

Абрамович С. Д.,
доктор філологічних наук, професор,
академик Академії наук вищого освіти України,
заведуючий кафедрою славянської філології та загального мовознавства
Камецець-Подольського національного університету імені Івана Огієнка

БИБЛИЯ И ПРОБЛЕМА ЭСХАТОЛОГИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ В РУССКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ЭПОСЕ

Аннотация. В статье рассмотрена проблема эсхатологического сознания в русском романе-эпопее (Л. Толстой и Д. Мережковский), определенная библейским представлением о метаистории и Вечности. Подчеркнуто, что эти произведения гораздо менее обязаны традиции антично-классицистической стиховой эпопеи, чем прозаическим библейским хроникам *дебримхайямим* (дела дней), и строятся не столько на поэтике Аристотеля и принципе «восстановления нарушенного мирового порядка» (Гегель), сколько на идейно-эстетической концепции Библии, утверждающей брэнность «временных лет» и неизбежность Последнего Суда.

Ключевые слова: роман-эпопея, эпос, роман, библейские хроники, метаистория, эсхатология.

Постановка проблемы. Библия – текст, который нельзя судить по законам «Поэтики» Аристотеля. Это текст в массе своей риторический, дидактический по установке; художественные элементы играют здесь вспомогательную роль, а жанры Вечной книги не адекватны жанрам античной художественной литературы. У нас Библия была трансплантирована еще в киевские времена и, в первую очередь, именно библейский эпос – книги *паралипомен* (греч.) или *дебримхайямим* (гебрайск.), т. е. *дела дней*, прозаическая хроника, в идеале имевшая установку на «репортажное» описание реальных событий *sine ira et studio*. Летопись и вовсе начинается с присоединения славянской истории к библейско-всемирной, как бы естественно вливаясь в эту традицию. А вот художественного эпоса в «языческом вкусе» в нашей старинной словесности так и не возникло; эпизодические переделки чужих сюжетов вроде Бовы-королевича погоды не сделали; собственное же «былинное» начало и вовсе до А. Гильфердинга пребывало в забвении. Попытка насадить на

русской почве в XVIII в. стиховой художественный эпос в духе антично-классицистической традиции, в общем, не состоялась, если не считать нескольких унылых «петриад» и «россияд» да бессмертной «Гилемахиды» В. Тредиаковского. Русский художественный эпос, по сути, складывается как прозаический в XIX – XX вв., хотя здесь необходимо учесть еще и то, что *эпос* и *роман*, как верно отметил М. Бахтин, все же не идентичные понятия («Эпос и роман»). Эпос трактует прошлое как особую действительность, эпоху полубогов, героическую и сакрализованную, так сказать, художественное *Plusquamperfecto*, роман же видит прошлое глазами современника, причем «здесь и сейчас», как художественное *Present indefinite*. Таков «вальтер-скоттовский» роман, лишенный ракурса Вечности (Лажечников, Данилевский и пр.), а то, что именуется романом-эпопеей, – это, в общем-то, лишь Л. Толстой и Д. Мережковский¹, при всей разномасштабности своих художественных дарований и решений. Библия оказала на них куда более основательное влияние, чем античная, «гомеровская» традиция или десакрализованный стиховой эпос классицистов. Эпопейность здесь инспирирована не столько традициями античной эпической поэмы, сколько библейским взглядом на время как нечто сотворенное и конечное, подлежащее нравственному суду; это была воистину позиция *sub specie aeternitatis*².

Целью данной статьи является рассмотрение влияния библейской концепции времени и Вечности на мотив «конца истории» в русском историческом романе-эпопее. Если в эпопее античной, по наблюдению Гегеля, сюжет представлял собой момент неустойчивого равновесия мировых сил и восстановление этого равновесия, то в двух названных русских романах-эпопеях присутствует христианская эсхатологическая мера метаистории, связывающая сквозь туман «временных лет». Этот вопрос до сих пор исследователями вплотную не рассматривался.

Анализ последних исследований и публикаций. Надо сказать, что проблема эта давно назрела. В советский период «Войну и мир» рассматривали в ключе идейно-патриотического воспитания, отражения исторической эпохи и пр.; о философско-религиозной позиции писателя говорили с опаской и всегда одно и то же: она глубоко ошибочна. Однако наше время предъявляет новые запросы. Собственно, уже на излете советского периода и в постперестроечное время во многих исследованиях повторялись формулы типа «загадка Толстого», «неизвестный Толстой» и пр. (В. Ремизов, Н. Тамарченко, М. Щербакова и др.). В частности, в последние десятилетия заметно сократились

¹ Даже гоголевская повесть «Тарас Бульба», в которой сам Христос открывает райские кущи погибшему в бою кошевому атаману Кукубенко, все же более «вальтер-скоттовская», нежели «библейская», так как в этой сцене присутствует отзвук «романтической иронии», немислимой в мире подлинных эпических богатырей.

² Напомним, что формула эта принадлежит Б. Спинозе и обусловлена библейским взглядом на Вечность как на «область Бога»: «Разум же воспринимает вещи не столько с точки зрения длительности (*sub specie durationis*), т. е. в аспекте времени, сколько «под некоей формой вечности» (*sub specie aeternitatis*). Постигание конечных вещей разумом «под некоей формой вечности» не означает отрицания реальной длительности вещей во времени, но эта длительность постигается адекватно, как составная часть той вечности, которая свойственна единому всеобщему целому – субстанции» [14, т. 1, с. 51]. Ср. с языческой концепцией Плотина: здесь время (*υρόνος*) и рассматривается как «разорванная» жизнь Души (было, есть, будет), а Вечность (*αίών*) – это полная и безграничная жизнь Ума.

³ Таковы, например, диссертации Т.А. Лепешинской «Патриотическое воспитательное значение романа-эпопеи Л.Н. Толстого «Война и мир»; (Омск, 2006); Т.С. Иващенко «К вопросу об исторических источниках романа-эпопеи Л.Н. Толстого «Война и Мир» (Югора, 2016 и др.).

лись дослідження о «Войне и мире» традиційного «советського» складу³. Зато посилюється (хоча і ненамного) тенденція к ретроспективному аспекту – к изучению влияния на писателя религиозно-культурной традиции. Исследуются трансцендентный мотив молчания у Толстого [7], «афористические скрепы» как жанрообразующий момент наррации [8], притчевая поэтика, призванная воплотить идею полноты Бытия [11], и др.⁴ Однако все это лишь фрагменты гигантской мозаики.

Романы Мережковского хранились в спецхранах более чем полстолетия, и самые пристальные исследователи советской поры вынужденно обходили их молчанием. Тогда о Мережковском писала разве что зарубежная критика. В последние же годы, с падением советских табу, об этих романах появились научные исследования. Но общая инерция недоверия и недооценки сконцентрировалась во мнении О. Михайлова, написавшего предисловие к четырёхтомнику сочинений писателя, что поэзия его слаба, исторические романы «кабинетны», иллюстративны; герои их – рупоры идей автора [10]. Вместе с тем, в эти же годы созданы и редко цитируемые исследования наследия Мережковского Е.А. Андрущенко. В ракурсе нашей темы методологически существенно такое ее замечание: «Роль античности в религиозно-философской концепции Мережковского с годами становилась меньшей, ее место в творческом мире писателя занимал библейский текст. Однако именно античный код, внедренный в его литературную критику, повышал статус русской литературы XIX в., делал ее равновеликой величайшим достижениям древности и Ренессанса» [2, с. 244]. Наконец, попытка очертить типизирующую функцию религиозной символики в этих двух монументальных текстах, сходство и различие писательских решений была в свое время предпринята нами [1], но с тех пор наш взгляд этот на вопрос претерпел некоторые изменения, повлекшие достаточно серьезную доработку, для чего и понадобилось данное исследование.

В частности, остается практически неизученным такой ракурс, как закономерность обращения Толстого и Мережковского к прозаической форме эпического типа. Писателя заставляет взяться за создание панорамы, включающей сотни персонажей с их индивидуальным мироощущением и репрезентирующей движение национально-исторического процесса, отнюдь не случайный каприз. Он стремится ввести в ракурс видение *sub specie aeternitatis*, ощущение цели истории. И только религиозный порыв становится здесь по-настоящему креативным импульсом⁵.

Изложение основного материала. Библейское повествование – это эпос особого типа; принципы построения сюжета совершенно иные, нежели в античном или классицистическом художественном слове. Собственно, в Библии есть только один метасюжет: стремление к потерянному раю. Для обозначения этого метафизического движения в Ветхом Завете существует понятие *olam* – возвращение благодарного Творения, отринувшего заблуждение бунта, к своему Творцу. Здесь человек берется исключительно в моменты богообщения, а все остальное остается за рамками повествования.

⁴ Наметились, впрочем, и «обратная перспектива»: изучение философско-антропологического аспекта многосерийных телеверсий «Войны и мира» в интермедийном пространстве телевидения [4]. Но, кажется, это единичный случай.

⁵ Собственно, драматургия как таковая в Библии представлена в зачаточной форме (мотивы свадебных хоров в «Песне песней»), и о прямой опоре на библейскую традицию здесь говорить не приходится. В сфере лирики ситуация иная: библейский псалом породил огромное количество интерпретаций и подражаний. Но основной материал для темы библейского влияния следует искать в большой эпической прозе.

Для античного человека такой «обратной перспективы» не существовало. Он уверенно двигался только вперед, по пути все расширяющегося познания предметно-чувственного мира, навстречу смерти, которая представлялась ему ужасной и безысходной. Как верно пишет Э. Ауэрбах, у Гомера нет мелочей: здесь даже второстепенные детали вроде описания барельефов на шите Ахилла разрастаются в самостоятельные истории; все залито ровным светом, все блещет и увлекает. А в Библии Аврааму Бог впервые является, когда тому исполнилось уже 75 лет, при этом рассказчика не интересуют ни детство героя, ни его портрет, ни занятия в течение жизни, ни интерьер его шатра, ни одежда: «Поэтому трудно себе представить большую стилистическую разницу между этими двумя текстами, хотя оба они – древние и эпические. В одном закончен и наглядный образ ровным светом освещенных, определенных во времени и пространстве, без пропастей и пробелов, соединенных между собой явлений, существующих на переднем плане: мысли и чувства выражены, события происходят медленно, мерно, без большого напряжения. В остальном – из явлений изымается только то, что важно для конечных целей действия, все остальное скрыто в темноте; подчеркиваются только решающие кульминационные моменты действия, все, что находится между ними, лишено существенности, время и пространство оставлены без определения и требуют особого толкования...» [5, с. 32].

В обычном романе его жанровые возможности не позволяют выйти на проблему «человек и Бог», поэтому и чувство хронотопа в «бюргерской эпопее» иное, чем в Библии. Роман, даже исторический, – это мир земного человека. Поэтому минувшее здесь лишено сакрально-назидательного смысла, история превращается в материал для художественной игры, для утверждения политической тенденции и пр.

С этой точки зрения стоит обратить внимание на использование библейских сюжетно-образных решений в романной прозе. Редко кто достигает в своей опоре на Библию адекватной Писанию силы и глубины. Лев Толстой – один из немногих, кому это удалось. И не в последнюю очередь потому, что в своем художественном обобщении Толстой смело вышел за рамки той реалистической типизации, которая долго провозглашалась вершинным моментом литературы нового времени, и обратился к древнему приему религиозной символизации. Символический образ в «Войне и мире» обыкновено «сквозной», он вводится в узловые пункты сюжетно-композиционного построения. Но при всей своей пластичности, «зримости» он чаще всего носит подчеркнuto «антибытовой» характер.

Неоднократно отмечалось, что пейзаж у Толстого многоаспектен, глубоко связан с событиями и человеческими переживаниями. Однако объяснить эту многоплановость только «человечностью» [3, с. 283] невозможно. В этом плане особенно примечателен знаменитый *образ неба*, проходящий через весь роман и символизирующий духовную высоту и проникновение в сущность вещей. Позволю себе процитировать обширный фрагмент толстовского текста с моими комментариями.

«В этом плане особенно примечателен знаменитый образ неба, проходящий через весь роман и символизирующий духовную высоту и проникновение в сущность вещей. Так, перед Аустерлицем князь Андрей напряженно размышляет о тайне жизни и смерти, о своей судьбе, и небо над ним проникнуто таинственным лунным светом [15, т. IV, с. 333]. Над ним, раненым, небо «высокое... не ясное, но все-таки неизмеримо высокое,

с тихо ползущими по нему серыми облаками» [15, т. IV, с. 354]. Небо как бы предупреждает о грядущих потрясениях – кометой. Но она не только зловеща, эта «светлая звезда», которая, «как вонзившаяся стрела в землю, вцепилась тут в одно избранное ею место, на черном небе, и остановилась, энергично подняв кверху хвост, светясь и играя своим белым светом между бесчисленными другими, мерцающими звездами. Пьеру казалось, что эта звезда вполне отвечала тому, что было в его расцветшей к новой жизни, размягченной и ободренной душе» [15, т. V, с. 388]. Комета художественно символизирует и муки рождения нового, и грядущую радость обретения. Небо заливают вечерним светом паром, на котором беседуют о смысле жизни Пьер и Андрей [15, т. V, с. 124]. С «вершинностью» духа, чувством гармонии и счастья *сопряжено* восприятие лунной ночи у Наташи Ростовской [15, т. V, с. 163–164]. В сцене охоты, знаменующей, по справедливому замечанию С. Бочарова, конец времени, «когда придают много веса игрушечным вещам» и когда «вступают в силу действительные соотношения» [6, с. 23], небо как бы «тает и без ветра спускается на землю», спускается вполне материально, в виде «микроскопических капель мги и тумана» [15, т. V, с. 253–254] (см. подробнее: 1, с. 171–172).

Сходным образом поступает с историческим материалом и Д. Мережковский в трилогии «Христос и антихрист», в которой дана совершенно новая трактовка не только Юлиана Отступника, две тысячи лет воспринимавшегося в качестве изверга, но и таких фигур, как Леонардо да Винчи или Пётр I, выступавших в качестве «хрестоматийных» героев. Писатель стремится к созданию более полнокровных, живых и противоречивых характеров. И ему это удалось настолько, что С. Зеньковский упрекал его в недостаточной благостности: «Общее название трилогии далеко не соответствует ее содержанию. В ней мало чувствуется дух Христа, хотя повсюду веет дух антихриста. Христиане в «Юлиане Отступнике» изображаются как примитивные, грубые и нетерпимые фанатики или же лицемеры <...> правда антихристовая ему удалась вполне. Правды же христианской в его трилогии почти, а может быть даже и совсем не видно» [13, с. 281, 282]. Но сказанное не вполне справедливо. Приведу несколько фрагментов из трилогии Мережковского с моими комментариями.

«Юлиан, император Рима, изменивший христианству, в котором был воспитан, ненавидит своих учителей потому, что они заставляют сомневаться в культе юности и эпикурейского наслаждения. Ключевым к пониманию позиции Юлиана является момент, когда он созерцает обнажённую Арсиною в заброшенной палестре: та отдаётся гимнастике, как священнодействию. Культ тела, лежащий в основе языческого мироощущения, имплицитно связан у Мережковского с «фаустовской ситуацией», с умоиступлённым желанием остановить прекрасное мгновение. Юлиану кажется, что античность, строящая своё мировоззрение на изысканной чувственности, лишь временно помрачена «теньями монашеского века» [9, т. 1, с. 146]. С отращением воспринимавший ужасы христианского Апокалип-

сиса, преподносимые ему в детстве [9, т. 1, с. 46], Юлиан иррационально верит в неистребимость античного идеала <...> Эллада – богоподобная красота человека на земле. Она проснётся – и горе тогда галилейским воронам!» [9, т. 1, с. 192]. Но желание «остановить мгновение», обернувшееся попыткой повернуть штурвал корабля истории на 180 градусов, оборачивается даже не трагедией – фарсом. Характерна сцена вакхического шествия, устроенного Юлианом в Константинополе в знак торжества восстановленной религии древних богов: Юлиан с отвращением вглядывается в лица и фигуры пьяных, уродливых людей, пошедших на участие в языческом торжестве из-за выгоды или иных низменных побуждений – «всё это казалось гадким и глупым сном» [9, т. 1, с. 188]. Не случайно образным лейтмотивом портрета Юлиана является кроваво-красное освещение, цвет заката, вспыхивающий то в солнечном луче, то в крови жертвенного быка, которая орошает посвящаемого в языческую мистерию императора... Обречённость и натуга сквозят и в его предсмертных словах: «Радуйтесь!.. Смерть – солнце... Я – как ты, о Гелиос!..» [9, т. 1, с. 293] (см. подробнее: 1, с. 213–214).

Конечно, Юлиан у Мережковского во многом определен ницшеанской попыткой доказать, что «Бог умер»: «Нечего приукрашивать христианство – оно вело борьбу не на жизнь, а на смерть с высшим типом человека, оно предало анафеме все основные его инстинкты и извлекло из них зло – лукавого в чистом виде: сильный человек – типичный отверженец, «порочный» человек» [11, с. 20]. Но «высший тип человека» здесь странным образом не справляется с тем, что считает своей исторической миссией. И очень интересно, что то же можно сказать и о Петре I как персонаже «Христа и антихриста», хотя реального Петра Мережковский весьма почитал.

«Пётр I зеркален по отношению к Юлиану. Но, изображённый в лихорадке созидания и как бы овеванный аурой виктории, почитаемый писателем Петр тем не менее вовсе не «положительный герой» без страха и упрека. Подобно пушкинскому Борису Годунову с его «мальчиками кровавыми в глазах», Пётр – преступник. Он принёс в жертву Молоху государственности сына Алексея, и, хотя надеется, что это есть как бы аналогия новозаветной мистерии [9, т. 2, с. 722], ситуация выглядит чудовищной пародией на волю Отца Небесного, пожертвовавшего Сыном во имя спасения мира. Император у Мережковского строит Град Земной, а не Град Божий⁶, и расчерченная верёвками на гигантские квадраты пустыня – будущий Петербург – странно предвещает вопль пророчества несчастной царицы Евдокии «Петербургу быть пусту!». Ведь в художественном мире трилогии Пётр созидает как бы некое расширенное, пышное капище для античной, обречённой в итальянском Возрождении, статуи Венеры: приведенный из Италии зловещий «идол» воздвигается с великим почтением в насильно собранной ассамблее, при вспышке внезапно поднявшейся бури. Не случайно «линию Петра» в трилогии «метят» образ бури и зловещее освещение: хотя Кормчий твёрдой рукой правит челн «по железным и кровавым волнам в неизвестную даль» [9, т. 2, с. 722], будущее – неясно...» (см. подробнее: 1, с. 214–215).

Впрочем, Мережковский оказался прозорлив, когда предрек гибель дома Романовых как расплату за кровь царевича Алексея [9, т. 2, с. 722]. Более того, Пётр и в самом деле стал той скалой⁷, на которой построилась «Россия Ксеркса», столь пугавшая Мережковского. В статье «Христианство и кесарианство» писатель с тревогой говорил о России, в которой снова будет

⁶ Св. Августин написал, наблюдая падение Западной Римской империи, трактат «О Граде Божием», в котором выдвинул идею обречённости всякого порыва к земному жизнеустроению и о необходимости созидать не империи в земной истории, а Град Божий в Вечности.

⁷ Странная и жутковатая символика для Мережковского, видимо, заключалась в следующих параллелях. Во-первых, евангельское имя апостола Петра означает по-гречески камень, на котором зиждется Церковь. Во-вторых, на этом обстоятельстве строится вселенская власть пап, наследников Петра, первого епископа Рима (см. ниже о «Воскресших боггах»). Наконец, именно это имя носил преобразователь России.

вознесен Кесарь, но уже не будет места Христу. В самом деле, его Пётр, утверждающий приоритет власти Кесаря над миром (реальный Пётр превратил самоё Церковь в министерство по насаждению единомыслия в России), есть не орудие прогресса (ширящегося богопознания и подлинной свободы духа), а антихрист, и тут он адекватен Юлиану Отступнику. Восходящая к раскольническо-славянофильским корням, концепция эта усилена широким включением истории России в контекст истории европейской и библейского взгляда на историю.

И краеугольным камнем его концепции становится переосмысление роли Ренессанса, эпохи, в которой просветительно-марксистская мысль видела начало торжества человека в мире, а мысль богословская – языческую реакцию и поспание достижений христианства. Отсюда центральное положение в трилогии романа «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)», встреченного в России с холодным недоумением: «Что же касается романа Мережковского, то он проповедует декадентскую идею «безразличия великих художников»... к моральным требованиям и задачам»; «В новом романе Мережковского Леонардо да Винчи изображён настоящим «сверхчеловеком», безразличным к тому, что строить – храм или публичный дом» [12, с. 419–420]. Но – «сверхчеловек» ли Леонардо у Мережковского? В иерархии государственных ценностей Леонардо – фигура третьего плана: инженер, нанятый Цезаре Борджиа для создания военных машин. И «титан Возрождения» не свободен от груза несовершенного и уродливого «я». Леонардо движет желание разгадать секреты античной красоты, возродить культ цветущей плоти, столь любезный сердцу императора Юлиана, покорить природу. Образ Леонардо потому и поставлен в центр трилогии, что коллизии антихриста наиболее выразительно репрезентирует именно художник. Он соревнуется с Богом и стремится вырвать у природы её тайны.

«В Леонардо конкретно подчёркнуто «инженерное» начало, направленное ни преобразование природы: он «исполнял рисунки разнообразных машин, гигантских подъёмных лебёдок, водокачальных насосов, приборов для вытягивания проволок, пил для самого твёрдого камня, станков, сверлящих для выделки железных прутьев – ткацких, суконострижных, канатопрядильных, гончарных» [9, т. 2, с. 153–154]. И хотя сам Леонардо мыслит это как продолжение работы Духа, которой движутся миры, во всех этих механизмах, особенно рядом с интересом художника к ужасному и чудовищному, особо отмеченным в романе, есть нечто босховское. Мечта Леонардо – крылатый человек, покоривший себе океан неба, что, пожалуй, сродни порыву жидкителей вавилонской башни, этого наидревнейшего «штурма космоса». Но предстаёт он в «Воскресших богах» не победителем-сверхчеловеком, а печальным и одиноким гением, потерпевшим неизбежное поражение в своей борьбе с природой. Символом этого поражения являются громадные запыленные крылья, некогда созданные им: теперь они, ненужные, валяются в углу мастерской, а ученик, пытавшийся взлететь на них, доживает век калекой у Леонардо. Полёт гордеца в обезбоженном небе – сродни полёту Икара. Соблазн, проникший в душу Леонардо, облечён в ауру гениальности, некоего «человекобожия». И в Христа Леонардо вглядывается как в чужого, пытаясь разгадать его тайну и перенести её в живопись. Во всём этом – горечь богооставленности» (см. подробнее: 1, с. 218–219).

Но при переводе алгоритма «священной истории» в «гуманистический» план библейский сюжет несколько затуманивается. Ведь современный романист находится в поле эстети-

ческой конвенциональности секуляризированной культуры. И, чувствуя это, романисты, которые стремятся остаться на почве библейской аксиологии, вынуждены уклоняться в «отступления» от художественного сюжета как такового. Достаточно еще раз вспомнить философско-публицистические отступления у Л. Толстого или превалярование богословской схемы над художественностью в трилогии Д. Мережковского «Христос и антихрист». Все же даже великий или просто значительный художественный эпос романного типа не адекватен по значению библейскому тексту. Однако в целом он составляет интересное и содержательное его продолжение и истолкование.

Выводы. Библия непосредственно влияет на ментальный план и образно-художественные решения как величайшего эпического текста русской литературы – толстовского романа-эпопеи «Война и мир», так и недооцененной трилогии Д. Мережковского «Христос и антихрист». Оба автора попытались прозреть таинственный смысл исторического процесса, который Толстой обозначил как непостижимый для человеческого сознания фатум, а Мережковский прямо связал с христопостижением (экстаз художника Алексея в финале эпопеи). Можно сказать, что эти два текста здесь типологически напоминают великие эпосы Индии Махабхарату и Рамаюну, которые в индийской традиции относят к веданте, художественному комментарию к Ведам. Остается лишь пожалеть, что у нас нет подобного емкого термина.

Литература:

1. Абрамович С. В поисках утраченного рая: духовное самоопределение русского писателя XIX – начала XX ст.: монография. К.: Издат. дом Дмитрия Бурого, 2009. 264 с.
2. Андрущенко Е.А. «Чужое» слово в литературной критике Д.С. Мережковского: античность. Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2010. С. 229–244.
3. Арденс Н.Н. Творческий путь Л.Н. Толстого. М.: Изд. АН СССР, 1962. 680 с.
4. Асеева С.А. Философско-антропологические мотивы романа-эпопеи Л.Н. Толстого «Война и мир» в интермедийном пространстве телевидения (на примере одноимённых телесериалов Роберта Дорнхельма и Тома Харпера). Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2017. Т. 3. № 28. С. 10–19.
5. Ауэрбах Э. Мимезис. Изображение действительности в западно-европейской литературе. М.: Прогресс, 1976. 554 с.
6. Бочаров С. «Война и мир» Л.Н. Толстого. Три шедевра русской классики. М.: Художественная литература, 1971. С. 7–186.
7. Каменева М.Ю. Молчание и слово в эстетической концепции Л.Н. Толстого (на примере романа-эпопеи «Война и мир»). Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2009. URL: <https://cyberleninka.ru/.../molchanie-i-slovo-v-esteticheskoy->
8. Карлик Н.А. Афористические скрепы в романе-эпопее Л.Н. Толстого «Война и мир». Известия Санкт-Петербургского экономического университета. 2013. URL: <https://cyberleninka.ru/.../aforisticheskie-skrepy-v-romane-e->
9. Мережковский Д.С. Христос и антихрист. Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 1. 591 с.; Т. 2. 764 с.
10. Михайлов О. Пленник культуры (О Д.С. Мережковском и его романах). Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 1. С. 3–22.
11. Ницше Ф. Антихристианин. Опыт критики христианства. Сумерки богов. М.: Политиздат, 1989. С. 17–93.
12. Панова О.Б. Миробраз эпопеи Л. Н. Толстого «война и мир». Вестник Томского государственного университета. 2007. URL: <https://cyberleninka.ru/.../miroobraz-epopei-l-n-tolstogo-voj->

13. Русская литература конца XIX – начала XX в. Девяностые годы. М.: Наука, 1968. 502 с.
14. Русская религиозно-философская мысль XX века: сборник статей / под ред. Н.П. Полторацкого. Питтсбург: Отдел славянских языков и литератур Питтсбургского университета, 1975. 414 с.
15. Спиноза Б. Избранные произведения. М.: Государственное Издательство политической литературы, 1957. Т. 1. 631 с.
16. Толстой Л.Н. Война и мир. Собрание сочинений в 22 т. М.: Художественная литература, 1979–1981. Т. IV, V, VI, VII.

Абрамович С. Д. Біблія і проблема есхатологічної свідомості в російському художньому епосі

Анотація. У статті розглянута проблема есхатологічної свідомості в російському романі-епопеї (Л. Толстой і Д. Мережковський), визначена біблійним уявленням про метаісторію і Вічність. Підкреслено, що ці твори менш зобов'язані традиції антично-класицистичної віршованої епопеї, ніж прозаїчним біблійним хронікам дебримхаямім (справи днів), і будуються не стільки на поетиці Аристотеля і принципі «відновлення порушеного світового

порядку» (Гегель), скільки на ідейно-естетичній концепції Біблії, яка стверджує тлінність «минулих літ» і неминуєність Останнього Суду.

Ключові слова: роман-епопея, епос, роман, біблійні хроніки, метаісторія, есхатологія.

Abramovich S. Bible and the problem of eschatological consciousness in the Russian artistic epos

Summary. The article deals with the problem of eschatological consciousness in the Russian novel-epopee (L. Tolstoy and D. Merezhkovsky), which was determined by the biblical concept of metahistory and Eternity. It is emphasized that these works are much less obliged to the traditions of the classical verse epic than to the prosaic biblical chronicles of the debrimhayamym (the work of the days) and are based not so much on Aristotle's poetics and the principle of "restoring the disturbed world order" (Hegel) as on the ideological and aesthetic concept of the Bible, affirming the frailty of "temporary years" and the inevitability of the Last Judgment.

Key words: Roman-epic, epic, novel, biblical chronicles, metahistory, eschatology.