

DOI: 10.15643/libartrus-2024.1.4

Парафраза евангельской притчи о сеятеле в повести А. И. Куприна «Гранатовый браслет». Статья 1. Образ Желткова как аллюзия на Иисуса Христа и Сеятеля

© Ю. А. Жукова

*Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы
Россия, Республика Башкортостан, 450008 г. Уфа, улица Октябрьской
Революции, 3а.*

Email: zhukova75@mail.ru

В статье предпринимается попытка сравнительного анализа образа главного героя повести А. И. Куприна «Гранатовый браслет» и евангельского сеятеля, которым, с богословской точки зрения, является Сам Господь Иисус Христос, а с точки зрения Христа, «сеющий доброе семя есть Сын Человеческий» (Мф. 13:37). В структуру произведения органично вписались и другие конструктивно значимые для притчи образы – семя, почва и плод. Их художественная рецепция соответствует традиционному в экзегетике аллегорическому истолкованию. Образ Желткова как проекция на евангельского Сеятеля совпадает во многом с православным иконографическим каноном Иисуса Христа. Семантика цвета, света, географии и геометрии пространства в повести та же, что и в иконописи. Об этом свидетельствуют результаты сопоставления литературного произведения с иконами «Спас в силах», «Нетварный свет», «Неопалимая Купина» и «Не рыдай Мене Мати». Они подтверждают мысль о том, что писатель «конструировал» образ главного героя как человек, который, «пишет иконе, прозревая истинный Образ Божий», а его история «вечной исключительной любви», которая «повторяется один раз в тысячу лет», – это и есть «икона», которая, если иметь в виду читательскую рецепцию, «создает человека, напоминая ему об образе Божьем, в нем сокрытом». Следовательно, можно говорить о притчевом, дидактико-аллегорическом, характере содержания «Гранатового браслета», который был задуман автором не столько как гимн любви, пусть даже христианской, сколько как история духовного преобразования человека, его «обождения», то есть обретения им Бога и уподобления Христу как самому высокому идеалу.

Ключевые слова: *евангельская притча, Иисус Христос, сеятель, семя, символ, аллегория, фабула о безумном мудреце, парафраза, творческая рецепция, иконографический канон.*

Евангельская притча о Сеятеле – это притча, которая одновременно раскрывает смысл учения Иисуса Христа и «является пророчеством о принятии человечеством Евангельского благовествования» [32]. Она открывает цикл его проповедей, обращенных к ученикам и народу иудейскому, которые «видя не видят, и слыша не слышат, и не разумеют» (Мф. 13:13). Рассказывая о сеятеле, Господь призывает людей к любви, которая есть «слово Божие, слово живой истины, благодатной силой которого люди вновь рождаются для Царствия Божия, слово, которое „пребывает во веки“ (1 Пет. 1:23)» [37, с. 265].

Изучению функций данной притчи в произведениях русской классики посвящены работы многих исследователей. В значительной их части описывается пушкинский опыт трансформации образа Сеятеля в образе поэта-пророка (см.: М. А. Цявловский [44], И. Н. Медведева [23], Ю. М. Лотман [21], В. П. Старк [39], А. М. Камчатнов [14], В. З. Паперный [29] и др.). Об особенном

отношении Ф. М. Достоевского к первой притче Христа пишут А. П. Мащенко [22], В. И. Габдулина [3] и Е. А. Струкова [40], характеризуя писателя как «слышащего слово», который развертывает притчу в роман, где она «присутствует... как скрытая в сюжете» [40, с. 23]. А вот парафраза притчи о Сеятеле в «Гранатовом браслете» А. И. Куприна, фабульно родственном не только «Идиоту» Ф. М. Достоевского, еще не рассматривалась, хотя в последнее время литературоведы активно исследуют евангельские заимствования в художественных текстах писателя (см.: М. И. Даракчи [6], А. Б. Гришина [5], М. А. Жиркова [11] и др.). Между тем основания для выделения и анализа этой парафразы в повести более чем достаточные.

Под парафразой вслед за Р. Г. Назировым мы будем понимать переложение или пересказ литературного произведения в упрощенном или сокращенном виде, близкий к пародии, которая, однако, не ставит целью осмеяние оригинала и какое бы то ни было осмеяние вообще. Более того, парафраза, сокращая чужой текст, стремится к сохранению исходного богатства значений и делает новый текст системой повышенной сложности [26, с. 73–74].

Специфику жанра «притча» подробно описала Е. К. Ромодановская [36]. Тщательно изучив в сравнительно-сопоставительном аспекте этимологию и целый комплекс определений этого литературоведческого понятия (от предложенного в 1864 году И. М. Добротворским до уточненного в 1991 году Н. И. Прокофьевым), исследовательница пришла к выводу о том, что наиболее точную характеристику евангельской притчи как дидактико-аллегорического жанра дал С. С. Аверинцев, выделив четыре типологических ее признака: «Форма притчи 1) неспособна к обособленному бытованию и возникает лишь в некотором контексте, в связи с чем она 2) допускает отсутствие развитого сюжетного движения и может редуцироваться до простого сравнения, сохраняющего, однако, особую символическую наполненность; 3) с содержательной стороны притча отличается тяготением к глубинной «премудрости» религиозного или моралистического порядка, с чем связана 4) возвышенная топка (в тех случаях, когда топка, напротив, снижена, это рассчитано на специфический контраст с высотой содержания)» [1].

«Первичным конструктивным элементом притчи является *образ*», причем как минимум один главный, вокруг которого для тщательной его прорисовки выстраиваются побочные образы [13, с. 57–58].

Притча о сеятеле включена в состав трех синоптических Евангелий – от Матфея (Мф. 13:1–23), Марка (Мк. 4:1–20) и Луки (Лк. 8:4–15). Текст главы, содержащей притчу, в каждом Евангелии выстроен как «рассказ в рассказе». В нем можно выделить реалистически конкретный и одновременно наполненный символическим смыслом *зачин*, главными структурными компонентами которого являются локусы моря и морского берега («земли у моря»), образ народа на берегу и образ Иисуса Христа, сидящего в лодке и поучающего людей притчами; *собственно притчу*, которая начинается со слов «Вот, вышел сеятель сеять...» (Мф. 13:3–8; Мк. 4:3–8; Лк. 8:5–8) и завершается афористичной концовкой «Кто имеет уши слышать, да слышит!» (Мф. 13:9; Мк. 4:9; Лк. 8:8); *истолкование притчи* самим Господом с разъяснением смысла аллегорического нарратива при помощи таких религиозно-нравственных категорий как «добро», «добродетель», «сердце/душа», и противоположных им концептов «соблазн» и «обольщение/искушение».

Конструктивными аллегорическими символами в образном строе притчи являются *сеятель* – сам Спаситель («сеющий доброе семя есть Сын Человеческий» (Мф. 13:37)); *семя* – животворящее слово Божие («Сеятель слово сеет» (Мк. 4:14), «семя есть слово Божие» (Лк. 8:11));

почва, истолкованная Господом как сердце человеческое и представленная в четырех вариациях (земля «при дороге», «места каменистые», «тернии» и «добрая земля»), которые, по мнению богословов, символизируют различную реакцию людей на слово Божие; и *плод* – аллегория праведной жизни и Царства Небесного, которое «подобно человеку, посеявшему доброе семя на поле своем» (Мф. 13:24).

Но возникает вопрос: какой из этих четырех образов считать наиболее важным? Митрополит Волоколамский Иларион отвечает: «Если исходить из того толкования, которое предложил Иисус, то основным образом является семя, поскольку оно символизирует слово Божие, а четыре вида почвы символизируют различную реакцию на него людей. Если же рассматривать притчу в христологической перспективе, с той точки зрения, какое отношение она имеет к деятельности и служению Иисуса, тогда на центральное место становится образ сеятеля» [13, с. 57–58].

Представленная одной фабульной ситуацией («сеятель семя сеет»), событийная основа притчи бедная, хотя и жизнеподобная. Ее аллегорические образы не воспринимаются как вымышленные или фантастические: слушатели притчи представляют, как обычный крестьянин разбрасывает семена в поле, предназначенном под пахоту. Именно в том, что это не какой-то конкретный крестьянин, а *крестьянин вообще*, проявляется схематичность образа главного героя притчи и обобщенность притчевого нарратива. При этом сюжет притчи имеет серьезный символический подтекст, хотя семантической автономией не обладает. Это значит, что история о сеятеле, рассказанная Христом, – классическая притча, представляющая собой пример из жизни («простейшую форму аргументации в обычной разговорной речи» [4, с. 241]), рассказанный в целях разъяснения его учения и мудрого назидания. Вот почему смысловой центр тяжести перемещен на обрамляющие притчу зачин, в котором сформулирована коммуникативная цель рассказчика («И *поучал* их много притчами...») (Мф. 13:3)), и аналогичное истолкование примера, связанное с реалиями духовного мира.

Таким образом, евангельская притча о сеятеле имеет буквальное (прямое) значение, символическое наполнение, аллегорическую форму и аналогичную интерпретацию религиозно-нравственного подтекста, то есть выстроена в соответствии с раннехристианской теорией четырех смыслов (см.: А. С. Десницкий [7, с. 99–100], Т. А. Касаткина [15, с. 97–98]).

В исследованиях Р. Г. Назирова, посвященных типологическому описанию фабульного репертуара русской и мировой литературы, характеристика фабулы о сеятеле отсутствует, зато выделена фабула о мудрости безумца, в центре которой находится благородный, христоподобный герой, «мученик идеала», склонный к самопожертвованию («абсурдному самоубийству») во имя спасения другого человека и даже всего человечества, и ценой искупительной жертвы открывающий «истины, недоступные здравому смыслу» [26, с. 112–114; 27, с. 31–34].

Таким типом, как известно, является князь Мышкин из романа Ф. М. Достоевского «Идиот». Он «оказал сильное влияние на русскую литературу и на литературу Западной Европы, открыв дорогу веренице святых чудаков, жертвующих собой для людей» [26, с. 114]. К «святым чудакам» относится и Желтков, главный герой повести А. И. Куприна «Гранатовый браслет». «Ненормальный малый», «безумец» «сумасшедший», «маниак» – так отзываются о нем другие герои произведения, не понимая его чистой, самоотверженной и жертвенной любви к Вере Николаевне Шеиной.

Связь евангельского сюжета о сеятеле и фабулы о мудрости безумца очевидна, однако необходимо выяснить, в каких отношениях они находятся. Предположительно, притчевый

сюжет является протосюжетом, который, будучи дополненным евангельскими мотивами *quasi*-безумства главного героя, его искушения, прозрения, героического самопожертвования и трагической гибели, выполняет функцию центральной фабульной ситуации.

Сюжетообразующий и задающий фабульную традицию окказиональный образ безумного мудреца связан с вопросом о психическом здоровье Спасителя, являющегося его прообразом (не прототипом!). Впервые поставленный еще в XVIII столетии, он до сих волнует биографов галилейского пророка и толкователей Священного Писания, и не случайно: повод подали сами евангелисты. Так, Марк пишет о том, что ученики Христа во спасение своего учителя от толпы фанатиков и считавших его одержимым бесами книжников свидетельствовали: «Он – вне Себя» (Мк. 3:21–22). Согласно Иоанну, иудеи «искали убить Его», так как считали, что Он вводит народ в заблуждение, оттого что «в Нем бес, и Он безумствует» (Ин. 7:12–20; 10:19–21). И в Евангелии от Матфея сказано: «Фарисеи же, услышав это, сказали: Он изгоняет бесов не иначе, как Веельзевулом, князем бесовским» (Мф. 12:24).

Кроме того, стоическое, безропотное, смиренное принятие Иисусом несправедливого приговора суда и смерти на кресте современный человек воспринимает как добровольное и осознанное самоубийство, обусловленное специфической формой психического расстройства – паранойей, шизофренией, манией величия и пр.

Однако те же евангелисты, а также священнослужители и ученые, защищающие Христа, провозглашают его не просто здравомыслящим и очень реалистичным человеком, а личностью, которая стоит выше *нашего* психологизма: «Иисус не укладывается в рамки простой человеческой психологии. <...> Иисус предстает перед нами не как гениальная личность, со своими потрясениями, со своими удачами и неудачами, что превращало бы Его для нас просто в человека некой давно ушедшей эпохи и тем самым отодвигало бы на недостижимую дистанцию. Он встает перед нами как „возлюбленный Сын“, Он – совершенно другой, не такой, как мы, но вместе с тем именно поэтому Он может быть во всех нас одновременно, быть „глубже глубин“ в каждом из нас» [35, с. 39–40].

Перейдем к анализу образного строя парафразы евангельской притчи о Сеятеле в повести А. И. Куприна.

Прежде всего в аспекте обозначенной проблемы актуальным представляется соотнесение образа Желткова, носителя романтической концепции идеальной любви, «для которой совершить любой подвиг, отдать жизнь, пойти на мучение – вовсе не труд, а одна радость» [19, т. 5, с. 32], с образом библейского Сеятеля – Сына Человеческого Иисуса Христа. Эту ассоциацию поддерживает имя героя *Георгий* и его аналоги – германское имя *Георг* и польское *Ежий*. Все они восходят к мужскому имени греческого происхождения *Георгиос*, которое переводится как «землепашец», «человек, возделывающий землю», то есть сеятель. Это буквальный перевод имени.

Примечательно, что П. А. Флоренский, посвятивший одну из своих работ семантике имен, отмечает: «...объявление всех литературных имен вообще, – имени как такового, – произвольными и случайными, субъективно придумываемыми и условными знаками типов и художественных образов, было бы вопиющим непониманием художественного творчества. Кто внимал, как зачинаются и рождаются художественные образы и каково внутреннее отношение к ним художника, тому ясно, что объявить имена случайными кличками, а не средоточными ядрами самых образов, – все равно, что обвинить в субъективности и случайности всю словесность как таковую, по самому роду ее.

Итак, несомненно, в искусстве – внутренняя необходимость имен – порядка не меньшего, нежели таковая же именуемых образов. Эти образы, впрочем, суть не что иное, как *имена* в развернутом виде. Полное развертывание этих свитых в себя духовных центров осуществляется целым произведением, каковое есть пространство силового поля соответственных имен. Искусственные же образы – промежуточные степени такого самораскрытия имен в пространство произведения – то тело, в которое облачается самое первое из проявлений незримой и неслышной, недоступной ни восприятию, ни постижению, в себе и для себя существующей духовной сущности – *имя*» (курсив автора. – Ю. Ж.) [42, с. 181–182].

Однако, «конструируя» образ Желткова как коррелята евангельского Сеятеля, автор «Гранатового браслета» ориентировался не только на прямое значение имени героя. Он исходил из жизнеописания Иисуса Христа, содержания его духовной практики, христологической экзегетики и православной иконографии Спасителя, о чем свидетельствуют многочисленные реминисценции, аллюзии и парафразы в тексте повести, установленные и пока еще не выявленные.

Иконные изображения Иисуса Христа сеятелем очень редкие, хотя уже в раннехристианский период первая из рассказанных им притч нашла отражение в катакомбной живописи. Спаситель изображался как молодой человек греко-римского типа, с короткими волосами и без бороды. Окончательно же иконографический канон оформился в IX веке и получил название византийского. Одно из самых ранних канонических описаний лика Христа принадлежит святителю Епифанию Кипрскому (315–403): «Спаситель „был *весьма прекрасен видом... ростом же или телесным возвышением шести полных футов* (выше 180 см. – Ю. Ж); *русые имея волосы и не особенно густые, скорее напоминавшие колосья; брови же черные и не особенно согнутые; очи светлые и блестящие... с долгим носом, с русою бородою, имея длинные волосы... с легким склонением выи, настолько, чтобы не вполне прямо держаться Ему во весь рост; пшеничного цвета тела, лицо не круглое, но как у Матери Его, слегка суживающееся книзу, слегка покрывающееся румянцем, настолько, чтобы выказать благочестивый и разумный нрав и кроткий обычай и во всем безгневную благодать*“» [18, с. 2]. Это описание свидетельствует о том, что византийский иконописный канон изменил античные пропорции изображаемого лика и тела, сделав ставку на их устремление вверх, отчего они вытянулись, стали тоньше и уже, словно развоплотились.

Портрет Желткова создан в рамках этого канона. Он тоже «был *высок* ростом, *худощав, с длинными пушистыми, мягкими волосами*», «очень *бледный*, с нежным *девичьим* лицом, с *голубыми глазами* и упрямым *детским* подбородком с ямочкой посредине; лет ему, должно быть, было около *тридцати, тридцати пяти*». «*Худые, нервные пальцы*» героя бегали, то «по борту *коричневого короткого пиджачка, застегивая и расстегивая пуговицы*», то «щипля *светлые рыжеватые усы*» [19, т. 5, с. 39–40]. Даже *коричневый* цвет пиджака Желткова соотносится с цветом хитона или гиматия Спасителя (см., например, «Христос Пантократор» из Синайского монастыря середины VI в.) и трактуется в иконописи как темно-желтый и даже охристый, означая телесность и смирение Иисуса. Своеобразным коррелятом этой цветовой детали в портретном описании героя, которая, конечно же, выполняет психологическую функцию, является его «цветная» фамилия. Но исследования о семантике и функционировании имени героя в таком аспекте отсутствуют, тогда как выявление подобного рода сходств в портрете купринского персонажа и иконном изображении Христа указывают на влияние христианской традиции на поэтику повести «Гранатовый браслет» вообще, помогают понять психологию

Желткова и оправдывают его «родство» с другими хриstopодобными героями (например, князем Мышкиным Ф. М. Достоевского).

Трижды А. И. Куприн обращает внимание читателя на руки героя: сначала он «в замешательстве потирал» их, затем «дрожащие руки» Желткова затеребили, «застегивая и расстегивая», пуговицы пиджака. Безусловно, этот жест выдает сильное душевное волнение молодого человека, даже растерянность. Однако в свете иконографической традиции само по себе нагрудное положение кисти правой руки с сомкнутыми в щепоть пальцами может читаться и как благословляющий жест, в котором большой и безымянный пальцы сложены в виде букв I и X («Иисус Христос»), и как жест прямой речи, который на иконах Спасителя обычно соседствует с раскрытым Евангелием или развернутым свитком.

Книга или свиток в руках Христа действительно являются неизменными иконическими атрибутами. Выполняя функцию эмблематического изображения в иконописи, они визуализируют неизобразимую идею сакрального знания (Книга Жизни), слова Божьего, заключенного в его учении, и даже самого Господа Иисуса Христа, который и есть Слово Божье.

В «Гранатовом браслете» аналогом свитка выступают письма Желткова к Вере Николаевне Шеиной, и прежде всего это *сложенное восьмиугольником* письмо, которое княгиня получила вместе с браслетом и в котором не случайно перефразируется текст главы 13 из Первого послания святого апостола Павла к коринфянам о любви. Ту же функцию выполняет письмо, полученное ею уже после смерти Желткова, с цитатой из молитвы Господней, включенной в Нагорную проповедь. В них отражена ключевая идея христианского учения о восшествии в Царство Божие и обретении вечной жизни через истинную веру, абсолютное смирение и приятие воли Господа, чистосердечное покаяние и бескорыстную, безусловную и спасительную любовь ко всему роду человеческому, которую явил Господь миру, взойдя на Голгофу.

Особенно интересной кажется форма записки, приложенной к именинному подношению. Так, А. М. Ранчин рассматривает ее как богородичный знак (есть такой, например, на иконе «Неопалимая купина») с учетом того, что в финале повести образ княгини сакрализуется и выводится на один уровень с Богородицей, когда Желтков просит свою квартирную хозяйку повесить возвращенный подарок «на изображение Матки Боски» в католическом храме: «...складывание Желтковым записки в форме октаграммы, конечно же, не может быть случайностью. Уподобляя княгиню Веру Деве Марии, автор и герой акцентируют ее нравственную чистоту» [34, с. 167].

На наш взгляд, цветовое решение обивки ювелирного футляра, в котором был преподнесен браслет имениннице, больше все-таки предопределено символикой цвета и геометрии пространства «Спаса в силах», иконография которого возникла на Руси в конце XIV – начале XV веков, а сюжет восходит к видению ветхозаветного пророка Иезекииля (Иез. 1:4–28), Откровению апостола Иоанна Богослова, а также евангельскому пророчеству о Втором пришествии Иисуса Христа: «Когда же придет Сын Человеческий во славе Своей и все святые Ангелы с Ним, тогда сядет на Престоле славы Своей...» (Мф. 25:31) (см.: Н. В. Квливидзе [16, с. 711–712]).

Вот как описывает футляр А. И. Куприн: «Даша положила на стол небольшой *квадратный* предмет, завернутый аккуратно в белую бумагу и тщательно перевязанный розовой ленточкой... Под бумагой оказался небольшой ювелирный футляр *красного* плюша, видимо, только что из магазина. Вера подняла крышечку, подбитую *бледно-голубым* шелком, и увидела втиснутый в *черный* бархат *овальный золотой* браслет, а внутри его бережно сложенную красивым *восьмиугольником* записку» (22).

Иконный Спаситель, облаченный обычно в охристые одежды с золотым ассистом, символизирующим присутствие Божественного света, восседает на резном, с полукруглой спинкой престоле, держа в руках раскрытое Евангелие с надписью: «Не на лице судите...» (Ин. 7:24) (возможны варианты), которая, как нам видится, коррелирует с обращенной к Вере Николаевне мольбой Желткова «не гневаться» на него и «простить» за то, что он «каким-то неудобным клином врезался» в ее жизнь [19, т. 5, с. 44].

Христос изображен на фоне трех геометрических фигур: обрамляющего его фигуру *красного ромба*, который вписан в *синий овал* (*мандорлу*, которая может быть и зеленой), а из-под овала вытянуты углы другого *красного четырехугольника* (*четверика*) с образами орла, ангела, тельца и льва – иконографическими символами евангелистов Иоанна, Матфея, Луки и Марка. Данную октаграмму в контексте повести можно интерпретировать как графическую аллюзию – намек на восьмиконечную Вифлеемскую звезду – символ появления на свет Мессии. И эта интерпретация нам кажется более продуктивной, так как, во-первых, вручение подарка и письма княгине – это фактически первое упоминание о Желткове в произведении, так сказать, «явление» или второе «пришествие» Христа в его лице; во-вторых, проинтерпретированная таким образом октаграмма связывает апокалиптическое вступление к повести с «крестной» смертью Желткова; и наконец, последующий контекст, в котором описывается сам браслет и вербальная и эмоциональная реакция княгини Шеиной на него, активируют сюжетку Страстного цикла.

Сложную и «нетривиальную» символику подаренного Вере Николаевне браслета подробно рассмотрел А. М. Ранчин. На широком литературном и культурном фоне он «прочитал» этот знак как семейную реликвию Желткова, которая разводит его с другими «маленькими людьми», как «зримое свидетельство силы и глубины любви» к княгине Шеиной и даже как метафорическое обручение с нею в русле романтической традиции, и как «зловещий знак, предсказывающий трагическую судьбу, гибель дарителя» [33, с. 33–34]. В семантике цвета, формы, числа и расположения камней в браслете А. М. Ранчин видит символический «пасхальный» код и связывает ювелирное украшение с «говорящей» фамилией героя и даже образом морского петуха – главным украшением именинного стола Веры, а через них можно легко выйти на образ самого Христа, о чем исследователь, однако, умолчал. Так, зеленый камень – «редкий сорт граната» в обрамлении пяти яйцевидных красных «точно кровь» гранатов-кабошонов – это аллюзия на распятого Христа; образ рыбы и ихтионим «морской петух» тоже символизируют телесную смерть и воскресение Спасителя.

Работая над портретом персонажа, писатель, по-видимому, постоянно «держал в уме» иконный образ Иисуса, поэтому обращается с цветом и светом подобно иконописцу. Так, впервые в пространстве повести образ Желткова визуализируется, когда к нему на квартиру приходят с неожиданным визитом князь Шеин и Николай Николаевич, брат Веры. Хозяин предстал перед своими гостями стоящим «спиной к свету» точно так, как изображается Христос на золотом, белом или серебристом фоне иконы «Нетварный свет» (кстати, в иконописи фон иконы тоже называется «светом»). Ассоциирующийся с горним миром, он символизирует Божественное сияние, «сияние славы Отчей», царственность, святость и чистоту образа и делает его более выпуклым, побуждая зрителя сконцентрировать на нем все внимание. Не случайно потом во время разговора с Желтковым князь Шеин «придвинул стул к столу и сел» ближе к нему и, «не отрываясь, глядел с недоумением и жадным, серьезным любопытством в лицо этого странного человека» [19, т. 5, с. 44]. В этот момент на Василия Львовича снизошло

озарение и, по его собственному признанию, он понял, что Желтков «вовсе не был сумасшедшим» и что любовь этого человека к его супруге, Вере Николаевне, неизмеримо выше его собственной любви к ней, поэтому он и «не смеет», не имеет морального права «разбираться в его чувствах» [19, т. 5, с. 45].

Таким образом, свет у А. И. Куприна, как и подчиняющийся закону «обратной перспективы» плоскостной фон в иконописи, подчеркивает антитетичность образов хриstopодобного героя и его нечаянных гостей. Он заставляет взглянуть в лицо Желткова и увидеть «громное страдание, от которого люди умирают» [19, т. 5, с. 45], что равносильно озарению и духовному прозрению.

Такая же метаморфоза произошла и с Верой, когда она пришла проститься с покойным. До этого момента она никогда его не видала воочию. Данная сюжетная ситуация выстроена по аналогии с другой, не менее узнаваемой иконой – «Не рыдай Мене Мати» с изображением оплакиваемого Богоматерью Христа во гробе. Вера Николаевна фактически повторяет жест Богородицы, склонившейся над своим Сыном: она «подняла немного вверх левой рукой голову трупа, а правой рукой положила ему под шею цветок. <...> И раздвинув в обе стороны волосы на лбу мертвеца, она крепко сжала руками его виски и поцеловала его в холодный, влажный лоб долгим дружеским поцелуем» [19, т. 5, с. 47]. Выражение мертвого лица Желткова напомнило Вере «умиротворенное выражение... на масках великих страдальцев»: «Глубокая важность была в его закрытых глазах, и губы улыбались блаженно и безмятежно, как будто бы он перед расставаньем с жизнью узнал какую-то глубокую и сладкую тайну, разрешившую всю человеческую его жизнь» [19, т. 5, с. 47]. Поза покойника («Голова его покоилась очень низко, точно нарочно ему, трупу, которому все равно, подсунили маленькую мягкую подушку» [19, т. 5, с. 47]) повторяет позу Христа на православной иконе и подчеркивает смирение, с которым он принес искупительную жертву во имя счастья и душевного спокойствия возлюбленной. Не случайно именно «в эту секунду она поняла, что та любовь, о которой мечтает каждая женщина, прошла мимо нее» [19, т. 5, с. 47]. Однако это озарение лишено эротического подтекста, о чем свидетельствует ее эмоционально-волевая реакция: «Она крепко сжала руками его виски и поцеловала его в холодный, влажный лоб *долгим дружеским поцелуем*» [19, т. 5, с. 47]. Этим поцелуем был скреплен особый союз – союз преображенных людей, которые обрели Бога (а «в воскресении ни женятся, ни выходят замуж») и стали «как Ангелы Божии на небесах» (Мф. 22:30).

Таким образом, композиция двух эпизодов выстроена писателем в соответствии с утвержденной в иконографии схемой «святого собеседования», в рамках которого от фигуры к фигуре на иконе и от иконного образа к зрителю передается Христово учение в виде Божественного Откровения, в результате чего центральный образ данной схемы воспринимается как эталонный, а его действие – как образец действия [28].

И тем не менее Желтков не тождественен Христу – он всего лишь уподобляется Спасителю, являясь его самым верным последователем. Например, в последнем письме к Вере Шейной он пишет: «Случилось так, что меня не интересует в жизни ничто: ни политика, ни наука, ни философия, ни забота о будущем счастье людей – для меня вся жизнь заключается только в Вас» [19, т. 5, с. 44]. На первый взгляд, купринский герой, как и галилейский пророк, аполитичен, но с другой стороны, образ Желткова снижается, так как смысл своей жизни он видит в служении *одной только* Вере Николаевне, а не людям вообще. Конечно, и мотив утраты

самообладания Желтковым в сцене «суда», когда он «совсем забыл о светских приличиях... и перестал держать себя джентльменом» [19, т. 5, с. 42], и сравнение его лица с посмертными масками Пушкина и Наполеона препятствуют прямому отождествлению со Спасителем.

И тем не менее сходство между Желтковым и Сеятелем большое. Его целомудренные слова о благоговейной любви к княгине – это и есть аллюзия на аллегорический образ семени. Как и евангельский сеятель, он «высеивает» их четыре раза, и реакция на его признания его адресата и ближайшего ее окружения разная.

Начало любовной истории Желткова «относится к временам *доисторическим*» [19, т. 5, с. 25]: еще за два года до замужества Веры Николаевны он впервые признался в любви, и вот уже семь-восемь лет, как он следит за ней («...в своих письмах весьма точно указывал, где она бывала на вечерах, в каком обществе и как была одета» [19, т. 5, с. 35]), не прекращая любовных «излияний», которые сначала «носили вульгарный и курьезно пылкий характер, хотя и были вполне целомудренны» [19, т. 5, с. 35]. Таким образом, первое «слово» Желткова упало на неподготовленную «почву» – «при дороге»: Вера, которая была со всеми «холодна и немного свысока любезна», письменно попросила его «не утруждать» ее своими признаниями. «С тех пор он замолчал о любви и стал писать лишь изредка: на пасху, на Новый год и в день ее именин» [19, т. 5, с. 36].

Второй важный эпизод – вручение виновнице торжества золотого браслета и сложенной оригинальным образом записки, текст которой полностью воспроизводится в начале повести. Она не сразу прочитала письмо, отложив его, чтобы рассмотреть подарок, и вдруг в ее сердце возникла *тревога*. Если исходить из содержания сопроводительной поздравительной записки, то эту тревогу можно трактовать как передавшийся вместе с браслетом Желткова дар предвидения. Однако внутренний монолог («*Показать Васе или не показать? И если показать – то когда? Сейчас или после гостей? Нет, уж лучше после – теперь не только этот несчастный будет смешон, но и я вместе с ним*»). Так раздумывала княгиня Вера и не могла отвести глаз от пяти алых кровавых огней, дрожавших внутри пяти гранатов» [19, т. 5, с. 22]) восходит к толкованию самого Господа: «А посеянное на каменистых местах означает того, кто слышит слово и тотчас сразу же с радостью принимает его; но не имеет в себе корня и непостоянен: когда настанет скорбь или гонение за слово, тотчас соблазняется» (Мф. 13:20–21). Не имеющую в себе «корня» Веру одолевают сомнения. Она понимает, что рискует собственной репутацией, боится насмешек своего ироничного супруга и порицания брата, который «давно» настаивает, чтобы «прекратить эти *дурацкие* письма» [19, т. 5, с. 36].

Третий «высев» Желткова попадает в «тернии» – «все то, чем обольщает человека мир с его соблазнами, что дает пищу человеческому тщеславию, что возбуждает в нем греховные страсти, все это заглушает в его сердце слово, – благодатное семя спасительной истины» [37, с. 266]. Его телефонный разговор с княгиней Шеиной с разрешения Василия Львовича приблизил трагическую развязку, идентичную развязке травестийной истории о «полковой Мессалине» и *желторотом* прапорщике, рассказанной генералом Аносовым. Властность и презрение к людям жены полкового командира соотносятся со строгой простотой, холодностью, высокомерием и «несколько властным тоном» Веры. Ее последние слова, сказанные Желткову по телефону («Ах, если бы вы знали, как мне надоела вся эта история. Пожалуйста, прекратите ее как можно скорее» [19, т. 5, с. 43]), – это коммуникативная уловка (интенция, манипуляция), с которой соотносится роковая реплика героини из истории генерала («Вы все говорите, что любите меня. А ведь, если я вам прикажу – вы, наверно, под поезд не

броситесь» [19, т. 5, с. 33]). По сравнению с несчастным прапорщиком, Желтков прибегнул к более «надежному» способу «прекратить» эту «историю» – застрелился.

И только посмертное слово Желткова «проросло» в душе Веры и ее супруга. Осознание, что человек, казавшийся им целых семь или восемь лет смешным и докучливым безумцем, на самом деле способен к осознанному самопожертвованию из человеколюбия, близок к идеальному образу Сына Человеческого, ощущение стыда и неловкости тщеславным Василием Львовичем, что ранее ему не было свойственно, искренние, благодатные слезы Веры в заключительной сцене – это и есть «положительный результат, ожидаемый от труда сеятеля» [13, с. 110].

Нельзя не сказать несколько слов и по поводу творческой рецепции в повести евангельского текста, обрамляющего первое поучение Христа из лодки. Наряду с буквальным значением имени Желткова и его портретом, соответствующим иконографическому канону, повторами мотива вербального обращения к народу, образ которого в данной версии парафразы редуцирован до четы Шеиных и Николая Николаевича Мирза-Булат-Тугановского (последний остался безучастным к слову Желткова и не изменил своего мнения о нем), большое значение приобретают пространственно-временные аспекты сюжетного действия.

Так, события повести происходят у *моря*: сначала на загородной даче князей Шеиных, а затем в приморском городе, где обитает Желтков.

Согласно свидетельствам евангелистов, Иисус рассказывает свою первую притчу тоже «у моря», войдя в лодку (Мф. 13:1–2), или «при море», сидя в лодке «на море» (Мк. 4:1), тогда как «весь народ стоял на берегу» (Мф. 13:2) или «на земле, у моря» (Мк. 4:1). И если синоптики используют лексему «море» в прямом значении, маркируя место действия – море Галилейское, то в повести А. И. Куприна образ моря функционирует не только как географический локус, но и как развернутая метафора – ключ к пониманию сложного идейно-тематического комплекса текста.

Писатель предваряет трагическую историю развернутым апокалипсическим вступлением, в котором описываются «отвратительные погоды» на северном побережье Черного моря, «свирепый ураган» – виновник гибели двух рыбацких баркасов и спешно покидающие приморские дачи «обитатели пригородного морского курорта – *большой частью греки и евреи*» [19, т. 5, с. 7]. Ключевые подробности метафоризированной пейзажной зарисовки А. И. Курина («густой туман», который «по целым суткам тяжело лежал над землей и морем»; «огромная сирена на маяке», ревушая «днем и ночью, точно бешеный бык»; «трупы рыбаков», которые море «повыбрасывало в разных местах берега») соотносятся с деталями утвержденного византийским иконографическим каноном изображения Страшного суда и ада, представленного, например, в трудах выдающегося богослова преподобного Ефрема Сирина (306–373): «Вот, постигнет нас, братия, тот день, в который *омрачится свет солнечный, и спадут звезды, в который небо свиется, как свиток, загремит великая труба* и страшным звуком пробудит всех от века мертвецов; тот день, в который, по гласу Судии, опустеют таибницы ада, в который явится Христос на облаках со святыми ангелами судить живых и мертвых и воздать каждому по делам его. Действительно, страшно Христово во славе пришествие! Чудное дело, христолюбцы, увидеть, что небо внезапно раздирается, земля изменяет свой вид, *мертвые встают*» [10].

Архетипический образ моря присутствует в мифологической картине мира многих народов, даже таких, которые не имели выхода к морям и, следовательно, не были мореплавателями.

С точки зрения современных исследователей, концепт «море» имеет не только буквальное значение как обширный водоем, но и переносное – как «символ неизвестности и гибели» [43, с. 102] и «царства смерти и царства сновидений» [41, с. 581], причем второе символическое значение вызвано к жизни в том числе и благодаря распространенному в мировой практике погребальному обряду – кремации или ингумации усопшего в лодке/ладье/ковчеге [24, с. 165]. Как отмечает С. А. Кошарная, «*ковчегом*, в свою очередь, называли также раку, гробницу и корабль ветхозаветного Ноя» [17, с. 22].

Кстати, А. М. Ранчин первым указывает на то, что Желтков в последнем письме к Вере использует эвфемизм «отъезд», «камуфлируя» свое решение уйти из жизни [34, с. 169]: «Через десять минут я уеду, я успею только наклеить марку и опустить письмо в почтовый ящик, чтобы не поручать этого никому другому» [19, т. 5, с. 45] – и стреляется он в комнате, похожей на *кают-кампанию грузового парохода*.

Образы рыбачьих лодок и парохода писатель использует в традиционной мифологической трактовке: «Образ парохода у Куприна наделен, по преимуществу, универсальной семантикой, легко обнаруживаемой и у многих других авторов (например, в „Господине из Сан-Франциско“ И. А. Бунина). Это, прежде всего, семантика „промежуточного“ пространства, которое служит медиатором между человеческим миром и вечной стихией, представленной морем за бортом. Вследствие этого пароход часто становится местом если не физической смерти героев... то некоего качественного изменения их мироощущения (как бы местом их нефизической смерти и второго рождения в ином качестве)» [30, с. 82–83].

Таким образом, становится понятной цель сравнения комнаты, в которой обитал Желтков, с помещением для принятия пищи, коллективного отдыха экипажа судна и проведения собраний: «Комната была очень низка, но очень широка и длинна, почти квадратной формы. Два круглых окна, совсем похожих на пароходные иллюминаторы, еле-еле ее освещали» [19, т. 5, с. 39]. Это одновременно и «модернизированный» образ лодки, сидя в которой Иисус поучал притчами народ, собравшийся на берегу, и образ ковчег для хранения особо чтимых мощей святого, и образ погребальной ниши (аркосолии), ассоциирующейся с той, в которую было перенесено тело Спасителя с Голгофы после его физической смерти на кресте и которая в евангельском тексте именуется гробом («И, взяв тело, Иосиф обвил его чистою плащаницею и положил его в новом своем гробе, который высек он в скале; и, привалив большой камень к двери гроба, удалился» (Мф. 27:59–60)).

Однако современные исследователи пренебрегают эсхатологической трактовкой образа моря в первой главе повести А. И. Куприна. Например, Т. А. Пахарева рассматривает его как метафору истинной любви («Этот зловещий зачин словно наталкивает на мысль о чудовищной мощи природы, о том трагическом величии, которое несет в себе стихия. И такое же трагическое величие стихии любви раскрывается потом перед героиней „Гранатового браслета“» [30, с. 103]), тогда как этот универсальный для различных верований и религий архетипический образ бушующего моря как в христианстве, так и у А. И. Куприна, скорее означает силы, борющиеся с Богом, нечестивых людей, их духовную и физическую гибель и даже тождественен «тому» свету, то есть миру мертвых, «огненному озеру» – аллегории ада.

Кроме того, великий шторм на море, напоминающий потоп, который пережил ветхозаветный Ной, – это известный знак, знак Второго Пришествия Мессии, которому в пространстве повести уподобляется Желтков. В контексте начала XX столетия эта зарисовка приобретает характер эмблемы нравственного упадка в российском обществе так называемой эпохи *fin de*

siècle (в переводе с французского «конец света»). Не потому ли позже Николай Николаевич иронично употребляет слово «декадентство» для оценки сочувственного отношения к Желткову впечатлительного и склонного к мистицизму князя Шеина? Или декадентством он считает саму идею уподобления страданий смертного человека страданиям Господа, которая кроется в подтексте эмпатической реплики Василия Львовича?

Заметим, что образ моря не является статичным в «Гранатовом браслете». К концу первой главы морская буря, предвестник трагедии, стихает, и приморский пейзаж заливают солнечный свет (этот оптический эффект создается за счет намеренного повтора слова «солнце» и ассоциативно связанных с ним слов «ясный», «желтый», «блестеть», в том числе и производных).

Сначала княгиня одна радуется «ласковому соленому ветерку, слабо тянувшему с моря» [19, т. 5, с. 8], затем вместе с сестрой Анной они любят чудесным морским пейзажем: «Глубоко-глубоко под ними покоилось море. Со скамейки не было видно берега, и оттого ощущение бесконечности и величия морского простора еще больше усиливалось. Вода была ласково-спокойна и весело-синя, светлея лишь косыми гладкими полосами в местах течения и перехода в густо синий глубокий цвет на горизонте.

Рыбачьи лодки, с трудом отмечаемые глазом – такими они казались маленькими, – неподвижно дремали в морской глади, недалеко от берега. А дальше точно стояло в воздухе, не подвигаясь вперед, трехмачтовое судно, все сверху донизу одетое однообразными, выпуклыми от ветра, белыми, стройными парусами» [19, т. 5, с. 11].

Если апокалиптический шторм предвосхищает у А. И. Куприна появление христоподобного героя и связан с известием о его самоубийстве, то штиль как метафора душевного спокойствия человека и вселенской гармонии соотносится с мотивом «все умиряющей смерти» – всепрощения, нравственного очищения человека и обретения им веры.

Привязка сюжета произведения к евангельской притче о Сеятеле отмечена и символическими временными деталями. Так, история любви Желткова получила драматическую развязку *в начале осени*, когда «цветы... тихо осыпали на землю бесчисленные семена будущей жизни» [19, т. 5, с. 9]. Очевидно, что даже непогода не стала препятствием для сбора урожая: «На обсохших *сжатых полях*, на их колючей *желтой* щетине заблестела слюдяным блеском осенняя паутина» [19, т. 5, с. 8]. Следовательно, образы отдыхающего поля (аналог плодородной почвы из притчи) и «успокоившихся» деревьев, которые «бесшумно и покорно роняли *желтые* листья» в начале повести, перспективно (прежде всего семантически) связаны с «плодоносностью» слова Желткова и Божественным Откровением, снизошедшим благодаря ему на Веру в катарсическом финале произведения, а «тихо» осыпающиеся на землю «семена будущей жизни» – со стяжанием героиней Божественной благодати, которая суть стяжание Духа Святого.

В результате предпринятого исследования мы пришли к следующим выводам.

Структурная парафраза первой притчи Христа действительно присутствует в тексте повести А. И. Куприна «Гранатовый браслет». Она скрыта глубоко в сюжете литературного произведения, но узнать ее не составляет труда, так как она включает основные конструктивные аллегорические образы сеятеля, семени, почвы (редуцированный) и плода.

Художественная рецепция образа Христа в лице Желткова соответствует традиционному в христологии аллегорическому истолкованию образа евангельского Сеятеля и православному иконографическому канону. Семантика цвета, света, географии и геометрии пространства в «Гранатовом браслете» та же, что и в иконописи. Об этом свидетельствуют результаты

сравнительно-сопоставительного анализа парафразы евангельского сюжета в повести с разным строем, сюжетикой и символикой икон «Спас в силах», «Нетварный свет», «Неопалимая Купина» и «Не рыдай Мене Мати». Это значит, что писатель «конструировал» образ героя как человек, который, «пишет икону, прозревая истинный Образ Божий», а его история о «вечной исключительной любви», которая «повторяется один раз в тысячу лет» [19, т. 5, с. 49], и есть «икона», которая, если иметь в виду читательскую рецепцию, «создает человека, напоминая ему об образе Божьем, в нем сокрытом» [46, с. 23]. Это позволяет говорить об иконичности повести А. И. Куприна в том смысле, в каком понимал этот феномен В. В. Лепяхин («онтологическое единство явлений Божественного и тварного мира, благодаря которому невидимое становится духовно видимым, а человеческое причастным Божественному» [20, с. 30]), а также И. А. Есаулов («Сакральное не может быть вполне передано визуальным рядом как *объект* изображения, причем не только живописными средствами, но и посредством слова. Поэтому необходим не *гносеологический* подход к этому „объекту“, предполагающий своего рода „погоню“ за постоянно ускользающим предметом изображения и познания, а особая *онтологическая* установка, при которой оказывается возможным „обойти“ жесткость субъектно-объектных отношений вообще, например, посредством молитвенного предстояния» [9, с. 205]).

Следовательно, можно говорить об иконическом, притчевом, дидактико-аллегорическом, характере содержания «Гранатового браслета», который был задуман автором не столько как гимн любви, пусть даже христианской, сколько как история духовного преображения человека, его прозрения или «обожения», то есть обретения им Бога и уподобления Христу как самому высокому идеалу.

Статья публикуется при финансовой поддержке издательства «Социально-гуманитарное знание» (решение №240759).

Литература

1. Аверинцев С. С. Притча // *Краткая литературная энциклопедия: в 9 т.* Москва: Советская энциклопедия, **1971**. Т. 6. Стб. 20–21.
2. Блаженный Феофилакт Болгарский. *Благовестник: в 4 т.* Москва: Изд-во Сретенского монастыря, **2013**. Т. 1. 448 с.
3. Габдуллина В. И. Евангельская притча в творческом сознании Ф. М. Достоевского // *Культура и текст: сб. науч. тр. Литературоведение.* Санкт-Петербург, **1998**. Ч. 1. С. 158–164.
4. Гаспаров М. Л. Басни Эзопа // *Басни Эзопа.* Москва: Наука, **1968**. С. 241–269.
5. Гришина А. Б. Христианские мотивы в творчестве А. И. Куприна // *Личность и творчество А. И. Куприна в контексте русской культуры XX–XXI вв.: материалы Всероссийской НПК. 5–6 сентября 2013 г., г. Пенза.* Пенза: Изд-во ПГУ, **2013**. С. 17–21.
6. Даракчи М. И. Автоинтертекстуальность творчества А. И. Куприна (на материале повестей «Суламифь», «Гранатовый браслет» и стихотворения «Навсегда») // *Филологический класс.* **2012**. №4(30). С. 110–115.
7. Десницкий А. С. *Введение в библейскую экзегетику.* Москва: Изд-во ПСТГУ, **2011**. 416 с.
8. Довгий О. Л. Морской петух и телеграфист П. П. Ж.: категории редкости в повести А. И. Куприна «Гранатовый браслет» // *«Высокий лад, глубокий мир»: между реализмом и постмодернизмом.* Siedlce: Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego, **2018**. Рр. 276–294.
9. Есаулов И. А. Иконичность визуальной доминанты в русской словесности // *Икона и образ, иконичность и словесность: сборник статей /* Под ред. В. Лепяхина. Москва: Паломник, **2007**. С. 198–221.
10. Ефрем Сирий. Творения: Слово о Суде и Воскресении. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Efrem_Sirin/tvorenia/86.
11. Жиркова М. А. Пасхальные рассказы А. И. Куприна // *Проблемы исторической поэтики.* **2022**. Т. 20. №1. С. 275–295.

12. *Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четьих-Миней святого Дмитрия Ростовского: в 12 кн.* Москва: Книжное дело, **2003**. Кн. VI. 866 с.
13. Иларион Волоколамский. *Иисус Христос: жизнь и учение: в 6 кн.* Москва: Познание: изд-во Сретенского монастыря, **2019**. Кн. 4. 607 с.
14. Камчатнов А. М. Стихотворение Пушкина «Свободы сеятель пустынный...» и евангельская притча о сеятеле. URL: https://www.academia.edu/11687919/Стихотворение_Пушкина_Свободы_сеятель_пустынный_и_евангельская_притча_о_сеятеле.
15. Касаткина Т. А. Особенности структуры ранних «гностических» текстов Достоевского: Анагогическая история // *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*. **2020**. №2(10). С. 95–115.
16. Квливидзе Н. В. Иисус Христос. Иконография // *Православная энциклопедия: в 64 т.* / Под ред. Алексия II. Москва: Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия». Т. 21. **2009**. С. 705–713.
17. Кошарная С. А. «Море» в русской мифологической картине мира // *Научные ведомости БелГУ. Сер. Гуманитарные науки*. **2008**. №15. Вып. 2. С. 19–23.
18. Кондаков Н. П. *Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа*. Санкт-Петербург: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, **1905**. 97 с.
19. Куприн А. И. *Полн. собр. соч.: в 10 т.* Москва: Воскресенье, 2006–2007.
20. Лепяхин В. В. Летопись как икона всемирной истории (по «Повести временных лет») // *Вестник русского христианского движения*. **1995**. №171. С. 30–42.
21. Лотман Ю. М. Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе // *Временник Пушкинской комиссии*. 1979. Ленинград: Наука, **1982**. С. 15–27.
22. Мащенко А. П. Евангельские притчи в интерпретации Ф. М. Достоевского. URL: <https://md-experiment.org/post/20181118-evangelskie-pritchi>.
23. Медведева И. Н. Пушкинская элегия 1820-х годов и «Демон» // *Пушкин. Временник Пушкинской комиссии*. Москва: Изд-во АН СССР, **1941**. Вып. 6. С. 51–71.
24. Мокиенко В. М. *Загадки русской фразеологии*. Санкт-Петербург: Авалон, **2005**. 256 с.
25. Назиров Р. Г. *Международные литературные сюжеты и типы*. Уфа: РИЦ БашГУ, **2012**. 204 с.
26. Назиров Р. Г. Реминисценция и парафраза в «Преступлении и наказании» // *Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: сборник статей*. Уфа: РИО БашГУ, **2005**. С. 71–78.
27. Назиров Р. Г. Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул: автореф. дис. ... д-ра. филол. наук. Екатеринбург, **1995**. 46 с.
28. Никольская Т. М. Символика и семантика иконописного образа // *Социально-экономические явления и процессы*. **2011**. С. 300–319.
29. Паперный В. З. «Свободы сеятель пустынный...»: вокруг одной евангельской цитаты // *Коран и Библия в творчестве А. С. Пушкина: сборник статей* / Под ред. Д. Сегала, С. Шварцбанда. Jerusalem: The Hebrew University, **2000**. С. 133–148.
30. Пахарева Т. А., Строкина С. П. *Миф о юге в прозе А. И. Куприна: пособие по спецкурсу для студентов-филологов*. Севастополь: Вебер, **2012**. 196 с.
31. Покровский Н. В. *Евангелие в памятниках иконографии*. Москва: Прогресс-Традиция, **2001**. 564 с.
32. Потапов В. *Евангельские притчи*. Вашингтон, **1995**.
33. Ранчин А. М. Гранатовый браслет в «Гранатовом браслете» Александра Куприна: символика образа // *Slavia Orientalis*. **2020**. Vol. LXIX. No. 1. Pp. 33–46.
34. Ранчин А. М. Сто лет спустя. «Гранатовый браслет» А. Куприна. Опыт интерпретации // *Новый мир*. **2020**. №3. С. 161–172.
35. Ратцингер Й. (Папа Бенедикт XVI). *Иисус из Назарета*. Санкт-Петербург: Азбука-классика, **2009**. 412 с.
36. Ромодановская Е. К. Специфика жанра притчи в древнерусской литературе // *Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: сборник научных трудов*. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, **1998**. Вып. 2. С. 73–111.
37. *Святое Евангелие с толкованием святых отцов*. Москва: Синтагма, **2010**. 640 с.
38. Сергеев Ю. П. *Секреты иконописного мастерства*. Москва: Юный художник, **2000**. 33 с.
39. Старк В. П. Притча о сеятеле и тема поэта-пророка в лирике Пушкина // *Пушкин: Исследования и материалы*. Ленинград: Наука, **1991**. Т. 14. С. 51–64.
40. Струкова Е. А. Жанровые элементы притчи в «Братьях Карамазовых» // *Известия Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Серия 2. Гуманитарные науки*. **2007**. Вып. 14. №53. С. 21–27.

41. Топоров В. Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное*. Москва: Издательская группа Прогресс – Культура, **1995**. С. 575–622.
42. Флоренский П. А. *Сочинения: в 4 т.* Москва: Мысль, **2000**. Т. 3(2). 623 с.
43. Хроленко А. Т. *Семантика фольклорного слова*. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, **1992**. 140 с.
44. Цявловский М. А. Стихотворения, обращенные к В. Ф. Раевскому // *Статьи о Пушкине*. Москва: Изд-во АН СССР, **1962**. С.15–27.
45. Языкова И. К. Священное Писание в иконе (на примере иконографии «Спас в силах» и некоторых других изображений Христа). URL: <https://www.bible-center.ru/assetsfs/pdf/icons.pdf>.
46. Языкова И. К. *Со-творение образа. Богословие иконы*. Москва: Издательство ББИ, **2012**. 368 с.
47. Языкова И. К., игумен Лука (Головков). *Богословские основы иконы и иконография // История иконописи VI–XX вв. Истоки, традиции, современность*. Москва: ИП Верхов С. И., **2014**. С. 9–28.

Поступила в редакцию 06.02.2024.

DOI: 10.15643/libartrus-2024.1.4

Paraphrase of the evangelical Parable of the Sower in the story of A. I. Kuprin "Garnet Bracelet". Article 1. The character of Zheltkov as an allusion to Jesus Christ and the Sower

© Yu. A. Zhukova

*Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmullah
3a October Revolution Street, 450008 Ufa, Republic of Bashkortostan, Russia.*

Email: zhukova75@mail.ru

In the article an attempt is made of a comparative analysis of the image of the protagonist of A. I. Kuprin's story "Garnet Bracelet" and the gospel Sower, who, from the theological point of view, is the Lord Jesus Christ Himself, and from the point of view of Christ, "the one who sows the good seed is the Son of Man" (Matthew 13:37). Other constructively significant images for the parable, such as seed, soil and fruit, organically fit into the structure of the story. Their artistic reception corresponds to the traditional allegorical many respects with the Orthodox iconographic canon of Jesus Christ. The semantics of color, light, geography and geometry of space in the story is the same as in icon painting. This is an evidence by the results of a comparison of a literary work with the icons "The Savior in Strength," "Uncreated Light," "Burning Bush" and "Don't Cry Mene Mati." They confirm the idea that the writer "constructed" the image of the protagonist as a person who "paints an icon, seeing the true Image of God," and his story of "eternal exceptional love," which "repeats once in a thousand years." This is the "icon," which, if we keep in mind the reader's reception, "creates a person, reminding him of the image of God hidden in him." Therefore, we can talk about the parable, didactic-allegorical nature of the content of the "Garnet Bracelet," which was conceived by the author not so much as a hymn of love, even Christian, but as a story of a person's spiritual transformation, his "deification," that is, his finding of the God and assimilation to Christ as the highest ideal.

Keywords: gospel parable, Jesus Christ, sower, seed, symbol, allegory, plot about the mad sage, paraphrase, creative reception, iconographic canon.

Acknowledgments. The article is published under the financial support of "Sotsial'no-Gumanitarnoe Znanie" Publishing House (Decision No. 240759).

Published in Russian. Do not hesitate to contact us at edit@libartrus.com if you need translation of the article.

Please, cite the article: Zhukova Yu. A. Paraphrase of the evangelical Parable of the Sower in the story of A. I. Kuprin "Garnet Bracelet". Article 1. The character of Zheltkov as an allusion to Jesus Christ and the Sower // *Liberal Arts in Russia*. 2024. Vol. 13. No. 1. Pp. 34–51.

References

1. Averintsev S. S. *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya: v 9 t.* Moscow: Sovet-skaya entsiklopediya, 1971. Vol. 6. Stb. 20–21.
2. Blessed Theophylact of Bulgaria. *Blagovestnik: v 4 t. [Evangelist^ in 4 volumes]*. Moscow: Izd-vo Sretenskogo monastyrya, 2013. Vol. 1.
3. Gabdullina V. I. *Kul'tura i tekst: sb. nauch. tr. Literaturovedenie.* Sankt-Peterburg, 1998. Pt. 1. Pp. 158–164.
4. Gasparov M. L. *Basni Ezopa.* Moscow: Nauka, 1968. Pp. 241–269.

5. Grishina A. B. Lichnost' i tvorchestvo A. I. Kuprina v kontekste russkoi kul'tury XX–XXI vv.: materialy Vserossiiskoi NPK. 5–6 sentyabrya 2013 g., g. Penza. Penza: Izd-vo PGU, **2013**. Pp. 17–21.
6. Darakchi M. I. *Filologicheskii klass*. **2012**. No. 4(30). Pp. 110–115.
7. Desnitskii A. S. *Vvedenie v bibleiskuyu ekzegetiku [Introduction to Biblical Exegesis]*. Moscow: Izd-vo PSTGU, **2011**.
8. Dovgii O. L. *“Vysokii lad, glubokii mir”: mezhdru realizmom i postmodernizmom*. Siedlce: Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego, **2018**. Pp. 276–294.
9. Esaulov I. A. *Ikona i obraz, ikonichnost' i slovesnost': sbornik statei*. Ed. V. Lepakhina. Moscow: Palomnik, **2007**. Pp. 198–221.
10. Efrem Sirin. Tvoreniya: Slovo o Sude i Voskresenii. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Efrem_Sirin/tvorenia/86.
11. Zhirkova M. A. *Problemy istoricheskoi poetiki*. **2022**. Vol. 20. No. 1. Pp. 275–295.
12. *Zhitiya svyatykh na russkom yazyke, izlozhennyye po rukovodstvu Chet'ikh-Minei svyatogo Dmitriya Rostovskogo: v 12 kn. [Lives of saints in Russian, written according to the guidance of menology of St. Dmitry of Rostov: in 12 volumes]*. Moscow: Knizhnoe delo, **2003**. Kn. VI.
13. Hilarion of Volokolamsk. *Iisus Khristos: zhizn' i uchenie: v 6 kn. [Jesus Christ: life and teaching: in 6 volumes]*. Moscow: Poznanie: izd-vo Sretenskogo monastyrya, **2019**. Kn. 4.
14. Kamchatnov A. M. Stikhotvorenie Pushkina “Svobody seyatel' pustynnyi...” i evangel'skaya pritcha o seyatele. URL: https://www.academia.edu/11687919/Stikhotvorenie_Pushkina_Svobody_seyatel'_pustynnyi_i_evangel'skaya_pritch_a_o_seyatele.
15. Kasatkina T. A. *Dostoevskii i mirovaya kul'tura. Filologicheskii zhurnal*. **2020**. No. 2(10). Pp. 95–115.
16. Kvlividze N. V. *Pravoslavnaya entsiklopediya: v 64 t.* Ed. Aleksiya II. Moscow: Tserkovno-nauch. tsentr “Pravoslavnaya entsiklopediya”. Vol. 21. **2009**. Pp. 705–713.
17. Kosharnaya S. A. *Nauchnye vedomosti BelGU. Ser. Gumanitarnyye nauki*. **2008**. No. 15. No. 2. Pp. 19–23.
18. Kondakov N. P. *Ikonografiya Gospoda Boga i Spasa nashego Iisusa Khrista [Iconography of the Lord God and our Savior Jesus Christ]*. Sankt-Peterburg: Tovarishestvo R. Golike i A. Vil'borg, **1905**.
19. Kuprin A. I. *Poln. sobr. soch.: v 10 t. [Complete works: in 10 volumes]*. Moscow: Voskresen'ye, 2006–2007.
20. Lepakhin V. V. *Vestnik russkogo khristianskogo dvizheniya*. **1995**. No. 171. Pp. 30–42.
21. Lotman Yu. M. *Vremennik Pushkinskoi komissii*. 1979. Leningrad: Nauka, **1982**. Pp. 15–27.
22. Mashchenko A. P. Evangel'skie pritchi v interpretatsii F. M. Dostoevskogo. URL: <https://md-eksperimen.t.org/post/20181118-evangelskie-pritchi>.
23. Medvedeva I. N. *Pushkin. Vremennik Pushkinskoi komissii*. Moscow: Izd-vo AN SSSR, **1941**. No. 6. Pp. 51–71.
24. Mokienko V. M. *Zagadki russkoi frazeologii [Mysteries of Russian phraseology]*. Sankt-Peterburg: Avalon, **2005**.
25. Nazirov R. G. *Mezhdunarodnye literaturnyye syuzhety i tipy [International literary plots and types]*. Ufa: RITs BashGU, **2012**.
26. Nazirov R. G. *Russkaya klassicheskaya literatura: sravnitel'no-istoricheskii podkhod. Issledovaniya raznykh let: sbornik statei*. Ufa: RIO BashGU, **2005**. Pp. 71–78.
27. Nazirov R. G. Traditsii Pushkina i Gogolya v russkoi proze. Sravnitel'naya istoriya fabul: avtoref. dis. ... d-ra. filol. nauk. Ekaterinburg, **1995**.
28. Nikol'skaya T. M. *Sotsial'no-ekonomicheskie yavleniya i protsessy*. **2011**. Pp. 300–319.
29. Papernyi V. Z. *Koran i Bibliya v tvorchestve A. S. Pushkina: sbornik statei*. Ed. D. Segala, S. Shvartsbanda. Jerusalem: The Hebrew University, **2000**. Pp. 133–148.
30. Pakhareva T. A., Strokina S. P. *Mifo yuge v proze A. I. Kuprina: posobie po spetskursu dlya studentov-filologov [The myth about the south in the prose of A. I. Kuprin: special course textbook for philology students]*. Sevastopol': Veber, **2012**.
31. Pokrovskii N. V. *Evangelie v pamyatnikakh ikonografii [The Gospel in iconographic monuments]*. Moscow: Progress-Traditsiya, **2001**.
32. Potapov V. *Evangel'skie pritchi [Gospel parables]*. Vashington, **1995**.
33. Ranchin A. M. *Slavia Orientalis*. **2020**. Vol. LXIX. No. 1. Pp. 33–46.
34. Ranchin A. M. *Novyi mir*. **2020**. No. 3. Pp. 161–172.
35. Ratzinger J. (Pope Benedict XVI). *Iisus iz Nazareta [Jesus of Nazareth]*. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, **2009**.
36. Romodanovskaya E. K. *Evangel'skii tekst v russkoi literature XVIII–XX vekov. Tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzhet, zhanr: sbornik nauchnykh trudov*. Petrozavodsk: Izd-vo PetrGU, **1998**. No. 2. Pp. 73–111.
37. *Svyatoe Evangelie s tolkovaniem svyatykh ottsov [Holy Gospel with interpretation of the Holy Fathers]*. Moscow: Sintagma, **2010**.

38. Sergeev Yu. P. *Sekrety ikonopisnogo masterstva [Secrets of icon painting skills]*. Moscow: Yunyi khudozhnik, **2000**.
39. Stark V. P. *Pushkin: Issledovaniya i materialy*. Leningrad: Nauka, **1991**. Vol. 14. Pp. 51–64.
40. Strukova E. A. *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta im. A. M. Gor'kogo. Seriya 2. Gumanitarnye nauki*. **2007**. No. 14. No. 53. Pp. 21–27.
41. Toporov V. N. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoe*. Moscow: Izdatel'skaya gruppa Progress – Kul'tura, **1995**. Pp. 575–622.
42. Florenskii P. A. *Sochineniya: v 4 t. [Works: in 4 volumes]* Moscow: Mysl', **2000**. Vol. 3(2).
43. Khrolenko A. T. *Semantika fol'klornogo slova [Semantics of the folklore word]*. Voronezh: Izd-vo Voronezh. un-ta, **1992**.
44. Tsyavlovskii M. A. *Stat'i o Pushkine*. Moscow: Izd-vo AN SSSR, **1962**. Pp. 15–27.
45. Yazykova I. K. *Svyashchennoe Pisanie v ikone (na primere ikonografii "Spas v silakh" i nekotorykh drugikh izobrazhenii Khrista)*. URL: <https://www.bible-center.ru/assetsfs/pdf/icons.pdf>.
46. Yazykova I. K. *So-tvorenie obraza. Bogoslovie ikony [Co-creation of an icon. Theology of an icon]*. Moscow: Izdatel'stvo BBI, **2012**.
47. Yazykova I. K. *Istoriya ikonopisi VI–XX vv. Istoki, traditsii, sovremennost'*. Moscow: IP Verkhov S. I., **2014**. Pp. 9–28.

Received 06.02.2024.