

ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРЫ XX–XXI ВЕКОВ

А.В. КУБАСОВ

*(Уральский государственный педагогический университет,
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 82-97

ББК 4426.83.9(=411.2)

ЖИТИЙНАЯ ПОВЕСТЬ В ЗЕРКАЛЕ ЖИТИЙНОЙ ИКОНЫ: СМЫСЛОВЫЕ И НАРРАТИВНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ («ПРЕПОДОБНЫЙ СЕРГИЙ РАДОНЕЖСКИЙ Б.К. ЗАЙЦЕВА»)

Аннотация. В статье рассматривается повесть Б.К. Зайцева в диалогических отношениях с житийной иконой Сергия Радонежского. Текст повести отличает напряженный диалог двух начал: повествовательного (нарративного) и живописного (экфрасического). Житийная светская повесть, вследствие присущей ей иконографичности, обретает аналитико-синтетический характер. Аналитическое начало идёт от литературности, а синтетическое – от иконы.

Ключевые слова: Б.К. Зайцев, житийная икона, экфрасис, нарратив.

Дошедшие до современного читателя житийные произведения, в том числе «Жизнь и житие преподобного и богоносного отца нашего Сергия Радонежского» Епифания Премудрого, представляются ценнейшим собранием сведений для теологов, историков, культурологов, филологов. Однако памятник с шестисотлетней историей таит немало загадок и соблазнов, связанных с попыткой реконструкции образа святого. В этой ситуации, как справедливо замечает В.Н. Топоров, «многое само жаждет восстановления-воплощения <...>. И в ответ на этот изнутри идущий призыв вовне откликаются писатели и художники, создатели своего рода художественной, мифопоэтической «сергианы», продолжающей расширяться и в наши дни, шесть веков спустя после кончины Сергия. Некоторые из этих опытов за последний век весьма удачны и имеют силу вторичного источника *sensu stricto* и первичного индивидуально-личностного прорыва к сути личности Сергия, другие же, и их большинство, отражают бедность и неадекватность тех, кто пытался образно представить Сергия и понять его»¹. К числу безус-

¹ Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. II. Три века христианства на Руси (XII–XIV вв.). – М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. С. 378. – 864 с.

ловно удачных опытов «прорыва к сути личности Сергия» справедливо относят повесть Бориса Константиновича Зайцева «Преподобный Сергий Радонежский» (1924–1925).

Отсылка автора этой повести к агиографическому жанру очевидна и даже декларативна: он неоднократно прямо ссылается на главный источник своего произведения, часто цитирует его. Повесть Б.К. Зайцева, наряду с книгой Е.Е. Голубинского, относят к «классическим переложениям (разрядка цитируемого автора – А.К.) Жития Епифания и Пахомия, исполненным выдающимся историком церкви и писателем»². Б.К. Зайцев не претендует на то, что его повесть добавит что-либо новое к существующей фактографии о русском святом. Задача писателя, очевидно, заключалась в другом: подобно иконописцу, используя заведомо общеизвестный материал, «переписать» сюжет жития святого, обогатить его содержание с помощью другого, светского жанра, представить в рамках сложившегося канона своё понимание и свою интерпретацию эпохальной личности Сергия Радонежского.

В отличие от открытого следования за древнерусским автором (Зайцев упоминает в повести только Епифания Премудрого как первого и основного автора Жития), ориентация писателя на соответствующую житийную икону гораздо менее очевидна. Речь идёт не столько о сознательном варьировании иконографического изображения «игумна земли Русской», сколько о неизбежно возникающей смысловой связи агиографического метажанра с житийной иконой. Уместно вспомнить в данном случае такое понятие, введенное М.М. Бахтиным, как «память жанра». Именно память жанра имеет в виду И.А. Есаулов, когда пишет о том, что «экфрасис в русской словесной культуре так или иначе помнит о своём исконном сакральном инварианте, что за описанием картины в русской литературе так или иначе мерцает иконическая христианская традиция иерархического предпочтения “чужого” небесного “своему” земному. Иногда эта иконная “память” проявляется эксплицитно, но чаще скрывается в подтексте произведения»³.

Текст повести Б.К. Зайцева отличает напряженный диалог двух разнонаправленных начал: повествовательного (нарративного) и образительно-живописного (экфрастического). Показательно, что автор повести то и дело прибегает к ремаркам, связанным со зрительными

² Жизнь и житие Сергия Радонежского / сост., посл. и коммент. В.В. Колесова. – М.: Сов. Россия, 1991. С. 349.

³ Есаулов И.А. Экфрасис в русской словесности нового времени: икона и картина. Гл. 5 // Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности: научн. изд. / Гос. акад. славян. культуры, Центр литературовед. исслед. – М.: Кругъ, 2004. С. 135. – 559 с.

образами. «Следующие два рассказа *изображают* материальное положение монастыря»⁴. «Привожу почти дословно рассказ Епифания. Он *просто и ярко рисует* святого обители» (44). «...*сцену эту мы прекрасно видим*» (51). Наконец, итоговая, усиленная анафорой, апелляция к внутреннему видению читателя: «Мы Сергия *видели* задумчивым мальчиком, тихопослушным; юным отшельником, и игуменом, и знаменитым Сергием-старцем. *Видели*, как спокойно, неторопливо и без порывов восходил мальчик к святому. *Видели* в обыденности, за работой и на молитве, и на распутиях исторических, на рубеже двух эпох. Из тьмы времён, из ожившего языка летописей иногда доносились слова его – может быть, и неточные. Мы *хотели бы услышать и голос его*. Это заказано, как не дано нам проникнуть в свет, лёгкость, огонь его духа» (69). Автор повести не сомневается в возможности внутренним взором увидеть, «умозреть» прошлое. И столь же твёрд он в убеждении невозможности услышать его. Во многом это связано с иконографическим подходом к изображаемой личности и с ориентацией автора на Новый завет⁵.

Словесная визуализация стремится заместить чувственную, картина переводится из явленного в потенциально воображаемое сначала автором, а затем и читателем: «Семиотические процессы, происходящие на границе слова и изображения, совершаются именно в промежуточной сфере воображения, которая несет в себе потенциал удвоения, равно, хотя и не эквивалентно, представленный и на стадии творения и на стадии восприятия произведения изобразительного искусства»⁶. Апелляция автора к воссоздающему воображению читателя как раз и проявляется в глаголах «видим», «рисует», «изображает».

Иконы передают *лик*, за которым художник старается провидеть проступающие *лицо* и *личность* святого. В.В. Колесов, вслед за отцом Павлом Флоренским различая и разводя понятия «лик», «лицо» и «ли-

⁴ Зайцев Б.К. Преподобный Сергей Радонежский // Зайцев Б.К. Собр. соч.: в 5 т. Т. 7. (доп.). Святая Русь: избранная духовная проза. Книги странствий. Повести и рассказы. Дневник писателя. – М.: Русская книга, 2000. С.38. – 528 с. Далее ссылки на это издание даются в основном тексте в круглых скобках. Курсив, кроме специально оговоренных случаев, везде мой.

⁵ Ср. с замечанием Б.А. Успенского: «Уместно напомнить, что если в Ветхом Завете человек может лишь *услышать* Бога, то в Новом Завете он может *узреть* Его. Уже одно это обстоятельство в принципе оправдывает как появление икон в христианском искусстве, так и аналогию священного писания и священного изображения» (Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М.: Школа «Языки русской культуры», 2012. С. 225).

⁶ Меднис Н.Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. Вып. 10. – Новосибирск, 2006. С. 60–61.

чина», пишет: «Лик Сергия как символ культур проступает за всеми подробностями земного существования святого. Чем дальше во времени от событий, описанных в Житии, тем больше за образом Сергия исчезает облик реального человека, сгущаясь в лик святого»⁷. Смысл переложения Жития, предпринятого Б.К. Зайцевым, очевидно, заключается ещё и в том, что за «сгустившимся ликом святого» он пытается разглядеть именно реального человека. На основе жития реконструировать и воссоздать его *личность*, представить лицо. В понимании Флоренского, *лицо* «есть то, что видим мы при дневном опыте, то, чем являются нам реальности дешнего мира; и слово *лицо*, без насилия над языком, можно применять не только к человеку, но и к другим существам и реальностям при известном к ним отношении, как говорим мы, например, о лице природы и т.д.»⁸. В отличие от лица, лик есть «чистейшее явление духовной формы, освобожденное от всех наслоений и временных оболочек, ото всякой шелухи, ото всего полуживого и застывшего чистые, проработанные линии её»⁹. Если интенция иконописца направлена от лица к лику, то интенция светского писателя – от лика к лицу. Для этого последнему необходимо прибегнуть к фикциональному, художественному началу: вообразить возможные разговоры, детали обстановки, пейзажные подробности и т.п. Однако лица в привычном понимании этого слова, то есть портрета Сергия, Зайцев в повести не даёт. В этом отношении писатель XX века следует за древнерусским автором: «Внешний облик Сергия, строго говоря, Епифания не интересовал: к святости он, по мнению составителя “Жития”, отношения не имел, и “физиогномическое”, не говоря уже о телесном, не было для Епифания ещё одним из источников, чтобы судить о душевных качествах святого и сделать хотя бы один шаг в сторону его глубины, его сути, его тайны. Поэтому внешние черты Сергия не были донесены до читателя, если не считать нескольких исключений, среди которых указания, отмечающие возраст Сергия <...>. По этим чертам восстановить внешний облик Сергия невозможно»¹⁰. Далека от портретного сходства и икона святого. Н.М. Тарабукин так писал о принципиальных различиях портрета и иконы: «В живописи существует понятие портрета. Иконопись же не знает этого понятия.

⁷ Колесов В.В. Сергей Радонежский: художественный образ и символ культуры // Жизнь и житие Сергия Радонежского. С.334.

⁸ Флоренский Павел. Иконостас. – СПб.: Издательская группа «Азбука-классика», 2010. С. 26.

⁹ Флоренский Павел. Троице-Сергиева лавра и Россия // Жизнь и житие Сергия Радонежского. С. 276.

¹⁰ Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. С. 545–546.

Лицо, со всеми его индивидуальными признаками, в иконе замещается понятием лика. В иконописи понятие лика тождественно образу. Лик-образ есть возвышение ума и сердца к трансцендентному и молитвенное прославление Первообраза»¹¹. Невозможность реконструкции лица святого для Зайцева оборачивается тем, что оно оказывается равнозначно личности, которая познаётся по делам и поступкам святого.

Семантика житийной иконы отличается некоторыми особенностями. Б.А. Успенский отмечает разную коммуникативную направленность и богословский смысл средника и иконных клейм: «...подобно миниатюрам, клейма иконы – в отличие от ее средника – в принципе не предполагают молитвенного контакта со зрителем, смотрящим на изображение»¹². Иначе говоря, житийная икона, являя собой сочетание двух «текстов», требует разных кодов для своего прочтения. Функционально её составные части различны. Клейма выполняют иллюстративную функцию при среднике.

Житийная художественная повесть, по сравнению с житийной иконой, меняет акценты. Если для молящегося важен в первую очередь средник иконы и изображенный на нём святой, то в житийной повести внимание автора и читателя сдвигается в сторону как бы ожидающих клейм, которые занимают большую часть литературного пространства. А уже из суммы повествовательных эпизодов-клейм, из авторских рассуждений о герое выступает то, что можно признать литературно-художественным субститутом средника – лик святого. Центр и периферия читательского и зрительского внимания при восприятии повести, по сравнению с житийной иконой, инвертируются. То, что в одном случае было центром, отступает на периферию, получает статус имплицитного начала, в другом случае периферия выдвигается на первый план, получая временное и пространственное развитие.

П. Флоренский, говоря о живописных образах, отметил, что «художество изобразительное стоит на границе словесного повествования, но без словесной ясности»¹³. В случае с повестью Б.К. Зайцева мы можем переформулировать слова выдающегося богослова: словесное повествование приближается в некоторых фрагментах к границе, за которой начинается собственно изобразительное, живописное изображение, передающее «иконообразное восприятие мира»¹⁴.

¹¹ Тарабукин Н.М. Смысл иконы. – М., 1999. С. 80.

¹² Успенский Б.А. Семиотика искусства. С. 224.

¹³ Флоренский Павел. Иконостас. С. 68.

¹⁴ Швыдкая Е.В. Смысл православной иконы и её содержание в храмовом континууме. Автореф. дис. ... канд. философ. наук. – Екатеринбург, 2009. С. 3.

В качестве примера вспомним фрагмент из повести, в котором описывается непризнание крестьянином в старце «в заплатанной одежде, трудившегося над грядкой» Сергия. И наступившее его прозрение после того, как он увидел поклонение этому «убоному старичку» князя и бояр. Самое важное для нас в этом эпизоде – авторская интродукция к нему и завершающий комментарий. Б.К. Зайцев начинает рассказ со ссылки на Житие: «Привожу почти дословно рассказ Епифания. Он просто и ярко *рисует* святого в обители» (44). Заканчивается фрагмент словами: «Есть мнение, что Епифаний даже сам наблюдал эту сцену, потому так тщательно и написал её. Как удивительно прост и серьёзен в ней святой! Конечно, “*житие*” *всегда* иконность *придаёт* *изображаемому*» (45). Замечание а прогос об иконности жития питается тем, что такого рода тексты были главным источником для последующего создания иконы. Однако из сказанного можно сделать и другой вывод: по прошествии длительного времени, житие и житийная икона становятся *равноправными источниками* для автора, стремящегося совершить, повторяя слова В.Н. Топорова, «индивидуально-личностный прорыв» к сути личности Сергия. Очевидно, что автор повести, передавая эпизод с простодушным крестьянином, видит его чем-то наподобие иконного клейма. С точки зрения экфрастичности, повествовательный эпизод даже не столько изобразителен, сколько «кинематографичен». Он сделан в манере «ожившей картины». Добавим к сказанному, что клеймо «о поселянине неверующем» в иконах «Сергия с житием» факультативно: на одних оно есть, на других его нет. Для тех читателей повести Б.К. Зайцева, которые знают содержание клейм, происходит интерференция иконографического и художественного текстов. Иконное статическое изображение динамизируется и олитературируется, а литературное – принимает отчётливую иконообразность.

Есть смысл сравнить хронотопы житийной иконы и светской житийной повести. По мнению исследователя житийной иконы, изображаемые на ней события «всегда привязаны к определенному месту и времени, которые не совпадают с местом и временем зрителя... Изображение в среднике – это как бы сам святой, находящийся в непосредственном духовном контакте со зрителем, всегда современный ему, изображение в клеймах – это рассказ о святом, всегда погруженный в прошлое»¹⁵. То есть житийная икона полихронотопична. Автор житийной повести, по сравнению с иконописцем, совершает «обратный перевод»: события-клейма переносятся им из прошлого в условное вечно длящее-

¹⁵ Кочетков И.А. Житийная икона в её отношении к тексту жития. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1974. С. 21–22.

ся настоящее. (То, что в английском языке обозначили бы как Present Perfect Continuous). Автор и читатель как бы воочию «видят» картины из жизни святого, несмотря на временную даль. Литературный «средник» же, то есть суммарный портрет святого, растворен в общем тексте. Для Зайцева Сергей Радонежский – это вечный современник россиянина, ликом своим обращенный не во «вчера», а в «сегодня».

Есть ещё одна особенность передачи времени в иконе. «Икона изображает события *sub specie aeternitatis* (с точки зрения вечности – *A.K.*). Временная последовательность событий снята. Нет прошлого, настоящего и будущего в их исторически хронологической текучести. События предстоят нашему восприятию, как пребывающие в вечности, где прошлое есть и настоящее, а будущее уже пребывает и в данном моменте. Такая трактовка событий до необычайности расширяет горизонты мировосприятия»¹⁶. Иллюстрацией к этим словам Н.М. Тарабукина может послужить икона Сергия Радонежского в житии, созданная Евстафием Головкиным в 1591 году. Порядок клейм сохранен на ней лишь в верхнем ряду. Причем в центр этого ряда помещено изображение Троицы. Современный исследователь эту же мысль излагает следующим образом: «Для древнерусского художника не существует противоречия в одновременном показе разновременных событий. Противопоставление настоящего и прошедшего не имеет для него столь абсолютного характера, как для современного человека. Помимо реального смысла событий, для средневекового человека существует их идеальный смысл, где настоящее, прошедшее и будущее сливаются во вневременном бытии. Это общая закономерность мышления, которая находит свое отражение во всех видах средневекового искусства. Поэтому противопоставление литературы, как искусства временного, живописи, как искусству пространственному, теряет свою остроту. Отсюда органичность сплава клейма иконы с сопровождающей его надписью или миниатюры с текстом»¹⁷.

Временной порядок событий жизни Сергия в повести Зайцева последовательно выдерживается.

Житийная светская повесть, вследствие присущей ей иконографичности, обретает аналитико-синтетический характер. Аналитическое начало идёт от литературности, а синтетическое – от иконности. «Словесный текст характеризуется дискретностью, прерывностью и по необходимости ориентирует читателя на некие аналитические процедуры. Живописный (в данном случае – иконописный) текст непрерыв-

¹⁶ Тарабукин Н.М. Смысл иконы. С. 86.

¹⁷ Кочетков И.А. Слово и изображение в житийной иконе // Труды отдела древнерусской литературы. Т. XXIV. – Л.: Наука. 1969. С. 161.

вен и воздействует именно непрерывностью на зрителя, вовлекая его в себя, отвлекая от рефлексии по поводу частных и анализа и вовлекая в целостно-единое восприятие синтезирующего характера (нередко даже не считаясь с желанием, намерением и волей зрителя)¹⁸.

Как Зайцев создает предпосылки для иконообразного «целостно-единого восприятия синтезирующего характера», преодолевая тем самым дискретность литературного произведения? Думается, что одним из приёмов, помогающим читателю достичь этого, является ассоциативный вызов в сознании читателя готовых, известных ему картин.

Разберём фрагмент из главы «Весна»: «И вот, *деревенская картинка*, так близкая, и так понятная через шестьсот лет! Забрели куда-то жеребята, и пропали. Отец послал Варфоломея их разыскивать. Наверно, мальчик уж не раз бродил так, по полям, в лесу, быть может, у прибрежья озера ростовского, и кликал их, похлопывая бичом, волочил недоуздки. <...> Теперь он – удрученный неудачами – нашёл не то, чего искал. Под дубом встретил “старца черноризца, саном пресвитера”. Очевидно, старец его понял» (26). Эта «деревенская картинка» имеет несколько ассоциативных смысловых векторов. Очевиден кивок в сторону жития Епифания, недаром автор приводит цитату из него, есть связь и с житийной иконой (обязательное клеймо «благословение старца»). Но возможно уловить и ещё одну отсылку, пожалуй, наиболее очевидную для читателя XX–XXI веков. Речь идёт об известнейшей картине Михаила Васильевича Нестерова «Видение отроку Варфоломею» (1889–1890), которая так естественно вспоминалась, например, З.Н. Гиппиус в её рецензии на повесть Зайцева¹⁹. М.В. Нестеров был любимым художником Бориса Константиновича²⁰. Художественная задача Нестерова сродни задаче автора повести. Один с помощью живописных образов, другой с помощью словесных красок – оба создают иконописные и вместе с тем светские образы святого. Оба мастера работают в русле русской реалистической школы, в творчестве обоих авторов реализуется «такой значимый аспект традиционного православного мышления как *иконообразность*»²¹. Рассматривая картину Нестерова в проекции на житийную икону, можно сказать, что художник даёт как бы развёртку и художественную разработку одного из клейм. Увеличение размера кар-

¹⁸ Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. С. 658.

¹⁹ Гиппиус Зинаида. <Святитель русского православия> // Зайцев Б.К. Святая Русь. С. 442.

²⁰ Грибановский Павел. Борис Зайцев о монастырях // Зайцев Б.К. Святая Русь. С. 458.

²¹ Швыдкая Е.В. Смысл православной иконы и её содержание в храмовом континууме. С. 3.

тины, по сравнению с иконным клеймом, влечёт за собой изменение масштаба изображения, а также усиливает значимость изображённого события. Кроме того, ассоциативная связь фрагмента повести Б.К. Зайцева с современной автору картиной М.В. Нестерова и с давними образцами иконы «Сергия в житии», а также декларируемое следование за Епифанием позволяет соположить разные времена. Соединение экфрастического и нарративного, старого и нового позволяет читателю повести и зрителю картины Нестерова воссоздать такой идеальный смысл, в котором – повторим слова Н.М. Тарабукина – «настоящее, прошедшее и будущее сливаются во вневременном бытии».

Следуя за жанром жития, иконописец по необходимости производит отбор эпизодов для клейм²². Иконописный канон не абсолютен и допускает вариации. Так, в разных житийных иконах Сергия Радонежского количество клейм обычно колеблется в диапазоне от 12 до 19. При этом на иконе, выполненной Симоном Азарьиным, 30 клейм, а на иконе из Ярославля, написанной в середине XVII века, 24 клейма располагаются по периметру иконы, плюс еще более десяти клейм помещены в средник иконы как фон. Очевидно, что их множественность обусловлена объемом жития Сергия, написанного Епифанием, и связана не только со стремлением иконописца к детализации жития святого, но и с мерой нарративности иконы. Чем больше клейм, тем выше степень её повествовательности.

Количество клейм может быть разным, но величина клейм на одной житийной иконе, как правило, одинаковая. Тем самым создается впечатление равнозначности всех проиллюстрированных эпизодов жизни святого. Другое положение в повести и в житии: разные события раскрываются в разном по объему текстовом материале, что воспринимается как знак их неравнозначности.

Очевидно, что свобода иконописца возрастает по мере приближения к концу жизни святого. Степень вариативности здесь наибольшая. В отличие от иконописца, писатель свободен в развертывании каждого отдельного эпизода, в сокращении его или вообще элиминировании.

Клейма иконы, «подчиняясь единой композиции и единому содержанию, образуют общий ансамбль, повествующий о житии святого»²³. Разные иконы отличаются разными ансамблями. Ансамблевость повести Б.К. Зайцева продиктована не только перелагаемым на художественно-публицистический дискурс жития, созданного Епифанием,

²² Кочетков И.А. Иконописец как иллюстратор жития // Труды отдела древнерусской литературы. Т. XXXVI. – Л.: Наука. 1981. С. 330.

²³ Успенский Б.А. Семиотика искусства. С. 224.

и соответствующими житийными иконами, но и новыми светскими задачами, обусловленными временем 20-х годов XX века в России. Житийная икона в конце своего повествования обращается к эпизодам исцеления, связанным со святым. Для Зайцева же, создающего своё произведение в годину тяжких испытаний для России, во время исхода миллионов русских людей с родной земли, важнее роль Сергия как объединителя, духовной скрепы как для тех, кто остался в стране, так и для тех, кто в силу обстоятельств оказался за её пределами.

В проблемно-тематических главах повести Зайцева «Преподобный Сергий и церковь», «Сергий и государство» на первый план выступают авторские рассуждения на принципиально важные политические и теологические темы, которые были вне поля зрения средневекового агиографа и которые не могли отразиться в содержании житийной иконы. И.А. Кочетков отмечает, что «такая важная сторона деятельности Сергия, как основание им монастырей, и особенно благословление Дмитрия Донского перед Куликовской битвой, не привлекла внимание художника»²⁴ (точнее, иконописца – А.К.). Поэтому Зайцев в деталях развертывает одно из важнейших «сюжетных клейм», факультативное на иконах: благословение Сергием Дмитрия Донского в 1380 году на битву с Мамаем. Для сознания современного человека это, несомненно, самые главные эпизоды из жизни Сергия. Так что Б. Зайцев как бы восполняет иконописный облик святого.

В главе «Сергий и государство» происходит своего рода пресуществление лица и личности Сергия в иконописный лик. Тем самым концептуально автор повести замыкает кольцо. Анализируя роль святого в политической жизни страны, Зайцев пишет: «Преподобный не был никогда политиком, как не был он и “князем церкви”. За простоту и чистоту ему дана судьба, далёкая от политических хитросплетений. Если взглянуть на его жизнь со стороны касанья государству, чаще всего встретишь Сергия – учителя и ободрителя, миротворца. *Икону, что выносят в трудные минуты, – и идут к ней сами*» (56). Использование парцеллированной конструкции отчасти затушёвывает уподобление ещё «живого» героя будущей иконе. Фактический смысл этого фрагмента – признание уже современниками святости Сергия, особенно острое осознание «в трудные минуты» того, что есть на Руси тот, кто способен вразумить, ободрить, примирить.

²⁴ Кочетков И.А. Иконописец как иллюстратор жития // Труды Отдела древнерусской литературы. АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. Д.С. Лихачев. – Л.: Наука, 1981. Т. XXXVI. С. 336.