Иешуа, а Понтий Пилат («Меня же сейчас более всего интересует Понтий Пилат… Пилат»). Иешуа – неглавный персонаж романа о Пилате. И роман не столько «апология Иисуса» , сколько апология Пилата. В этом романе оправдан Пилат. Оправдан Левий, срывающийся в бунт против Бога… Похоже, что оправдан даже Иуда, кровью своей искупивший свое предательство: его убийца «присел на корточки возле убитого и заглянул ему в лицо. В тени оно представилось смотрящему белым, как мел, и каким то одухотворенно красивым». Понятно, почему сатана заинтересован в этом анти евангелии. Это не только расправа с его врагом (Христом церковной веры и молитвы), но и косвенное возвеличивание сатаны. Нет, сам Воланд никак не упоминается в романе Мастера. Но через это умолчание и достигается нужный Воланду эффект: это всё люди, я тут не при чем, я просто очевидец, летал себе мимо, примус починял... Так вслед за Понтием Пилатом и Иудой следующим амнистированным распинателем становится сатана.

И, как и подобает анти евангелию, оно появляется в скверне: из под задницы кота («Кот моментально вскочил со стула, и все увидели, что он сидел на толстой пачке рукописей»). Рабочий стол – печка – коту под хвост – и снова печка. Таков путь рукописи Мастера.

Кстати, и деньги, на которые Мастер творил свое произведение, он нашел в грязи («Вообразите мое изумление, – шептал гость в черной шапочке, – когда я сунул руку в корзину с грязным бельем и смотрю: на ней тот же номер, что и в газете!») Так что именование «пилатовых глав» «евангельскими» означает полную солидарность с Воландом. И не менее радикальное расхождение с Михаилом Булгаковым.

Воланд использовал Мастера – и покинул его. Иешуа создан Мастером – и тоже оставил его. Простил ли Иешуа своего создателя – Мастера? Иешуа, который вроде бы всех прощает, для которого все люди добрые, тем не менее выносит приговор Мастеру. О том, что это приговор, а не награда, свидетельствует печальная интонация Левия при произнесении этой фразы («А что же вы не берете его к себе, в свет? – Он не заслужил света, он заслужил покой, – печальным голосом проговорил Левий»). Иешуа отдает Мастера навсегда в царство Воланда, зла и тьмы: «Он прочитал сочинение мастера, – заговорил Левий Матвей, – и просит тебя, чтобы ты взял с собою мастера и наградил его покоем. Неужели это трудно тебе сделать, дух зла?» Иешуа лишь одно дарит Мастеру – освобождение от памяти о самом Иешуа... Создание вынесло приговор своему творцу («он не заслужил света») и покинуло его.

Персонажи создаются романом Мастера, но все же эти тени не начинают жизни вполне самостоятельной. Такими, какими их задумал Мастер, они сохраняются навсегда. Но им не хватает сил и реальности для того, чтобы самостоятельно меняться хотя бы в мелочах. Их непеременчивость подчеркивается: Левий Матвей и в ХХ веке все так же мрачен и ходит все в том же хитоне, запачканным глиной еще на Лысой Горе. Двенадцати тысяч новолуний не хватает для того, чтобы лужа вина высохла у ног Понтия Пилата. И сам Понтий Пилат не изменился – он по прежнему отрицает свою ответственность за казнь Иешуа. Казненный им Иешуа также все еще «в разорванном хитоне и с обезображенным лицом». И как безвольно, заискивающе Иешуа просил Пилата в романе Мастера, так же он и теперь просит Воланда. И все те же идолы царят над Ершалаимом...

Вот тут и встает во всей своей кошмарности и серьезности вопрос о том, горят ли рукописи…

**Обезьяна Бога.**

Издавна сатану называют «обезьяной Бога». Как обезьяна подражает действиям человека, не понимая их смысла, так и демон пробует копировать некоторые действия Творца. Таковы притязания Воланда: быть Богом... «Но вот какой вопрос меня беспокоит: ежели бога нет, то, спрашивается, кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще распорядком на земле?» – вот вопрос, который ставит Воланд в начале своего московского визита и на который он пробует ответить всеми своими действиями: мол, я и распоряжаюсь. Ну, если и не распоряжаюсь, то по крайней мере я все предвижу… Ни свободы человека, ни тем более свободы Бога Воланд не признает (единственный призыв к выбору в романе звучит из уст Коровьева: «В сердце он попадает, – Коровьев вытянул свой длинный палец по направлению Азазелло, – по выбору, в любое предсердие сердца или в любой из желудочков»). «Так кто ж ты, наконец? – Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо». Заметим, что эпиграф относится не к Мастеру и не к Маргарите. Эпиграф вновь обращает внимание на то, кто является главным действующим лицом романа. Роман – о дьяволе. Эпиграф из гетевского «Фауста» как нельзя лучше характеризует его тактику и его цель: через малые обманы – к величайшему, к презентации себя как Бога.  
Самая сильнодействующая ложь – ложь, замешанная на правде. В автохарактеристике Мефистофеля правды много. Верно и то, что он – «часть той силы, что вечно хочет зла». Верно и то, что из этого зла выходит благое. Неверно то, что этот итог Мефистофель приписывает своим замыслам. На деле же из зла, творимого сатаной, добро пересотворяет Господь. Только Богу под силу такая «алхимия», только Его Промысл может ошибку и грех человека обратить ко благу (если и не самого грешника, то хотя бы иных людей; если и не в земной жизни, то в грядущей).

Вот и Воланд пробует в Москве, забывшей Христа, выдать себя за Вседержителя.

Воланд приходит в Москву, чтобы задать ей вопрос – «Ежели Бога нет, то, спрашивается, кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще распорядком на земле?». И навязывает свой ответ: «я и управляю вами».Он приписывает себе Божественные прерогативы: наказание грешников, награды праведникам… Он представляет себя справедливым, просто этаким лицом закона. Воланд уверяет: «Все будет правильно, на этом построен мир». Но действия Воланда в Москве никакой такой правильности не являют. Главный Иуда московского сюжета – Алоизий Могарыч – нимало не изменившись, преуспевает и после встречи с Воландом, став директором театра варьете.

А что такого «в эту ночь» совершил Коровьев, чтобы обрести преображение?

Хорошо ли, что Фрида получает возможность забыть свой страшный грех (убийство ребенка)? Разве она действительно изменилась? Где следы ее раскаяния? Она ненавидит свою тюрьму, а не свое преступление.

Воланд являет себя и в качестве повелителя Небесного Ершалаима. Он повелевает и Понтием Пилатом, и Иешуа (из чего явствует, что он придумал и того и другого для своего «Евангелия»)… С Мастером он говорит так, как Бог беседовал с ним самим в книге Иова. Восстановление рукописи заставляет Маргариту воскликнуть нечто, что допустимо говорить только о Боге: «Маргарита задрожала и закричала, волнуясь вновь до слез: – Вот она, рукопись! Вот она! Она кинулась к Воланду и восхищенно добавила: – Всесилен, всесилен!». И все же Воланд – всего лишь «имитатор». И – вор. Для Бога в мире Воланда нет места. Воланд не отрицает Его существования; он иначе блокирует возможность проявления своего Оппонента в мире людей: «– Мы вас испытывали, – продолжал Воланд, – никогда и ничего не просите! Никогда и ничего, и в особенности у тех, кто сильнее вас». «Никого» – значит, и Бога. Ну, а поскольку любой человек считает Бога сильнее себя, то воландовский запрет на просьбу оказывается еще более конкретным. Красота этой сатанинской формулы блокирует саму возможность молитвы.

Для просьбы места нет. Остается лишь голая воля к власти. Точнее, воля то у человека остается своя, а вот во власти он оказывается уже чужой. Зато Воланду уже безопасно общаться с человеком, отрезанным от Творца. И у человека нет шанса не быть обманутым в этом контакте.

«Он не заслужил света, но заслужил покой».

Этот приговор Мастеру выносит Иешуа (второстепенный персонаж его романа о Пилате). Персонаж судит своего автора. Но автор не один: есть соавтор – Воланд. Иешуа – создание не только Мастера, но и Воланда. Поэтому Воланда он просит о покое для Мастера. Для Воланда эта просьба призрака, вызванного им же самим к жизни, досадна и нелепа. И без нее Воланд уже решил, что делать с Мастером, а заодно и с Маргаритой.Тогда понятно, что грехом (с точки зрения Воланда и Иешуа, а отнюдь не моей) оказывается именно сожжение романа. Мы уже знаем, что призраки чахнут, если их оставлять без внимания... Мастер должен был впустить евангелие от Воланда в мир, но – испугался. Воланд пробовал подтолкнуть его к тиражированию рукописи, подослав к нему Маргариту. «Она сулила славу, она подгоняла его и вот тут то стала называть мастером». Уже после провала Мастер «шепотом вскрикивал, что он ее, которая толкала его на борьбу, ничуть не винит, о нет, не винит!». (Так Иешуа не винит Понтия Пилата). Маргарита же именно после издательского провала рукописи стала отдаляться от Мастера: «теперь мы больше расставались, чем раньше. Она стала уходить гулять». Неверно предположение М. Дунаева, будто Воланду роман Мастер нужен был для черной мессы – «бала». «Роман, созданный Мастером, становится не чем иным, как евангелием от сатаны, искусно введенным в композиционную структуру произведения об антилитургии. Вот для чего была спасена рукопись Мастера. Вот зачем искажен образ Спасителя. Мастер исполнил предназначенное ему Сатаной»

Роман «Мастер и Маргарита» бесспорно связан с Гетевским «Фаустом». Даже в начале книги мы видим отрывок из нетленного проиизведения немецкого драмматурга. Между судьбами Фауста и судьбами Мастера можно провесли параллель. В конце, «заслужив покой», Мастер отправляется в тот мир, который Фауст проклинал. Фауста тошнит от «спального колпака и халата» Вагнера. Воланд же, называя Мастера Фаустом, подсовывает ему вагнеровский мирок: «Ты будешь засыпать, надевши свой засаленный и вечный колпак» (Маргарита о жизни в обещанном «домике»).

Фауста мутило от его размеренно предсказуемой лабораторно домашней жизни: «Я проклинаю мир явлений, Обманчивых, как слой румян. И обольщенье семьянина. Детей, хозяйство и жену». Фауст мечтал о деятельности, Мастер (пока был жив) – о беспамятстве и покое.

Примечательно, что дух зла действует с ловкостью наперсточника. Фауст не желает вести размеренно домоседскую жизнь, и Мефистофель тут же его подсовывает ему свой навязчивый сервис: «(Фауст) „Жить без размаху – никогда! (Мефистофель): вот, значит, в ведьме – и нужда“.

Мастеру, напротив, по сердцу арбатский подвальчик, домашний уют. Но дар Воланда все тот же: ведьма.

Что еще Воланд уготовил Мастеру на вечность? – призрак Маргариты. Качество этого подарка вызывает определенные сомнения, изложенные в предыдущей главе. Следующий дар – музыка Шуберта. Из окончательного текста романа трудно понять, почему именно Шуберт станет неразлучным с Мастером. Но в ранних вариантах все яснее. Там звучит романс Шуберта «Приют» на стихи Рельштаба: «черные скалы, вот мой покой»: Варенуха «побежал к телефону. Он вызвал номер квартиры Берлиоза. Сперва ему почудился в трубке свист, пустой и далекий, разбойничий свист в поле. Затем ветер. И из трубки повеяло холодом. Затем дальний, необыкновенно густой и сильный бас запел, далеко и мрачно: „... черные скалы, вот мой покой... черные скалы...“. Как будто шакал захохотал. И опять „черные скалы... вот мой покой...“. Или: «Нежным голосом запел Фагот... черные скалы мой покой». Вот и отгадка – что значит «покой без света».

Романс Шуберта, исполняемый Воландом по телефону, отсылает нас не только к Мефистофелю, но и к оперному Демону Рубинштейна. Декорации пролога оперы “Демон” в знаменитой постановке с участием Шаляпина легко узнаваемы читателем булгаковского романа – нагромождения скал, с высоты которых Демон – Шаляпин произносит свой вступительный монолог “Проклятый мир”.

Так что «божественные длинноты» Шуберта, воспевающего черные скалы, Воланд превратил в инструмент замаскированной пытки. Теперь протяженность этих длиннот будет неограничена...

Маргарита увещевает Мастера обзавестись «домиком с венецианскими окнами». Но именно в таком домике и жил Фауст, и именно на эти окна у него была аллергия: «Назло своей хандре Еще я в этой конуре, Где доступ свету загражден Цветною росписью окон!». Фаусту, «чья жизнь в стремлениях прошла», Мефистофель однажды предложил следующий жизненный план: «Возьмись копать или мотыжить. Замкни работы в тесный круг. Найди в них удовлетворенье. Всю жизнь кормись плодами рук, Скотине следуя в смиренье. Вставай с коровами чуть свет, Потей и не стыдись навоза – Тебя на восемьдесят лет Омолодит метаморфоза». Фауст гневно протестует: «Жить без размаху? Никогда! Не пристрастился б я к лопате, К покою, к узости понятий». И вот мирок, из которого вырвался Фауст, Воланд предлагает Мастеру как высшую награду. Воланд сам упомянул Фауста и обещал Мастеру то, что якобы привело бы в восторг самого Фауста. Но реально Мастеру он подсунул то, что у Фауста вызывало лишь приступы хандры. Живой Мастер совсем не похож на Фауста. Но призрак Мастера, как кажется, пробует уже переживать по фаустовски. Последнее, что сделал призрак Мастера, покидая свой земной дом – он бросил в огонь не только свою рукопись, но и еще какую то чужую книгу: «Мастер опьяненный будущей скачкой, выбросил с полки какую то книгу на стол, вспушил ее листы в горящей скатерти, и книга вспыхнула веселым огнем». В этом поступке в Мастере проснулось что–то от Фауста (жажда скачки, полета, новизны). Оттого Воланд и поминает Фауста. Но на деле то он подсовывает Мастеру не фаустовский идеал, а вагнеровский. И этот статично книжный вагнеровский рай точно не будет радовать Мастера. Воланд дарит Мастеру «счастье» с чужого плеча. Оно ему будет жать и натирать душу.

**Заключение.**

На рубеже XIX — XX веков русская литература полна тревожными предчувствиями и предсказаниями. Настроения этого времени. В эту эпоху обращение литературы к Библии почти всегда выражает идею связи времен, преемственности культур. Такая устремленность выглядит подготовкой духовной обороны против грозящих разрывов и провалов в человеческой памяти, против опасности одичания — среди достижений цивилизации, успехов науки и техники...

Когда же предчувствия и предсказания поэтов о времени «неслыханных перемен, невиданных мятежей» исполнились, идея непрерывной цепи культур приобрела новое, не только реальное, но и трагическое значение: теперь каждому, кто чувствовал ответственность за Россию, за правду и красоту, приходилось сберегать эту цепь в обстановке гонений, сопоставимых с теми, что обрушились в первые века новой эры на последователей Христа.

И обращения к Библии приобрели явственный оттенок подвижничества.

В послереволюционные десятилетия, по мере усиления идеологического нажима и репрессивного контроля над литературой, обращение русских писателей к Библии все отчетливее приобретало характер защиты основ народной культуры и нравственности от разрушения, от насаждаемого буквально под страхом смерти поклонения «живым богам», от подмены проверенной тысячелетиями морали, общей для большей части человечества, так называемой «классовой моралью»: она оправдывала любые злодеяния якобы во имя интересов пролетариата и крестьянства, превращенных правящей «номенклатурой» в совершенно бесправное стадо.

Русские писатели, оставшиеся на родине или вынужденные покинуть ее, были едины в своем отношении к библейской традиции. Им, независимо от личного отношения к религии, было отвратительно насаждаемое свыше надругательство над верой, «разоблачение» Библии, высмеивание ее — все это кощунство, которое именовало себя «научным атеизмом», а на самом деле оскверняло подлинную науку, которой свойственно уважение к свободе совести и, уж само собой разумеется, к величайшим сокровищам культуры. Если же кто-то из подлинно талантливых, а не из пишущих лакеев новой власти, примыкал к толпе пропагандистов «классовой морали», пусть и по убеждению, его настигал духовный крах.

В течение многих десятилетий XX в. верность исторической памяти, вере отцов, национальным, общенародным, общечеловеческим устоям требовала от писателей России мужества, подчас и жертвенности, свидетельствовала о внутренней свободе в условиях доносов и террора.

**Содержание.**

1.Введение--------------------------------------------------------------------------2

2. Библия и русская литература XIX века--------------------------------3

2.1 В. А. Жуковский----------------------------------------------------------------4

2.2 А. С. Пушкин--------------------------------------------------------------------6

2.3 М. Ю. Лермонтов---------------------------------------------------------------8

2.4 Ф. М. Достоевский------------------------------------------------------------12

2.5 Н. А. Некрасов-----------------------------------------------------------------15

2.6 Ф. И. Тютчев-------------------------------------------------------------------18

2.7 А. С. Грибоедов----------------------------------------------------------------21

3. Библия и русская литература XX века----------------------------------24

3.1 А. А. Блок-----------------------------------------------------------------------25

3.2 И. А. Бунин---------------------------------------------------------------------28

3.3 М. А. Булгаков-----------------------------------------------------------------31

4. Заключение----------------------------------------------------------------------39

**Список используемой литературы.**

1. А. Мень «Мировая духовная культура», лекции, Москва 2002 год
2. В. А. Жуковский «Стихотворения и баллады»
3. А. С. Пушкин «Стихотворения», школьная литература, 2002 год
4. М. Ю. Лермонтов «Стихотворения и поэмы», Бао-пресс, 2007 год
5. Ф. М. Достоевский «Преступление и наказание»
6. Н. А. Некрасов «Стихотворения. Поэмы», Дрофа, 2002 год
7. Ф. И. Тютчев «Лирика», Эксмо, 2007 год
8. А. С. Грибоедов «Горе от ума»
9. А. А. Блок «Стихотворения. Поэмы. Пьесы», Эксмо 2008 год
10. И. А. Бунин «Стихотворения», Терра-книжный клуб, 2004 год
11. М. А. Булгаков «Мастер и Маргарита»
12. В. Н. Захаров «Достоевский и Евангелие» аналитическая статья
13. В. И. Мельник «Евангелие по Некрасову» аналитическая статья
14. Т. Л. Александрова «Антология русской религиозно-философской поэзии»
15. С. А. Васильев «Христианские мотивы в комедии Грибоедова «Горе от ума», аналитическая статья
16. Библия и русская литература. Хрестоматия
17. Диакон А. Кураев «Мастер и Маргарита. За Христа или против?»
18. И. Б. Ничипоров «Жанр молитвы в поэзии Бунина», аналитическая статья
19. М. М. Дунаев «Вера в горниле сомнений», 2003 год
20. В. И. Мельник «Библейский контекст стихотворений Пушкина», аналитическая статья

**Список используемых терминов.**

Элегия - жанр лирической поэзии; В новоевропейской поэзии сохраняет устойчивые черты: интимность, мотивы разочарования, несчастливой любви, одиночества, бренности земного бытия, определяет риторичность в изображении эмоций;

Гимн - торжественная песня, восхваляющая и прославляющая кого-либо или что-либо. Национальный гимн-песня, являющаяся одним из видов национальных символов, наряду с флагом и гербом.

Деизм - (от лат. deus, «бог») — философское учение, признающее божество началом и основой всех вещей, но (в противоположность теизму) отрицающее личного Бога, откровение и Промысел, и вообще богословское, догматическое учение. Иными словами, согласно деизму, Бог, сотворив мир, не принимает в нём дальнейшего участия и не вмешивается в закономерное течение событий. Деизм не допускает других путей к познанию Бога, кроме разума.

Атеизм - (от греч. άθεος, безбожный) — отрицание существования каких-либо сверхъестественных сил, например, бога, богов, духов, других внематериальных существ, или , в более широком смысле, отсутствие веры в их существование.

Парафраз (парафра́за, парафра́зис; от др.-греч. παράφρασις — пересказ) — пересказ, изложение текста своими словами.

Фабула - фактическая сторона повествования, те события, случаи, действия, состояния в их причинно-хронологической последовательности, которые компонуются и оформляются автором в сюжете на основе закономерностей, усматриваемых автором в развитии изображаемых явлений.

Библейский канон - совокупность книг Библии, признаваемых церковью богодухновенными. Книги, входящие в библейский канон составляют в христианстве Священное Писание и служат первоисточниками и нормами веры. Различают канон книг Ветхого («Ветхозаветный К.») и Нового («Новозаветный К.») Завета.

Апокриф - (от греч. ἀπόκρῠφος — «скрытый, сокровенный»), отрече́нные кни́ги — книги, трактующие о предметах, содержащихся в священном Писании, но не признанные Церковью за боговдохновенные и даже иногда впоследствии запрещенные. Апокрифами называют книги неизвестного или сомнительного происхождения, а также те, которые представляют определённый интерес для личного чтения, но их боговдохновенность ничем не подтверждается.

Голгофа - исторический холм на окраине Иерусалима, где был распят Иисус Христос.

Житие - (биос (греч.), vita (лат.)) — жизнеописания святых. Житие создавалось после смерти святого, но не всегда после формальной канонизации. Для жития характерны строгие содержательные и структурные ограничения (канон, литературный этикет), сильно отличающий их от светских биографий.

Лиро-эпический жанр - вид литературно-художественного произведения сочетающие признаки эпоса и лирики; сюжетное повествование о событиях соединяется в них с эмоционально-медитативными высказываниями повествователя, создающими образ лирического «я».

Апостол - (апостол, греч. απόστολος — «посол, посланник») — ученики и последователи Иисуса Христа. В узком смысле термин апостол употребляется для обозначения двенадцати непосредственных учеников Христа; в более широком — 70 ближайших сподвижников Его Церкви, так наз. апостолы от седмидесяти.

Антиномия - (греч. anti - против и nomos - закон; противоречие в законе или противоречие закона самому себе) - ситуация, в которой противоречащие друг другу высказывания об одном и том же объекте имеют логически равноправное обоснование, и их истинность или ложность нельзя обосновать в рамках принятой парадигмы, т. е. противоречие между двумя положениями, признаваемыми одинаково верными, или, другими словами, противоречие двух законов.

1. [↑](#endnote-ref-1)