

СЕРИЯ
ЦЕННОСТНЫЕ ОСНОВАНИЯ
РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

 ПЕТРОПОЛИС
издательский дом

СУДЬБЫ РУССКОЙ ДУХОВНОЙ ТРАДИЦИИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ XX - НАЧАЛА XXI ВЕКА. 1917-2017

1992-2017



СУДЬБЫ РУССКОЙ ДУХОВНОЙ ТРАДИЦИИ

В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ
XX - НАЧАЛА XXI ВЕКА
1917-2017

1992-2017

СЕРИЯ

ЦЕННОСТНЫЕ ОСНОВАНИЯ И СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ В СМЫСЛОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ
РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

СУДЬБЫ РУССКОЙ
ДУХОВНОЙ ТРАДИЦИИ
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ
XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

В 3 ТОМАХ

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ И СОСТАВЛЕНИЕ
А. Л. КАЗИНА

ТОМ III, ЧАСТЬ II
1992-2017

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
ИД «ПЕТРОПОЛИС»
2018

УДК 821.161.1
ББК 84(2Рос=Рус)6
С 89

*Исследование поддержано
Российским Фондом фундаментальных исследований
Грант РФФИ № 15-04-00093*

С 892 Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX — начала XXI века: в 3 т. — СПб.: ИД «Петрополис», 2018. — Т. III. Часть II. 1992–2017. — 444 с. — (Серия «Ценностные основания и структура художественного произведения в смысловом пространстве русской культуры»).

ISBN 978-5-9676-0911-4

© Коллектив авторов, 2018
© А. Л. Казин, вст. ст., составление, 2018
© Издательство «Петрополис», 2018

На обложке:

Содержание

ВВЕДЕНИЕ

А. Л. Казин

Русская идея в XXI веке 8

ЛИТЕРАТУРА

ПОЭЗИЯ

А. В. Моторин

Юрий Кузнецов: путь ко Христу 16

Р. Р. Измайлов, С. В. Кекова

Поэтическая «пневматология» Олеси Николаевой 69

И. С. Леонов

Поэзия духовных лиц 83

Р. Г. Круглов

Хаос и гармония. Русская философская лирика 89

ПРОЗА

И. А. Казанцева

Пути к православию современной прозы: Л. И. Бородин, В. Н. Крупин,
А. Ю. Сегень 109

А. М. Любомудров

«Мы — не Русь уходящая, мы — Русь идущая». Возрождение жанра
паломничества в русской словесности 140

И. С. Леонов

Христианская художественная проза XXI века 152

И. А. Казанцева

Христианские и антихристианские мотивы в неореализме и постмодернизме	195
--	-----

Л. И. Бронская, Ю. Н. Золотых

Светская и церковная литература: в поисках синтеза	221
--	-----

МУЗЫКА

Т. А. Чернышёва

Страницы церковно-певческой истории: памяти композитора-регента В. Г. Самсоненко	233
---	-----

А. Б. Никаноров

Колокольные звоны над Россией	250
-------------------------------------	-----

А. В. Денисов

Старообрядческая тема в отечественной опере XXI века. «Житие боярыни Морозовой» Родиона Щедрина	259
--	-----

Н. С. Серегина

Мир Зосимы в опере А. Смелкова «Братья Карамазовы»	270
--	-----

И. Г. Райскин

«Воскрешение мертвых». Путь к духовному жанру в творчестве Алексея Рыбникова	294
---	-----

Г. Ковалевский

«Быть». Творчество Александра Кнайфеля	306
--	-----

О. И. Гладкова

Сакральные мотивы в хоровой музыке Дмитрия Смирнова	317
---	-----

Г. Г. Осипова

О религиозных прообразах киномузыки отечественных композиторов.....	326
---	-----

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Н. С. Кутейникова

Современная иконопись России: некоторые особенности развития.....	337
---	-----

Е. В. Жданова

Третье тысячелетие. Христианская тема в изобразительном искусстве России XXI века	353
--	-----

А. В. Королев

Художник и время. Творчество Валентина Сидорова.....367

ТЕАТР

К. А. Кокушенина

Актуализация русской классики на современной сцене.....375

КИНО

Н. А. Хренов

Отечественный кинематограф постсталинистической эпохи406

Традиционные ценности в советском и постсоветском кино..... 411

А. Л. Казин

Образ и логос. Авторское документально-художественное кино
Александра Сидельникова419

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

А. Л. Казин

Настоящее и будущее.....439

ВВЕДЕНИЕ

А. Л. Казин

Русская идея в XXI веке

КОНЕЦ ИСТОРИИ?

Вторая, и последняя часть Третьего тома данного коллективного труда посвящена современной русской художественной культуре — условно говоря, от распада Советского Союза до 2017 года, периоду напряженного состояния России, восстанавливающей свой статус духовного, культурного и политического субъекта в мире. Обладая собственной уникальной историей, Россия, тем не менее, является частью этого мира, ведет свою национальную мелодию в европейском и мировом «концерте» идей и практик XXI века. И многие из этих практик, с христианской точки зрения, *катастрофичны*. В своей таинственной книге «Роза мира» Даниил Андреев, описывая один из виденных им кругов ада («миров нисхождения», как он их называет), употребляет странное слово «гаввах». В переводе на наш язык оно означает, мягко говоря, «дрянь», «гадость» — именно ею питаются обитатели преисподней. Речь идет не просто о телесной пище — речь о духовной, социальной и культурной энергетике inferнального мира. В качестве нравственной категории «гаввах» оказывается смесью пошлости и похоти — в искусстве, в политике, в религии. Высшим торжеством «гаввах» в «Розе мира» предстает публичное совокупление демонов — главный «арт-праздник» всего подземного населения. В некотором отношении это напоминает рассказ Достоевского «Бобок», где описаны кладбищенская эротика покойников.

В начале XXI века можно утверждать, что этот самый «гаввах» в значительной степени уже стал любимой пищей западного — и, к сожалению, части российско-го — «человеяника». Подойдите к газетному киоску — там пестрит обложками «гаввах». Включите любой канал телевидения — на вас выльется море «гаввах». Зайдите в интернет — тут «гаввах» немерено. Под разными именами союз пошлости с похотью правит сегодня бал в *открытом* обществе — открытом именно для инвольтации низовых энергий. Для этого его и открыли. Современная постмодернистская цивилизация поклоняется свободе и правам человека — на самом деле это свобода «гаввах» и право на «гаввах». В принятой несколько лет назад

европейской конституции даже не упоминается христианство, в величественных европейских храмах «венчают» однополые пары и устраиваются перформансы, а американская епископальная церковь ставит в епископы открытых гомосексуалов. Всё это не что иное, как «гаввах».

Вместе с тем Россия — не Запад. При всех влияниях (позитивных и негативных) и при всех искушениях (как губительных, так и промыслительных), исходящих от европейской «страны святых чудес», русский путь на протяжении тысячи лет пролегал в ином религиозно-метафизическом измерении. Христианская история России началась при князе Владимире принятием в сердце народа Православия как чистого, неискаженного вероисповедания Христа. Эта софийная — христоцентричная — установка русского соборного духа оставалась непоколебимой на всем протяжении земного пути России, хотя нередко видоизменялась и даже уходила с поверхности национального бытия под давлением враждебных Богу и русскому народу сил. Так было в киевско-московский период золотой Руси, достигшей христианской симфонии в XV–XVII веках в образе Третьего Рима — Нового Иерусалима, но вследствие харизматического перенапряжения расколовшейся на Храм, Дворец и Землю (народ). Так было в XVIII–XIX веках — в период серебряной (петербургской) Руси, когда внутренне разделенной, но все еще могучей России пришлось бороться с западным человекобогом на собственном духовном пространстве. Так оставалось и в годы коммунистической власти — в период железной Руси, когда идея земного рая в качестве замены рая небесного внедрялась в России под знаком оккультной звезды. По сути дела, так и остается и сейчас, в эпоху антихристианского наступления на Святую Русь под лозунгами свободы и богатства. Меч и золото попеременно искушали Россию в разных личинах, но каждый раз она переобращала их в Крест. До сих пор ни хлебом, ни властью, ни гордыней не удалось соблазнить русскую душу — страданием и терпением она отводила от себя угрозу. Даст Бог, не удастся и впредь — Господь правит миром. «Неправедный пусть еще делает неправду; нечестивый пусть еще сквернится; праведный да творит правду еще, и святой да освящается еще. Се, грядущее скоро, и возмездие Мое со Мною, чтобы воздать каждому по делам его» (Откр. 22: 11–12).

Наряду с Абсолютом — источником блага и бытия, любая цивилизация предполагает набор практических норм, определяющих образ человека/народа/культуры в земной жизни. Заповеди, предназначенные для общенародного исполнения, в традиционных (классических) цивилизациях являются религиозными основами общественного, культурного и художественного существования. Таково, например, почитание предков в конфуцианстве, кастовое устройство общества в индуизме, идеальное государство Платона (на деле, правда, не удавшееся). Существует 613 детальных заповедей Моисея. По-своему законы пророка осуществляет мусульманская умма. Не случайно равноапостольный князь Владимир спрашивал при «испытании вер»: какой у вас закон? Закон Бога (правило, норма) — это своего рода «религиозный социализм», то есть совокупность уложений, предлагаемых каждому члену соответствующей общины и всей общине в целом.

Уникальность православно-русской цивилизации состоит в том, что вплоть до последнего времени она сохраняла классический тип вертикального

*построения, то есть пыталась жить на земле не по выгоде, а по правде: отсюда её взлеты и падения, отсюда двойственное отношение к самой идее культуры. Иоанн и Фауст — соборные образы пути восточно-христианского и пути западного, России и Европы. Если римско-католическая культура — это наследие апостола Петра, а протестантские общины — школа апостола Павла, то Православие есть, несомненно, область Иоанна, находящаяся под особым смотрением автора Апокалипсиса. Апокалипсическим ветром овеяны главные действующие лица православно-русской драмы — и Иван-Царевич, и Иванушка-Дурачок, и Иоанн Грозный. В отличие от «фаустовской» души, русский «иоанновский» человек стремится не столько к утверждению нового, сколько к близости святого. Русский творческий (в том числе художественный) акт направлен к абсолютному, а не к относительному, он центростремителен, а не центробежен. В силу особенностей своей духовной природы России постоянно приходится разрешать парадоксы *верующего разума, нравственного поэта, соборного монарха*, тогда как на Западе эти самодовлеющие социокультурные практики разнесены по различным смысловым блокам цивилизации. Конечно, и Россия участвовала в мировом прогрессе — от рая к аду, но делала она это по прагматической необходимости, под давлением обстоятельств (например, петровская модернизация). Русский человек мог предложить миру воображаемую геометрию, увидеть во сне периодическую систему элементов или провозгласить себя «председателем земного шара», но лучшие его силы были направлены на иное. Если европейская культура пережила ряд смертей — смерть Бога, смерть человека, смерть автора, то русская духовность всеми силами старалась не поклониться чаше «гаввах». Насколько ей это удалось — судить не нам. Однако никто не в силах обмануть Истину. «Близко, при дверях».*

РОССИЯ КАК АЛЬТЕРНАТИВА

Каковы же, говоря конкретно, те альтернативные — иначе возможные — цивилизационные и культурные стратегии, которые осуществляет Россия ныне, в начале XXI века, вопреки всем внутренним и внешним противодействиям, имя которым — легион?

Отвечая на этот вопрос, выдвинем ряд суждений, с которыми можно соглашаться или нет, но которые, с одной стороны, являются выводами из сказанного в предыдущих томах, и которые, вместе с тем, служат принципами, на которых в значительной степени строится наше настоящее и возможное будущее.

1. Компрдорский капитализм образца 1990-х годов, как социально-экономическая, политическая и, тем более, мировоззренческая программа, в России провалился. В 1917 году власть либерального Временного правительства продержалась едва 8 месяцев, сменившись диктатурой военного коммунизма. В 1991 году казалось, что либералы победили навсегда — ценой разгрома Советского Союза. Однако уже через 8 лет популярность президента «дорогих россиян» Б. Ельцина снизилась почти до нуля. В 2017 году — через сто лет после февраля и октября 1917 — либерализм испытывает всесторонний кризис в экономическом, политическом и культурном отношении. Политически вожди «либеральной оппозиции»

представляют собой пустое место, а в нравственном плане нашу общественную жизнь разъедает коррупция как естественное следствие частной собственности на основные ресурсы страны, сопровождаемой тотальной пропагандой потребления. Если действительный «бог» — деньги, то всё позволено. Нашу художественную жизнь сопровождают непрерывные скандалы и провокации, связанные с культом этого «бога». Однако долго так продолжаться не может. России «нужна другая мысль, другая формула», как писал Пушкин.

2. *К советскому социализму возврата нет*, хотя социализм в России нельзя расценивать как чисто европейское явление. Западнической (да и то только отчасти) была марксистская идеология, которую Ленин и Троцкий истолковали в стиле Стеньки Разина («грабь награбленное!»), а Сталин использовал как подспорье для строительства красной империи. Идеология русского коммунизма, как и сами коммунисты, много раз менялись — вплоть до того, что идейный представитель одной партийной эпохи/программы был бы немедленно расстрелян, вздумай он выступить с недавно ещё вполне правильными тезисами с трибуны другой эпохи. Коммунисты забыли о роли личности в истории, которая непреложно требует уважения к своей первозданной свободе. Духовное, социальное и художественное самоутверждение («самостоянье», по слову Пушкина) человека — такое же его божественное право, как и право раздать свое богатство нищим. Подлинно твое — не то, что ты взял, а то, что ты отдал (св. Максим Исповедник). Но такой поступок может быть только личным, невынужденным.

Наряду с этим, новейшие технологии XXI века отнюдь не отменяют самого факта эксплуатации наемного работника. При феодализме основным капиталом была земля, при классическом буржуазном строе XIX века — фабрики и заводы. Сегодня таким капиталом являются информационные потоки (и прежде всего спекулятивные деньги, электронные биржи и т. д.). Художник, продающий свою творческую силу на информационном рынке, остается фактическим рабом капитала, даже если он имеет свой дом, машину и носит те же джинсы, что и его финансовый хозяин. Сытый раб — всё равно раб. Массовое общество и массовая культура и рассчитано на управление подсознанием подобных «демократических рабов». Фундаментальное противоречие глобального рыночного «человека» XXI века состоит в том, что здесь под влиянием виртуализации ключевых ценностей бытия («общество спектакля») человек распадается быстрее и внешне незаметнее, чем в условиях предшествующих эпох. Внутристорический апокалипсис посткапитализма происходит в декорациях материального изобилия и технологического процветания. Что касается места Россия на этом пиру, то она, как известно, самая большая и самая холодная страна в мире, в силу чего себестоимость материального продукта здесь заведомо выше, чем в более теплых областях планеты. Реальное производство для финансового капитала у нас попросту невыгодно, и он всегда будет утекать из России, какие бы юридические препоны для этого ни изобретались. Избавиться от статуса сырьевого придатка промышленно развитых стран чисто рыночными средствами невозможно.

3. *У России есть другой выбор*. В Европе и тем более в Америке капитализм как царство частной собственности возник на волне протестантской Реформации XVII века, вожди которой (возможно, сами того не желая) проложили

путь для нового буржуазного бога, которого в Америке называли «ОКЕЙ». Оставаясь на словах христианами, евро-американские бюргеры фактически отдали свою цивилизацию/жизнь богу наживы маммоне, превратившись из христиан в «маммонцев».

В России Реформации не было. Русский человек трех последних столетий, вопреки сарказмам либералов, сохранил в своем подсознании стремление к чему-то более значимому, чем собственность, комфорт, 300 сортов колбасы и т. п. Лучшим доказательством именно такого положения вещей является наличная структура православно-русской цивилизации, которая при всех политических режимах — и царском, и советском, и рыночном — *строится именно по вертикали, сверху вниз, от духовной и светской власти к частной собственности и деньгам, а не наоборот*. Русский народный менталитет никогда не отождествлял жизненный успех с большими деньгами. В этом главное отличие «русской идеи» от «американской мечты». «Не обманешь — не продашь», «от трудов праведных не наживешь палат каменных» — так оценивалось на Руси вожденное для некоторых иных цивилизаций обладание богатством. Более того, душевное и телесное самодовольство прямо признается в Православии бедой, а не победой человека. И червь беспокойства гложет в России даже «крутых» миллиардеров и коррумпированных чиновников, уже давно переместивших свои капиталы и своих детей на Запад. Сама тотальная коррупция есть своего рода реакция русского — православного по истокам — нравственно-культурного кода на фактическое господство денег, грозящее нашей стране.

4. *Народная монархия*. Почти все участники современного политического и культурного процесса в России клянутся в том, что они демократы, то есть выражают волю народа. Самое любопытное, однако, заключается в том, что сам российский народ (или «электорат», как нынче принято выражаться) ни в какую демократию, по существу, не верит и решения главных своих проблем от неё не ждет. Согласно, например, недавним опросам ВЦИОМа, только 7,7% россиян полагают, что объединить российское общество могут идеи демократии, свободы и прав человека. Вспомним, что вплоть до февраля 1917 года у реальной власти в России находился христианский государь — случай для просвещенной Европы немислимый (своих действительных королей она казнила ещё в XVII–XVIII веках). Более того, даже после трех революций начала XX века российская (советская) власть сохранила свою персонифицированную сакральную природу — институт партийно-государственных вождей. Не случайно в красной армии воевало немногим меньше царских офицеров, чем в белых («демократических») войсках. Что касается современности, то у нынешнего Президента Российской Федерации по конституции полномочий не меньше, чем у последнего петербургского Императора — это ли не свидетельство традиционного для России способа построения духовно-государственной вертикали?

В современной политологии нередко говорят о трех особенностях традиционной русской политической культуры — *централизации власти, её идеализации и персонификации*. Несмотря на новейшую терминологию, тут нет ничего нового. По существу, именно об этом твердили все сколько-нибудь чуткие к своеобразием своего Отечества мыслители XIX–XX веков, причем как традиционалисты, так

и либералы. Именно К. Кавелину — теоретику русского патриотического либерализма — принадлежит глубокая формулировка (правда, со ссылкой на славянофила Ю. Самарина): «В идеале русском представляется самодержавная власть, вдохновляемая и направляемая народным мнением. Сама история заставляет нас создать новый, небывалый своеобразный политический строй, для которого не подыщешь другого названия, как — *самодержавной республики*» [1]. Под этой формулой подписывались — и прежде всего делами своими — практически все значительные (но не разрушительные!) деятели русской истории. Если воспользоваться словами классика немецкой политической мысли К. Шмитта, в России имеет место глубинная народная легитимация (в отличие от формальной юридической легитимности) верховной власти.

Прав политолог А. С. Панарин: «В русской истории действуют два тайных принципа — союз грозного царя с народом против изменников-бояр и союз пророчествующей церкви с “нищими духом” против сильных и наглых» [2]. Было бы замечательно, если бы у нашей правящей элиты хватило ума и воли внести в Конституцию «бессрочную» избираемость Президента — до тех пор, пока его хочет большинство народа. Если этого не произойдет, «избираемый царь» фактически будет управлять страной независимо от юридической процедуры, благодаря которой он занимает в данный момент высший пост в государстве. Что касается отечественных политических партий, то они в России всегда являлись не только политическими, но и мировоззренческими и культурными — например, «восточническими» (КПРФ) или «западническими» («Яблоко»). Менять мировоззрение каждые четыре года — безумие для любой страны, особенно для России, где это прямо чревато перманентной гражданской войной. Высшую духовную и политическую цель подобной идеологии можно было бы определить как единство государственной истины и народной справедливости — ту самую русскую *правду*, о которой на Руси вели речь со времен Ярослава Мудрого и Александра Невского. В случае ориентации на указанный идеал российская государственная Дума стала бы современным продолжением знаменитых московских Земских Соборов, где не было бы «купленных» политиков-лоббистов, и где функции обратной связи народа (гражданского общества) с властью исполняли бы две крупные общенациональные партии — «единые» и «справедливые», «государственники» и «народники». Нашлось бы там место и для эксцентриков-маргиналов — «зеленых», «оранжевых», «голубых»...

Так или иначе, либеральная демократия вообще (тем более в её американизированном варианте, где реально правят «300 семейств») не может быть самоцелью для древней русской цивилизации. Подобная «демократия» — не более, чем ширма для скрытой власти олигархических кланов и сетевых корпораций. Русская политика — это выбор между добром и злом, а не между марками колбасы или автомобилей. Народная (соборная) монархия в этом смысле куда демократичнее, чем любой парламент. Личная творческая свобода и частная собственность требуют уважения, однако до тех пределов, пока они не противоречат фундаментальным духовным и материальным уложениям России как цивилизации и народа.

5. *Многоукладный социализм*. Русская цивилизация не экономикоцентрична. Базисной основой национальной жизни у нас является духовная и государственная

идея/энергия, а вовсе не капитал, как в Европе и особенно в Америке. «Всякая власть от Бога» — эта мысль имеет прямое отношение к нашему Отечеству. Пока в России сильна православная церковная вера и государственная — царская, имперская, президентская — властная вертикаль, страна идет вперед, и перед ней, по словам Н. В. Гоголя, «постораниваются» другие народы и государства. Напротив, как только социально-политический перевес в России получает либерализм (в любых своих формах — от политических до художественных), страна впадает в смуту, кризис, революцию. Исчезает сверхличная цель, ради которой стоит жить, и тогда «черт побори всё», как выражался один из персонажей гоголевских «Мертвых душ». Мощные строители России — Иоанн Грозный, Петр Великий, Иосиф Сталин — хорошо понимали это, опираясь в своей деятельности на преданные им «преображенские полки». Если угодно, это были превращенные формы «русского социализма», где единство державы и большинства народа (вопреки эгоистическому боярству, продажной бюрократии и «пламенным интернационалистам») достигалось часто жестокими, но единственно возможными для сохранения страны в тех условиях средствами. В ином случае всё шло в разнос: Смута начала XVII века, Февраль 1917 года, распад СССР в 1991 году. Самое страшное для России — это хаос.

Если цель состоит в укреплении российской цивилизации — а иначе не стоит и жить в России — необходимо способствовать усилиям нынешней верховной власти по централизации и одновременно демократизации государства. Верховная власть должна пойти на сближение с государствообразующим «большим народом», избавляясь по мере этого процесса от жуликов и предателей в своих рядах. Для этого носителю власти понадобится дееспособный «преображенский полк», разделяющий его державную ответственность и готовый осуществлять её не за страх, а за совесть. Параллельно с этим должны быть сделаны постепенные шаги в сторону национализации стратегических производств и основных природных ресурсов России.

В отличие от советского социализма, это должна быть гибкая система частных, групповых и государственных видов собственности, при доминировании, в конечном счете, общенародных интересов («общего дела», по выражению Н. Ф. Федорова). Многоукладный социализм — это одновременно мировоззрение, идеологи и культурная практика, которая одна в состоянии гарантировать российское будущее в современном тревожно-нестабильном мире. Любые другие проекты «наших плюралистов» — либерально-западнические, ортодоксально-коммунистические, язычески-националистические — суть утопии, снова подставляющие Россию под удары внутренних и внешних чуждых сил. Как писал в свое время Н. А. Бердяев, коммунизм прав в своей критике капитализма. Другое дело, что советский эксперимент рухнул, потому что ориентировался на марксистский материализм, опускающий духовную планку человека и общества до производственно-потребительской активности («последняя правда буржуазности»). Социализм будущего должен быть лишен этих недостатков, так как его опорой станет вечная истина христианства, подкрепленная опытом великой и трагической русской культуры и истории.

Таким образом, Россия XXI века — *это судьбоносное место встречи альтернативных идей-парадигм глобального масштаба: либерально-буржуазной,*

социалистической, народно-монархической и религиозной. В отличие от Запада, в России они равно актуальны и действуют в едином цивилизационном пространстве-времени. Более того, каждая из них имеет в России своё художественно-культурное представительство — соответствующие стили, жанры, целые направления творчества и мышления. В терминах эстетики эта ситуация описывается как *антиномия классики, модерна и постмодерна в информационном обществе XXI века.* В настоящем, заключительном томе нашего коллективного труда будет предпринят исследовательский обзор современного состояния отечественного искусства именно в свете указанных ценностно-цивилизационных установок. Всякая человеческая практика — даже атеизм — в конечном счете, религиозна. Тем более это касается искусства.

Литература:

1. *Кавелин К. Д.* Разговор с социалистом-революционером // К. Д. Кавелин. Наш умственный строй. Статьи по философии русской истории и культуры. М., 1989. С. 436, 441.
2. *Панарин А. С.* Искушение глобализмом. М., 2002. С. 384.

ЛИТЕРАТУРА

Поэзия

А. В. Моторин

Юрий Кузнецов: путь ко Христу

*Оставь дела, мой друг и брат,
И стань со мною рядом.
Даль, рассечённую трикрат,
Окинь единым взглядом.
Да воспарит твой строгий дух
В широком чистом поле!
Да поразит тебя, мой друг,
Свобода русской боли!*

Ю. Кузнецов

По благословию Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия II великий русский поэт Юрий Кузнецов (1941–2003) в 1998 году переложил стихами на современный язык самое раннее из сохранившихся и, пожалуй, самое яркое и возвышенное сочинение древнерусской словесности: «Слово о законе и благодати» святого митрополита Киевского и всея Руси Илариона. Написано сие «Слово» было между 1037 и 1051 годами, и полное название (начало) его звучит так: «О законѣ, Моисѣомъ данѣѣмъ, и о благодѣти и истинѣ, Исусомъ Христомъ бывшии и како законъ отиде, благодѣть же и истина всю землю исполни, и вѣра въ вся языки простресе и до нашего языка рускаго, и похвала кагану нашему Влодимеру, от негоже крещени быхомъ, и молитва къ Богу от всеа земля нашеа». А у Юрия Кузнецова переведено так:

Речь о Законе в лице Моисея суровом,
о Благодати и истине в сердце Христовом.
Только Закон погребли преходящие годы,
новая вера сошла, воскрешая народы,
принял тогда и наш русский народ воскрешенье.
Князю Владимиру наша хвала за крещенье,
Богу молитва от русской великой земли.
Господи, благослови!¹

Переложение стихами усилило присущие «Слову о законе и благодати» ритм и одухотворенный лиризм. Сам Кузнецов потом вспоминал об этом своем деянии: «Подстрочный перевод “Слова о законе и благодати” митрополита Илариона сделал Дерягин. Я не владел старославянским. Десять лет он лежал без движения. Затем я взялся и перевёл. Перевёл быстро, за десять дней. Вернее, моё “Слово...” — не перевод, не переложение, а со-творение. Иларион — ритор, а не поэт. Я вжился в текст, дал ему свой ритм, но он ведь всё равно за тысячу лет многократно менялся» (записано П. П. Чусовитиным)².

Обращение к «со-творению» со святителем Иларионом было, конечно, не случайным, и не случайно замысел дозревал десять лет. Современный поэт годами постепенно проникал сквозь почти тысячелетие напряженной русской истории, сквозь пространство державного строительства (от древней столицы, Киева, к новой — Москве) и восстанавливал значительно утраченную к середине XX века связь родной словесности с ее православным истоком, со всем духовным православным направлением, соединяющим череду культурных эпох.

«Слово...» святителя Илариона изображает движение человечества, народа русского и каждого прозревшего человека от мрака языческих блужданий к свету христианства.

По такому пути вслед за своим народом пошел и Юрий Кузнецов:

Мы раньше молились не Богу,
А пню среди тёмного дня.

(«Деревянные боги», 2003)

Его поэзия — это постепенное, трудное, с неизбежными для мира сего заблуждениями возвращение к «Слову о законе и благодати» и движение дальше — в предназначенном свыше и предуказанном святителем Иларионом направлении: к благодати и свету Христовой Истины, к истинному просвещению народа. Этот путь ко Христу является бесконечным путем к святости. Лишь немногие проходят по нему относительно далеко и прославляются Церковью как святые. Впрочем, за два тысячелетия собралось целое небесное воинство. Немало в сонме святых оказалось и поэтов — творцов боговдохновенных молитвенных песнопений. Примером для них стали царь-пророк, творец псалмов Давид и сама Богородица, воспевавшая хвалу Богу. По сути, поэтом был и митрополит Иларион.

Юрий Кузнецов не видел себя в этом сиятельном ряду. На вершине творческой зрелости он оценивал свои труды смиренно: «Моя поэзия — вопрос грешника. И за нее я отвечу не на земле» (автобиографическая заметка «...Мой дед любил выходить по вечерам во двор и смотреть в небо...»)³. Такое покаянное сознание — необходимое условие для начала пути ко Христу, пути к святости. В конце жизни поэт признался, что дар своего ясновидческого воображения обрел именно через покаяние: «В душе моей много грехов, но Христос отжал эти грехи, это очень страшно было. И мое воображение содрогнулось»⁴.

В порывах покаянного художественного прозрения он даже видел себя низвергающимся до самых глубин ада, как признался в разговоре с В. Бондаренко: «В. Б. Видишь ли ты себя самого в аду? Ю. К. Еще как! В самом конце поэмы — “Мы оглянулись, и оба низринулись в ад...”»⁵. «Оба» — это с раскаявшимся разбойником,

спутником поэта в его мистическом видении. Впрочем, в упомянутой здесь поэме «Сошествие в Ад» (2002), а затем в незавершенной из-за скоропостижной смерти поэме «Рай» (2003) автор видел и свое прощение Христом в числе некоторых других грешников, и вознесение с ними в Рай. Созерцая ад, постигал, каково там: «Я попал в Ад по своему поэтическому желанию»⁶, — пояснил он замысел своей последней завершенной поэмы. Это было мучительным испытанием, чередой «кошмаров» вперемежку с кошмарными же вдохновениями:

«Я раздувался, как труп, от гнетущего жара.
Ужас загваздал меня, как болотная мшара.
И почернел я, как ночь среди белого дня.
— Господи Боже Иисусе, помилуй меня!
Спросишь, откуда такой опыт? Из моих кошмаров»⁷.

В полном расцвете творчества и уже незадолго до смерти поэт собрал все лучшее из написанного в сборник и назвал его «Крестный путь» (сборник вышел уже посмертно с искаженным редакцией названием «Крестный ход»). Тогда же, на закате земной жизни, неожиданном для всех, но не для него, он окончательно понял и указал всем, что путь своего таинственного духовного восхождения начал рано: «Образ распятого Бога впервые мелькнул в моём стихотворении 1967 года — “Всё сошлось в этой жизни и стихло”. Мелькнул и остался, как второй план. Это была первая христианская ласточка. С годами налетела целая стая: “На краю”, “Ладони”, “Новое небо”, “Последнее искушение”, “Крестный путь”, “Призыв”, “Красный сад”, “Невидимая точка” и другие. После них я написал большую эпическую поэму “Путь Христа”. Это моя словесная икона. Последовавшая за ней поэма “Сошествие в Ад” — моё самое сложное произведение» («Воззрение», 2003).

Удивительное, необычное для XX века устремление светского, тем более, советского поэта к мистическим христианским видениям вполне проявилось и утвердилось, конечно же, не сразу. Казалось бы, откуда вообще такому настроению развиваться в душе, порывы которой изначально стирались бездуховным атеистическим воспитанием эпохи? Но предпосылки к тому были особые. Поэт родился накануне Великой Отечественной войны, 11 февраля 1941 года, и первые его сознательные впечатления совпали с общим содроганием души народа, оказавшегося на краю гибели. В такие времена воскресает народообразующая вера, каковой для России издревле стало Православие. Известно, какую свободу вероисповедания народ получил от государства в годы войны: открывались храмы, было восстановлено патриаршество. Впрочем, если бы этой внешней поддержки и не было, ничто бы не смогло в лихую годину сдерживать покаянные порывы каждой души к Богу. И детская душа Юрия в первые пять лет жизни — самые важные для становления личности — конечно же, развивалась под влиянием возрождающейся народной веры. В ту пору примером и словом, несомненно, воздействовала на него бабушка, о которой он вспоминает в 2001 году: «Умерла в 1952 году и похоронена на тихорецком кладбище. Это была набожная старушка. Благодаря ей сестра и я были крещены в тихорецкой церкви»⁸. Крещение произошло в Тихорецке, видимо, в 1944, вскоре после гибели отца на фронте под Севастополем. Близко знавший поэта и отслуживший литию на его свежей могиле во время похорон

священник Владимир Нежданов свидетельствует в воспоминаниях: «Однажды Юрий Поликарпович вспомнил свою бабушку, как она любила собирать своих подруг у себя дома, читать Псалтырь, как в детстве она часто водила его с собой в храм на Святое Причастие, — правда, тут о. Владимир печально добавляет: — В этом месте его рассказа я говорил ему с горячностью: “Вот бы и вам теперь поисповедоваться, причаститься!”. Он же с мягкой нетерпеливостью перебивал: “Ладно, ладно” — дескать, потом или в другой раз поговорим об этом...»⁹. Кроме влияния бабушки были, конечно, иные, противонаправленные: прочие родственники, школа, вуз. Это ведь и о себе поздний Кузнецов пишет:

Кто на веру из нас не тяжёл!
Кто по деду из нас не безбожник!

(«Икона Божьей матери», 1996)¹⁰

Пожалуй, основываясь лишь на свидетельствах собеседников поэта, нельзя утверждать, что он не был воцерковлен в полном смысле слова. Ничто не мешало ему исповедоваться и причащаться тайно — у любого священника в любом храме, какие он пожелал бы выбрать. Его напряженная духовная жизнь свидетельствует как раз в пользу такого предположения. Отказ исповедоваться у о. Владимира Нежданова вполне понятен: бывший поэт, зависевший в прежней светской жизни от Кузнецова и по-прежнему почитатель его таланта — не самый лучший из возможных исповедников. Сам отец Владимир, будучи поэтом, пришел к особому, по-своему убедительному объяснению уклончивости Кузнецова: «Я понимаю сейчас, почему он так ответил. Я над этим долго размышлял... Бог ему дал Слово — то есть всё у него уже было, он причащался этим Божиим Словом, и Господь укреплял его, давал ему силы. Он сам черпал свои силы из того дара, который Бог ему дал. Он как бы нёс неподъёмный груз, но в то же время Бог ему дал дар, из которого он черпал силы, чтобы нести этот груз. Дерзновение его было великое, как и помощь от Бога — великая»¹¹.

Собственное признание Кузнецова по вопросу о вере во время встречи с читателями в 1991 году, с одной стороны — слишком раннее, относящееся к началу его заключительного духовного поворота, а с другой стороны — уже и вполне православно-покаянное: «“Верите ли вы в Бога?” Я не утратил психологию православного человека. Так как я продукт безбожной эпохи, то, лгать не буду, церковь я посещаю редко. Свечку ставлю — и всё. Я не хожу на службы. И я не хочу лгать. Но учёные люди, то есть люди, разбирающиеся в стихах, говорили, что моя поэтическая система допускает присутствие высшего начала»¹².

Однажды Юрий Кузнецов даже заметил, что поэт не может быть вполне православным, но само рассуждение звучит опять же православно: «Поэзия, конечно же, связана с Богом. Другое дело, что сама по себе религия, и особенно религия воцерковленная, может существовать без поэзии, в то время как поэзия без религиозного начала невозможна. Поэт в своём творчестве выражает всю полноту бытия, не только свет, но и тьму, и потому ему трудно быть вполне ортодоксальным, не в жизни, конечно, а в поэзии»; на вопрос, «возможно ли понятие “православный поэт” в строго догматическом смысле слова, Кузнецов ответил: “Это бессмыслица. Но, как мы уже говорили, поэзия связана с Богом, и прежде

всего с Христом, ибо Он есть Слово. Мне хочется надеяться, что поэтическое творчество всё-таки богоугодно. Недаром в лучших своих образцах поэзия очень похожа на молитву»¹³.

Священнослужители оценивали его поздние, по сути, христологические творения очень по-разному. Отец Владимир Нежданов вспоминает: «Не всё духовенство восприняло его новые поэмы о Христе, и Юрий Поликарпович болезненно это переживал. Ныне покойный, праведной жизни протоиерей отец Димитрий Дудко, говорил, что это неприятие от непонимания, не надо мешать поэту идти своим путём познания Бога»¹⁴.

Сам поэт в ответ на упреки пытался объяснять свои взгляды и творческое направление. Откликаясь в начале 2000-х на споры вокруг его трилогии о Христе (поэмы «Детство Христа», «Юность Христа» и «Путь Христа»), в частности — на разговоры, будто Церковь эти поэмы отвергает, он в беседе с адыгским писателем Исааком Машбашем сказал: «Это искажённые слухи. Не все иерархи читали. Да, читал и возмущался настоятель одного храма — бывший актёр. Увы, не все священники знакомы со святоотеческой литературой, и, к сожалению, они совершенно не понимают природу поэзии. Разумеется, религия может прожить без поэзии. У служителей культа можно заметить сухость религиозную. Но если взять псалмы или пророка Исаию. Это высокая поэзия. А они не чувствуют поэзию, видимо, читают псалмы как прозу. Не дано»¹⁵.

Пожалуй, самое проникновенное определение сущности художественного направления Юрия Кузнецова в его поздних поэмах дал глубоко воцерковленный филолог, а впоследствии священник, И. Б. Ничипоров: «Творческое “я” поэта, бесконечно чуткое к звучанию Христова Логоса, движимо внутренним стремлением продлить это звучание в своей душе, наполнить им живой “организм” поэмы. <...> поэзная трилогия Ю. Кузнецова о Христе явилась уникальным в современной духовной культуре опытом творческого проникновения в надвременно-мистическую и социально-историческую составляющие Богочеловеческого бытия Спасителя»¹⁶. Став через несколько лет доктором филологических наук и священником, отец Илия подтвердил и усилил свою оценку. На вопрос: «А что Вы думаете вообще о современной поэзии? Что Вам кажется в ней заслуживающим внимания?» — он ответил: «Появляются новые интересные имена, явления. Но если говорить о наиболее значительных поэтических исканиях и прозрениях в сфере духовной культуры, то я бы выделил завершённую в 2003 году поэмную трилогию Юрия Кузнецова “Путь Христа”»¹⁷.

Озирая все творчество Юрия Кузнецова, можно сказать, что несмотря на внутренние противоречия и внешние препятствия он прошел по пути ко Христу, по пути православного художественного видения мира, быть может, дальше всех писателей-современников. Однако противоречий, препятствий было много, и движение совершалось с трудом.

Если не считать ранних опытов, творческий путь поэт начал в середине 1960-х, в пору еще не остывших хрущевских гонений на Церковь, когда трудно было выражать свои духовные воззрения, рассчитывая печататься и жить писательским трудом. И все-таки образ мира у молодого Юрия Кузнецова изначально

одухотворен и в человеке он видит прежде всего душу. Потом выяснилось, что слово «душа» является ключевым в его творчестве¹⁸.

Правда, в ранних стихах душа изображается туманно, неопределенно, порою с оттенками восточного пантеизма — как некая безликая часть божества в череде своих перевоплощений:

Меня несёт на берег высота.
Последний взлёт!..
Перед своим паденьем
Так мощно медлит гребень!..
И чиста
Душа перед своим перерожденьем.

(«Волна», 1965)

В поэтическом мировосприятии даже половица одушевленно «поет» («Поющая половица», 1971). Поэт усматривает душу даже в камне:

О, миг! Это камень проснулся
И мира пустого коснулся,
И каменным стал этот мир.
<...>
И молния в камень ушла...
И камню открылась душа.

(«О, миг! Это камень проснулся...», 1972)

В мелькающих событиях, образах Кузнецов ищет и находит общение душ, приводящее в природе к соединению, срастанию всего со всем:

Через толпу наискосок,
Как искра, пробежит цветок.
Вниманья знак? Души привет?..
Благоухает, гаснет след.
<...>
Жар мать-и-мачехи блестит
И мелко воздух золотит.
И золотится эта ветка
В объёмной мысли человека.
И обернулись тишиной
Души сомненья и тревоги.
Я шёл. Травой пропахли ноги
И стали, собственно, травой.
Легко, свободно было там,
Где я читал стихи цветам.

(«Цветы», 1972)

Души возникают, пропадают, и лишь немногие остаются в общей памяти силою любви и поэтического слова:

Такой души на свете больше нет.
Забытую за поколеньем новым,
Никто не вырвал имени на свет
Ни верностью, ни мужеством, ни словом.

(«Я в поколенья друга не нашёл...», 1971)

Сливаясь в пантеистическом экстазе с душою всего мира, душа поэта вдохновляется, вбирает в себя всю эту бесконечную бездну и становится ее голосом:

Всё розное в мире — едино,
Но только стихия творит.
Её изначальная сила
Пришла не от мира сего,
Поэта, как бездну, раскрыла
И вечною болью пронзила
Свободное слово его.

(«Стихия», 1979)

Иногда в духовном упадке поэт не видит одушевленности мира, и тогда наступает тоска:

Завижу ли облако в небе высоком,
Примечу ли дерево в поле широком —
Одно уплывает, одно засыхает...
А ветер гудит и тоску нагоняет.
Что вечного нету — что чистого нету.

Пошёл я шататься по белому свету.
Но русскому сердцу везде одиноко...
И поле широко, и небо высоко.

(«Завижу ли облако в небе высоком...», 1970)

Неодушевленная мертвая природа — это неправда, которую хочется исправить:

Всё стало косым под косым дождём:
Забор, горизонт, холмы,
И дом, потемневший мгновенно дом,
И мы перед ним, и мы!

(«Осенний космос»)

Бездуховное, рассудочное, даже по видимости научное осмысление жизни поэт изначально отвергает, олицетворив его однажды в образе современного (и вневременного) Ивана-царевича, ставшего Иваном-дураком:

— Пригодится на правое дело! —
Положил он лягушку в платок.
Вскрыл ей белое царское тело
И пустил электрический ток.

В долгих муках она умирала,
 В каждой жилке стучали века.
 И улыбка познания играла
 На счастливом лице дурака.
 («Атомная сказка», 1968)

Рассудок человека анатомически расчленяет, убивает живой и целостный мир:

Рассекает пустыни и выси
 Серебристая трещина мысли.
 («Ночь уходит. Равнина пуста...», 1974)

От рассудочности легко отворотиться и вернуться к магии пантеизма, причем не только обычного, окружающего человека божественным бытием, но и внутреннего, заключающего все сущее в человеческую душу:

Как в луче расплывённого света,
 В человеке роится планета.
 И ему в бесконечной судьбе
 Путь открыт в никуда и к себе.
 («Ночь уходит. Равнина пуста...», 1974)

Лирический пантеизм во всех его переливах унаследован Юрием Кузнецовым от магической ветви русского романтизма XIX века, и поэт вполне осознавал свой источник: «Тютчевская дремота пантеична» («Воззрение», 2003). Позже он узрит в аду (в поэме «Сошествие в Ад») своего вдохновителя по части пантеизма — Тютчева, причем посчитает, что тот достоин наказания именно за пантеизм (а также за прелюбодеяние как производное пантеистического типа сознания). Насколько справедлива такая оценка художественного направления и судьбы великого Тютчева — другой вопрос.

К середине 1970-х устоявшийся пантеистически осмысленный образ мира начинает постепенно меняться под веяниями библейского духа, которые поэт пытается привить на славянскую мифологическую почву. В поэме «Золотая гора» (1974) изображается христианское пробуждение души героя (а вместе с тем и самого автора)

Не мята пахла под горой
 И не роса легла,
 Приснился родине герой.
 Душа его спала.

Когда душа в семнадцать лет
 Проснулась на заре,
 То принесла ему извет
 О золотой горе <...>.

Здесь появляется не свойственная пантеизму тоска по бессмертной личной душе: «Душа без имени скорбит». Посреди еще сказочно-мифологического

языческого мира неожиданно посещает догадка: «Не Сатана сорвал ли злость?».

Появляется в «Золотой горе» и Бог — уже личный, к Которому можно молитвенно обращаться:

Безмерный подвиг или труд
Прости ему, Отец,
Пока души не изведут
Сомненья и свинец.

Впрочем, мистические веяния еще зыбки, переменчивы. Поэт тогда едва минул таинственный рубеж 33 лет, и он видит себя «На повороте долгого пути, У края поражения иль победы» («Прощание с Вадимом Кожинным», 1975). Он пока еще неуверенно ступает на этот неведомый путь:

Выходя на дорогу, душа оглянулась:
Пень иль волк, или Пушкин мелькнул?
Ты успел промотать свою чистую юность,
А на зрелость руюю махнул.

И в дыму от Москвы по Хвалынское море
Загулял ты, как бледная смерть...
Что ты, что ты узнал о родимом просторе,
Чтобы так равнодушно смотреть?

(«Выходя на дорогу, душа оглянулась», 1975)

Увиденный новый путь позволяет проникать в глубины народной души, в глубины таинственной жизни Отечества, его истории и праистории. Этот путь — мифотворчество, художественное проникновение в суть бытия и при том — словесное миротворение, то ли самовольно-магическое, то ли смиренно-христианское, совершаемое в сотворчестве с Богом-Творцом — в зависимости от переливов настроений и вдохновений в душе поэта. В этот переходный период обе творческие установки — магически-языческая и мистически-христианская — обычно сосуществуют, выражаясь либо в отдельных произведениях, либо даже внутри одного произведения:

— Я помню вечную швею
Среди низин и дыр.
В моё ушко продев змею,
Она чинила мир.
Я прошивала крест и круг
И тот и этот свет,
Меня нитки, как подруг,
И заметая след.

(«Игла», 1978)

Крест и круг в обновляющемся мировоззрении Кузнецова — это два символических образа соответственно христианства и язычества.

Язычество, обреченное на бесконечную дурную повторяемость бытия, выражалось, например, с привлечением мифов о первочеловеке:

Отпущу свою душу на волю
И пойду по широкому полю.
Древний посох стоит над землей,
Окольцованный мёртвой змеей.

Раз в сто лет его буря ломает.
И змея эту землю сжимает.
Но когда наступает конец,
Воскресает великий мертвец.

— Где мой посох? — он сумрачно молвит,
И небесную молнию ловит
В богатырскую руку свою,
И навек поражает змею.

Отпустив свою душу на волю,
Он идёт по широкому полю.
Только посох дрожит за спиной,
Окольцованный мёртвой змеей.

(«Посох», 1977)

К этому времени Кузнецов начинает постепенно на теоретическом уровне понимать суть древних мифов и нового мифотворчества, сначала возрожденного романтиками начала XIX столетия, а потом продолженного писателями Серебряного века. Венец этой теории мифа и мифотворчества поэт нашел в трудах А. Ф. Лосева, в частности, в книге «Диалектика мифа» (1930). Поначалу он не видит особой качественной разницы между христианским (шире — библейским) и языческим мифотворчеством, однако с годами библейское осознает как первичное и высшее: «Народ творит устами поэтов. А первый поэт — это сам Бог. Он сотворил мир из ничего и вдохнул в него поэзию. Она, как Дух, уже носилась над первобытными водами, когда человека еще не было. Потом Бог сотворил человека из земного праха и вдохнул в него свою малую частицу — творческую искру. Эта Божья искра и есть дар поэзии. Обычно этот дар дремлет во всех людях, как горячее вещество, и возгорается только в тех, кому дано “глаголом жечь сердца людей”. Пламя поэзии бушует в устном народном творчестве, в псалмах, в речениях пророков (все пророки были поэтами), в гимнах Ригведы, в русских былинах. В меру этого дремлющего дара люди чувствуют поэзию в природе, в земле, воде, огне, воздухе, в земледельческом труде, в душе и натуре человека, и всюду, где есть упоение: во хмелю, в бою, и “бездны мрачной на краю”, и даже в такой абстракции, как числа. Творцами мирового эпоса были певцы. Естественно предположить, что первыми певцами были ангелы. Они пели хвалы Богу. <...> Люди же на земле пели гимны богам, творили мифы и сказки. Мифическое сознание неистребимо. Народы мира доныне живут мифами, даже ложными, вплоть до газетных “уток”. Об этом сознании лучше всех сказал А. Ф. Лосев, глубокий знаток мифа: “Для

мифического сознания всё явлено и чувственно ощутимо. Не только языческие мифы поражают свежей и постоянной телесностью и видимостью, осязаемостью. Таковы в полной мере и христианские мифы, несмотря на общепризнанную и несравненную духовность этой религии. И индийские, и египетские, и греческие, и христианские мифы отнюдь не содержат в себе никаких специально философских и философско-метафизических интуиций или учений, хотя на их основании возникали и могут возникнуть соответствующие философские конструкции. <...> (“Диалектика мифа”)». И далее поэт рассуждает о себе: «Я осваиваю поэтическое пространство в основном в двух направлениях: народного эпоса (частично греческого), русской истории и христианской мифологии. <...> Я долгие годы думал о Христе. Я Его впитывал через образы, как православный верующий впитывает Его через молитвы» («Воззрение», 2003).

Себя Кузнецов мыслит как мифотворца, знающего тайну словесного миротворения: «Итак, миф не выдумка и не ложь. К настоящему мифу нужно относиться серьезно. Мифическое сознание в русской словесности проявлялось по-разному. <...> Я поэт с резко выраженным мифическим сознанием. <...> Первые стихи написал в девять лет и долго писал просто так, не задумываясь, что это такое. Я зачитывался русскими сказками, а потом набросился на сказки других народов. Все они оказали на меня глубокое влияние. Именно народные архетипы и бродячие сюжеты сформировали мою душу. Классическая поэзия отшлифовала только её грани. <...> В моих стихах много чего есть: философия, история, собственная биография, но главное — русский миф, и этот миф — поэт. Остальное — легенда» («Воззрение», 2003). Миф в душе поэта рождается так: «Всё, что касалось меня, я превращал в поэзию и миф. Где проходит меж ними граница, мне как поэту безразлично. Сначала я впитываю мир и вещи мира, как воду губка, а потом выжимаю их обратно, но они уже становятся другого качества.» («Воззрение», 2003).

Одним из источников мифотворческого сознания для Кузнецова стала книга А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» (в 3 томах, 1865–1869), которую он даже выпустил в издательстве «Современный писатель» в 1995 году. Воздействие этого труда он начал испытать раньше, с конца 1960-х: «В 1967 году у меня наконец прорезалось мифическое сознание в “чистом виде”. <...> Так я открыл свою поэтическую вселенную. К этому времени я прочитал три тома А. И. Афанасьева “Поэтические воззрения славян на природу” и уверился в себе» («Воззрение», 2003). В книге Афанасьева, точнее, в раскрытой там сокровищнице славянской мифологии молодой поэт увидел источник своего поэтического вдохновения: «<...> мои критики, находясь в магическом плену книжных ассоциаций и соображений литературного момента, утратили ключи к старым ценностям; в этом случае я бы посоветовал прочесть А. Н. Афанасьева “Поэтические воззрения славян на природу”, возможно, три его тома дали бы кое-какое представление о народной символике, которую Бог надоумил меня взять для стихов» («По поводу критиков моих стихов...», 1979).

В языческой мифологии поэта особенно влекли образы кругового, основанного на повторе развития: «Историческое мышление человека разорвано и не улавливает связи начала и конца. Формально человек установил эту связь,

когда спутники Магеллана обогнули Землю и окончили свой путь в начальной точке. Кругосветное путешествие — формальный образ вечного возвращения. Земля кругла — это похоже на ловушку. Как тут не вспомнить Мировое Яйцо и даже старые бесполезные споры, что было раньше: яйцо или курица? <...>. Кстати, “начало” и “конец” — слова одного корня, раньше было одно слово, выражающее цельное представление. Оно осталось невидимой точкой, вокруг которой вращаются представления начала и конца. Когда-то из этой точки вышли космогонические мифы о Мировом Яйце и Мировом Древе, которое тоже круглообразно. (Абрис корневой системы и кроны) («...Мой дед любил выходить по вечерам во двор и смотреть в небо...»).

Свой врожденный ясновидческий дар Кузнецов объяснял отчасти в духе языческих мифических представлений, отчасти по-христиански: «“Будьте как дети” — это сказано давно и навек. Я помню, что в раннем детстве смотрел на взрослых со странным удивлением. Для меня они были людьми иного мира. Часто на мои вопросы они отвечали загадочно: “Много будешь знать — состаришься”. Я не мог понять, как это произойдет: неужели внезапное превращение? <...> Во мне рано обнаружилась одна особенность: в ребёнке, в его младенческих чертах я угадывал, каким он станет в старости, а в старике — наоборот. Наблюдая людей, я развил эту способность и мог видеть человека сразу в полном объеме, от рождения до смерти. Поэтому-то в моих стихах много детей и стариков, много связующих начал и концов» («...Мой дед любил выходить по вечерам во двор и смотреть в небо...»). Кроме очевидной отсылки к евангельским словам Христа о детях (Мф. 18:2; 19:14), здесь заметно влияние М. М. Бахтина, который построил свою теорию карнавальности мировой культуры на осмыслении пантеистической природы языческой мифологии, творящей образы единства начала и конца, жизни и смерти.

В поздней поэме «Сошествие во ад» поэт показал, что Христос разомкнул круг языческой мифологии с ее дурным вращением бытия: «Славен Господь! Он взломал колесо возвращений». Особенно ярко и символично это свершилось при освобождении Сизифа от языческого заклания, по которому тот должен был вечно вкатывать камень на гору:

— Это Сизиф! — я воскликнул. И вздрогнул Сизиф,
И обернулся. Воистину, жизнь — это миф!
— Ухнем, Сизиф! — крякнул я, и вкатили мы вместе
Камень на гору, и камень остался на месте.
И улыбнулся Христос и во славу Свою
Молвил Сизифу: — И ты скоро будешь в Раю.
Жди невечернего знака... — Сизиф преклонился
Так, что огнём в одну сторону ад преломился.

Однако в мифотворчестве 1970-х у Кузнецова преобладает именно язычество с его круговоротом бытия, с бесконечным повторением воскрешений-возрождений:

Ярый Феникс, не ведая страха,
Загорится с землей и водой.

И восстанет из нашего праха,
И навеет нам сон молодой.

(«Легенда о Фениксе», 1979)

С середины 1970-х Кузнецов увлекается преимущественно славянской мифологией, которая смешивается в его сознании с евангельской образностью. То и другое в ту пору он считает проявлениями единого всечеловеческого мифа, выражающего истинную сущность человеческого бытия. Христианство в этой мифологической смеси страдательно уступает, отчего рождаются образы, близкие к кощунству, например, при изображении женского начала как источника жизни и смерти:

В чистом поле девица спала
На траве соловьиного звона.
Грозна молния с неба сошла
И ударила в чистое лоно.
Налилась безответная плоть,
И набухли прекрасные груди.
Тяжела твоя милость, Господь!
Что подумают добрые люди?
Каждый шорох она стерегла,
Хоронясь за родные овины.
На закате она родила
Потаённого сына равнины.

(«Стальной Егорий», 1979)

Сына, рожденного от некоего бога, славянская богородица сама зарывает в землю по совету «певчего старика», который поет «печальный глагол,

Роковую славянскую тайность»:
Схорони в бесконечном холме
Ты своё непосильное чадо.
И сокрой его имя в молве
От чужого рыскающего взгляда.
А не то из любого конца
Растрясут его имя, как грушу.
И драконы земного кольца
Соберутся по русскую душу.

Поэт в духе своей теории мифа сознательно сопрягает христианство с язычеством, ведь в языческой мифологии бесчисленное множество смертных женщин, зачинавших полубогов от богов.

Состояние русского славянства, извечно связанного с божественными силами бытия и непрестанно возрождающего свою «роковую славянскую тайность» в борьбе с врагами, поэт считает вневременным и мифически воспроизводимым в истории:

Солнце с запада всходит крестом,
 Филин душу когтит под мостом,
 Змей и жаб небеса изрыгают.
 Смерть ползёт, словно смерч, по степи,
 Ум за разум заходит в цепи,
 И могильные камни рыдают.
 «Дранг нах Остен! — Адольф произнёс. —
 Перед нами отступит мороз.
 Мы стоим у шарнира эпохи.
 Голос крови превыше небес.
 Киев пал, русский флот не воскрес,
 И дела у Иосифа плохи!».

(«Стальной Егорий», 1979)

Дух Егория, «закланного сына», зачатого от таинственного бога, вновь и вновь воскресает и помогает русскому народу в борьбе с врагами.

К исходу 1970-х поэт начинает прозревать, что магия язычества опасна для души, и что игра с этой магией губительна, как то и проявилось уже в древнегреческих трагедиях:

Заливайтесь, античные хоры!
 На смолу разменялся янтарь.
 Я прошёл за кудыкины горы
 И увидел последний фонарь.
 <...>
 Поддержи меня, сила былая!
 Я фонарь проломил изнутри.
 И народные хоры, рыдая,
 Заливались до самой зари:
 «За приход ты заплатишь судьбою,
 За уход ты заплатишь душой...»
 И земной и небесной ценою
 Я за всё расплатился с лихвой.

(«Фонарь», 1979)

И Кузнецов начинает каяться уже по-христиански за себя и за весь заблудший в XX веке русский народ:

Мы забыли, что полон угрозы
 Этот мир, как заброшенный храм.
 И текут наши детские слёзы,
 И взбегает трава по ногам.

Да! Текут наши чистые слёзы.
 Глухо вторит заброшенный храм.

И взбегают ползучие лозы,
Словно пламя, по нашим ногам.
(«Вина», 1979)

Вот уже и «роковую славянскую тайность» он пытается осмыслить православно и воспевает «тайну славян» — призвание нести «иго добра и любви» в этом падшем мире:

Над головою небесная рать
Клонит земные хоругви свои,
Клонит во имя добра и любви.
А под ногами темней и темней
Клонится, клонится царство теней.
Клонятся грешные предки мои,
Клонится иго добра и любви.
Это она мчится по ржи! Это она!
<...>
Клонится, клонится свод голубой
Над непокрытой моей головой.
Клонится древо познания в раю.
Яблоко падает в руку мою.
Это она мчится по ржи! Это она!
Пир на весь мир! Наш обычай таков.
Славно мы прожили сорок веков.
Что там шумит за небесной горой?
Это проснулся великий покой.

(«Тайна славян», 1981)

Поэт воспевает славянский дух как некую допотопную первобытную праведность, восходящую к Адаму и Еве, к их истинному ведению о Боге и Рае, к их первородному греху, но и к их жажде возвращения в Божий Рай. Это возвращение праотцов и всех допотопных и послепотопных, дохристианских и христианских праведников и святых в Рай, к Богу Кузнецов опишет потом, в самом конце своего творчества — в поэмах «Сошествие во ад» и «Рай».

Напряженные высокие созерцания поэта не могли не сочетаться с особым аскетически-монашеским отношением к земной страстной (да и вообще чувственной) любви. Любовная сила порою непреодолима, и она постоянно прельщает, увлекает душу своим вихрем. К искушениям такого рода поэт изначально относится с неприязнью, стремясь изжить их как некую напасть, смертельно опасную болезнь. Собственно первый отмеченный Кузнецовым в своем творчестве проблеск христианского крестного пути возникает именно в стихотворении, посвященном мукам страстной любви, изживаемой, мучительно попяляемой памятью о крестных Страстях Спасителя. Оконное стекло становится символом незримой и охлаждающей духовной преграды, защищающей душу поэта от неизбежных и опасных искушений:

Так стоял в этом смолкнувшем доме.
И на Божий протаяли свет
Отпечатки вздетых ладоней
И от губ западающий след.

Я рванусь на восток и на запад,
Буду взглядом подругу искать.
Но останутся пальцы царапать,
И останутся губы кричать.

(«Всё сошлось в этой жизни и стихло...», 1967)

Женщина в поэзии Кузнецова — уже не венец Божьего творения, он понимает, что после грехопадения первых людей «мир лежит во зле» (1 Ин. 5:19), так что женщина становится соприродной стихиям богосотворенного, но уже не райского мира и пребывает в любовном родстве со стихиями, например, ветром:

Кого ты ждёшь?.. За окнами темно,
Любить случайно женщине дано.
Ты первому, кто в дом войдёт к тебе,
Принадлежать решила, как судьбе.

Который день душа ждала ответа.
Но дверь открылась от порыва ветра.

Ты женщина — а это ветер вольности...
Рассеянный в печали и любви,
Одной рукой он гладил твои волосы,
Другой — топил на море корабли.

(«Ветер», 1969)

Земная чувственная любовь, даже приводящая к благословленному от Бога образованию семьи и чадородию, не спасает душу от мирских страстей. К любви в браке поэт относится с почти монашеской настороженностью. Отсюда его рассуждение о произнесении слова «люблю» как грехопадении, даже если любовь искренняя, но земная: «В двадцать лет я обнаружил святость в земной любви. <...> Люблю — самое расхожее слово в мире. Особенно фальшиво оно звучит на сцене. Известно, театр — аллегория. Но это табуированное слово навсегда осталось для меня святым. За всю жизнь я наговорил, как и все мужчины, много любовной болтовни, но только три раза нарушил табу. И каждый раз мне было стыдно, словно я совершал грехопадение. В этом слове пролегла святая даль между женщинами моих влюблений и женщиной моей мечты, которую я не встретил никогда» («Воззрение», 2003).

Ясновидчески заглядывая в потусторонний мир, Кузнецов видит ограниченность и никчемность чувственной любви на высотах духа, как впрочем, и неизбежность ее в земных низинах и глубинах:

Он пил в глубокой тишине
За верную любовь.
Она откликнулась, как медь,

Печальна и нежна:
— Тому, кому не умереть,
Подруга не нужна.
На высоте твой звёздный час,
А мой — на глубине.
И глубина ещё не раз
Напомнит обо мне.

(«Золотая гора», 1974)

Здесь уже слышится отзвук евангельских слов Христа: «<...> ибо в воскресении ни женятся, ни выходят замуж, но пребывают, как Ангелы Божии на небесах» (Мф. 22:30).

Падая в чувственной любви, поэт вновь и вновь возносится над нею, принося земную женщину в жертву своему вдохновению:

Ты зачем полюбила поэта
За его золотые слова?
От высокого лунного света
Закружилась твоя голова.

Ты лишилась земли и опоры.
Что за лёгкая тяга в стопе?
И какие открыло просторы
Твоё тело и в нём и в себе?

Он хотел свою думу развеять,
Дорогое стряхнуть забытьё.
Он сумел небесами измерить
Свой полёт и паденье твоё.

Он уже никогда не вернётся,
След его заглушила трава.
Ты заплачешь, а он отзовется
На свои золотые слова.

(«Ты зачем полюбила поэта...», 1977)

В конце 1970-х поэт пытается проститься и со стихией чувственной любви:

А в стороне, земли не узнавая,
Поёт любовь последняя моя.
Слова зовут и гаснут, изнывая,
И вновь звучат из бездны бытия.

(«На тёмном склоне медлю, засыпая...», 1977)

И он жаждет новой, духовной любви:

На гаснувший отблеск зари
Я громко ударю в ладони.
Гори, моё солнце, гори
Хотя бы на западном склоне!

Вернись из-за синих морей,
Склонись к моему изголовью
И сердце земное согрей
Хотя бы нездешней любовью!
(1978)

Однако чувственная любовь на земле почти неодолима, она нападает вновь, и вновь, и поэт видит, даже испытывает, как и без того внутренне слабая крепость семьи сокрушается под ударами подступающих извне страстных влечений, перед которыми не могут устоять слабые пока еще стены христианской нравственности. Особенно проникновенно об этом поется в череде любовных стихов 1980 года.

Ни жена, залитая слезами,
Ни свеча за вечный упокой, —
Только ты стоишь перед глазами,
Как звезда стоит перед землёй.

Я не знаю, что такое счастье.
Господи, её люблю одну!
И бросаю в изголовье страсти
Верную законную жену¹⁹.

(«Ни жена, залитая слезами ...», 1980)

Адская природа губительной страсти, влекущей человека во тьму кромешную, вполне внятна автору:

Мы полны соловьиного свиста.
И туманную книгу любви
И страницы смертельного смысла
Пролистали, как губы свои.

Может быть, они сами листались,
Не стихая всю ночь до утра.
Языки, словно змеи, ласкались
В глубине двуединого рта.

Знаю, день не сулит утешенья.
Глубоко оставляют следы
Эти ласки на грани смешенья
Человека, огня и воды.²⁰

(«Мы полны соловьиного свиста...», 1980)

Поддаваясь страсти, поэт пытается оправдаться пониманием ее как природной и в этом смысле будто бы богоданной стихии:

Что тебе до семейных измен?
Что тебе до разорванных звеньев?
Что тебе до обрушенных стен?
Что тебе до летящих камней?

Горный воздух так свеж и глубок,
И леса обступают огулом.
Посмотри на бегущий поток,
Он живёт своей силой и гулом.

Он поток. Он ломает хребты
И летящих камней не боится.
Он зажмёт им оружие рты,
Он обточит им грубые лица.

Он шумит про своё и ничьё,
Он уходит в открытое море,
Где купается имя твоё
И гуляет душа на просторе²¹.

(«Что тебе до семейных измен...», 1980)

В конце концов, поэт справляется с наваждением:

С глаз долой! — про себя говорю, —
И привета не жди ниоткуда.
В это лоно ты крикнул люблю,
Улю-лю — ты услышал оттуда.

(«Ты не любишь загадок в любви...», 1980)

Проходя мимо лжи и неверья,
И свистящих камней бытия,
Я упал перед запертой дверью,
За которой — огонь и семья.

(«Все прошло! Золотые надежды...», 1980)

От прежних земных страстей в душе остается некая изжога и жажда покаяния:

Я уходил не раз. Она визжала:
— Мы все такие. Лучше не найдешь!
И эта гибель мне детей рожала!
Но что их ждет, когда повсюду ложь?!

Дух на излете, а в душе смущенье,
И в ноздри бьет стыда сернистый пар.

От женщины осталось отвращение —
Вот Божья кара или Божий дар!²²

(«Жена», 1997)

В последующие годы, прощаясь с чувственной любовью, поэт становится на путь духовных испытаний и прозрений — путь любви-печалования перед Богом о своем народе и всем человечестве. Любовь одухотворяется, обращается к Божественному Слову — Христу:

Устал я жить и говорить некстати,
Пускать на ветер лучшие слова!..
От женских слёз, признаний и проклятий
На памяти осталась трын-трава.
<...> Когда я смолк, душа открылась Богу
И в тишине произнесла: — Люблю!

(«Слово», 1994)

Касаясь своей поэмы «Путь Христа», Кузнецов объясняет критику В. Бондаренко различие плотской человеческой и духовной божественной любви: «Это существенно. Ад — это “падать”, это “западня”. Если ты заметил в первой поэме — Мария из Магдалы при первой встрече объяснилась Христу в любви, в земной любви. Он ей сказал: это ловушка. Рано любить, я пока еще здесь, на земле. И она потом полюбила, но другою любовью. Вот и ответ, какая любовь приводит в Ад. Любовь к Христу есть и небесная и земная. Земная, сам знаешь, куда приводит. Здесь и “Леди Макбет Мценского уезда”, и что угодно»²³.

Божественное Слово — Христос — становится покровителем поэта в его непрерывной борьбе с многообразными нечистыми духами (не только духами блуда), и богоданное поэтическое слово становится оружием этой битвы с сетями язычества, с демонами, захватившими падший мир.

Эту битву Кузнецов начал еще десятью годами ранее, почти безоружным. Определяя суть сражения, он предпосылает стихотворению «Бой в сетях» (1983) эпитафию с указанием на языческий источник демонизма: «“Воздух полон богов” — так говорили древние греки»:

Воздух полон богов на рассвете,
На закате сетями чреват,
Так мои кровеносные сети
И морщины мои говорят.

Я покрылся живыми сетями,
Сети боли, земли и огня
Не содрать никакими ногтями —
Эти сети растут из меня.
<...>
Бог свидетель, как шёл я по жизни

Дальше всюду и дальше нигде
По святой и железной отчизне,
По живой и по мёртвой воде.

Я нигде не умру после смерти.
И кричу, разрывая себя:
— Где ловец, что расставил мне сети?
Я свобода! Иду на тебя!

(1983)

Славянскую мифологию поэт переосмысляет как предвосхищение Православия и начало борьбы с языческими искушениями:

С голубых небес в пору грозную
Книга выпала голубиная.
Кто писал её — то неведомо,
Кто читал её — то загадано.
Я раскрыл её доброй волею,
Не без помощи ветра буйного.

<...>

Что ни слово взять — тёмный лес шумит,
Пересвист свистит яви с вымыслом,
Переклик стоит правды с кривдою,
Вечный бой идёт бога с дьяволом.
А за лесом спят добры молодцы,
Тишина-покой, дремлет истина,
И звезда горит ясным пламенем
После вечности мира сущего.

(«Былина о строке», 1983)

В свете непрестанной битвы добра и зла, Православия и нечистой силы видится поединок Пересвета с Челубеем на Куликовом поле:

Всё навье проснулось — и пылью и мглой
Повыело очи. Он скачет слепой!
Но Бог не оставил.
В руке Пересвета прозрело копьё —
Всевидящий Глаз озарил острие
И волю направил.

<...>

И сшиблись... Удар достигнул до луны!
И вышло, блистая, из вражьей спины
Копьё Пересвета.

Задумались кони... Забыт Челубей.
Немало покрыто великих скорбей

Морщинистой сетью.
 Над русскою славой кружит вороньё.
 Но память мою направляет копьё
 И зрит сквозь столетья.

(«Поединок», 1983)

Свое мифотворческое слово, постепенно очищаемое Светом Христовой Истины, поэт представляет оружием, поражающим все силы зла:

Все рогатки оно разогнёт,
 Глаз дурной на себя отведёт,
 Упасёт от ловушки и яда,
 От великих и малых когтей,
 От земных и небесных сетей:
 Всё возьмёт на себя, если надо.

(«Заклинание», 1983)

Сила добра обретается во смиренном исполнении заповедей Христовых — в дар от Бога любви: «Простота милосердия» (1984). Об этом же даре поэт молится и «Борьбе» (1986):

Прошу я милости убого
 Перед скончанием веков.
 Дай потерпеть еще немного
 Нападки злых моих врагов.

Я б даже долей малой воли
 Испепелил их, как огнем.
 Но мне нельзя терять и доли,
 Когда борюсь с Твоим врагом²⁴.

Своим учителем теперь он видит Христа:

Он истину мира сего
 Принёс на ладони тебе:
 «Не мысли другому того,
 Чего не желаешь себе».

(«Портрет учителя», 1987)

В этом словно бы эпиграфе к стихотворению поэт перелагает обычным для западного мира образом слова Христа, но в Евангелии сказано иначе: «Итак, во всем, как хотите, чтобы с вами поступали люди, так поступайте и вы с ними, ибо в этом закон и пророки» (Мф. 7:12). У Христа — проповедь деятельной любви, а не страдательного отказа от зла, и поэт в самом тексте стихотворения возвращается к исходному евангельскому смыслу — в мистическом видении он соприсутствует при научении апостолов Христом, изрекающим:

Три битвы, три войны идут от века.
Одна идёт, сокрыта тишиной,
Между свободной волей человека
И первородно-личною виной.
Вторая битва меж добром и злом,
Она шумит по всем земным дорогам.
А третья — между дьяволом и Богом,
Она гремит на небе голубом.
В душе и рядом бьётся тьма со светом,
И первый крик младенца — он об этом.
Раскаты грома слышатся в крови,
Но говорю вам: истина в любви.
Не ждите чуда, не просите хлеба.
Ваш путь туда! — он указал на небо.

(«Портрет учителя», 1987)

Битва с духами зла совершается не только в духовных пространствах, но и на земле, на почве Отечества при защите народа от многообразных врагов. Патриотизм в лирике Кузнецова созревает и насыщается мистическим смыслом от соприкосновения с православной историософией.

Крушение великой советской державы обострило раздумья поэта о державном начале в русской истории и культуре. Вообще отчизнолюбие скрепляет все его творчество, а по мере развития своего православного самосознания он проникается присущими отечественной вере представлениями о вселенской мироустроительной государственности России. Еще в 1981 году, выступая на VII съезде писателей СССР, он рассуждал о «державности поэтического мышления»²⁵ у лучших русских поэтов. В России он видит Третий Рим — православную крепость, сохраняющую верные Богу души от сил вселенского зла. Природа злых сил изображена в год крушения советской державы — в стихотворении «Тайнодействие» (1991), где показано, что и прежняя революция 1917 года, приведшая к крушению самодержавия, убийству царской семьи, разрушению церкви, не чиста перед Богом, а средоточие злых сил явлено в масонстве, возводящем новый магический всемирный храм на человеческих жертвах:

Что ни город, то сброд и содом,
А деревня — глухая проруха.
Вольный каменщик, где же твой дом?
Оглянись на развалины духа!

— Так и надо! — сказал его взгляд.
Хорошо, что закаты кровавы
И старик со старухой сидят
У корыта разбитой державы.

Хорошо, что повсюду обман
И для ближнего вырыта яма.

Этот гибельный мир — котлован
 Для строительства нового храма.
 <...>

Затряслась, загудела гора,
 Зашумела долина, завывала.
 И явились на свет мастера,
 Подмастерья и прочая сила.

Каждый сложен, проворен и быстр,
 И в уме, как машина, считает.
 — Всё готово, великий магистр!
 Только жертвы одной не хватает.

— Вот она! — показал им магистр. —
 Вот основа для нашего рая! —
 И потряс в новом облаке искр
 Золотой головой Николая.

<...>
 Только тайна пространство сечёт,
 Только тайна горами колышет.
 Кто для слова рождён, тот речёт,
 Кто для слуха рождён, тот услышит.

В стихотворении «Маркитанты» (1984) поэт разоблачает экономическую составляющую магической власти над миром — власть денег.

Однако в советской империи благодаря постепенному возрождению в ней Православия поэт все-таки увидел продолжение царской державы, и крушение ее в начале 1990-х переживал как собственное временное поражение в битве с силами мирового зла:

Я погиб, хотя ещё не умер,
 Мне приснились сны моих врагов.
 Я увидел их и обезумел
 В ночь перед окончанием веков.

Верно, мне позволил Бог увидеть,
 Как умеют предавать свои,
 Как чужие могут ненавидеть
 В ночь перед сожжением любви.

Жизнь прошла, но я ещё не умер.
 Слава — дым иль мара на пути.
 Я увидел дым и обезумел:
 Мне его не удержать в горсти!

Я увидел сны врагов природы,
 А не только сны моих врагов.

Мне приснилась ненависть свободы
В ночь перед окончанием веков.

Я услышал, как шумят чужие,
А не только говорят свои.
Я услышал, как молчит Россия
В ночь перед сожжением любви.

Вон уже пылает хата с краю,
Вон бегут все крысы бытия!
Я погиб, хотя за край хватаю:
— Господи! А Родина моя?!

(«Последняя ночь», 1993)

Образы этого стихотворения соотносят современную историю страны с ночью на Страстную пятницу, когда Христос был предан на крестные муки. В числе предателей, вероотступников поэт видит и себя, и своих современников, и весь народ, попустивший богоотступничество XX века.

Кузнецов теперь понимает, что спасение народу даруется только Православием, как и всегда было в тысячелетней истории крещеной России. Масонскому храму может противостоять только храм православный, и Бог по вере человеческой поддерживает, защищает русский мир (а с ним и всю Землю) от окончательного сокрушения:

В этот храм я вхожу, как во сне,
Покоряясь стенам и иконам.
Вот и всадник на белом коне —
Задремало копьё над драконом.

Словно дух, перед ним я стою
Триста лет и семьсот одинако.
Что-то странное снится копью:
Равновесие света и мрака.

(«Сон копьё», 1993)

Небесный покровитель Юрия Кузнецова, святой Георгий Победоносец помогает в духовной битве за жизнь народа. Это упование спасает душу поэта на грани отчаяния, а он помогает воспрянуть духом своему народу-богатырю:

Твоя рука не опускалась
Вовек, о русский богатырь!
То в удалой кулак сжималась,
То разжималась во всю ширь.
<...>
Теперь во тьме духовной рвани
И расщепленного ядра
Дыра свистит в твоём кармане
И в кулаке свистит дыра.

Врагам надежд твоих нейметя.
 Но свет пойдет по всем мирам,
 Когда кулак твой разожметя,
 А на ладони — Божий храм.²⁶

(«Рука Москвы», 1997)

Защищая смиренный до уничтожения русский народ, поэт предупреждает, что весь мир держится на России:

Да, я ничто, но русское ничто.

<...>

Я ухожу. С моим исчезновеньем
 Мир рухнет в ад и станет привиденьем —
 Вот что такое русское ничто.

Однако падающий западный мир поражен самоубийственным настроением:

Глухие человека не слышали,
 Слепые человека не видали,
 Немые человека замолчали,
 Зато все остальные закричали:
 — Так что ж ты медлишь, русское ничто?!

(«Последний человек», 1994)

От лица людей-самоубийц, воспроизводя их миропонимание, вспоминая свой былой пантеизм, постигая его связь с древней гностикой и новым масонством, поэт поет:

Мы тёмные люди, но с чистой душою.
 Мы сверху упали вечерней росой.
 Мы жили во тьме при мерцающих звёздах,
 Собой освежая и землю и воздух.
 А утром легчайшая смерть наступала,
 Душа, как роса, в небеса улетала.
 Мы все исчезали в сияющей тверди,
 Где свет до рожденья и свет после смерти.

(«Тёмные люди», 1997)

Этим людям тьмы, которые лишь внешне, призрачно светлы, противопоставляется подлинный светоч человечества, стяжавший в душу свет и благодать Духа Святого — преподобный старец Серафим Саровский, который стоит на распутье перед каждой заблудшей душой каждого «вольного человека», желающего «сосредоточиться для Бога», — и указывает путь к Истине:

А на распутье перед ним
 На камне подвига святого
 Стоит незримый Серафим —

Убогий старец из Сарова.

(«Серафим», 1997)

Вооруженный словом Божиим поэт решает вступить в смертельную битву за Отечество, как написал в поэме о Сталинградском сражении:

Поднимаю свой голос и зрак:

Отче! Я в Твоей воле... Итак,

Посвящаю поэму Отчизне.

(«Из сталинградской хроники. Посвящение», 1995)

Поэт видит себя служителем Света божественной Истины — Христа, Который сказал последователям: «Тако да просветится свет ваш пред человеки <...>» (Мф. 5:16). Некий ангел, — «вестник молчанья» — внушил ему: «Сияй в человечестве! Или молчи» («Голос», 1990-е). Он все больше чувствует свое недостойнство пред Богом и необходимость очищения, просвещения души:

Мне всё темней в день моего рожденья,

Всё громче Богу молится свеча.

(«В день рожденья», 11 февраля 1995)

Поэт начинает воспринимать мир под знаком ожидания Страшного Суда, заглядывая в будущее человечества и в свое собственное (последним и неосуществленным его замыслом стала поэма «Страшный Суд»):

Близок предел. Счет последним минутам идет.

Из человечества выпало слово: вперед!

Господи Боже! Спаси и помилуй меня,

Хоть за минуту до высшего Судного Дня:

Я бы успел помолиться за всех и за вся,

Я бы успел пожалеть и оплакать себя...

Голос был свыше, и голос коснулся меня

За полминуты до страшного Судного Дня:

— Вот тебе время — молиться, жалеть и рыдать.

Если успеешь, спасу и прощу. Исполать!

(«Время человеческое», 1994)

Кузнецов готовится принести себя в жертву ради восстановления связи между Богом и отпавшими людьми, павшим миром:

Был бы я благодарен судьбе,

Если б вольною волей поэта

Я сумел два разорванных света:

Тот и этот — замкнуть на себе.

(«Из сталинградской хроники. Связист Путилов», 1995)

Поэт — боец извечной войны со злом:
 В этот век, когда наш быт расстроен,
 Ты схватился с многоликим злом,
 Ты владел нерукопашным боем,
 Ты сражался духом и стихом.

В этот день, когда трясет державу
 Гнев небес, и слышен плач, и вой,
 Назовут друзья тебя по праву
 Ветераном третьей мировой.

Бесам пораженья не внимая,
 Выпьем мы по чарке горевой,
 Потому что третья мировая
 Началась до первой мировой.

(«В этот век, когда наш быт расстроен...», вторая половина 1990-х)

Участвовать вольно или невольно в борьбе добра и зла, Христа и сатаны —
 участь всех людей:

Битвы земные чреватые небесной войной,
 Люди с оружием выходят из женского лона
 И направляются в сторону Армагеддона... —
 так говорит Христос в поэме «Путь Христа» («Часть 2. Юность»).

С годами поэт все больше понимал опасность борьбы с нечистыми духами. Этому осознанию способствовал, в частности, отец Владимир Нежданов: «Вообще, с самого начала нашего знакомства и до последних дней он не раз говорил мне о себе: “Я родился поэтом, чтобы сразиться своими стихами (творчеством) с Сатаной, с Мировым злом”. Я однажды в связи с этим вспомнил предостережение Серафима Саровского и уже в двухтысячных годах принёс Юрию Поликарповичу книгу Сергея Нилуса, где описывается разговор по этому поводу преподобного Серафима со своим “служкой” Мотовиловым: “– Батюшка! Как бы я хотел побороться с бесами!” — воскликнул Мотовилов. А Батюшка Серафим его испуганно перебил: “– Что вы, что вы, ваше Боголюбие! Вы не знаете, что говорите. Малейший из них своим когтем может перевернуть всю землю!”. А потом, дальше по тексту там есть страницы, где рассказано, как по Божьему попущению, в Мотовилова вселилось бесовское облако, и подробно описано, как он при жизни и наяву претерпел три геенские муки: огня несветимого, сжигающего изнутри, тар-тара лютого, не согреваемого ничем, и червя неусыпного, который грыз его внутренности, вползал и выползал через рот, уши и нос... На Кузнецова это сильно повлияло. Он долго потом держал у себя эту книгу»²⁷.

За пять лет до смерти Кузнецов пишет стихотворение «Крестный путь» (1998):

Я иду по ту сторону
 Вдоль заветных крестов.

Иногда даже ворону
Я поверить готов.

Даже старому ворону —
Он кричит неспроста:
— Не гляди на ту сторону
Мирового креста.

Ты идёшь через пропасти,
Обезумив почти.
Сохрани тебя Господи,
Боль веков отпусти...

А на той на сторонушке
Что-то брезжит вдали...
Хоть на каменной горушке,
Крестный путь, не пыли!

Дальней каменной горушке
Снится сон во Христе,
Что с обратной сторонушки
Я распят на кресте.²⁸

Он уже готовится к созданию своих вечных христологических поэм. Его стихи начала 2000-х — это зерна, которые прорастают в замыслах последних поэм, посвященных судьбе человечества. В стихотворении «Дымок» он выражает робкую надежду на возрождение силы и мощи страны в новую государственную эпоху, однако понимает, к какому эсхатологическому концу устремлен весь мир, а с ним и Россия. Можно только задержать силою поэтического слова на какое-то мгновение это падение мира, страны и дать каждому человеку, если пожелает, — возможность спасения посреди обступящей смерти:

Я родину по памяти зову,
Но родина меня не понимает.
Мне горько знать, что я ещё живу,
Когда вокруг родное умирает.

От родины остался только зов,
От памяти — державная усталость,
От времени — унылый стук часов,
А может, ничего и не осталось.

(«Память 3»)

Тьма крошечная, охватившая мир, проникла уже и в Россию:

России нет. Тот спился, тот убит,
Тот молится и дьяволу, и Богу.

Юродивый на паперти вопит:
— Тамбовский волк выходит на дорогу!

Нет! Я не спился, дух мой не убит,
И молится он истинному Богу.
А между тем свеча в руке вопит:
— Тамбовский волк выходит на дорогу!

Молитесь всё, особенно враги,
Молитесь всё, но истинному Богу!
Померкло солнце, не видать ни зги...
Тамбовский волк выходит на дорогу.
(«Тамбовский волк», 2003)²⁹

Качание «русского маятника» между добром и злом имеет значение лишь как возможность спасения отдельных душ, нарождающихся в Отечестве или прибегающих извне к его покровительству:

Качнётся вправо русский маятник.
Направо Бог. Он нас простит.
Часы идут, как понимаете,
Покамест богатырь стоит.
(«Русский маятник», 2001)

Ради спасения каждого человека поэт готов петь, сколько ему отведено на земле, и он верит, что движение «русского маятника» направо, к Богу, наметившееся в XXI веке, уже не сменится отмахом назад:

Поэма презирует смерть
И утверждает свет.
Громада времени, вперёд!
Владимир, твой черёд.
(«Дом. Часть 3. Зеркало»)

В таком устремлении Кузнецов пропел свои последние поэмы о Христе во имя спасения душ — своей и всех, кто не глух. Объясняя дерзновенный замысел избразить жизнь Христа на Земле и Его посмертное божественное бытие, поэт пишет:

Полюбите живого Христа,
Что ходил по росе
И сидел у ночного костра,
Освещённый, как все.

Где та древняя свежесть зари,
Аромат и тепло?
Царство Божье гудит изнутри,
Как пустое дупло.

<...>

Так откройтесь дыханью куста,
Содроганью зарниц
И услышите голос Христа,
А не шорох страниц.

(«Полюбите живого Христа...», 2001)

За кажущейся простотой этого объяснения скрывается бесконечная сложность и трудность православного осмысления и оправдания словесного творчества. Именно теперь, в последние годы жизни, при создании итоговых поэм Кузнецов занялся теоретическим и практическим решением главного вопроса православной теории творчества: *если при духовном понимании слово, словесный дар — это таинственная божественная сила, с помощью которой создается новое духовное бытие (а вслед за духовным осуществлением может следовать и его вещественно-материальное воплощение), то какова мера ответственности художника, каковы границы его творческих порывов, его воображения, что ему дозволено, и что запрещено?*

В пределах нехристианского магического духовного мировосприятия все просто: художник не только причастен божеству, но и сам божество в миг вдохновения, ибо божество (иногда в обличье того или иного языческого бога) творит через него и тогда ему все позволено, границ его воображению нет. Он может созидать целые воображаемые и в духовном смысле действительные миры, населять их вымышленными людьми, ковать цепи любых событий, вовлекать в эти миры действительно существующих или существовавших людей, влиять на их жизнь, по сути — прописывать их судьбы.

Духом магического творчества проникнуты древние мифы, их отзвуки в сказках. Это понимание художественной словесности Кузнецов хорошо освоил и применял в своем раннем и начальном зрелом творчестве. Так сложилась его теория мифотворчества, не самобытная, впрочем, а усвоенная из умопостроений и художественной практики Серебряного века с дальнейшей доработкой этой теории, как уже говорилось, у А. Ф. Лосева и М. М. Бахтина.

Однако с течением лет, особенно с 1990-х годов, по мере углубления в православное мировидение, поэт начал понимать ограниченность и опасность магического словотворчества и не без успеха попытался перейти от него к теории и практике православной словесности.

На самом переходе он иронически изображает оставляемую им (не без сожаления!) словесную житнетворческую магию, видит, как она пронизала собою весь мир, все человеческие души, так что вся жизнь человеческая пузырится магией совместного воображения:

Мир звенит пустыми пузырями
Праздных грёз и дутого стекла,
Мыльными мгновенными шарами,
Что пускают слава и хвала.

Наложи печати и запреты,
Только ничего не говори,
Потому что дети и поэты
Всё же верят в эти пузыри.
(«Пузыри», 1988)

В других шутливых, казалось бы, строках вскрываются последствия неумного и безответственного магического воображения:

В воздухе стоймя летел мужик,
Вниз глядел и очень удивлялся
И тому, что этот мир велик,
И тому, что сам не разбивался.

Так-то так. Но он не знал того,
Пролетая над частями света,
Что таким представила его
Дикая фантазия поэта.

Между тем поэт о нём забыл:
Голова на выдумки богата,
А мужик летит среди светил,
И, пожалуй, нет ему возврата.

(«В воздухе стоймя летел мужик...», 1990)

Пытаясь осмыслить художественное воображение по-православному, Кузнецов не достиг высокой степени теоретического обобщения (да такой теории в развитом виде в истории христианства так и не возникло), но он высказал множество частных глубоких суждений в теоретической прозе и в поэтическом выражении, которые, будучи внутренне взаимосвязанными, и составили цельную теорию — быть может, главную его заслугу перед новой (да и всей вообще) русской словесностью.

С мистической православной точки зрения, художнику слова запрещен произвольный вымысел, самочинно творящий небывалые лица и события. Нарушение этого запрета сродни первородному греху, попытке стать «как боги», — по слову змия-сатаны (Быт. 3:5). Но художник, подобно Адаму в Раю до грехопадения, может быть сотворцом своему Богу: «И взял Господь Бог человека, и поселил его в саду Едемском, чтобы возделывать его и хранить его» (Быт. 2:15), причем художник слова может давать имена творимым от Бога существам, то есть может соучаствовать в определении их сущности, а значит, в их созидании (Быт. 2:19). Силою воображения художник видит то, что открывает ему Бог в Своем миротворении, и выражая свое видение словесно, он «воображает» увиденное, по древнему смыслу этого слова: придает увиденному овеществленные образы таинственной силой богоданных слов. Так силою сотворческого Богу человеческого воображения зиждется и расширяется пространство богоданного бытия, включая в себя не только неуловимые миги настоящего, но и расширяющиеся пространства прошлого и даже возможного будущего, заключенного в Промысле

Божием о мире и открываемого ясновидению пророков-художников (истинные пророки — художники, и настоящие художники — пророки). Смирренный вдохновенный художник видит то, что открывает ему Бог в прошлом и будущем, видит глубинный смысл потоков настоящего и передает все это в образах другим людям, приумножая разнообразие богоданного мира, существующего и во времени, и в надвременной вечности.

Состояние вдохновенного ясновидческого сотворчества с Богом Кузнецов передавал, например, так:

В самую тьму мы направились, следуя Богу.
Внутренний свет выявлял где угодно дорогу.
Из ничего проступали цвета и тона,
Звуки и запахи. Я им давал имена.

(«Сошествие в Ад»).

С Богом Рай везде, и утраченная в грехопадении Адамова райская способность сотворчески давать имена, восстанавливается в душе поэта даже при сошествии со Христом в ад. Вдохновение поэта от Духа Свята, как и его общение со Христом — Божественным Словом — это и есть приближение к Богу, а значит — к бывшему райскому состоянию души.

Главная установка православного мистического словотворчества — обращение к Богу за помощью во смирении и любви, а значит — отказ от произвольного, самочинного, гордого вымышления, воображения, созидания бытия за Бога и вместо Него. Такое греховное созидание мыслится губительным для души богоборчеством, и плоды его расцениваются как мнимые, призрачные, вводящие художника и его поклонников в прелесть, приятное, но смертоносное заблуждение.

Главная трудность православного мистического словотворчества — это правильное осознание и осуществление своего сотворческого смирения перед Богом при одновременном распознании вездесущей гордости воображения и уклонении от нее. Православный художник слова непрестанно стремится к различению поддерживающей благодати Духа Свята и всегда обольщающих, обстоящих бесовских внушений, наущений, прелестей — нечистого демонического вдохновения, именовавшегося у древнерусских книжников «бесовским мечтанием».

На пути мистического творчества много преткновений и ловушек, о которых духовные подвижники знали с древнейших времен. Православные книжники старались избегать произвольной игры воображения, искали и ожидали высший творческий дар — вдохновение от Духа Свята, благодатную поддержку духовных сил небесных — Богородицы, ангелов, святых. Без такого благодатного ясновидения прошлого невозможно было бы увидеть его живой целостный образ, а значит, невозможно было бы создать ни одного жития святого, ни одного летописного сказания, ни одной былины. Без такого благодатного ясновидения нельзя также описывать сиюминутное, но всегда ускользающее за пределы восприятия настоящее, и, тем более, — будущее, которое открывается в духовных видениях.

Кроме постоянной сотворческой Богу и часто незаметной работы ясновидческого воображения в обычных видах словесного творчества, есть еще могучее проявление этого воображения в особого рода духовных, словесно запечатляемых

развернутых видениях, где в свете вечности созерцается и прошлое, и настоящее, и будущее (порою — в сочетании времен). Церковь с большой осторожностью относится к таким воображаемым, изображаемым словесно видениям, но понимает их возможность, даже неизбежность и пользу в том случае, когда их источником становится Бог, действующий на душу художника прямо либо же при посредстве Его святых сил. Самое известное и внушительное среди таких признанных Церковью видений — «Откровение» («Апокалипсис») апостола и евангелиста Иоанна Богослова. Не случайно в конце Евангелия, написанного им, оставлены слова: «Многое и другое сотворил Иисус; но, если бы писать о том подробно, то, думаю, и самому миру не вместить бы написанных книг. Аминь» (Ин. 21:25). Бытие Бога непостижимо и неохватно. Частично оно является в видениях, чудесах, которые даже воспринимаясь чувственно остаются духовными. Живой длящийся опыт богообщения может записываться бесконечно. Сам апостол Иоанн Богослов оставил пример такой записи в своем «Откровении», завершающем по воле Церкви канонический евангельский свод.

Именно на признанных Церковью видениях поздний Юрий Кузнецов учился видеть и отображать богозданный мир в его прошлом, настоящем и будущем. Поэт проникся духом видений апостола Иоанна, и вслед за апостолом он видит мир под знаком движения к Концу Света и Страшному Суду. По завершении поэмы «Рай» он надеялся написать еще и «Страшный Суд».

По вере Кузнецова поэт в своих смелых созерцаниях неизбежно отрывается от обыденного человеческого сознания, предстоит Богу, и Судьей ему становится Бог, позволяющий общение с Собой: «Поэт, переживая, вживаясь в образ Христа, приближаясь к нему своим воображением, сам обо всем догадывается. Тут даже не у кого спрашивать совета. У духовника? Но кто ему даст ответ? А поэту дано внутреннее духовное зрение»³⁰.

В последние годы своей жизни Кузнецов старался постичь, чем подлинные видения отличаются от ложных, однако понимал и то, что различить их с полной уверенностью для человека с несовершенной духовной жизнью просто невозможно. Основа для подлинного различения была ему известна: непрестанное покаяние перед Богом во смирении и любви. За три дня до смерти он написал стихотворение «Молитва» (8 ноября 2003), в котором устами святого подвижника, обращавшегося к Богу, выразил суть смиренного покаяния: «Ты в небесех — мы во гресех — помилуй всех!». Сам поэт постоянно молился Иисусовой молитвой и многократно повторил ее в поэме «Сошествие в Ад»: «Господи Боже Иисусе, помилуй меня!».

К осмыслению сущности творческого ясновидения Кузнецов начал подступать довольно рано. Уже в речи на IV съезде писателей РСФСР в 1975 году он обозначил главную цель поэзии: «<...> уже лет двадцать в поэзии царит быт... А ведь назначение поэта в том и состоит, чтобы за поверхностным слоем быта узреть самое бытие»³¹.

Пройдя долгий путь самопознания, поэт выразил природу своих духовных видений, то есть суть своего творчества, как живое смиренное общение со Христом — Богом-Словом, изрекшим Себя в начале Евангелия от Иоанна:

Я сплю на Слове. Каюсь, Боже!
 Чудно сияет это ложе.
 Оно из молнии и грома,
 Из толщи звезд и невесомо.
 Лежу с открытыми глазами,
 Как жертва перед небесами.
 И пью из Твоего дыханья
 Сладчайшие благоуханья.
 Во мне струятся сны простые —
 Оранжевые, золотые.
 А пробуждение другое —
 Зеленое и голубое³².

(«Ложe сна», 2001)

Постижение неразрывного единства творческого ясновидения, вещих снов и даже обычных снов проходит через всю зрелую поэзию Кузнецова. Осмысление этого единства выразилось в беседе поэта с критиком В. Бондаренко о поэме «Сошествие в Ад»: «В. Б. Несколько раз у тебя проскакивает: “И задремал во мгновение века сего...” И еще: “Жестко я спал, разметавшись во всю круговерть...”, “Я проснулся в тревоге...” Когда ты просыпаешься, где ты оказываешься? Переходишь из одного сна в другой? Поэма как система сновидений? Ю. К. Сны — тоже реальность, но особого рода. В моем творчестве много сновиденческих образов. В поэме сны не раскрыты, кроме двух, но это всего восемь строк. Мне приснился вертящийся глобус, “земля без небес” и сон Льва Толстого. Я даю возможность будущим поэтам написать остальные мои сны. Хотя бы сон в ожидании Христа — Он вот-вот выйдет из могильной пещеры. Мне, наверно, не какие-нибудь пустяки снились»³³.

Часто поэтические видения, то есть собственно духовная жизнь поэта, совершаются в привычном и доступном для большинства людей проявлении — в сновидениях, и они так же записываются стихами, причем для поэта действительность, действенность этих снов-видений, так же, как и видений-яви, бесконечно сильнее яви обыденной, увязшей во плоти:

Туча в сумерки. Буря огня.
 Тьму свою отдаю ради света.
 Я летаю во сне, и меня
 Люди сна ненавидят за это.
 <...>

Вижу свет, он как будто зовет,
 Но туман продолжает сгущаться.
 Обрывается плавный полет.
 Тьма и трепет. Пора возвращаться!

...Подле вялого тела жена
 На постели сидела вдовою.

— Что с тобою? — кричала она
И трясла то, что было не мною.
(«Ад над нами», 1993)

Люди в мире Кузнецова общаются через свои сны. Степан Разин в аду говорит поэту: «Где-то я видел твой сон? Признавайся, казак!..» («Сошествие во ад»).

В видениях, как во снах, могут созерцаться любые времена: далекие, близкие, прошедшие, будущие, сиюминутно летящие — и протяженность времени не имеет значения, ибо в духовном созерцании осуществляется вечная жизнь, не причастная смерти:

Сотни бед или больше назад
Я вошёл в твой огонь, Сталинград,
И увидел священную битву.
Боже! Узы кровавы твои.
Храм сей битвы стоит на крови
И творит отступную молитву.
<...>

Начинается битва, где смерть —
Явь и правда особенной жизни.
(«Из сталинградской хроники. Посвящение», 1995)
Юный Христос во сне видит Свою божественную сущность:
Отрок тринадцати лет улыбнулся во сне.
Отроку снится: он — Бог, он — Сиянье сияний,
Он — Красота красоты, он — Зиянье зияний.
Он может всё... Он не может почти ничего!
Он — человек, плоть зыбучая мира сего.
(«Путь Христа. Часть 2. Юность»)

В полусонных видениях воспринимают Христа Богородица, Мария Магдалина. Вознесение Богородицы совершается во сне-яви (без границы между плотью и духом). Условность границы между сном и явью переживают стражники:

Люди Пилата пещеру три дня сторожили.
Снился им сон. Светлый ангел явился во сне,
Камень столкнул и на камне сидел в тишине.
Стражи в пещеру вошли и проснулись от страха:
Тело исчезло. Следа не осталось от праха.
(«Путь Христа. Часть 3. Зрелость»)

И, конечно, весь мир — видение Бога:
Видел Христос Утешителя скорбных людей:
Он над водою носился, как пух лебедей.

Видел Христос на мгновенье, что мира короче,
 Дьявола, спадшего с неба, как молнию ночи...
 («Путь Христа. Часть 3. Зрелость»)

В потрясающих по размаху видениях трех своих последних поэм: «Путь Христа» (2000–2001), «Сошествие в Ад» (2002), «Рай» (2003, не завершена) — Кузнецов предается созерцанию вечности в самом смелом и чреватом духовной прелестью осуществлении: он зрит земную жизнь Христа, общается с Ним, спускается с Ним во ад и возносится в Рай. В самих поэмах рассыпаны пояснения, как сие возможно. События человеческой истории соприсутствуют пред Лицом Бога, но и пред лицом боговдохновенного поэта, и даже перед лицом каждого человека, который, часто не замечая того, пользуется в меру своей веры и чистоты этой богоданной тайной бытия даже в каждодневном быту: вспоминая прошлое и предполагая будущее. В ясновидческом вдохновении по благодати Бога время и пространство соприсутствуют Вечности. Поэту-пророку открывается и суть сей тайны:

Молния духа в расселину времени бьёт.
 Вызвал Христос во мгновение сна из былого
 Тень Моисея и молвил раздумное слово <...>.
 («Путь Христа. Часть 3. Зрелость»)

Ведение надвременного единства бытия передается от Бога избранным людям, и на ясновидческих высотах оно почти нестерпимо:

Вижу всё дальше! Открылось мне зренье такое.
 Сердце, ты страдаешь! О, сердце моё ретивое,
 Если не вынесешь мук и двужильных страстей,
 Ангел не сыщет нигде моих белых костей...
 («Сошествие в Ад»)

В таком состоянии душа поэта прорывается из времени в Вечность и может пребывать везде. В разговоре с В. Бондаренко поэт поясняет свое духовное (и действительное, действующее) соприсутствие при отдаленных событиях как нечто редкое, но по сути естественное и необходимое в жизни верующего человека: «Во второй части поэмы “Юность Христа”, в Кане Галилейской, я сам был на свадьбе, был незримо, это видно по тексту поэмы. Ты мог бы задать вопрос: тебя же видели, подала невеста сама тебе, земному поэту, чашу. Разумеется, во имя Христа. Это значит, что поэт узрел Бога. А ты задаешь вопросы о Христе: почему? Христос везде присутствует в этих поэмах, пронизывает все пространство»³⁴. В таком состоянии рождаются строки:

Был я на свадьбе незримо, и пил я вино.
 В буйной крови и доньне играет оно.
 («Путь Христа. Часть 3. Зрелость»)

Время по благодати Божией упраздняется, и поэту открывается возможность соприсутствовать евангельским событиям, например, так:

Светлый Христос побледнел от высокого гнева.
 То не конь-блед через горный махнул частокол —
 Это Христос мимо времени бровью повёл,
 И торгошей окатил взором неба, как варом,
 И опрокинул столы и прилавки с товаром,
 Клетки разбил и на волю пустил голубей:
 — Это же ангелы ваших грядущих скорбей!..

(«Путь Христа. Часть 3. Зрелость»)

Или так:

Взял Иисус чашу полную левой рукою
 И мимо времени подал Иуде с тоскою,
 И через руку вселился в того тёмный дух.

(«Путь Христа. Часть 3. Зрелость»)

Вдохновенный поэт может преображать время в вечные со-бытия, прикасаясь своим словом даже к самым приземленным переживаниям земной чувственной любви к женщинам:

Не дымчатые розы увяданья,
 Не скатерти, залитые вином, —
 Я оставлял им свет воспоминанья,
 И до сих пор они сияют в нем³⁵.

(«Жена», 1997)

Кузнецова нимало не смущает, что его затяжные духовные видения в больших поэмах перебиваются серой повседневностью обычной жизни, в которой поэт — сотрудник какой-нибудь редакции, зарабатывающий на хлеб насущный. Выходя из духовного пространства во временную суету, он вновь входит в него при вдохновении, как выходят из дома и возвращаются обратно. Для Бога, вдохновляющего своего поэта, ничего невозможного нет.

Точно так же поэта не смущает, что в разрывах вдохновения для стяжания его новой волны он пользуется разного рода сведениями, знаниями, которые потом, по возвращении вдохновения, питают огонь его воображения. Так, по свидетельству отца Владимира Нежданова, в «Сошествии в Ад» появились с некоторым запозданием пророк Иоанн Креститель и великомученик Меркурий: «Однажды я дерзнул его поправить: “А где же у Вас, Юрий Поликарпович, в поэме пророк Иоанн Креститель?” — увы, великий святой не был помянут в ней в сонме других святых. “Как нет?!” — Кузнецов даже как-то слегка опешил, удивился и задумался. И за считанные дни он восполняет этот пробел. В другой раз показал ему в Житиях святых отрывок, где говорится о подвиге святого великомученика Меркурия, римского воина, пострадавшего за веру Христову. Этот святой на поле боя поразил копьём императора Юлиана Отступника, гонителя христиан. Юрия Поликарповича поразило здесь то, что этот святой, изображённый на иконе, исчезает из неё на время боя, совершает подвиг и возвращается в икону, но уже с окровавленным копьём. Чистая поэзия и в кузнецовском ключе! И в кратчайшие сроки поэма уже дополнена новыми строками»³⁶.

Работа, предваряющая накат вдохновения, может быть натужно-рассудочной. Скульптор П. П. Чусовитин записывает признание Кузнецова: «Продолжаю писать “Ад”. Кажется, придумал Наполеону достойную его бессмертия страшную казнь... Читал “Молот ведьм”... Ты не помнишь, как устроен “испанский сапог”?»³⁷.

Постепенно складывался в видениях поэта образ ада. П. П. Чусовитин свидетельствует: «23 декабря 2001 звонил Кузнецов. Спрашивал, нельзя ли представить ад в виде лабиринта, и просил сохранить разговор втайне»³⁸. Позднее, в записи от 16 декабря 2002 скульптор передает прямой речью слова Кузнецова о завершении поэмы: «Поставил последнюю точку 24 октября... От пространственной модели ада как лабиринта пришлось отказаться из-за тесноты, отсутствия простора. Мой ад — это долина, сень. Нет, я посетил ад не как турист, я там действую...»³⁹.

Почти как шутка воспринимаются некоторые признания поэта о населении его ада различными историческими лицами (надо, впрочем, сделать поправку на то, что свидетельствует, быть может, с обострением выражений, явно ревнующий к его славе скульптор Чусовитин): «Многих в поэме нет. Нет ни одного архитектора, скульптора, художника... Я подумывал о Леонардо да Винчи... Улыбка Джоконды, пожалуй, тянет на ад, но вот написалось, как написалось... без неё...»⁴⁰. Однако поэт не шутил.

На пути видений неизбежны заблуждения, ошибки, как и вообще в жизни человека. Давид-псалмопевец изрек: «Всяк человек ложь» (Пс. 115:2). Но Христос сказал: «Невозможное человекам возможно Богу» (Лк. 18:27).

Вся поэзия Кузнецова — череда духовных ошибок вперемежку с духовными прозрениями. То и другое он выражал необыкновенно ярко. Право и обязанность поэта предаваться творческому ясновидческому вдохновению и при том не бояться неизбежных искушений Кузнецов отстаивает, в частности, в споре-видении с выдающимся богословом XIX столетия святителем Игнатием Брянчаниновым, который в письме 1847 года, переданном Гоголю через П. А. Плетнева, упрекнул позднюю книгу Н. В. Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями» в недостаточной чистоте вдохновения: «Правда, есть у человека врожденное вдохновение, более или менее развитое, происходящее от движения чувств сердечных. Истина отвергает сие вдохновение как смешанное, умерщвляет его, чтоб Дух, пришедши, воскресил его обновлением состояния. Если же человек будет руководствоваться прежде очищения истиною своим вдохновением, то он будет издавать для себя и для других не чистый свет, но смешанный, обманчивый: потому что в сердце его лежит не простое добро, но добро, смешанное со злом, более или менее. Применив сии основания к книге Гоголя, можно сказать, что она издает из себя и свет и тьму»⁴¹. В споре со святителем поэт становится на сторону Гоголя, возражавшего на суждение святого Игнатия в письме П. А. Плетневу от 9 мая н. ст. 1847 года. Спор разворачивается в одном из последних стихотворений Кузнецова «Поэт и монах» (1 и 5 ноября 2003):

То не сыра земля горит,
Не гул расходится залесьем, —
Поэт с монахом говорит,
А враг качает поднебесьем.

Монах недавно опочил.
 Но сумрак, смешанный со светом,
 Его в дороге облачил,
 И он возник перед поэтом.

Монах вещает нечто буддийское, уничтожительное для души: «Вся жива — сон. Готовься к смерти». То есть земная жизнь призрачна и по сути надо с ней покончить — покончить с собой. На земле смешение добра и зла, света и тьмы и одно от другого не очистить, иначе как отбросив эту жизнь, потому что она и так смерть — в этой «монашеской» логике легко прочитывается антихристианская гностика, родственная по пантеистической основе буддизму и внушающая жажду высвобождения безликих частиц божественного света, заточенных в человеческой плоти и вообще в темнице мира сего:

В отмирном самоотверженье
 Я умерщвляю плоть, и кровь,
 И память, и воображенье.
 Они затягивают нас
 В свистящий вихрь земного праха,
 Где человек бывал не раз,
 Был и монах — и нет монаха.
 <...>
 В искусстве смешано твоём
 Добро со злом и тьма со светом,
 Блеск полнолуныя с божеством,
 А время старости с последом.
 <...>
 Не мысли, не желай — и ты
 Достигнешь высшего блаженства
 <...>
 Искусство — смрадный грех,
 Вы все мертвы, как преисподня <...>.

Поэт, напротив, отстаивает творческую свободу в борьбе за добро, в желании творчески преобразовать этот мир и прежде всего — преобразовать себя:

Искал я святости в душе
 И думал о тебе порою.
 И вот на смертном рубеже
 Явился ты передо мною.
 Признайся, что не любишь ты
 Мечты, любви и красоты,
 Запросов сердца и ответов.

В доказательство божественной силы поэзии и богоподобия истинных поэтов привлекаются слова Державина:

А мощь Державина! Вот слог:
«Я царь — я раб — я червь — я Бог!».

И за этими строчками слышится «Слово о законе и благодати» святителя Илариона, где о двуединстве природ во Христе сказано (в переложении Кузнецова) так:

Как человек, принял укус и дух испустил,
солнце затмил и потряс эту землю, как Бог.
Как человек, был положен во гроб, и, как Бог,
ад разгромил Он и вызволил души на свет.

Поэт помнит о немощах человеческой природы и отстаивает свое право и даже обязанность изображать с помощью Бога этот падший мир ради его просвещения и улучшения. Он объясняет свое творческое стремление на основе православного богословия, оправдывая двуединство духовно-материального мира, созданного Богом-Творцом и освященного, очищенного жертвенным боговоплощением, вочеловечением Христа:

Искусство смешано. Пусть так.
Пусть в нашем поле плевел много.
Но Богу дорог каждый злак.
Ведь каждый злак — улыбка Бога.
А ты готов всё поле сместь
За то, что плевелы в нём есть.
Не слишком ли ты судишь строго?
Что ж остается нам, творцам?
<...>
Ты умерщвляешь плоть и кровь,
Любовь лишаешь ощущенья.
Но осязательна любовь,
Касаясь таин Причащенья.
<...>
Так умертви свои уста,
Отвергни боговоплощенье,
Вкушая плоть и кровь Христа
И принимая Причащенье!

В итоге оказывается, что прав именно поэт, поскольку под видом монаха ему явился и искушал его лукавый дух:

При грозном имени Христа,
Дрожа от ужаса и страха,
Монах раскрыл свои уста —
И превратился в тень монаха,
А тень ослабленного рта —
В свистящую воронку праха.
И смешаны во прахе том

Добро со злом и тьма со светом.
 И ходит страшным ходуном
 Свистящий прах перед поэтом.
 Под ним сыра земля горит,
 И гул расходится залесьем.
 — Смотри, — поэту говорит, —
 Как я качаю поднебесьем.

Поэт вскричал: — Да это враг! —
 Окстился знаменным отмахом —
 И сгинул враг, как тень, в овраг...
 Но где монах? И что с монахом?

Мысль о неизбежном смешении в искусстве тьмы со светом утверждается «монахом», но по сути подтверждается и поэтом, только с противоположной положительной оценкой, и вообще она не раз высказывается Юрием Кузнецовым в творчестве, закрепляясь и благословляясь, наконец, устами Самого Христа как поэта («временами») в «Сошествии в Ад»:

Молвил Христос: — То, что видишь, — обман и подделка.
 Выпукло видишь, да только ни крупно, ни мелко.
 Вот что ты знаешь: поэт — это солнце и тьма.
 В этом ты прав. Но окстись на вершине ума.
 Бог может только всего человека заметить,
 Даже не глядя. — Мне нечего было ответить.
 — Вот что я знаю ещё, — я промолвил. — Христос
 Тоже поэт. — Временами! — Господь произнёс
 И, поглядев на меня, покачал головою:
 — Прав ты в одном. Остальное пусть будет со Мною.
 В сердце поэта есть тьма, но не самая тьма.
 Если б ты видел всю правду, сошел бы с ума...

Полная тьма — небытие, пребывающее в сатане, как пояснил Кузнецов в разговоре с В. Бондаренко: «Это Христос говорит: “В сердце поэта есть тьма, но не самая тьма”. В самой тьме находится Сатана. А тьма в сердце поэта... Надо полагать, она та же, что и в Пушкине»⁴².

В «Поэте и монахе» раскрывается главная опасность творческих видений — возможность ложных вдохновений от лукавых духов. В стихотворении это искушение с трудом, но преодолевается. Однако всегда ли так происходит? Конечно, нет. Кузнецов это понимает, но отстаивает право художника на свободную борьбу со злыми духами при поддержке Бога.

В лекции для студентов Литинститута «Ложь и обман как категории поэзии» Кузнецов напомнил: «Отец лжи — дьявол; откуда произошло искусство — от Бога или дьявола?»⁴³ — здесь ясно указаны два противоположных и притом главных источника вдохновляющих внушений.

Каждый человек претерпевает непрестанные духовные искушения, подобно юному Иисусу в поэме «Путь Христа. Часть 2. Юность»:

Отрок пятнадцати лет проходил стороной.
С правой руки Дух Святой, его ангел-хранитель,
С левой руки дух лукавый, его искуситель.

Победа дерзновенного творца в духовной борьбе отнюдь не predeterminedлена свыше. Возможность подпадения губительному искушению изображена в стихотворении «Невидимая точка» (2001). Здесь словно бы торжествует точка зрения лукавого лжемонаха, представляющегося неким богом и внушающего поэту самоуничтожение в пору временно подступившего отчаяния:

Смешалось всё и стало бесполезно.
Я растерял чужое и своё.
В незримой точке зазияла бездна —
Огонь наружу вышел из неё.

И был мне голос. Он как гром раздался:
«— Войди в огонь! Не бойся ничего!»
— А что же с миром?» — Он тебе казался.
Меня ты созерцал, а не его...»

И я вошёл в огонь, и я восславил
Того, Кто был всегда передо мной.
А пепел свой я навсегда оставил
Скитаться между солнцем и луной.

В поэме «Сошествие в Ад» Спаситель временами предупреждает поэта о мнимых видениях: «Это подобье! — промолвил сурово Христос». В аду, в области и власти нечистых духов, царят видения, внушаемые ими. Эти видения образуют особую призрачную область действительности, ибо и сам ад, как область зла, причастен небытию и вечному умиранию. В «Слове о законе и благодати» святителя Илариона (в переложении Кузнецова, близком подлиннику) сущность внушений нечистых духов именуется «ложным виденьем», «привиденьем пустым». Однако это все-таки род действительности, которая может заражать живые души смертельной болезнью вечного умирания.

Возможность ложных, прельстительно-губительных внушений, приходящих извне, поэт познал уже в юности: «11 октября 1967 года я сидел один, грезил наяву и что-то писал. Вдруг стук в дверь. Оборотясь, кричу: “Войди, если не сатана!” Вошёл студент и говорит: — Собралась круглая компания. Мы пригласили девиц из города, но один из нас отключился, и вышла недостача. Ты свободен? — Я готов, — и пошёл за ним. Вошёл и вижу: четыре девицы, трое наших, четвёртый спит, и я, опять же четвёртый, готов и спрашиваю: — Которая красавица? — Это я, — отвечает одна и улыбается.

Была не была! Хлопнул стакан водки, потом ещё, музыка играет, мы танцуем. Окно стало вечереть. “Здесь ничего не видать, — замечаю, — пойдём, я тебе покажу свою комнату”. Она согласилась: была подвыпимши. Едва мы вошли,

я запер дверь и ключ в карман. <...> осмелел, хочу поцеловать её в губы. “Нет”, — говорит она на мою смелость и вьётся, как змея, даже лица не разглядеть. “Это куда не годится!” — говорю, обидевшись. И опять то смею, то робею. Ничего не выходит. Мне даже в голову громом ударило. “Или — или!” — кричу. “А что такое?” — спрашивает она и смеётся. Я говорю: “Или я прыгаю из окна!” Она стала, подбочась, и делает ручкой: “Ну так прыгай”. Я распахнул окно, вскочил на подоконник и глянул вниз. До земли далековато: шесть этажей. Но отступить от слова было нельзя, и я прыгнул. Конечно, я немного схитрил и прыгнул вдоль стены — на водосточную трубу, до которой был добрый шаг от окна. Я схватился за водосточную трубу, но не удержался и, обдирая рукава и брюки, стремительно полетел вдоль трубы вниз. На уровне четвёртого этажа (я успел это заметить) моя нога застряла в узком промежутке между стеной, скобой и трубой. Я провис так, что моя застрявшая ступня оказалась выше головы. Я не мог выпрямиться. Я поглядел на землю, и мне стало безразлично. Руки разжались, и я полетел вниз головой на асфальт и подвальную решётку, примыкавшие к стене. Почему я не разбился, никто не знает. <...> Недели через полторы меня выписали из больницы. Но всё же кто меня спас?..» («Очарованный институт»).

Воспоминание символично раскрывает позднейшее понимание поэтом духовной подоплеки пережитого смертельно опасного искушения. Присказка «Войди, если не сатана!» — отсылает к евангельскому образу горницы души, в которую может входить не только Бог, но и нечистые духи. Выпитая водка (спирт, «спиритус» — лат. «дух») означает, что лукавый дух все-таки вошел в душу, а красавица, которая «вьётся, как змея», знаменует сатанинский оттенок этого духа, что закрепляется и силою нечистого внушения: «Мне даже в голову громом ударило». В итоге поэт, побывавший на границе жизни и смерти, понимает, что жизнь ему сохранил, конечно, не сатана (источник смерти), а Бог.

Потом в автобиографической прозе Кузнецов не раз с пугающей достоверностью передаст вторжение потустороннего духовного бытия в приземленный быт души: «стуками» («Случай в дублинской гостинице»), «голосами» («Худые орхидеи»), причем вторжения эти были явно недобрыми, наводящими тоску, внушающими самоубийственные настроения: «<...> они (ирландцы. — А. М.) до сих пор слышат голоса эльфов. Кельтская старина гласит, что эльфы бывают светлые и тёмные. Голоса тёмных эльфов наводят на людей порчу и смерть. Наверное, одного такого тёмного эльфа занесло бурей в окно дублинской гостиницы, и я до сих пор слышу, как он дёргается и стучит за дверью, из-под которой дует» («Случай в дублинской гостинице»).

Пережитое состояние белой горячки (временное беснование, с мистической точки зрения) Кузнецов разительно раскрыл в повести «Худые орхидеи». Скульптор П. П. Чусовитин записал его сопутствующее признание: «Теперь не буду пить до самого 60-летия. Допился до глюков. И постоянно слышатся голоса <...> Вызывают на спор. Но я-то уже учёный. В прения с ними не пускался»⁴⁴.

Так и в поэтическом вдохновении Кузнецов порою слышит обитателей иного, недоброго мира: «Заговорили голоса из бездны <...>» («Голоса», 1984).

Ведением о возможности лукавых змеиных искушений-внушений определяется рассуждение поэта об особенностях своего вдохновения: «Конечно, в своей

лирике я выражал себя. Но не только. Я часто глядел на себя со стороны. <...> Моя мысль большей частью всегда оставалась “за” словом. Мне хватало сноровки схватить словом только хвост мысли, а силы хватало на то, чтоб удержать её за хвост. “Мысль изречённая есть ложь”. Вот эта ложь и есть хвост мысли, а сама мысль трепещет и рвётся за пределами слова. Хорошо, если эта мысль — жар-птица, а ну как — змея: обернётся и ужалит из своей трансцендентности!..» («...Мой дед любил выходить по вечерам во двор и смотреть в небо...»).

Возникновению ложных видений могут способствовать всегда присущие человеческой природе тщеславие, гордость, которые, с мистической точки зрения, как раз свидетельствуют о вхождении в душу помыслов от лукавых духов. Эти душевные качества, несомненно, мешали поэту постоянно сохранять чистое духовное ведение — мешали даже в конце жизни, в пору работы над «Сошествием в Ад». П. П. Чусовитин передает его похвальбу (пусть и не совсем пустую): «Я всё равно сейчас из-за экзаменов в литинституте нахожусь в Москве. Уже две недели из-за ихних дипломов и прочей гадости вылетело! Надо, понимаешь, отзывы сочинять... А я “Ад” пишу. Уже одну треть написал. Пора, пожалуй, Данте отодвинуть в сторону с его политическим памфлетом <...>⁴⁵. Данте 12 лет писал, а я за полгода своротил!.. Небо — ключ, земля — замок... Это результат многолетнего изучения мирового фольклора...»⁴⁶.

Слышание голосов составляет самую суть пророческого ясновидения. В видениях сущность духовных существ выражается именно в голосах, а не в видимости:

Я оглянулся. Где ангел? — Я здесь, — он ответил.

— Так покажись. Я твой образ имею в виду.

— Голоса будет довольно. Я рядом иду...⁴⁷

(«Рай», 2003)

Как и все сущее, в вечном духовном мире, по вере Кузнецова, некогда возникшие голоса хранятся и сосуществуют. Ничто возникшее не пропадает. Так Адам на возвратном пути из ада в Рай, слышит свой древний, прозвучавший при изгнании из Рая голос:

Замер Адам и услышал рыдающий голос —

Так на ветру осыпается зернами колос.

Голос все громче звучал, все сильнее трепетал.

— Это мой голос! — Адам наконец прошептал. —

Я в первый раз зарыдал в этой бедной долине,

Он сохранился с тех пор и рыдает поныне.

Плач покаяния! Как утешал он меня,

Отблеск блаженства навеки в душе сохраняя.

Впадины есть на Земле, где годами хранятся

Гласы былого и могут опять повторяться.

Так и возник из былого мой голос живой,

Снова пронзил, как под сердце, удар ножевой...

И, словно эхо, на голос изгнанника Рая

Сонмы святых зарыдали, его повторяя.

Вздогнуло сердце! Рыдай, моя лира, рыдай!
 Плач покаяния есть возвращение в Рай⁴⁸.
 («Рай», 2003)

В целом Кузнецов не придавал большого значения опасности ложных видений, считая их неизбежной частью духовной борьбы: «Ошибок я не боюсь и переписывать поэму («Сошествие в Ад». — А. М.) не буду. Пускай живет сама по себе»⁴⁹.

От некоторой неразборчивости и беспечности в распознавании видений, их происхождения и качества, проистекают спорные места в его последних поэмах, например, повествование о земной любви юной Марии Магдалины ко Христу и отвержении этой любви Им, что послужило причиной ее позднейшего впадения в блудный грех, а затем — покаяния, очищения и духовной любви к Спасителю — уже в соответствии с евангельским рассказом («Путь Христа. Часть 2. Юность»). Так же вызывает сомнение рассказ о ранней встрече юного Иисуса с разбойником, который в дальнейшем будет распят рядом со Христом уже соответственно Евангелию («Путь Христа. Часть 2. Юность»).

Такой полет воображения вызывал возражения у части читателей, среди которых были и священники. В ответ Кузнецов оправдывал свои творческие порывы: «Вводить в жизнь Христа любовную линию — безумие для богослова, но не для поэта. Поэт всегда прав — эту истину я знал давно. Я ввел любовную линию, чем оживил поэму»⁵⁰.

Обобщенно на подобные упреки ответил хорошо знавший поэта священник Владимир Нежданов: «Есть разные пути к Спасителю, и кому-то он открывается через посредство красок, другому — посредством слова... А ведь Кузнецов нигде не искажает догматов, не отходит от канонов... Он даже говорил мне сам (я его не спрашивал об этом): “Ну вот, как я представляю себе божественность Спасителя?.. В нём было соединено — не слить, не разорвать — божественное и человеческое начало. И всё это — как качающийся маятник. То божественное приближалось к человеку — то удалялось...” Даже как-то жестом руки он показал этот маятник, что это всё — не разорвать, не слить... И это действительно так. Он это всё знал. Читал или не читал, — но он ни разу нигде не сказал какую-то еретическую в христианском смысле вещь. Всё согласовано. И когда он пишет, что присутствует в Кане Галилейской на браке, он делает это совершенно как поэт, и этому веришь! Конечно, поэт может воображением переместиться в любой мир. Поэтому упреки все эти, которым он подвергся, они несправедливы. И про пощёчину Марии тоже... (Марии Магдалины Иисусу. — А. М.) Это не принципиально всё, не касается главного. Важно в главном иметь единомыслие, а во второстепенном можно спорить... Апостол Павел говорил о том, чтобы в главном не было расхождений»⁵¹.

Много читательских недоумений вызвали образы самых разных знаменитых людей в? аду. Очень сомнительно размещение там Гоголя, Тютчева. Да и всех остальных, пускай даже очень грешных людей. Насколько вправе поэт предаваться таким созерцаниям? Но он так видел и находил себе оправдание: «И попали они у меня в ад за прегрешения перед Богом. Тютчев — за пантеизм и прелюбодеяние, Гоголь — за чертовщину, а Данте — за великую гордыню»⁵². Конечно, некоторые

читатели в ответ обвиняли самого Кузнецова в «великой гордыне». Надо, однако, помнить, что Кузнецов различал переходный «ад», где пребывают души грешников до Страшного Суда, и окончательный «Ад», куда попадут все непрощенные грешники после воссоединения с телами и Страшного Суда. На различие адских пространств прямо указано:

Это трещала развязка поэмы, не боле.
— Кит погружается! — молвил Христос. — Свят, свят, свят, —
Молвили ангелы, — ад погружается в Ад!
(«Сошествие в Ад»)

Впрочем, многие возражения критиков отпадут, если они не будут искать в христологических поэмах Кузнецова «Нового Евангелия» или «Откровения», отчего неустанно предостерегал сам поэт.

Тем, кто вообще отвергал возможность словесного изображения Христа в поэмах, Кузнецов отвечал так: «<...> моя поэма, де, — это ересь. Им ли это говорить?! Они сами иудействующие, потому что впадают, сами того не ведая, в ересь иконоборствующих, которая с ходу ведёт в иудаизм с его запретом изображения. Это они еретики, а не я. Вот о чём нужно говорить. О культе. Но у критиков моей поэмы нет культуры»⁵³.

Изображение богочеловеческой двуприродности Христа представляло особую сложность. Поэт выбрал мерцательное изображение: когда больше проявляется человеческая природа Сына Божьего, чаще звучит имя Иисус, и личное местоимение пишется со строчной буквы; когда преимущественно является Его божественная природа — звучит имя Христос, и личное местоимение пишется с прописной буквы. Такое разделение закрепляется устами Самого Христа:

Времени мало, а дел у Христа очень много.
Он возгласил на Голгофе печально и строго:
— Прямо над нами закончились ветхие дни
Для Иисуса... Вы дальше пойдёте одни.
(«Сошествие в Ад»)

Сам Кузнецов такой способ изображения Богочеловека особо пояснил: «Православие говорит, что в Христе человек и Бог неслиянны, но составляют одно целое. Сия истина выше человеческого разума. Как христианин, я ее принимаю на веру. В поэмах Бог и человек в Христе пульсируют. Я это выразил образом маятника — качанием головы. Христос часто качает головой. Такова амплитуда маятника: то Иисус, то Христос. В первой поэме (имеется в виду «Путь Христа. Часть 3. Зрелость». — А. М.) Бог-Отец решил испытать человеческую часть Христа на крайний предел. Святой Дух перенес Христа в пустыню и оставил его (именно его, а не Его) наедине с дьяволом. Тот стал искушать Христа. Только на третьем искушении Христос понял, что остался один — просто человек, без Божьей ипостаси. Как только он выдержал третье испытание, к нему мгновенно вернулась Его Божья ипостась, и Он тут же испепелил дьявола. Во второй поэме («Сошествие в Ад». — А. М.), если ее читать внимательно, тоже видно, когда в Христе проявляется человекье, а когда Божье. Например:

Бог огляделся во тьме и нахмурил чело...

Тут, конечно, Бог. Только Бог может видеть во тьме. Сколько бы человек ни оглядывался во тьме, он ничего не увидит»⁵⁴.

Поэзия для Кузнецова — это прямая связь души с Богом, Который бесконечно премудр и непостижим. Бог — тайна, а потому и поэзия непостижима: «Поэзия не поддается определению. Она тайна. Легче схватить момент ее зарождения. <...> Человеческое слово — дар Божий» («Воззрение», 2003). Бог — Сам Поэт, то есть «Творец» в переводе с греческого. В поэтических вдохновениях, в видениях, исходящих от Бога, человек может улавливать лишь часть божественной Истины бытия, о чем предупреждает Христос своих спутников в аду:

— Вот вам известность! — Он встал на обрыве крутом
И начертал карту ада горящим перстом
Прямо на воздухе. Вот она, Божия милость!
Звёздная карта мерцала, горела, дымилась
И трепетала, как утренний пар над рекой.
Тут я услышал: — Лови! Только левой рукой!
Остановил я виденье, плывущее мимо.
Полной рукою схватил я от звёзд и от дыма.
Пальцы разжал, а в ладони порожняя весть:
— Нет ничего!— И услышал: — А всё-таки есть.
Хватит того, что поймал. — Но поймал я, однако,
Только морщины, как с неба круги Зодиака.
Бог усмехнулся: — А ты угадал невзначай.
Только поймал ты иные круги, так и знай,
И на ладони твоей не морщины, а карта,
Правда, не вся, но и часть пригодится до завтра.

Споры о духовных достоинствах и недостатках поэзии Юрия Кузнецова могут длиться бесконечно. Ясно одно: поэт не стремился создавать магические апокрифы, вроде тех гностических творений, которые были отречены Церковью в первые века, а напротив, в зрелом своем творчестве он боролся с магией, в особенности с гностикой, и свой незавершенный, оборванный смертью «Рай» по сути знаменательно завершил строками:

Встретились в Риме однажды мудрец и святой,
И завязался конец между ними такой:
— Эй, Поликарп! Ты меня узнаешь? — молвил гностик,
И задрожал его дух, как над пропастью мостик.
— Я узнаю сатанинского первенца. Сгинь! —
Так Поликарп Маркиону ответил. Аминь!
Каждое слово его как звенящая медь,
Каждое слово сбылось или сбудется впредь⁵⁵.

Помянутый здесь Маркион — один из самых знаменитых гностиков, а борющийся с ним священномученик Поликарп, епископ Смирнский — ученик апостола

Иоанна и учитель известного противника гностиков святителя Иринея Лионского. Священномученик Поликарп — небесный покровитель отца поэта, а по ранней смерти отца в бою — и покровитель самого Юрия Поликарповича. Священник Владимир Нежданов, общаясь с поэтом, приметил: «Из святых нередко поминал ещё священномученика Поликарпа, епископа Смирнского, знал его житие, — потому что это святое имя носил его отец»⁵⁶.

Работая над «Сошествием в Ад», Кузнецов признался в 2002 году П. П. Чусовитину: «Когда было написано уже около трёхсот строк, я вдруг испугался, что умру и поэма останется незаконченной <...> Всё время думал, только бы не умереть, только бы не умереть»⁵⁷. По завершении поэмы он почувствовал, что замысел должен развиваться: «Потребность в равновесии требует создания к поэме “Сошествие в Ад” уравновешивающего продолжения под названием “Рай”. Поскольку в православии чистилища нет, то, по всей видимости, окончательная композиция будет не трилогией, а дилогией»⁵⁸. И хотя его последняя поэма внешне выглядит незавершенной, он успел высказать в ней все, что мог сказать о Рае.

Мелькал в его душе замысел еще одной поэмы: «Страшный Суд». Отец Владимир Нежданов вспоминает: «Дерзновение поэта было великое, как и помощь от Бога — великая. Помню последнюю нашу встречу — за неделю до смерти поэта. Мы вышли из редакции “Нашего современника”, был осенний вечер. Только что Юрий Кузнецов читал мне недооконченную поэму “Рай”. И, прощаясь, вдруг остановился и спросил: “Знаешь, что последует за этой поэмой?” И, не дожидаясь ответа, выдохнул мне в лицо: “Страшный Суд!” Это были его последние слова в ту последнюю нашу встречу...»⁵⁹.

Однако содержание новой поэмы должно было стать таким, каким и стало в свете поэтики вечности и духовной действительности: раб Божий Георгий отправился на малый страшный суд над своей душой, чтобы потом ожидать со всеми усопшими большого Страшного Суда над всем миром. Судя по воспоминанию жены поэта Батимы, отправление в пространство этой последней поэмы было спокойным и благостным. Кончина застала дома, когда поэт, как обычно, собрался на работу. Отец Владимир Нежданов передает: «А это ведь в сердце у поэта уже было, он жил уже ощущениями горнего, высшего. Ведь не случайно, Батима рассказывала, что когда он уходил, умирал, она спросила: “Юра, что с тобой?”. А он говорит: “Домой. Мне надо домой” (скорее!). Всё-таки — это поразительно, стал собираться на работу, а промолвил: “домой!” ... То есть он был уже готов уйти...»⁶⁰.

Пространство Вечности издавна стало домом для Юрия Кузнецова. Он входил в этот дом с каждым порывом вдохновения и огорчался, выходя обратно:

Странно и сладко звучат не вечерние звоны.
Солнце садится, и тени ложатся на склоны.
Сладко и больно последние листья ронять.
Я возвращаюсь за письменный стол — умирать.
Отговорила моя золотая поэма.
Всё остальное — и слепо, и глухо, и немо.
Боже, я плачу и смерть отгоняю рукой.
Дай мне смиренную старость и мудрый покой.
(«Сошествие в Ад»).

И вот наконец поэт вошел в свой вечный дом, чтобы уже не возвращаться в поток времени, но, уходя, оставил открытый вход для всех читателей — свою поэзию.

Примечания

¹ Здесь и далее стихи Юрия Кузнецова за исключением особо указанных случаев приводятся по изданию: Стихи.ру. Юрий Поликарпович Кузнецов. URL: <http://www.stihi.ru/avtor/yurijkuznetsov>.

² Звать меня Кузнецов. Я один: Воспоминания, статьи о творчестве. Оценки современников / Составитель — Вячеслав Огрызко. М.: Литературная Россия, 2013. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=590901&p=81>.

³ Здесь и далее проза Юрия Кузнецова за исключением особо указанных случаев приводится по изданию: Проза.ру. Юрий Кузнецов. URL: <http://www.proza.ru/avtor/yurijkuznetsov>.

⁴ Кузнецов Ю. П. Кому в Ад, кому — в Рай. [Беседа под запись с критиком В. Бондаренко. За 3 дня до смерти поэта] // Независимая газета. 2004.01.22. URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2004-01-22/1_kuznecov.html.

⁵ Юрий Кузнецов. Во тьме ада. С известным русским поэтом беседует Владимир Бондаренко // Завтра. 2003. № 33. 13 августа. URL: http://ruskline.ru/monitoring_smi/2003/08/13/vo_t_me_ada.

⁶ Кузнецов Ю. П. Кому в Ад, кому — в Рай. [Беседа под запись с критиком В. Бондаренко. За 3 дня до смерти поэта] // Независимая газета. 2004.01.22. URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2004-01-22/1_kuznecov.html.

⁷ Юрий Кузнецов. Во тьме ада. С известным русским поэтом беседует Владимир Бондаренко // Завтра. 2003. № 33. 13 августа. URL: http://ruskline.ru/monitoring_smi/2003/08/13/vo_t_me_ada.

⁸ Кузнецов Ю. Письмо Е. М. Сидорову (в редакцию газеты «Тихорецкие вести») // Мир мой неуютный: Воспоминания о Юрии Кузнецове / Составитель — Вячеслав Огрызко. М.: Литературная Россия, 2007. С. 276. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=588733&p=70>.

⁹ Священник Владимир Нежданов. Последние встречи // Мир мой неуютный: Воспоминания о Юрии Кузнецове / Составитель — Вячеслав Огрызко. М.: Литературная Россия, 2007. С. 196–198.

URL: <https://www.litmir.me/br/?b=588733&p=50>.

¹⁰ Кузнецов Ю. Стихотворения. М., 2001. URL: <http://iknigi.net/avtor-yuriy-kuznecov/42869-stihotvoreniya-yuriy-kuznecov/read/page-7.html>.

¹¹ Звать меня Кузнецов. Я один: Воспоминания, статьи о творчестве. Оценки современников / Составитель — Вячеслав Огрызко. М.: Литературная Россия, 2013. URL: <https://profilib.net/chtenie/18516/sbornik-kollektiv-avtorov-zvat-menya-kuznetsov-ya-odin-61.php>.

¹² Стенограмма юбилейного вечера к 50-летию Юрия Кузнецова в концертной студии «Останкино». 1991 год.

URL: <https://www.litmir.me/br/?b=590901&p=83>.

¹³ Михайлов В. Крестный путь Юрия Кузнецова // Михайлов В. Сердце нараспев: Литературные портреты. Алматы: КАЗакпарат, 2011. URL: <http://bibliotekar.kz/serdce-paraspev-valerii-mihailov/krestnyi-put-yurija-kuznecova.html>.

¹⁴ Звать меня Кузнецов. Я один: Воспоминания, статьи о творчестве. Оценки современников / Составитель Вячеслав Огрызко. М.: Литературная Россия, 2013. URL: <https://profilib.net/chtenie/18516/sbornik-kollektiv-avtorov-zvat-menya-kuznetsov-ya-odin-60.php>

¹⁵ Литературная Россия. 2003 № 14. См.: *Огрызко В.* Мир мой неуютный // Мир мой неуютный: Воспоминания о Юрии Кузнецове / Составитель — Вячеслав Огрызко. М.: Литературная Россия, 2007. С. 3–17. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=588733&p=3>.

¹⁶ *Ничипоров И. Б.* Поэмная трилогия Юрия Кузнецова «Путь Христа» как явление современной духовной культуры // Духовные начала русского искусства и образования: Материалы IV Всероссийской научной конференции с международным участием. Великий Новгород, 2004. С. 277–278.

¹⁷ Доцент МГУ священник Илия Ничипоров: «Путь, который надо было пройти». URL: <http://www.pravmir.ru/docent-mgu-svyashhennik-iliya-nichiporov/>.

¹⁸ См.: *Ланская О. В.* Концептосфера художественного мира Ю. П. Кузнецова. Липецк, 2014.

¹⁹ Любовный цикл 1980 года (реконструкция) // Разговор. 2014. № 1. URL: <http://litbook.ru/article/6747/>.

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

²² *Кузнецов Ю.* Стихотворения. М.: Эксмо, 2001. URL: <https://www.litres.ru/uriy-kuznecov/stihotvoreniya/>; <http://iknigi.net/avtor-yuriy-kuznecov/42869-stihotvoreniya-yuriy-kuznecov/read/page-8.html>.

²³ *Кузнецов Ю. П.* Кому в Ад, кому — в Рай. [Беседа под запись с критиком В. Бондаренко. За 3 дня до смерти поэта] // Независимая газета. 2004.01.22. URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2004-01-22/1_kuznecov.html.

²⁴ Под знаком совести (последние стихи Ю. Кузнецова, его статья о русской поэзии «Воззрение», отклики друзей на смерть поэта) // Наш современник. 2004. № 1. URL: <http://www.nash-sovremennik.ru/p.php?id=1&n=1&y=2004>.

²⁵ См.: *Овчаренко О.* Юрий Кузнецов. Художественная биография. URL: <http://www.voskres.ru/literature/library/ovcharenko.htm>.

²⁶ *Кузнецов Ю.* Стихотворения. М.: Эксмо, 2001. URL: <http://iknigi.net/avtor-yuriy-kuznecov/42869-stihotvoreniya-yuriy-kuznecov/read/page-7.html>.

²⁷ Звать меня Кузнецов. Я один: Воспоминания, статьи о творчестве. Оценки современников / Составитель — Вячеслав Огрызко. М.: Литературная Россия, 2013. URL: <https://profilib.net/chtenie/18516/sbornik-kollektiv-avtorov-zvat-menya-kuznetsov-ya-odin-59.php>

²⁸ *Кузнецов Ю.* Стихотворения и поэмы. URL: <http://mirror4.ru.indbooks.in/?p=18066>.

²⁹ Там же.

³⁰ *Кузнецов Ю. П.* Кому в Ад, кому — в Рай. [Беседа под запись с критиком В. Бондаренко. За 3 дня до смерти поэта] // Независимая газета. 2004.01.22. URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2004-01-22/1_kuznecov.html.

³¹ *Овчаренко О.* Юрий Кузнецов. Художественная биография. URL: <http://www.voskres.ru/literature/library/ovcharenko.htm>.

³² *Кузнецов Ю.* Стихотворения. М.: Эксмо, 2001. URL: <http://iknigi.net/avtor-yuriy-kuznecov/42869-stihotvoreniya-yuriy-kuznecov/read/page-9.html>.

³³ *Юрий Кузнецов.* Во тьме ада. С известным русским поэтом беседует Владимир Бондаренко // Завтра. 2003. № 33. 13 августа. URL: http://ruskline.ru/monitoring_smi/2003/08/13/vo_t_me_ada.

³⁴ *Кузнецов Ю. П.* Кому в Ад, кому — в Рай. [Беседа под запись с критиком В. Бондаренко. За 3 дня до смерти поэта] // Независимая газета. 2004.01.22. URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2004-01-22/1_kuznecov.html.

³⁵ *Кузнецов Ю.* Стихотворения. М.: Эксмо, 2001. URL: <https://www.litres.ru/uriy-kuznecov/stihotvoreniya/>; <http://iknigi.net/avtor-yuriy-kuznecov/42869-stihotvoreniya-yuriy-kuznecov/read/page-8.html>.

³⁶ Владимир Нежданов, священник. Последние встречи // Мир мой неуютный: Воспоминания о Юрии Кузнецове / Составитель — Вячеслав Огрызко. М.: Литературная Россия, 2007. С. 196-198.

URL: <https://www.litmir.me/br/?b=588733&p=50>.

³⁷ Звать меня Кузнецов. Я один: Воспоминания, статьи о творчестве. Оценки современников / Составитель — Вячеслав Огрызко. М.: Литературная Россия, 2013. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=590901&p=81>

³⁸ Звать меня Кузнецов. Я один: Воспоминания, статьи о творчестве. Оценки современников / Составитель — Вячеслав Огрызко. М.: Литературная Россия, 2013. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=590901&p=80>).

³⁹ Звать меня Кузнецов. Я один: Воспоминания, статьи о творчестве. Оценки современников / Составитель — Вячеслав Огрызко. М.: Литературная Россия, 2013. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=590901&p=81>.

⁴⁰ Звать меня Кузнецов. Я один: Воспоминания, статьи о творчестве. Оценки современников / Составитель — Вячеслав Огрызко. М.: Литературная Россия, 2013. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=590901&p=82>.

⁴¹ Игнатий (Брянчанинов) свт. Полное собрание творений. Т. 4. М.: Паломник, 2002. С. 511.

⁴² Юрий Кузнецов. Во тьме ада. С известным русским поэтом беседует Владимир Бондаренко // Завтра. 2003. № 33. 13 августа. URL: http://ruskline.ru/monitoring_smi/2003/08/13/vo_t_me_ada.

⁴³ Наш современник. 2004. № 11. URL: <http://www.nash-sovremennik.ru/p.php?y=2004&n=11&id=2>.

⁴⁴ Звать меня Кузнецов. Я один: Воспоминания, статьи о творчестве. Оценки современников / Составитель — Вячеслав Огрызко. М.: Литературная Россия, 2013. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=590901&p=80>.

⁴⁵ Звать меня Кузнецов. Я один: Воспоминания, статьи о творчестве. Оценки современников / Составитель — Вячеслав Огрызко. М.: Литературная Россия, 2013. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=590901&p=81>.

⁴⁶ Звать меня Кузнецов. Я один: Воспоминания, статьи о творчестве. Оценки современников / Составитель — Вячеслав Огрызко. М.: Литературная Россия, 2013. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=590901&p=82>.

⁴⁷ Наш современник. 2004. № 11. URL: <http://www.nash-sovremennik.ru/p.php?y=2004&n=11&id=2>.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Юрий Кузнецов. Во тьме ада. С известным русским поэтом беседует Владимир Бондаренко // Завтра. 2003. № 33. 13 августа. URL: http://ruskline.ru/monitoring_smi/2003/08/13/vo_t_me_ada.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Звать меня Кузнецов. Я один: Воспоминания, статьи о творчестве. Оценки современников / Составитель — Вячеслав Огрызко. М.: Литературная Россия, 2013. URL: <https://profilib.net/chtenie/18516/sbornik-kollektiv-avtorov-zvat-menya-kuznetsova-odin-60.php>.

⁵² Юрий Кузнецов. Во тьме ада. С известным русским поэтом беседует Владимир Бондаренко // Завтра. 2003. № 33. 13 августа. URL: http://ruskline.ru/monitoring_smi/2003/08/13/vo_t_me_ada.

⁵³ Литературная Россия. 2003 № 14. См.: Огрызко В. Мир мой неуютный // Мир мой неуютный: Воспоминания о Юрии Кузнецове / Составитель — Вячеслав Огрызко. М.: Литературная Россия, 2007. С. 3–17. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=588733&p=3>.

⁵⁴ *Юрий Кузнецов*. Во тьме ада. С известным русским поэтом беседует Владимир Бондаренко // *Завтра*. 2003. № 33. 13 августа. URL: http://ruskline.ru/monitoring_smi/2003/08/13/vo_t_me_ada.

⁵⁵ *Наш современник*. 2004. № 11. URL: <http://www.nash-sovremennik.ru/p.php?y=2004&n=11&id=2>.

⁵⁶ *Звать меня Кузнецов. Я один: Воспоминания, статьи о творчестве. Оценки современников / Составитель — Вячеслав Огрызко*. М.: Литературная Россия, 2013. URL: <https://profilib.net/chtenie/18516/sbornik-kollektiv-avtorov-zvat-menya-kuznetsov-ya-odin-60.php>.

⁵⁷ *Звать меня Кузнецов. Я один: Воспоминания, статьи о творчестве. Оценки современников / Составитель — Вячеслав Огрызко*. М.: Литературная Россия, 2013. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=590901&p=82>»

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ *Владимир Нежданов, священник. Последние встречи // Мир мой неуютный: Воспоминания о Юрии Кузнецове / Составитель — Вячеслав Огрызко*. М.: Литературная Россия, 2007. С. 196–198.

URL: <https://www.litmir.me/br/?b=588733&p=50>.

⁶⁰ *Звать меня Кузнецов. Я один: Воспоминания, статьи о творчестве. Оценки современников / Составитель — Вячеслав Огрызко*. М.: Литературная Россия, 2013. URL: <https://profilib.net/chtenie/18516/sbornik-kollektiv-avtorov-zvat-menya-kuznetsov-ya-odin-61.php>.

Поэтическая «пневматология» Олеси Николаевой

Известный богослов Русского Зарубежья о. Александр Шмеман в одной из радиобесед о русской литературе говорил: «Подспудная религиозность русской литературы является ее объединяющим принципом и началом. Историки литературы и литературоведы без конца спорят друг с другом, распределяют писателей, поэтов по категориям, изучают различные школы, влияние одних писателей на других и так далее, и все это, должно быть, очень полезно, очень нужно, но если, помимо всех этих классификаций, существует еще и русская литература как целое, как некий мир, в который можно войти, в котором можно жить, у которого свой неповторимый и единственный воздух, то это потому, что всю ее, эту литературу, связывает воедино вот эта подспудная тема: “О Боге великом он пел, и хвала его непритворна была”»¹.

Творчество Олеси Николаевой в полной мере соответствует такому пониманию русской литературы, русской поэзии. А. С. Пушкин завещал нам судить творца по законам, созданным им же самим. Обратимся к речи, произнесённой Олесей Николаевой при вручении Национальной премии «Поэт». Олеся Николаева свидетельствует: «Поэт на Западе — профессор, филолог. Поэзия — род литературной деятельности. Или — самовыражение. Или — психотерапия. А у нас поэт — пророк. Поэзия — служение, духовный подвиг. Оттого наш слух “чуткий парус напрягает”. Ловит с неба искры Божьи, золотые энергии и швыряет в толпу, прожигает одежду, кожу. У нас “и Саул во пророках”, потому что энергия — заразительна. Дуновение ее, дыхание... Дух Святой по-гречески будет “пневма” — дыхание, ветер. Воистину, читаешь стихи — дух захватывает. А пишешь — и чувствуешь, как целый столп энергии извергается из тебя. Воздух вокруг наэлектризованный, напряженный, густой. Садился за стол одним человеком — поднялся уже другим. Душа легка и спокойна: в ней полный штиль, безмолвие, тишина... Остается лишь ждать, когда же опять — ветер подует, заколеблется пламя, поднимется пыль на дорогах, и пойдет волна за волной, за облаком облако, за словом слово, за дуновеньем речь... И потому — не нам, Господи, не нам, но Имени Твоему даждь хвалу!»².

И ту же мысль поэт повторяет в другом месте: «Поэзия энергийна, и человек, по учению святого Григория Паламы, представляет собой “энергийный образ”. Поэзия словесна, но и человек — существо логосное. Выстраивать свою душу по силовым линиям поэзии, как библейской, так и классической, значит способствовать её оздоровлению. Я просто убеждена в целительной силе поэтического слова»³. Из этих слов можно уже составить некоторое представление об особенностях поэтического мира и своеобразии творческого метода Олеси Николаевой. Прежде всего, для неё поэтическое творчество — это не игра, не забава, не интеллектуальное и эстетическое развлечение, а выполнение великой миссии, возложенной на поэта Творцом, что влечёт предельную ответственность за каждое слово⁴. Соответственно и «мерка», с которой должно подходить к её творчеству, должна быть взята из того же духовно-эстетического «инструментария».

Поэтический мир Олеси Николаевой необычайно разнообразен, образен, красочен, сочен, насыщен деталями вещного, бытового характера, но при этом он является вестью о «едином на потребу». «Суета сует и всяческая суета» — всего лишь поверхностный слой, за которым скрывается то, что являет *подлинную* сущность бытия. Надо только правильно настроить фокус своего зрения, найти нужный угол обзора — и тогда вдруг из-под сора, мишуры и ненужных вещей нашей почти бессмысленной жизни блеснёт луч света, и всё станет ясно, осмысленно. Станет понятно, для чего всё это нам дано:

Торжище

Мы на торжище, на старом
рынке — бродим, месим грязь
и торгуем мы товаром,
прибедняясь, богатясь.

— Чем торгуешь ты, молодка?
— А солёным огурцом!
— Чем торгуешь ты, красотка?
— Хмелем, лестью и лицом.

.....
— Чем торгуешь ты, монашек?
— Кладом: жемчуг, бирюза.
— Дай мне от твоих стекляшек
за несчастные глаза.

За сиротство, лихолетье,
горечь, слёзы, лемеха, —
пусть меня нарядят в эти
радости — для Жениха.

Чтобы Он — узнал, заметил,
крикнул, голосом звеня:

— Кто так кроток, кто так светел,
словно праздник у Меня?..

.....
Да и я за ахи-охи,
возле торжища паря,
тоже получаю крохи
от Небесного Царя⁵.

Французский православный богослов Оливье Клеман писал, что «у самого незначительного из творений есть небесные корни, Бог говорит с нами во всякой вещи, во всякой вещи звенит Его слово, логос Логоса, у которого есть свой способ участия в свете, так что каждое создание по-своему выражает, самым своим существованием, божественную красоту. Каждая вещь в том, что у нее есть самого тайного и самого очевидного (тайна — в очевидности), заключает в себе точку прозрачности для света»⁶. Поэт, чей смысловой звукоряд настроен по «божественному камертону», отыскивает эту «точку прозрачности». Когда же она найдена, открыта, то всё самое на первый взгляд незначительное, мелкое, случайное, брэнное и временное становится вдруг «символом и сигналом»⁷, свидетельствующим о вечном и нетленном, превращается в проводника Благой Вести. Так, в стихотворении «Перед зеркалом» мы видим, как обычный женский макияж становится проводником не только мысли о брэнности и скоротечности земной красоты, но и о том, что и в земной красоте есть искра небесной, нетленной красоты, к которой призван человек:

...Щипчики, пилочки, кремы, помады, букет
красок и запахов — радостно, тонко, беспечно...
Что ж ты скривился, философ?
Что скажешь, поэт?
Уж не о том ли, что это — непрочно, неечно?

Может, ты веришь, что сам гениальностью строк,
фундаментальное знание оставив в наследство,
переживешь этих хрупких усилий чертог,
прядей игру и отточенных линий кокетство?

Стоя пред вечностью с длинной свечой золотой,
пахнущей воском и медом и летом измятым,
всю ее вспомнишь, со всюю ее красотой —
дурочку-жизнь перед зеркальцем подслеповатым.

По мысли критика Ирины Роднянской, художественный мир Олеси Николаевой построен по эстетическим канонам «средневекового “реализма”, где всякое жизненное обстоятельство места и времени высвечено, по закону обратной перспективы, лучом “оттуда”, где всякое фактическое “здесь” обеспечено значимым “там”, где все тутошные узлы развязываются в загробное утро вечности»⁸, а литературовед и богослов М. М. Дунаев о творчестве

Олеси Николаевой говорил, что основным содержанием её поэзии является «ощущение постоянного присутствия Творца в творении»⁹.

... Посмотри — на моей ладони лишь горстка пыли,
и уже вопрошает Хозяин мой, пришедший за виноградом:
— Когда вы просили есть — разве не ели?
И просили пить — разве не пили?
И когда блуждали впотьмах — разве Я не был рядом?
Когда вы блуждали впотьмах — разве Я не был рядом?
Когда вы отказывались от своих трудов —
разве был далеко Я?
Когда вы кичились болезненным горделивым нарядом,
кивая на лучшие свои чувства — «шизофрения» и «паранойя»?
Когда вы отрещивались от Меня средь брани и чада,
когда скликали тучи к себе и гибли под градом,
разве Я не был с вами, о трижды безумные чада?
...И замираешь под пристальным всевидящим взглядом¹⁰.

Священное Писание становится для поэта той призмой, вернее, увеличительным стеклом, через которое видятся все события и предметы мироздания, в том числе и сам поэт. Олеся Николаева подобно древнерусскому книжнику избирает в качестве творческого метода принцип «типологической экзегезы»¹¹, суть которого заключается в том, что для каждого наблюдаемого события и явления обязательно отыскивается в Священном Писании и Предании его прообраз. Первичными, таким образом, признаются события и явления, представленные в Откровении — в Священном Писании; именно они — прототипы всех других явлений. Соответственно толкование (экзегеза) событий строится на основе библейского смысла прототипа, в результате чего выстраивается библейская, христианская типология как всей истории человечества, так и жизни отдельного человека. Благодаря такому методу стихи Олеси Николаевой «работают» сразу на трёх смысловых уровнях. Эти уровни едины, но их единство иерархично. Можно метафорически приложить к этому единству христианские антропологические параметры. Человек, согласно христианскому учению, состоит из тела, души и духа. Тело подчиняется душе, душа подчиняется духу. Первый смысловой уровень — прямой смысл стихотворения, в котором реальные детали, события, пейзажи, портреты вводятся в поэтическое пространство и означают то, что они означают, а талант поэта способен сделать поэзию и из «грубой ткани» реальности. Но поэт старается заглянуть глубже видимой реальности. Мир физический есть проводник знания о мире метафизическом. Совершается некоторый смысловой «сдвиг», и поэт проникает в скрытые тайники смыслов вещей и явлений, а мы попадаем во второй смысловой план, который можно назвать символическим. Большинство хороших стихов живут в таких двух «планах бытия». Но есть и третий план, самый важный, самый главный. Его можно назвать онтологическим, или «пневматологическим», если отталкиваться от мысли самого поэта, приведённой выше. От него исходят и к нему возвращаются и образы конкретной реальности,

и символы. Он является началом и концом стихотворения, в нём находят разрешение все смыслы, заложенные в стихотворении, именно там и находится «точка прозрачности».

Показательно в этом отношении стихотворение «Портрет»¹², так как в нём «дешифрованы» самим поэтом все три смысловых пласта:

Меня три дня художник рисовал, мое лицо выхватывал из мрака, уста вылепливал, глаза мне раскрывал и пряди жесткие раскладывал двояко. Уже горел лиловый луч во лбу, и рот суровый заперт был во льду, иронии и недомолвок, властно лежала пясть узлом моих скорбей, и лишь зрачок, как древний скарабей, мучительно чернел и безучастно. Да, это я смотрела из глубин, тридцатилетними замечена песками, из форм неправильных, из непокорных глин, изрыта бликами, испещрена мазками. За правым, чуть приподнятым плечом стоял мой ангел с огненным мечом, за левым — было демона соседство, передо мной — художника прищур, за мною фон: он бежев, ал и бур, но я оттуда, если приглядеться. Портрет готов. Окончен разговор. Сокрытое пора предать огласке, а ты, художник, все глядишь в упор, все щуришься, все прибавляешь краски. То ты сутулишься, то вскакиваешь вдруг, то с раздражением роняешь кисть из рук, то замираешь рядом пригвожденно, а то щекой вживаешься щекой и, наконец, бестрепетной рукой стираешь все и смотришь отчужденно. Не извиняйся! Так же в день восьмой, сточив все грифели и иссушив фломастер, с лица земли сотрет весь образ мой взыскательный и терпеливый Мастер. И это я твержу: — Прости, прости, что я не удалась Тебе! В горсти Ты все мои черты держал умело, и все мне шло: любая тень и штрих, а я, кривясь, выламывала их и дерзновенно в зеркало глядела!

Внешний смысловой слой прост. Перед нами реальное событие: художник пишет женский портрет, а повествует об этом та, чей образ и воплощается на холсте. Портрет готов, но художник уничтожает созданное, оставшись недовольным своим творением. Художник-творец вызывал к жизни новое творение из мрака небытия, а новое творение оказалось нежизнеспособным. Почему? Художник оказался не на высоте своего призвания, не хватило таланта, дара? Может быть, и так. Но, быть может, ещё что-то не позволяет закончить удачный портрет, и дело не только в художнике, но и в первообразе, с которого пишут образ? На эти вопросы даёт ответ второй смысловый слой стихотворения. Неудавшийся портрет — это символом «неудавшейся» жизни героини. Грядущая смерть сотрёт линии и краски человеческой жизни, возвращая их в изначальный мрак небытия. Такова трагедия жизни. Но здесь не конец и итог смысла стихотворения. «Неудавшийся портрет» лирического героя, да, нет, самого поэта ведёт гораздо дальше и выше. Сам человек есть образ и подобие Того, Кто является Художником бытия. Человек есть «портрет» Бога! Конечно, это первозданный человек, не искажённый и не повреждённый грехом. Мы выходим из рук Творца совершенными, но потом своею греховной волей искажаем и обезображиваем своё богоподобие. И что, если искажения настолько велики, что Художник уже не сможет исправить? Осознав это, человека спасает от отчаянья только вера в безграничную милость Творца и Его всепрощающее милосердие. В этом заключён главный онтологический смысл стихотворения «Портрет».

Одним из «программных» стихотворений Олеси Николаевой можно считать стихотворение «Семь начал»¹³, в котором тоже явлено и иерархическое единство трёх смысловых «ипостасей», и, так сказать, воочию показана «типологическая экзегеза»:

I

Выходя из города, где хозяйничают новостройки, новоселы и нувориши,
желание выбиться в люди, быть счастливым, убедить себя, что не страшен ад,
о дерзновеннейшая из женщин, душа моя,
не поднимай горделивую голову еще выше,
не оглядывайся назад!

II

Выходя из города, где кто-то любил кого-то,
где кто-то играл кому-то лучшую из Моцартовых сонат,
и рояль был совсем расстроен, и у Эроса облупился нос,
и с Орфея осыпалась позолота,
о, не оглядывайся назад!

III

Выходя из города,
где праздновали дни рождений, дорожили мнением моды,
где, на панихиде встретившись, говорили: «Ба! Давненько не виделись!»,
пили вино и отщипывали виноград,
где болели хандрой и раком, убивали детей во чреве и принимали роды, —
о, не оглядывайся назад!

IV

Выходя из города, где тщеславились обильным столом, нарядом и башмаками,
задавали себе вопросы: «Зачем это все мне надо?» и «Что это мне дает?»,
доказывали, что добро обязано быть с кулаками,
о, не оглядывайся, душа моя, но смотри вперед!

V

Выходя из города, на который и жена праведника оглянулась,
ибо не всякая любовь остыла, и воспоминания разрывают грудь,
и не всякая стрела пропала, и не всякая струна прогнулась,
но ты, о душа моя, о душа моя, об этом — забудь!

VI

Выходя из города, в котором хоть один купол еще золотится
и хоть один колокол на высокой башне уверяет в том,
что не каждое слово — погребло и не каждая слеза в прах возвратится,
но ты, о душа моя, не оглядывайся: замрешь соляным столпом!

VII

Выходя из города — уже поверженного, уже лежащего в пепле,
где даже оплакать некому своего мертвеца,

о, не оглядывайся, душа моя, — забудь, оглохни, ослепни,
когда Господь выводит тебя из города твоего отца!

Библейское событие, повествующее о жене Лота, является универсальной «лакмусовой бумажкой» для проверки собственного духовного состояния человека на его жизненном пути. Библейский Содом становится «архетипом» любого города, а такой город становится символом поражённой грехами души человека. Каждого из нас Господь ежеминутно выводит из Sodoma греха, и каждый подвергается соблазну «оглянуться». И соблазняемся, и оглядываемся, и застываем «соляными столпами».

«Семь начал» — это честная, ничего не прощающая себе исповедь поэта. «Семь начал» — это отвержение семи смертных грехов; «Семь начал» — это семь дней творения «нового человека», совлекающего с себя «ветхого человека»; «Семь начал» — это семь шагов на пути в вечность. Оглянуться на этом пути — значит умереть вечной смертью, а путь без оглядки — это путь Христов, ведущий через смерть к воскресению.

О таком пути и о такой смерти, попирающей смерть, мы читаем в стихотворении «Шесть букв»:

...Есть взгляд гордеца, самурая,
лакея, халдея, ханжи.
И если я правильно всё понимаю,
всё в мороке здесь и во лжи.

Есть взгляд скорпиона, шалтая-болтая,
завистника, — соль
здесь в том, если правильно я понимаю:
езде — обречённость и боль.

Посмотрит цыган, не мигая,
жиган подмигнёт ли — видна
одна, если правильно я понимаю,
тревога, погибель одна.

.....

И эта равнина сырая,
и эта осенняя твердь
шесть букв, если правильно я понимаю,
развесили в воздухе: смерть.

Все смотрят от края до края
и знаменья видят конца.
Но есть, если правильно я понимаю,
Создателя взгляд и Отца.

И в нём я не та, а иная:
в божественно-хладном огне,
и, если я правильно всё понимаю,

таинственна мысль обо мне.

.....

...В то время, как, взор поднимая,
прекрасен, как юный пиит,
во славе Сиона, Фавора, Синая,
сияя, Архангел стоит¹⁴.

Отношение к смерти в поэтическом мире Олеси Николаевой формирует пасхальное благовестие «Христос воскрес из мёртвых, смертью смерть поправ и сущим во гробех живёт даровав». Смерть не страшна, смерть побеждена. Воскресение Христово показало, что действительно нет у Бога мёртвых, но все живы, ибо все воскреснут. Связь между живыми и усопшими не прерывается в Церкви и не прерывается у человека, живущего Церковью. Эта связь не пугает, наоборот радует, а встреча желанна:

Папа, больше тебе по этой земле не придется
скользить и мерзнуть,
смахивать морозную неживую слезу с ресниц,
шляпу свою смешную на лоб надвигать от ветра,
когда идешь, накрываясь вперед, навстречу ему...

За тебя и за усопшего — сладко, светло молиться:
насыщенный кротостью, ты, наверное, там,
где — страшно сказать — твой ангел и твой Спаситель
и сам Серафим Саровский, которому тебя поручила мать.

За тебя — за смиреннейшего Александра,
я скажу на эту земную боль и неземную красу:
был ты вроде диковинного рододендрона, олеандра
в этом роде, в смешанном этом лесу!

А когда и меня понесут отсюда во гробе,
потерявший руку в великой страшной войне —
ты из белых одежд две руки вдруг протянешь: обе
распахнутся блаженным объятьем навстречу мне!¹⁵

Часто Олеся Николаева, создавая стихотворение, идёт не от образа, не от звука, не от зрительного впечатления. Это всё возникает в процессе обретения стихотворением словесной плоти. Источником является некое событие в жизни человека (лирического героя, персонажа стихотворения). Поэтический мир Олеси Николаевой довольно густо «населён» персонажами с конкретными именами, фамилиями. Лирический сюжет складывается из того, что поэт показывает нам событие в жизни этих людей, через это событие раскрывает человека, его внутренний мир, характер, отношение к себе, другим, Богу. Таковы стихотворения «Соседка», «Сосед», «Мери Абрамовна», «Мемуаристка», «Весна», «Магдалина», «Страшная история», «Смерть в Монако» и многие, многие другие. Например, стихотворение «Ничего лишнего»¹⁶, состоящее из десяти строф, девять из которых

построены анафорически, — это десять различных ничем не связанных между собой, кроме личности рассказчика, событий, но через них поэт подводит нас к главной мысли — всё пустота, суета, абсурд и бессмыслица, если человек не может быть самим собой и с самим собой, а это возможно только в присутствии Бога, и ничто не должно этому мешать: «А моя подруга выбросила из дома лишние вещи. / Сидит в повеселевшей квартире. Чистота. Свобода. / — Знаешь, — говорит, — душа отдыхает... — / Ничего, оказывается, ей не надо. / Кроме радости быть собою». А если этого нет, то крысы из первой строфы прогрызут «в душе огромные дыры»: «Вчера мне пожаловался добрый знакомый, / что в него то и дело вселяется крыса. / Она прогрызает в душе огромные дыры / и заставляет смотреть на мир ее глазами».

По такому же принципу построено и стихотворение «Тридцатилистник»¹⁷. Перед нами тридцать мини-новелл о разных людях, их житейских делах, планах, событиях. Одни из новелл забавны, другие ироничны, но чаще — трагичны. Главное же в них то, что «мудрость мира сего» оказывается безумием. При этом никаких нравочений, сентенций, морализаторства. Человек (читатель) делает вывод сам, но к выводу его направил поэт. Читатель, соприкоснувшись с поэтическим миром Олеси Николаевой, должен обрести дар слышать не рёв и скрежет безумно, бездумно мчащийся за призраками счастья жизни, не крики ненависти, не вопль отчаяния, а непрестанно возносящуюся песнь «аллилуйя», как слышит эту песнь полуюродивая Мария, отмолившая своего умершего некрещёного, беспутного отца, в стихотворении «Баллада»¹⁸:

Это умер дурень Юрка — не крещён и не отпет.
Чует только кошка Мурка в мире его смутный след:
И мятется, выгибает спину и кричит своё,
Из-под шкафа выгребает пыль какую-то, тряпьё...

Есть у Юрки дочь Мария, дочь Мария — так она
За пути его кривые горечь испила сполна.
За бесчинства роковые, без креста чумной погост,
За грехи его Мария принимает строгий пост.

...Так проходит время — Мурка помирает, туфли трут,
Сверху слышится мазурка, снизу — дворники орут.
Справа — кто-то колобродит, слева — завывает дрель,
А Мария ходит, ходит средь мертвеющих земель.

В седине, почти без пищи, в старом рублище, без сна
В царстве мёртвых ищет, ищет папку глупого она.
Видно, он совсем в поганом месте, в гуще темноты,
И Мария в платье рваном лезет, лезет сквозь кусты.

Сверху слышится сюита, снизу — заунывный звук,
Справа — женский крик сердито: «Сволочь!», слева — бодрый стук.
Видно, он совсем в пропащем месте, посреди болот.
И Мария тащит, тащит ноги, падает, ползёт...

И внезапно видит — что там? Дуновенье ветерка,
Свет как будто над болотом, словно голос свысока:
«За любовь твою, за слово, за слезу твоих пустынь
Я помиловал дурного папку твоего. Аминь».

Где-то снова — вальс собачий, где-то шум бензопилы,
Кто-то воет, кто-то плачет, что-то там Бюль-Бюль Оглы,
Рёв машины, скрежет, полька, скрип, кукушка на часах...
Но Мария слышит только «Аллилуйю» в небесах.

Таким образом, само по себе событие может быть большим, а может быть совсем незначительным, но ценность его и значимость раскрывается в контексте «типологической экзегезы»: все события в итоге подводят к главному событию — к теофании, к встрече с Богом. Событие становится со-Бытием, а поэт, повествующий о нём, — со-Бытийным, т.е его творчество становится сотворчеством с Поэтом неба и земли (как мы знаем, Бог Отец в символе веры на греческом языке назван «ποιητήν οὐρανοῦ καὶ γῆς» — «Поэт неба и земли», т. е. поэт Бытия).

В такой со-Бытийности обретается подлинная свобода, как творчества, так и самой жизни. Восторг, восхищение и упоение наполняет душу поэта от созерцания богозданного мира и от осознания того, что он сам — творческая часть этого мира, часть, которая больше целого, ибо способна вместить его и выйти за его пределы и объять необъятное. В результате из глубины сердца выливается поэтическая апология Бога и Его неисчерпаемой творческой энергии:

АПОЛОГИЯ

Что твердишь ты уныло: нет выхода...

Много есть входов!

Есть у Господа много персидских ковров-самолетов.

У Него и на бесах иные летают святые.

И горят в темноте кипарисы, как свечи витые.

О, всегда я дивилась искусствам изысканным этим,
дерзновенным художествам — птицам, растениям, детям.

И мне нравились их имена — аспарагус и страус,
завитки насекомых — вся нотная грамота пауз.

Над лугами летают поющие альт и валторна,
и ничто не случайно у них, и ничто не повторно!

.....

Что б придумал новее пустыни, ходящей волнами?

Иль цветущей саванны?

Могучей реки с рукавами?

Огнегровой цунами — над мачтами гордых фрегатов?

Осьминогов жемчужных? Литых электрических скатов?..

Что новее монаха-отшельника в рубище строгом?
 Он на льве возит воду, сердечно беседует с Богом.
 И, как спелую смокву в горсти, как подбитую птицу,
 обозреть может землю, пройти через стены в темницу,
 нашептать рыбалям, чтобы риф огибали левее,
 исцелить паралитика — что ж мы видали новее?

Потому что здесь все не напрасно и все однократно:
 если выхода нет, пусть никто не вернется обратно!
 Но войти можно всюду — нагряться ночью грозой,
 сесть на шею сверчку незаметно, влететь стрекозой,
 нагуляться с метелью, озябшими топтать ногами,
 на огонь заглядеться, на многоочитое пламя:
 как гудит оно в трубах, как ветер бунтует, рыдая...

...И окажешься там, где свободна душа молодая!¹⁹

Есть у Олеси Николаевой и апология человека. Именно так и называется её «стихи в прозе» — «Апология человека»²⁰. А суть этой апологии заключается в том, что человек ЕСТЬ только потому, что ЕСТЬ Бог! А если для человека Бога нет, то он и не человек, а так, видимость одна.

Наиболее глубокие мысли о природе и сути творчества вообще и художественного творчества в частности, мы находим в святоотеческой мысли. В творениях Григория Нисского, Василия Селевкийского, Иоанна Дамаскина, Григория Паламы творчество человека рассматривается в связи с проблемой его богоподобия. Творчество — это и особый дар человеку, и его обязанность перед Творцом, поскольку создан человек по образу и подобию Божьему. Именно поэтому человеческое творчество символически отображает миротворчество. Творческое задание человек получает ещё в раю — он должен возделывать и хранить райский сад. Архимандрит Киприан (Керн), анализируя антропологическую систему одного из Учителей Церкви V века Василия Селевкийского, пишет: «...Василий Селевкийский усматривает богоподобие человека в его способности творить <...>. Всего замечательнее в этой связи то, что Василий коснулся наиболее ярко проявления творческой способности человека, его словотворчества. Полный мистической загадочности, как и вся мифологема книги Бытия, эпизод с наречением Адамом имён животным и птицам в Раю привлёк Василия <...> Адам всматривается во внутреннюю сущность каждого творения, каждого животного, каждой вещи, всматривается и угадывает самое существенное в них»²¹. Далее о. Киприан цитирует самого Василия Селевкийского: «Адам, именованием зверей, ты подтверждаешь своё владычество. Ты подражаешь достоинству Зиждителя. Бог создал естества, а ты даруешь названия... Адаму надо было узреть неизреченное устройство, носимое в себе каждым животным <...>. Бог говорит Адаму: “будь, Адам, творцом имён, коль скоро ты не можешь быть творцом самих тварей <...>. Мы делим с тобой славу творческой премудрости. Пусть познают меня, как

Жиздителя по закону естества, тебя же как владыку по смыслу именованья, давай имена тем, кому Я дал бытие»²². А это, в сущности, и повторяет подлинный поэт в своём творчестве.

Святоотеческое наследие даёт нам образ подлинного богослова: подлинный богослов тот, кто молится²³. А поэзия есть сестра и помощница молитвы. Архиепископ Сан-Францисский Иоанн (Шаховской) писал: «Поэт “милостью Божьей” имеет власть превращать воду человеческих слов в вино, а это вино обращать в кровь Слова. Такое высшее назначение поэзии, её смысл евхаристический... Доставлять чистый воздух горнего мира человеку дано молитве. И молитва поручает поэзии быть её помощницей»²⁴.

Удивительное понимание смысла поэзии! Мы знаем, что Евхаристия есть главное таинство Церкви, когда вещество земного мира — хлеб и вино — прелагаются в Плоть и Кровь Христову. Слово «евхаристия» и означает «благодарение». Так называется не только «священная трапеза — хлеб и вино, но и всё действие церковного собрания: молитвы, чтение Писания и провозглашения Слова Божьего, воспоминание о Христе и приобщение Его Тела и Крови, ибо общее значение Господнего пира есть благодарение Богу во Христе и Святом Духе — за всё, что Он сделал в творении, спасении и прославлении мира»²⁵. По слову другого известного современного богослова, митр. Иоанна Зизиуласа, «изначально евхаристия мыслилась и осуществлялась именно как выражение благодарности *за дар бытия* <...>. Воздавая благодарность за творение, мы не просто произносим слова признательности Творцу. Мы принимаем творение в свои руки и приносим его Творцу и нашим братьям, людям, как наш личный дар, как наше собственное творение»²⁶. Прилагая эти мысли к поэзии, мы снова приходим к осознанию, что поэзия — это сотворчество. Поэт преображает, претворяет обычные слова в слова, свидетельствующие о Слове, точнее, он очищает слова обыденной речи, чтобы через них и из них сияло Слово.

Павел Евдокимов, богослов Русского Зарубежья, писал, что всё в христианской жизни потенциально является таинством, или священным, т. к. всё предназначено для своего литургического завершения, для своего участия в тайне: «Назначение водной стихии — участие в тайне Богоявления; земли — принятие Господа во время покоя великой субботы, а предназначение камня — привести к «запечатанному гробу» и камню, отваленному перед жёнами-мироносицами. Оливковое масло и вода находят своё завершение как элементы-проводники действия благодати на возрождённого человека; хлеб и виноград становятся Телом и Кровью Господа... Литургия приводит самые элементарные действия жизни — пить, есть, умываться, говорить, действовать, жить — к их подлинному предназначению»²⁷. Поэт же стремится сделать слово посредством своего дара, данного свыше, «престолом уготованным» — этимасией.

Поэзия Олеси Николаевой — это хвала Творцу, синергичное участие в Его творческом домостроительстве и благодарение за всё, ибо всё от Бога дано нам избыточно.

...И говорит земля, к утру
горя зарницей:

— За нищету твою в миру —
Бери сторицей.

От рек подземных и корней,
от тайных токов,
от мифов, соков и теней,
от всех истоков!

Бери — такого не добыть
кайлом и буром,
и ломом здесь не продолбить
в усердьи хмуром.

Пройди сквозь плиты, осолён,
омыт, окислен,
к Тому, Кем был ты сочинён
и Кем исчислен²⁸.

Примечания

¹ Прот. Александр Шмеман. Единая интуиция // Прот. александр Шмеман. «Я верую». Что это значит. о главном в христианстве. М., 2013. С. 1011.

² <http://modernpoetry.ru/main/olesya-nikolaeva-stihi-premiya-poet>.

³ <http://modernpoetry.ru/story/olesya-nikolaeva-intervyu>.

⁴ См. эссе Олеси Николаевой «Слово и безмолвие» в книге: Николаева О. А. 500 стихотворений. М., 2009. С. 450–452.

⁵ Николаева О. А. Герой. М., 2013. С. 122–123.

⁶ Клеман О. Отблески света: Православное богословие красоты. М., 2004. С. 80.

⁷ См.: Николай Сербский (Велемирович). Символы и сигналы. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj_Serbskij/simvoly-i-signaly/.

⁸ URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1998/11/resens02.html.

⁹ Дунаев М. М. Православие и русская литература. В 6 т. М., 2000. Т. 6. С. 847.

¹⁰ Николаева О. А. 500 стихотворений. М., 2009. С. 324.

¹¹ См.: Левшун Л. История восточнославянского книжного слова XI–XVII вв. Минск, 2001. С. 70–73.

¹² Николаева О. А. 500 стихотворений. М., 2009. С. 196–197.

¹³ Там же. С. 293–294.

¹⁴ Николаева О. А. Герой. М., 2013. С. 60–61.

¹⁵ Николаева О. А. 500 стихотворений. М., 2009. С. 561.

¹⁶ Там же. С. 575–576.

¹⁷ Там же. С. 678–690.

¹⁸ Там же. С. 698–699.

¹⁹ Там же. С. 584–585.

²⁰ Там же. С. 455–468.

²¹ Киприан Керн, архимандрит. Антропология св. Григория Паламы. М., 1996. С. 198.

²² Там же. С. 198.

²³ «Если ты богослов, то будешь молиться истинно, а если ты молишься истинно, то ты — богослов» (Евагрий Понтийский). Цит. по: Лосский В. Боговидение. М., 2003. С. 396.

²⁴ *Иоанн (Шаховской), архиепископ Сан-Францисский. О поэзии // Иоанн (Шаховской), архиепископ Сан-Францисский. Избранное. Петрозаводск, 1995. С. 524.*

²⁵ *Фома Хопко, прот. Основы Православия. М., 2006. С. 91.*

²⁶ *Зизиулас Иоанн. Общение и инаковость. М., 2012. С. 114.*

²⁷ *Евдокимов П. Православие. М., 2012. С. 287–288.*

²⁸ *Николаева О. А. Герой. М, 2013. С. 168.*

Поэзия духовных лиц

В настоящее время, наряду с развитием православной художественной прозы, формируется пласт духовно-религиозной поэзии. Одним из знаковых современных духовных поэтов является иеромонах Роман (в миру — Александр Иванович Матюшин). Будущий священнослужитель родился в 1954 году в Брянской области, учился на филологическом факультете Калмыцкого государственного университета. Отказавшись от сдачи выпускных экзаменов, Александр пробовал себя в качестве плотника, рабочего силикатного завода, учителя музыки и т. д. С 1980 года он становится насельником Вильнюсского Свято-Духова монастыря. В 1981 переходит в братию Псково-Печерской обители, а в 1983 его рукополагают в священник сан. Пастырский путь отца Романа связан с приходами Псковской епархии, в настоящее время он служит в скиту Ветрово.

В книге архимандрита (в настоящее время — епископа) Тихона (Шевкунова) «"Несвятые святые" и другие рассказы» будущий иеромонах Роман, упоминаемый как инок Александр, представлен носителем глубокой веры, аскетом, человеком, склонным к уединению и молитве. В то же время в нем сочетаются черты как духовного воина, так и человека, наделенного явной физической силой. О последнем свидетельствует эпизод, в котором молодой инок, имеющий высокий разряд по карате, дал решительный отпор компании пьяных хулиганов.

Лирика иеромонаха Романа обладает многогранным характером и включает в себя комплекс тем и мотивов, отражающих проблему поиска Бога как отдельной личностью, так и русским народом в целом. Для более детального изучения духовно-религиозных и нравственно-философских основ лирики поэта предлагается выделить в ней ряд тематических доминант.

А. Время и Вечность.

Б. Состояние человеческой души при встрече со Христом.

В. Монашество, странничество, уход от мира.

Для лирического героя стихотворений отца Романа характерно ощущение себя на границе своеобразного двоемирия, которое можно обозначить в виде

оппозиции: суетный временный мир — вечность со Христом. Подобное мироощущение раскрывается в стихотворении «Радость моя, наступает пора покаяния...». Несовершенство земной реальности выражено в произведении через мотивы мимолетности, безысходности, грядущей гибели. Особую роль здесь играют природные образы-символы, с помощью которых создается проекция на судьбу человечества: «Затосковали деревья бесправные, / В ризах растерзанных гибели ждут». Осень в стихотворении символизирует хаос, пожар, разрушение: «Радость моя, запожарилась осень вокруг»; «Прямо в лицо роднику безответному / Ветер повыбросил мелочь листвы».

Ведущим образом, с помощью которого раскрывается идея вечного гармоничного пребывания с Богом, становится храм, спасающий человека от суетности земной реальности: «Но возжелали покоя нездешнего / Белые Церкви, Святые Кресты». При этом акцент автором делается на белый цвет, символизирующий чистоту, безгрешность.

Двойственным характером в произведении обладает золотой цвет, который встречается как при изображении гибнущего земного мира, так и в строках, призывающих обратиться ко Христу. Таким образом, слова *золото* / *золотой* включают довольно широкий спектр значений: осеннее увядание, ложные ценности («Их не прельщают купюры фальшивые, / Не привлекает поток золотой, / Нужно ли Вам это золото лживое...»), а также указание на Вечность («Лишь золотые Кресты Православные, / Радость моя, нас в бессмертье зовут»).

В некоторых стихотворения отца Романа граница между двумя мирами стирается, лирический герой ощущает присутствие Божие в окружающем земном пространстве. Как правило, речь идет о периодах соприкосновения с природой, воспринимаемой поэтом как живое свидетельство любви Создателя к Своему творению («Премудрости и Святости полны / И воды, и земля под Небесами»). Эта любовь носит безграничный характер и распространяется на каждого человека: «Не может радость быть в себе самой. / Ей нужно изливаться для чего-то. / Она подобна туче дождевой, / И все равно, где горы, где болото».

В произведении «Чем докучают будни?» двоемирие раскрывается через противопоставление мирских и церковных торжеств. В первой строфе поэт обращается к такому естественному свойству человеческой души, как усталость от будничных дней и потребность в праздниках: «Чем докучают будни? Не трудом — / Обыденностью, ветхостью теченья». Контраст в изображении светских и христианских праздников способствует возникновению в тексте мотивов пустоты, шума, суеты, с одной стороны, и новизны, чистоты, красоты, примирения — с другой. Церковные торжества метафорически показаны в тексте как приход весны, обновления жизни: «Так, вероятно, ранняя весна / Несёт земле подснежники лесные».

Тема изменения состояния человеческого духа при соприкосновении с Создателем отражается во многих произведениях отца Романа, в частности в стихотворении «Христос Воскрес! Но с Ним ли мы?», текст которого включает две части. В первой звучит вопрос о возможности спасении грешника, принесшего запоздалое покаяние, во втором — дается достаточно четкий ответ: спасение возможно для каждого, «Кто на Распятого взирает».

Глубинный метафизический характер взаимоотношений Творца и творения раскрывается в стихотворении «Все пред Тобой — мимоходящий дым», в котором образ Спасителя представлен многогранно. С одной стороны, Господь — могущественный Создатель и Судия («Все пред Тобой — мимоходящий дым. / Подобно свитку, Небеса совыются. / Склоняюсь пред Могуществом Твоим»), с другой, — любящий и прощающий Отец: «О, Милующий, Любящий спасать! / Чем отплатить за все благоденья?». Поэтика стихотворения построена на своеобразных параллелях в действиях и намерениях Бога и человека. Робкие, несовершенные, порой проявляемые лишь на уровне намерений шаги лирического героя вызывают явную ответную реакцию со стороны Спасителя, свидетельствующую о Его безграничном милосердии: «Я даже не успел к Тебе припасть, А Ты уже раскрыл Свои объятия!».

Тема любви к врагам является центральной в произведении «Прискорбна заповедная дорога». С чисто человеческих позиций, далекой от христианства, прощение в отношении врагов воспринимается как непосильный подвиг: «Любить врагов — кому сие по силам? / Мы и с собой не ладим по грехам...». Однако же приближение Бога к человеку способно изменить внутренний мир последнего, разрушить в нем стереотипы и привычки: «Но, если Божье душу посетило, — / Любой заплачет от любви к врагам». Вопрос о прощении врагов решается и в плоскости Библейского текста. Автор обращается к образу Иосифа Прекрасного, а также к важнейшему Евангельскому событию — Воскресению Христову: «Нет Пасхи без тернового венца».

Тема монашества особым образом представлена в стихотворениях «Я сказал, что где-то», «Колокольный звон над землей плывет», и др.

В произведении «Я сказал, что где-то» приближение к монастырскому локусу происходит постепенно. В начале поэт останавливается на пейзажных зарисовках, при этом возникают характерные для лирики иеромонаха Романа образы осенней увядающей природы, создается атмосфера лунной ночи: «Я сказал, что где-то / Половодье осени, / Клен собой засыпал / Рыжую траву, / Я сказал, что где-то / Над пустынной росстанью / Показался лунный / Золотой кавун».

В третьей строфе наблюдается переход от природного к монастырскому плану, возникает образ звонницы, наполняющей окружающее пространство звучанием колоколов, упоминается лик Богородицы, который «Утешает страждущий / Богомольный люд». В последующих строфах воссоздается атмосфера православного богослужения, совершаемого в храмовом локусе («Огоньки колышутся. / Свечи восковые И кадильный дым»), упоминаются атрибуты монашеского облачения («Я сказал, что где-то / Клобуки и мантии»).

Используемое автором в качестве рефрена слово «где-то» вначале способствует восприятию изображаемого им идеального мира в абстрактном ключе, как нечто далекое, сказочное. Однако финальные строки «И еще сказал я — / Я — один из них» разрушают иллюзию «далекости» описываемой реальности; лирический герой обнаруживает полную сопричастность к ней, то есть к миру православной обители, русского монашества.

В стихотворении «Колокольный звон над землей плывет» также воссоздается атмосфера монастырского богослужения, в стихотворение включены фрагменты

богослужебных текстов, в качестве рефрена звучит молитва «Господи, помилуй». Сохраняется внимание к внешним атрибутам иноческой жизни: «Свечи, образа, / Мантии, кресты».

Наряду с мотивами внутренней молитвенной сосредоточенности, обращенности к Богу, отказа от земных благ, в произведении возникает тема мученичества, жертвы ради Христа: «С музыкой такой / Хоть иди на смерть! / Много ли тебе, / Русь Святая, петь?». Очевидным становится расширение пространственного локуса: от изображения богослужения в обители автор переходит к созданию масштабного образа Святой Руси. По справедливому наблюдению Л. А. Ильюхиной «Можно выделить основные неизменные составляющие того образа Руси, который возникает со страниц книг поэта-монаха. Это всегда антиномия: Русь — поруганная, оскверненная обманом и Русь Святая, не уничтожимая никем и ничем» (1).

Тема странничества, подвига юродства возникает в стихотворении «Сон мне приснился». Одним из ведущих мотивов в данном произведении выступает мотив сна, с помощью которого раскрывается иная, параллельная (или возможная) реальность, в которой существует лирический герой. В данном контексте упоминается погребальный звон, воссоздающий ситуацию смерти в земном человеческом восприятии: как монах умирает для светской жизни, так и странник переходит невидимую границу секулярного и божественного пространств. С темой смерти связан образ-символ креста («И журавли / Словно кресты колоколен»), а также белый цвет одежды странника, вызывающий ассоциации с саваном (Тихо иду / В белой рубаше по полю).

Лирический герой стихотворений иеромонаха Романа не мыслит себя в отрыве от своей страны и своего народа. Личная трагедия воспринимается им в контексте испытаний, которые выпадают на долю России. В этом смысле можно трактовать значение финальной строфы: «Виделась в черном / Моя Родина. / Виделось диво — Я юродивый».

В произведении «Ты не пой соловей возле кельи моей» мотивы уединения, отшельничества, ухода от мирской суеты раскрываются в традициях, приближенных к устному народному творчеству: лирический герой обращается к образу-посреднику — соловью, представляющему мир фауны. Данный образ на символическом уровне связывает основные вехи судьбы поэта: его прошлое, настоящее (молитвенное уединение в келье), а также финал земного пути («Прилетай, соловей, когда кончу я путь, / На могилке моей тогда сядь отдохнуть»). Обращенность к теме неминуемой кончины определяет духовный настрой лирического героя, видящего в качестве основных ценностей молитву и покаяние перед Богом.

Исследуя поэзию духовных лиц, нельзя обойти вниманием лирику протоиерея Вячеслава Шапошникова.

Вячеслав Иванович Шапошников родился в городе Алатырь в 1935 году в семье священника. В 1954 году после окончания средней школы поступил в Новосибирский авиационный техникум. Проходил срочную службу в рядах Советской армии, после чего работал в Сибири вальщиком леса, трелевщиком. За плечами у будущего священнослужителя и поэта оставались также учеба

в Томской лесотехнической школе и Красносельское художественное училище Костромской области, по окончании которого 1964 он получил специальность художника-гравера.

Первые стихотворения Вячеслава Шапошникова были опубликованы в сибирских периодических изданиях. В 1960-е годы появились первые сборники его стихотворений «Романтикам», «Китеж», «Вохомский хоровод» и другие.

В 1991 году он был рукоположен в священный сан, служил на приходах Костромской епархии, последнее место служения — храм преподобного Алексия Человека Божия при Костромской духовной семинарии. Пастырскую деятельность отец Вячеслав совмещал с работой в местной писательской организации, являясь членом ее правления. Скончался поэт и священнослужитель в 2012 году.

Одна из ведущих тем, отраженных в художественном мире отца Вячеслава, — тема России. Поэт удивительно тонко воспринимает Родину через природные образы (небеса, облака, осина), улавливает их особое духовное наполнение, своеобразное свидетельство присутствия Создателя в окружающем мире: «Любящей думой парит небосвод. / Дышат любовью мгновенья земные. / Тихая тайна исходит из вод. / Крылья ее шелестят слюдяные». Глубокая сопричастность, взаимослиянность человека и природы рождает особое мироощущение лирического героя, в котором сочетаются, на первый взгляд, не совместимые чувства: радость, муки, тревога: «Радость тревожная: я — на РУСИ!.. / Мука — в улыбке счастливого сына...».

Тема единения земного и небесного, благодатного воздействия Божественной любви на человеческий мир раскрывается в стихотворении «Ангел летнего вечера». В нем изображается гармония вечерней природы, источником которой становятся дары ангела, посланного Богом людям: «Даровано сиреневое — долу, / румяное — заречному холму. / Пора лететь ко Божьему Престолу (как ветерку, иль облаку) — ЕМУ». Для поэта красота окружающего мира обладает не столько эстетической ценностью, сколько духовной; через природу поэт постигает замысел Создателя о человеке, призванном к Вечности. Возникает мотив сопричастности Высшему миру: «Великой тайне этой сопричастен, / окинув взором темное село: / мой горький угол неземное счастье / вот только что рукою обвело...».

Еще одна тема, свойственная художественному миру отца Вячеслава, — тема пастырского служения, неразрывной духовной связи между священником и паствой. В ряде стихотворений лирический герой фиксирует и фиксирует на отдельных моментах православного богослужения, а также передает возникающие в данный момент мысли и переживания. Так, в стихотворении «Отпуская народ» создается образ православного священнослужителя, стоящего с крестом на амвоне после окончания Божественной Литургии. Ведущий мотив в стихотворении — человеческие страдания: «Как будто течёт всё людская чреда, / А в ней что ни взгляд, то — беда иль нужда...». Созерцание скорбей вызывает особое внутреннее состояние лирического героя, связанное с ощущением холода и темноты (Белая мгла / Морозным дыханьем меня обожгла...), при этом очевидна доминанта белого цвета, символизирующего старость и смерть. Возникает мотив внутренней сопричастности пастыря и паствы; скорби прихожан оказывают тяжелое воздействие на священника,

пытающегося разделить народную боль: «И, стоя с крестом на амвоне под нею, / Одно ощущаю: седею, седею...».

Данная тема обретает развитие в стихотворении «После исповедания». Художественное время и пространство, изображаемое автором, обладает сакральным характером: лирический герой словно замирает в особом состоянии между совершением двух таинств: исповеди и евхаристии. Затянувшаяся пауза перед первым литургическим возгласом объясняется сложными внутренними противоречиями священника, принявшего покаяние собственных духовных чад. Центральный вопрос, возникающий в произведении, может быть сформулирован следующим образом: является ли духовник только свидетелем исповеди или ему суждено разделить боль и страдания прихожан («Я — свидетель? И только?! Нет: / их ответ был и мой ответ. / Их беда — и моя беда, / их нужда — и моя нужда...»).

В стихотворении возникают мотивы бессилия, немоты, сковывающей пастыря, разделившего скорби своих прихожан: «Литургию пора начать. / А на мне — как будто печать / безъязыкости, немоты...». Важным значением в произведении обладают образы креста и зари, символизирующие тяготы пастырского пути, внутренние раны, которые неизбежны для неравнодушного и отдающего себя людям духовного отца.

В заключение можно сделать вывод, что художественные миры поэтов-священнослужителей иеромонаха Романа и протоиерея Вячеслава, при всей индивидуальности, имеют много общего. Во-первых, это углубленный взгляд внутрь себя, обращение к темам молитвенного предстояния перед Богом, безграничной любви Создателя к человеку, временных и вечных ценностей. Во-вторых, это боль за судьбу России и русского человека, живущего в переломную эпоху, переживающего взлеты и падения на пути поиска Истины.

Литература:

1. *Ильюнина Л. А.* Я чадо Церкви и России. Стихи о России иеромонаха Романа (Матюшина) // Православный летописец. 2001. С. 37.
2. *Корольков А.* Скит иеромонаха Романа // Корольков Александр. Русская духовная философия. — СПб., 1998. Переизд.: Север. 2001. No 7–8;
3. Путь будет зорче идущий следом. Литературно-художественный сборник (областные творческие семинары). — Кострома, 2000.
4. Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь: в 3 томах. — М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005.

Хаос и гармония. Русская философская лирика

Начало XXI века ознаменовалось всплеском интереса к поэзии. Он стал заметным, прежде всего, благодаря сетевому распространению текстов — на пороге третьего тысячелетия литературная мода обрела новые формы. Однако информационные технологии и отсутствие обязательной редакции сами по себе не могли спровоцировать новый «поэтический бум» — безусловно, у него есть и ментальные причины. В последние годы на тематических сетевых ресурсах и в СМИ критики различных направлений не раз высказывали мысли о том, что «ненормальность» современной действительности порождает у человека потребность гармонизировать ее — в частности, с помощью ритмизации речи. Поэтическое мышление, согласно М. Хайдеггеру, делает возможным «внерациональное схватывание сущности, никогда не открывающейся в процедурах логико-рационального, сциентистски ориентированного препарирования» [25, стр. 2803]. Поэтический язык позволяет человеку структурировать мысли, чувства и впечатления, а значит, гармонизировать их, превозмогать хаотичность, которая в информационном обществе перешла в новое качественное состояние. Потребность в преодолении ущербности мира предполагает наличие у человека внутреннего идеала и имеет духовную подоплеку. Зачастую, отраженные в поэзии рубежа XX–XXI веков религиозные поиски также связаны с неудовлетворенностью окружающей действительностью и стремлением ее гармонизировать.

В 2000–х годах в России (а также за ее пределами — в Германии, Австрии, Швейцарии и т. д.) начали проводиться поэтические слэмы¹, конкурсы, фестивали и премии; художественный уровень этих мероприятий очень разный. Возникла популярная поэзия — широко тиражируемое творчество нескольких представителей московского литературного бомонда. Безусловно, такие формы существования поэзии — попытка приспособиться к отсутствию адекватной нуждам литературы государственной поддержки. Однако сетевая и фестивальная активность, безусловно, служат показателем интереса общества к поэзии. При этом наблюдается оживление литературного процесса за счет непрофессиональных

авторов; в критике их называют «людьми говорящими» [28, стр. 23], «хомо скрибенс», «ньюрайтерами» [32, стр. 3], «минималистами» [2, стр. 9], «креативщиками» [21, стр. 35] и т. д. «Креатив — это форма досуга, доступная каждому: у кого есть фотоаппарат, тот фотограф, у кого есть фотошоп, тот дизайнер (соответственно, поэтом может назваться каждый носитель языка). Современный человек с кризисом идентичности видит отдушину в самодеятельности» [21, стр. 35]. При этом параллельно с литературным мейнстримом в наши дни творят десятки прекрасных художников слова, популярность которых ограничивается узким кругом поклонников поэзии. Несмотря на дегенеративные тенденции современной культуры, русскоязычная поэзия сохранилась как элитарное искусство, она продолжает классическую традицию — в том числе, в отношении духовных исканий.

Лирика, будучи по своей природе искусством камерным — это «взгляд изнутри». Возникая во внутренней речи лирического субъекта, религиозные смыслы непосредственно раскрывают духовные переживания человека. Однако индивидуальность такого взгляда обретает эстетическую ценность постольку, поскольку становится для читателя достоверным художественным открытием, близким ему. Кроме того, существуют и общие места, свойственные поэзии того или иного периода — в том числе, поэзии рубежа XX–XXI веков. Этим обуславливается роль поэзии для понимания состояния духовной культуры нынешнего общества — как и в случае с классической литературой, выраженный поэтически личный опыт выходит за пределы личности. Искусство, не требующее специфического моторного навыка и материальных затрат, выражает интимные переживания, свойственные человеку данной эпохи вообще, а не только автору.

Симптоматично, что очень разные по художественному уровню стихотворения рубежа XX–XXI веков зачастую отражают сходную проблематику. Разрыв культурной преемственности и естественная тяга человека к самовыражению — два фактора, породившие поколение литературных «креативщиков»; религиозные темы и мотивы возникают в их творчестве, как правило, спонтанно. Они демонстрируют отъединенность от религиозной традиции и выражают духовную потерянность. Однако аналогичные тенденции (в куда более совершенном воплощении) можно наблюдать и в творчестве профессиональных авторов. Кратко рассмотрев творчество нескольких поэтов, можно очертить круг наиболее распространенных в современной поэзии подходов к духовной проблематике. Отбор материала для настоящей статьи обусловлен задачей выявить наиболее типичные для нашего времени и в то же время отличные друг от друга поэтические взгляды.

Оговоримся сразу, что за рамками статьи остались экспериментальные поэтические формы, которые принято называть современной или актуальной поэзией в узком терминологическом смысле. В контексте нашей темы они не представляют исследовательского интереса, поскольку не несут художественно-смысловой нагрузки, сопоставимой с поэзией. Как писал А. А. Пурин, «новизна всегда достигается внутренними силами искусства, силами центра. Но застывший на границах внешнего холода шлак обозначает периметр рабочей зоны поэзии, дает некоторое представление о ее свойствах» [27, стр. 333]. В статье не рассмотрена и традиционалистская поэзия, не выражающая религиозно-мировоззренческую позицию (иногда — атеистическая, агностическая).

Христианские мотивы возникают в ней, как правило, только в силу их укорененности в культуре; высказываемые в этих произведениях позиции, в основном, предполагают разумный пиетет по отношению к религиозной традиции или не касаются ее вовсе. Не рассмотрены здесь и тексты, утверждающие антихристианские принципы или ценностный релятивизм. К этой условной группе относится большая часть постмодернистских произведений, религиозные мотивы в них отсутствуют или становятся предметом обыгрывания и, будучи поставлены в соответствующий контекст, теряют свой возвышенный смысл — по сути, осмеиваются. Антираелигиозные, как и антиморальные тексты в современной словесности широко распространены, однако, как в сугубо художественном, так и в философском отношении они, как правило, поверхностны и несамостоятельны (вторичны и предсказуемы).

Материалом анализа стала, прежде всего, поэзия с религиозным подтекстом — наиболее эстетически яркая и наиболее открытая для современного читателя. Рассмотренные произведения продолжают магистральную линию русской литературы, внешне относящейся к секулярной культуре, но не утратившей живую связь с религиозной традицией. Как справедливо отметил поэт и публицист Ю. М. Кублановский, «православная тема в литературе — это не какая-то “специальная область”, а то, что незримо разлито по всему тексту» [22]. Речь идет о мировоззрении, в котором существуют представления о добре и зле, то есть некой ценностной системе координат, в рамках которой тем или иным образом действует человек. Эта ценностная система придает всему сущему и творимому высший смысл, «при всей разнице творческих методов и манер, есть <...> необходимое для всех полноценных литератур условие: убеждение в том, что зло не всеобъемлюще» [22].

Религиозные смыслы в анализируемых произведениях далеко не всегда являются заранее заданной доминантой — в лучших своих образцах как классическая, так и современная поэзия не поучает, а наталкивает на размышления; зачастую это литература сомневающих. Однако, раскрывая тему, нельзя обойти вниманием современную поэзию, выражающую традиционное православное мировоззрение. Без неоправданных обобщений говорить о соответствии поэтического мировидения православному можно в том случае, если отраженные в стихотворении духовные поиски приводят к решению, заложенному в православной традиции (отраженному в ранее созданных текстах). В таких, казалось бы, довольно тесных идейно-тематических рамках, тем не менее, возможно огромное многообразие.

Православное мировоззрение в творчестве Андрея Реброва утверждается, как правило, благодаря использованию образов соответствующего семантического поля. Поэтические иносказания, иногда конкретно-описательные, неизменно затрагивают церковную (реже — светскую патриотическую) тематику. Увиденный поэтом мир воспринимается сквозь призму русской духовной традиции и истории, этим определяется и отношение к литературному творчеству:

Но вновь, сплоченные молитвой,
Как древнерусские войска,
Стремятся буквы вдаль листка...

И полнокровная строка —
Сродни Непрядве после битвы. [29]

В стихотворениях Реброва, по выражению В. В. Ефимовской, представлен поэтический мир, «являющийся эталоном гармоничных отношений человека с действительностью» [11, стр. 194]. Идеальность изображаемой реальности подчеркивается торжественным тоном, использованием церковнославянской лексики. В художественной реальности стихотворений Реброва действуют вечные законы, однако автор не столько созерцает мир, сколько деятельно утверждает мировосприятие в свете идеала. Во многих стихотворениях возникают мотивы молитвенного труда или борьбы за веру, которые мыслятся как образец всякой деятельности человека. Соответственно, работа поэта также должна быть направлена на то, чтобы «голубь реял крестоносно, / И шло служенье муравья...» [29]. Поэт устанавливает связи между повседневной и идеальной жизнью через религиозные символы и образы православной традиции:

Вот прилетел ко гнездовью родному,
С вербную крошкой в клюве, кулик.
И возвращаюсь я мысленно к дому,
К маме, творящей пасхальный кулич. [29]

Звуковое тождество, возникающее в поэтическом произведении, подчеркивает глубинное сродство, конгениальность всего сущего. Это свойственно также поэзии Валентины Ефимовской; зачастую ее стихотворения — это поэтическое (эмоционально-образное, не рассудочное) размышление о природе вещей. В православной поэзии представление о едином источнике всего сущего хоть и задано изначально, но при этом, зачастую, как бы доказывается ходом авторских рассуждений:

Слова созвучны: «боль», «судьба», «любой»,
«спасибо», «богатырь», «богатство»,
«работа», «бой», «божественность», «любовь»...
Чем так сильно слов этих русских братство
Или, вернее, этот древний род?
В нём общий слог сознательно, упорно,
как ДНК, словам передаёт
из века в век одно значенье корня:
Бог — Бо — О — безначальный, наконец,
звук-атом существительного тока:
в благословенном имени О-тец
«О» — будто бы Божественное Око. [10]

Развитие мысли в этом стихотворении соотносится не столько с анализом, сколько с доказательством теоремы, спонтанно возникающей в уме носителя языка. Поэтическая гипотеза, попытка вычленения общей праосновы «древнего рода» слов связана с религиозной традицией, прежде всего, тем, что размышление ориентировано даже не на поиск, а на нахождение Бога. Этой задаче больше

соответствует свойственное поэзии установление смысловых связей на основе звуковой близости, чем рационально-логическое мышление. В изображении поэта язык — чудо, а значит, в нем должна действовать своеобразная логика чуда.

Как выразился критик Александр Медведев, Ефимовская — «поэт алхимический, работающий со стихиями, с первоосновами» [24, стр. 334], это видно и на примере приведенного выше стихотворения. В нем сопоставляются стихии разнородные, но не противоположные — динамика произведения определяется развитием мысли. Однако духовная проблематика в литературе традиционно связана с разрешением конфликтов, обусловленных существованием зла. В мире человека предельная высшая правда не явлена, а между временными частными правдами возможны столкновения. Неравнодушный человек не может и не должен их игнорировать, потому в душе взаимодействуют стихии не только разнонаправленные, но и, казалось бы, взаимоисключающие:

Когда печально вспоминала мать,
Как зверски хамы храмы разоряли,
Казалось мне — за «белых» воевать
Пошла бы я, сумняшеся едва ли.

Когда по Пискарёвскому хожу
И слышу эхо собственного шага,
В мечтах я в Красной армии служу
И с ней иду упорно до Рейхстага.

Дробится сердце, как в листве заря,
Лишь целому ему бороть стихии,
Постигшему, что служат не царям,
А Божией избраннице — России. [10]

В стихотворении поднята важнейшая проблема русского национального самосознания в XX веке, которая в постперестроечную эпоху стала еще острее. Борьба советской власти с религией и православной церковью, в частности, привела к тому, что на долгое время утвердился узурпаторский стереотип о неразрывной связи христианства только с белым движением. Представление о противопоставленности красного движения христианству может иметь три варианта губительных для русского самоопределения последствий: или между народной властью и важнейшей частью национальной идеи существует роковое противоречие, или советская власть не является народной, или христианство не является основой русской идеи. Все три варианта искажают истину, все три несовместимы с целостным восприятием отечественной истории. В XXI веке перед лицом пропаганды, оспаривающей огромное значение победы в Великой Отечественной войне, стало очевидно, что любые антисоветские взгляды являются, в сущности, русофобскими. На новом витке истории конфликт красной и белой «стихий» в сознании русского человека стал еще глубже. «Дробится сердце», однако сущностный источник противоречий — в дискретности воспринимаемого человеком бытия; раздробленность мироздания преодолевается верой. Служение «Божией избраннице России» позволяет принять в целостности антиномии национальной

судьбы и духовно перераста, казалось бы, неразрешимый конфликт. Православное мировоззрение поэта проявляется не в тематике или семантике образов, а в том, что любые, даже, казалось бы, неразрешимые противоречия могут быть разрешены — по логике чуда. В художественном мировидении Ефимовской «светлый праздник Воскресенья — / Ведомый итог» [10] — любые беды будут преодолены, потому что они уже преодолены в вечности.

В религиозной традиции укоренено представление об относительности времени. С этим связана распространенная в современной православной поэзии идея о том, что в жизни сокровенно повторяются библейские события. Такой поэтический взгляд своеобразно представлен в поэзии Светланы Кековой, выражающей христианскую мудрость в емких поэтических формулах. Как и в ветхозаветные времена, «совершает грехи и томится виной / на невинной земле человек земляной» [20]. Читатель, не вполне разделяющей вероисповедные взгляды автора, может задаться вопросом: зачем иносказательно говорить то, что уже сказано? Однако христианская поэзия в целом предполагает вполне определенный, ограниченный традицией круг тем, идей и мотивов. Об этом точно выразился М. М. Дунаев, размышляя о поэзии Олеси Николаевой: «Зачем же повторять известное? — Одним известно, другим нет <...> Пророк всегда говорит не своё. Он послушен велению Божию, и ему нет нужды до суетного стремления утвердить себя собой. Была бы истина. А в первый или в сотый раз она сказана — всё равно» [9, стр. 1052]. В русле современной православной поэзии, безусловно, совершаются художественные открытия, однако традиционно христианское восприятие искусства предполагает невозможность сущностной новизны. Неизменны божественные законы, соприродный земле человек — грешен и страдает, однако предreshено и преодоление «земляной» тьмы:

Не песок, не камни в земном пейзаже,
не приказ царей, не людская злоба —
только наши страхи стоят на страже.
Кто отвалит камень от двери гроба?
И хотя своё торжество когда-то
Ирод-царь отпраздновал в Кесарии,
но уже готовили ароматы
Саломия, Марфа и две Марии.
Не поддавшись страху, тоске, испугу,
шли под сводом неба, смотрели в оба
и шептали тихо во тьме друг другу:
«Кто отвалит камень от двери гроба?». [19]

Формы глагола указывают на зыбкость временной границы между событиями Священного Писания и тем, что совершается в данный момент: «наши страхи стоят на страже» сейчас, но вопрос «кто отвалит камень от двери гроба?» был задан уже тогда, а в заданном вопросе уже был заключен предполагаемый ответ. Нелинейность времени в художественном мире Кековой проистекает из утверждаемых ценностей — время, как и другие элементы брэнного бытия, преодолевается не чем иным, как только иррациональной верой:

Не нужно себя разрешать от оков,
как воду реки — от воды родников:
попробуй достать из-под спуда
простую надежду на чудо. [19]

Скрытая сущность окружающей действительности может открыться внимательному человеку, прежде всего, через созерцание безгрешной земли. В русле традиции русской философской лирики, положенной М. В. Ломоносовым, образы природы выступают как проявление мудрости творца; современный автор совмещает в одной поэтической формуле несколько образных планов:

В слезах любви, в сиянии очей
(так дети спать укладывают кукол)
собор каштана с сотнями свечей
возносит к небу свой зелёный купол.
В пустынях тел, во сне, во тьме ночной,
среди растений и жилых массивов,
где снова тварь в ковчег приводит Ной
и где кричит многострадальный Иов,
где падший ангел ловит птицу Рух,
чтобы её во сне увидел инок, —
там ночью лёгкий тополиный пух
летит на юг, свивается в ложбинах, <...> [18]

Цветение каштана увидено в данном стихотворении как ветхозаветная история, и одновременно как богослужение, соцветие каштана метафорически сопоставлено и со свечой, и с перстами, сложенными щепотью. Подобно тому, как относительны границы времени, относительны и границы форм в пространстве, получающих многомерность символа. Религиозный пафос стихотворения направлен на то, чтобы увидеть мироздание в единстве и непрерывности, библейская история происходит сейчас и будет продолжаться, «и будут звёзды плакать и сиять, / а детские глаза — сиять и плакать» [18].

Взаимопроникновение различных пространственных и временных форм в стихотворениях Кековой связано с зыбкостью границы между земной жизнью и тем, что будет после нее. Говоря о предполагаемом посмертном опыте, автор использует те же мотивы природы, радости и слез:

И будет ветка стекло царапать
и солнце сиять, как медь,
и будут слёзы неслышно капать,
а сердце — страдать и петь. [20]

В творчестве Кековой выражена, прежде всего, созерцательная и мистическая сторона православного мировосприятия, этому способствует специфическая поэтика многомерных образов. Эстетические принципы и художественные приемы в данном случае неразрывно связаны с представлением о неполноценности рационально-эмпирического восприятия мира, об узости границ умопостигаемого:

Млечный путь широк, как река Десна.
Человеку земная судьба тесна.
Он в её тисках, как в оковах сна. [20]

Отраженное в стихотворениях православное мировоззрение предполагает, что любые противоречия несомненно положительно разрешены в вечности. Божественная гармония не зависит от временных заблуждений ума того или иного человека — это лишь незначительные частности, не важные перед лицом великого общего, однако этими частностями испокон веков и занимается искусство. Православная поэзия богата и многообразна, но она не исчерпывает всего спектра типичных для современной поэзии взглядов на религиозную проблематику.

Поиск твердой нравственной основы — характерный мотив и тема в отечественной литературе рубежа XX–XXI веков. Зачастую, лирический субъект современной поэзии — ценностно-дезорientированный, но не способный примириться с идеологическим климатом эпохи русский человек. Часто он сомневается и заблуждается, однако с религиозной точки зрения он может быть «холоден, или горяч», а не «тепл» (Откр. 3:14). Оторванные от традиции и страдающие от этого люди могут стать искателями истины именно в силу вопиющей бездуховности окружающего мира. Неприятие существующей реальности как не подлинной — характерная черта русского менталитета. Как писал А. С. Панарин, «русские противопоставляют всякому наличному порядку пафос долженствования» [26, стр. 446]. Нынешняя действительность, с характерным для нее культом комфорта и успеха, не может не вступать в конфликт с человеческой тоской по идеалу, жаждой высшего смысла, устремленностью к начальным и конечным основаниям бытия.

Религиозная проблематика в искусстве имеет вневременной характер, который определяется, помимо прочего, ее остротой и важностью для человека, в какую бы эпоху он не жил. Для человека XX–XXI веков модернистский разрыв с религиозной традицией давно сам стал традицией и в этом качестве ушёл в прошлое (вследствие своих же установок). Популярный в конце XX века постмодернистский релятивизм, как известно, приводит к утрате человеком определенных представлений даже о самом себе. Жизнеспособность мировоззрения, основанного на принципе неустойчивости, сомнительна. Поэтому поздняя версия развития постмодернистской философии в своем оформлении во многом стимулирована «таким феноменом современной культуры постмодерна, как “кризис идентификации”, и содержательно разворачивается как генерирование программ преодоления последнего (см. Воскрешение субъекта)» (М. А. Можейко) [25, стр. 45]. Необходимость «воскрешения субъекта» фундирована элементарной потребностью самосохранения (самооправдания), однако после модерна попытки субъекта определить самого себя из себя же, разумеется, являются только симуляцией. Идея о том, что субъект не может быть достаточным основанием для определения самого себя, укоренена в религиозном мировоззрении. Адекватное сегодняшнему интеллектуально-мировоззренческому климату художественное раскрытие религиозных проблем предполагает заблуждения и мучительную нехватку твердой религиозной почвы. В творчестве Антона Захарова (поэта, ушедшего из жизни после тяжелой болезни в возрасте 37 лет) этот поиск показан особенно остро:

Врачи сказали: обречен.
Напротив церкви жду трамвая.
Крестом, как будто бы ключом,
Мне купол небо открывает.
Переполюют свет и грусть
от звона с ветхой колокольни.
И я растерянно топчусь,
зачем-то кепку мну в ладони. [13, стр. 21]

Захаров показывает, как современный человек даже перед смертью не может преодолеть барьер социальной привычки, научной (атеистической) картины мира и ее предрассудков, отделяющий его от веры. Барьер смехотворный перед лицом того великого и страшного, что ждет человека в конце жизни, и от того еще более трагический. Пронзительность лирики Захарова достигается за счет точной образности и психологизма, в стихотворении христианская позиция автора не высказана. Однако и в отношении религиозной проблематики зачастую художественная достоверность воздействуют на читателя сильнее, чем последовательное изложение укорененных в традиции взглядов. Но далеко не вся нынешняя православно-патриотическая лирика догматична, в ее русле происходят художественные поиски, зачастую, довольно смелые.

В современной русской поэзии широко распространена тенденция адогматизма, генетически восходящая к новокрестьянской поэзии. Эта тенденция ярко представлена в творчестве Валентина Голубева. В контексте поэзии «почвеннического» направления обращает на себя внимание личностный характер стихотворений Голубева — их отправной точкой, творческим импульсом и предметом осмысления неизменно является чувственный опыт:

Самой, что ни есть, суровой нитью
Я к земле пришит в заботах грешных
О куске и крове. И, как милость,
Принимаю право по наитию
Жить.
Душа совсем от рук отбилась,
Крылышками, улетев в скворечник. [7, стр. 43]

Обобщенно-интеллектуальная проблематика поэту чужда — в его творчестве почти нет философских интеллектуальных построений, политической позиции, оценки истории и нынешнего состояния страны. Характерные для патриотической лирики религиозные мотивы повсеместно присутствуют в творчестве поэта, однако из всего многообразия христианских тем экстенсивно представлена только тема понимания бытия как чуда, благоговейного приятия мира как великого праздника. Авторский образ мысли нельзя назвать догматически православным: одухотворение окружающего мира и ощущение своей сопричастности круговороту земной жизни выступает на первый план, идея спасения души и личного бессмертия в книге не явлена; не случайно в одном из стихотворений поэт называет себя «Православный полуязычник» [7, стр. 82]. Глубинная связь поэта с землей видна

и в первом процитированном отрывке, где отбившаяся от рук душа лирического героя улетает в скворечник (земной дом). Этот мотив гораздо звучнее явлен в стихотворении «Возвращение домой»:

... Мы предтечи твои, — сад звучит, — наши нити
Корней прорастают в пространстве.
Крещусь. И округу,
И землю крещу я, и поблекшее лунное блюдце.
Сны раскрылись, прорвались потоки наитий.
Сквозь деревья иду, ощущая, как плоть их упруга.
И, кому — не понятно, кричу: Мне уже не вернуться! [7, стр. 99]

Своеобразное двоемирие Голубева предполагает, что творчески воплотиться в одном из миров поэт не может, это противоречит его природе: как человек, он образ и подобие трансцендентного Бога, но, опять-таки, как человек, он плоть от плоти тварного мира. Однако тоска по небесной отчизне для стихотворений Голубева не характерна, миссия его героя — связывать воедино высшее христианское начало с языческим — «креститься и землю крестить». В целом обращение к одному из миров для героя невозможно («И, кому — не понятно, кричу: Мне уже не вернуться»). «Возвращение домой» для поэта — это возвращение к мифо-поэтической стихии народного мировидения, в которой православие и язычество неразсторжимо переплетены.

Предмет творческой рефлексии Голубева — жизнь как тайна: все изображаемое имеет символическое значение, знаменует своим существованием постоянное присутствие высших сил. Воспринятые медитативно житейские подробности наполняют поэтическую реальность Голубева. Вполне материальная природа изображенных явлений не препятствует тому, что мыслятся они, прежде всего, как частные проявления общих, надмирных законов. При этом жизнелюбие и приятие мира присутствуют даже в самых болезненных, горьких или тревожных стихотворениях поэта. Символизированная действительность неизменно описывается с благоговением и любовью. Относится это и к одной из основных тем позднего творчества Голубева — теме старости и смерти. «Возвращение домой» в стихотворениях поэта — это обращение к истокам русской культуры и к истокам человеческого бытия — божественному началу и вечному круговороту жизни (двум компонентам голубевского двоемирия). Точка, в которой каждый человек неминуемо соприкасается с ними, — это смерть. Старость показывается как состояние предельной близости с землей, с которой человек за годы полностью сроднился; мудрость прожившего долгую жизнь человека определяет его готовность к смерти как к возвращению домой:

Сорные травы, названья которых забыты:
Снить, веретельник, волчец и еще, и так далее — в глуби
Древних корней родовых,
Безымянности вроде и рады.
Так им спокойней в миру вековечном, но квиты
Будем мы с ними, когда и меня в глиноземные глыбы

Молча положат, как звали — забудут.
 Стою у ограды.
 Правлю косу, косовищем упертую оземь.
 Гулко, и звук разлетается, слышно и в Иерихоне.
 Выскочил следом козленок, калитка прикрытая, вроде.
 Между мирами сквозит... [7, стр. 6]

В стихотворениях Голубева смерть не мыслится как небытие, но ошибочно было бы сказать, что проживший жизнь герой не страшится смерти. Однако это тот же почтительный страх перед тайной мироздания, который лирический герой испытывает и по отношению к жизни: «Глянь, а по снегу-то летопись знаков летучих, / Птичьи следы иль письмо из пространства иного. / Я нараспев эти знаки читаю с опаской / Голос сорвать или в пропасть сознанья сорваться» [7, стр. 128]. Без этого страха невозможна сопричастность тайне — самоуверенный, нескромный (то есть, не понимающий своего места в мире) человек сам себя лишает созерцания тайны. Тайна эта по своей природе умонепостижима; вглядыванием в мир, наитием и предчувствием поэт только приближается к ней. Древние родовые корни, мир вековечный, забвение и молчание — все это в тексте связано с образами жизни, герой предвидит смерть как путь в иное бытие. Миры жизни и вечности разные, но между мирами — сквозит. Сроднившись с землей, человек, как ни парадоксально, приближается к запредельному, поскольку земное (личностное, чувственное) в художественном мировидении Голубева прекрасно именно в свете вечного. Грядущее возвращение домой — это еще и преодоление раздвоенности мира, соединение тварной природы с подлинной.

По приведенным ранее отрывкам видно, насколько смело Голубев экспериментирует с возможностями поэтического языка, активно используя необычные ритмические рисунки, строфические формы, структуру рифмовки, образные конструкции. Для поэтов «почвеннического» направления это совершенно не типично, но причислить автора к неоавангардистам, конечно же, было бы ошибкой — формальные поиски Голубева подчеркивают вкладываемое содержание, а не образуют его. В свободном стихе Голубев стремится сохранить густоту смысла, не опираясь на инструментовку стиха:

Написать стихотворение —
 Это поставить рядом хотя бы два слова
 Так,
 Как стоят под венцом жених и невеста,
 Так,
 Как стоят рядом отец и сын
 На краю вырытой ими ямы
 Перед расстрелом. [7, стр. 70]

Внутреннее напряжение, необходимое в литературном произведении, является, помимо прочего, признаком авторской ответственности, осознания веса собственных слов. В этом состоит самое значительное отличие Голубева от продолжателей

традиций авангарда.

Понимание высшей значимости своего творчества — важнейший фактор, позволяющий некоторым современным авторам находить оригинальное решение той или иной вечной темы. Ответственность писателя за сказанное слово в исторической перспективе восходит к религиозной вере. Как пишет А. Л. Казин, классика — это «творчество перед лицом Бога» [15]. Однако далеко не всегда мысль о Божьем присутствии предполагает благодарное приятие мира. В русской традиции, начиная с эпохи романтизма, некоторые поэты писали о мучительности бытия перед лицом Бога (яркий пример — «Благодарность» М. Ю. Лермонтова, 1840). Такой взгляд распространен и в современной поэзии, наиболее ярко он представлен в творчестве Евгения Каминского. Например, в цикле стихотворений «Иов» жена современного «Иова», живущего в нищете и забвении в русской провинции, ропщет: «Сколь ещё быть мне под Богом, / Выть под его сапогом?» [17, стр. 37]. Сам «праведник» вторит ей, воспринимая свой «путь в небеса напрямки» как гниение заживо, говорит о «пытке божьей любви». После стонов и жалоб, «Иов» приходит к своеобразному смирению:

...Тем легче с финалом смириться,
чем меньше в тебе от тебя.
Не сбылся прекрасный сценарий
огнем очищения душ.
Ну что ж, догнивай, карбонарий,
твой уголь не надобен уж. [17, стр. 41–42]

Как видно из приведенного отрывка, «Иов» Каминского коррелирует с темой пророка в русской поэзии. Лирический герой Каминского — мучающийся поэт-пророк, при этом пророческая миссия и мир, в котором он живет, являются для него изошренным испытанием. В этой интерпретации «Иов» не получает иного воздаяния, кроме осознания того, что его страдания были одухотворены свыше. Акцент сделан на одиночестве праведника и его роковой противопоставленности всему мирозданию — перед нами романтическая трактовка темы Иова.

По меткому выражению кинорежиссера Андрея Тарковского, романтизм предполагает, прежде всего, монолог о себе: «посмотрите, какой я бедный, какой я нищий, какой я Иов. Посмотрите, какой я несчастный, я весь в рубище, как я страдаю, как никто!» [1]. Индивидуализм и художественная констатация собственной исключительности — широко распространенное явление в лирике XX столетия. Таково наследие Серебряного века, который в философском отношении зачастую рассматривается как «наивысшая модернистская ступень в развитии русской романтической лирики» (Н. П. Сухова) [31, стр. 8]. Однако в поэзии Каминского романтический индивидуализм практически неотделим от своеобразных религиозных проблем:

Вот бы знать за собой вину —
все бы проще тогда терпеть.
Я так долго не протяну...

Ты оставил меня, ответ? [16, стр. 17]

Уникальность лирического субъекта, его несоответствие окружающей действительности и, в частности, наступившей эпохе, как правило, даются в стихотворениях Каминского в качестве априорного положения, отправной точки размышлений. Противопоставленный миру лирический герой ощущает свою избранность: «Не за то ль меня так не любили, / что сквозила во мне твоя высь?» [16, стр. 95]. Ощущение лирическим героем собственной исключительности неразрывно связано с его творчеством. Поэт изображается как носитель божественного дара, приносящего его обладателю и высшую радость — «Что жизнь без Слова? Оторопь, не боле». [16, стр. 91]) — и невероятные страдания:

Тихий ангел являлся и кожу сдирал,
чтобы ты достоверней марала орал,
чтоб ночами, как волк умирающий, выл,
не надеясь на пару обещанных крыл. [16, стр. 24]

При этом размышления лирического субъекта о возможности для него другой жизни выглядят как несбыточные мечты («Кого погубили слова...» [16, стр. 6], «Как хотелось бы дышать — в девятнадцатом...» [16, стр. 97]). Таким образом, избранность поэта мыслится Каминским в то же время как тяжкий приговор. Божественные законы, которые верующий поэт умом принимает (ввиду их неизбежности), тем не менее, ощущаются им как predetermined свыше страшная пытка. В творчестве Каминского во множестве вариантов представлена тема трудности приятия божественного промысла. Однако это связано не только с судьбой особенного человека (поэта), но и любого живого существа. Огромное место в поэзии Каминского занимает тема невозможности для человека смириться с неизбежностью конца, тема ужаса смерти и его преодоления:

Значит, гнить... что, конечно, не очень-то умственный труд,
но уж если без спросу в фальшивые туфли обул,
то изволь притворяться вполне равнодушным, пока
не забрезжат в прорехе истлевшей груди облака... [16, стр. 8]

Эсхатологические мотивы в лирике Каминского связаны не только с жизнью конкретного человека. Изображаемый поэтом грешный мир также несомненно обречен: «И подбирается грозная к миру волна / и собирается с ним расплатиться сполна» [16, стр. 13]. При этом в большинстве стихотворений размышления о мучительности жизни и ужасе неминуемого конца уравниваются представлением о высшем смысле всего происходящего. Напряженность религиозной мысли Каминского всецело строится на диалектике кажущейся тщетности трудного человеческого бытия и верой в его чувственно не постигаемую, обычно скрытую от земного взгляда одухотворенность:

Жизнь не длинней, чем переправа
и пересыльной мглы барак.
Лишь умирая, жил ты, право,

по-человечьему, дурак.
Лишь что-то отрывая с кровью
от сердца гордого, ты мог
толпы мычащей поголовью
сказать о главном, видит Бог.

Душа, плачь скрипкой Страдивари,
виной мучительно давись.
Не умалясь до жалкой твари,
не вымолишь у неба высь.
Тот, кто изрек: «Memento mori...» —
не ямб учтет и не хорей,
а сколько правды было в море
прозрачной горечи твоей. [16, стр. 120]

Духовная проблематика стихотворений Каминского по большей части определяется попытками лирического героя принять божий мир, смириться с его мучительными законами. При этом сами мучения, зачастую, мыслятся как признак избранности героя. Поэт-пророк Каминского не говорит о любви — он всецело поглощен своей духовной борьбой, размышлениями о смерти и личными взаимоотношениями с Богом. Пессимизм преодолевается иррациональной верой в высший смысл, скрытый за ужасом жизни. При этом все же Бог непостижим, его любовь выражается через посылаемые человеку муки, мир обречен, а пророк сконцентрирован на самом себе. Близкое к романтическому или модернистскому религиозное мировосприятие Каминского, безусловно, современно. Сходные духовные горизонты свойственны многим авторам, поскольку укоренены в светской традиции.

Действительность в творчестве Каминского увидена, как правило, критически; лирический герой отчетливо противопоставляет себя всему остальному миру. Мир невозможно спасти, однако его законы и неизбежность конца можно принять. Для индивидуалиста-романтика гармонизация собственных отношений с миром — это и есть гармонизация мира.

В современной поэзии представлена и противоположная мыслительная модель, которая явлена, в частности, в творчестве Алексея Ахматова. Критик Наталья Романова, говоря о его гражданской лирике, отметила способность поэта «воспринимать повреждения на теле общества как свои собственные, болеть вместе со всем русским народом» [30, стр. 20]. Добавим, что не только со всем народом, но и шире — со всем сущим. Лирический субъект во многих стихотворениях Ахматова осознает себя как часть чего-то большого и настоящего — вселенной, земли, народа. Это человек, который не может быть целью сам для себя. Быть частью — значит болеть общей болью и нести вместе со всем человечеством бремя греха, ответственности и страдания. Благословляя Алешу Карамазова на служение в миру, старец Зосима говорит ему: «в горе счастья ищи» [8, стр. 71]. Эту укорененную в русской ментальности мысль Ахматов, очевидно, полностью разделяет:

Чем неустроенней душа,
Тем строки все точней.

Тогда и пишешь, чуть дыша,
И проще, и честней. [5, стр. 32]

Мировоззрение, в свою очередь, определяет поэтику — творческое я, мыслящее себя как часть большого целого, неизбежно вовлекает текст в переключку с классической традицией:

Мои стихи из сора не растут.
Они растут, скорее, из позора,
Из воспаленной совести. Измором
Они меня, как правило, берут. [4, стр. 15]

Взаимодействие с традицией приводит к тому, что в стихотворениях зачастую ощущается свойственная творческому восприятию автора напряженная весомость. Поэт отлично понимает и дает понять читателю, что настоящее искусство — трудное искусство, которое достигается потом и кровью, что слово «Как до отчаянья доводит / До самых болевых стихов» [5, стр. 40].

Одухотворенная серьезность обуславливает требовательность поэта не только к себе, но и к другим, потому его многое уязвляет до глубины души и он дерзает обличать. Таковы не только гражданские стихотворения, но и совершенно личные. Социокультурные сдвиги или частный случай лжи — неважно; все, что попадает в художественный кругозор Ахматова, становится его кровным делом. Сказать «личным» в данном случае было бы не точно, личное — мелко и, в сущности, недостойно внимания; дело кровное — общее, а потому и предельно важное. Однако страстная требовательная любовь к конкретным людям, к стране, к языку приводит к тому, что от риторических вопросов поэт переходит к постановке страшного диагноза:

Ты хочешь правды, друг любезный?!
Когда б все было, как должно,
Мы б не заглядывали в бездны,
И вообще с дерев не слезли,
И вымерли б уже давно. [4, стр. 10]

Неравнодушная жизненная позиция приводит поэта даже не к обиде на то, что «все не так», а к чувству невозможности, неприличности существования — в том числе, собственного.

Для поэта-исследователя стихотворение становится способом объяснить мир самому себе и другим. Чтобы подойти к этому, необходимо погружение в предмет, сущностный взгляд, особое внимание. Исследователь дает себе любопытную задачу: что будет, если применить его к себе?

Застань себя за кружкой чая
Случайно, как бы невзначай,
Блестящей ложечкой мешая
Бордовый красnodарский чай.
Увидь себя за рюмкой водки

Внезапно, как из-за угла,
Свой мятый профиль в свете «сотки»,
Что судорога вдруг свела. [6, стр. 10]

Возникает то парадоксальное ощущение немыслимости, неуместности насущного бытия. Это даже не стыд за свои и чужие грехи, а ощущение изначальной «неправильности» существования как такового. Человек-тело чувствует себя самодостаточным явлением («Все это ты — большой и цельный» [6, стр. 10]), однако тут же переживает ощущение невозможности этой жизни — слишком настоящей, слишком полнокровной:

Но в сердцевине этой жизни
Схвати вдруг за руку себя.
Почувствуй: глаз в прозрачной слизи,
И в корочке сухой губа.
Найди себя на грани лета
С восторгом страшным и тоской,
И поперхнись, что ты — все это,
И ужаснись, что ты живой. [6, стр. 10]

В воспринятом поэтом бытии как будто есть нечто непристойное; как ни странно, в этом ракурсе трагическое и непристойное не исключают друг друга (как не исключают друг друга страшный восторг и тоска). Человек чувствует в самом факте существования невыразимую муку (обычно незаметную за шквалом информации). Поэт, вглядываясь в себя и мир, осознает эту муку во всей нестерпимости. Это касается бытия человека, который «Съел яблоко со всеми потрохами: / С костями, с мясом, кровью и грехами» [4, стр. 9] — его бытие безумно и «недопустимо» уже вследствие этого. Однако параллельно существует мир безгрешных существ — свободных, казалось бы, от всех людских изъянов. При чтении стихотворений Ахматовой о природе может создаться впечатление, что автор находит если не спасение, то отдушину в мире без предательств, самомнения, ложного стыда, где в уснувшем на зиму поле «Каждый колос обезболен, / Каждый стебель защищен» [4, стр. 97]. Однако бытие природы — тоже бытие, и уже вследствие этого оно безумно и невозможно. В гораздо более гармоничном, чем человеческий, мире природы, тоже предостаточно страданий и, кроме того, сосредоточившись, можно заметить сквозящую в насыщенной жизни природы бессмыслицу. Ощущение бессмысленности происходящего связано, конечно, с богооставленностью, которую человек ощущает не только применительно к себе, но и к таким гармоничным формам жизни, как, например, краб:

...Ночью пляж почти безлюден, только фантики и пробки,
Их сканирует без смысла пучеглазый аппарат.
Безнадежно раздаются позывные в круглой рубке,
Их никто принять не в силах... Космос пуст... Безбрежен мрак...
[6, стр. 161]

Невыразимое «присутствие создателя в создании» [12, стр. 169], о котором писал В. А. Жуковский, поэт рубежа XX–XXI веков ставит под сомнение — вместо него возникает также невыразимое (и оттого еще более безысходное) ощущение напрасности всего сущего. Чувствующий ответственность за общество, болюющий общей болью поэт, тем не менее, полагает, что, по совести, лучше бы не было человечества. Героя лирики Ахматова невозможно упрекнуть в отсутствии жизненлюбия или робости — напротив; однако он живет с постоянным ощущением стыда, неоправданности и неуместности своей особы:

Ведь счастье не длится так долго,
И чем мне прикажешь платить
Всю тяжесть безмерного долга
За право дышать здесь и жить. [5, стр. 20]

Природа в мировидении автора — воплощенное совершенство, однако и за ним проглядывает страшная бессмыслица. Воспринимающий себя в качестве части великого целого художник всей душой любит бытие, однако эта любовь, в силу своей требовательности и пристального взглядывания в предмет, оборачивается не то что отрицанием бытия, а сомнением в его правомочности. В мировидении Ахматова традиционная отдушина в слове и языке для современного поэта несостоятельна. Нынешним людям поэзия не нужна и поэт чувствует себя анахронизмом, «Словно живы гротескмейстеры, но позабыта игра, / Словно мозг еще жив, ну а тело уже охладело» [4, стр. 92]. Надеяться на то, что читателям будущего пригодятся «Обломанных рифм наконечники, / да ржавые лезвия строк» [4, стр. 94] нелепо. О том, чтобы развлекать себя бесцельной и беспричинной канителью искусства ради искусства, конечно, и говорить не приходится — того, кто знает любовь и смысл, такими суррогатами не прельстишь.

Ахматов в своей поэзии доходит до пределов сомнения и отрицания. Однако он показывает, что осознание беспросветной тщеты всего сущего не дает права опускать руки — наоборот: достигший своим пристальным взглядом самых горьких истин поэт-исследователь должен даже не завуалировать их, а разоблачить. Роль поэта в мире как раз и состоит, в сущности, в том, чтобы спасти его от бессмысленности — преодолевать законы тлена, тяготеющие над бытием. «И перед девочкой лавиной оживают / Чужие океаны, острова, дороги. / И океаны трав, жуков, букашек омывают / Ее босые ноги. / Тринадцать лет. Бог мой. Всегда так будет...» [3] — ради одной только девочки с книгой уже стоит удивляться, открывать и создавать, даже если это совершенно бессмысленно. Фразой «Тринадцать лет. Бог мой» автор осознанно как бы спасовал перед речью: вместо исследовательской попытки конкретно обозначить переживание — фразеологическое «Бог мой». Признав невозможностью адекватно высказаться о происходящем, поэт констатировал в нем чудо: «Всегда так будет» — законы тлена посрамлены, бытие все-таки прекрасно. Ущербность существования преодолевается прорывом иррационального чувства вечной гармонии — через взгляд поэта бытие спасено. Спасение — необходимый и самый главный виток диалектической спирали объяснения мира себе и другим, однако без предыдущих двух он совершенно невозможен (сотворение — грехопадение — спасение).

Осознание ужаса мироздания, грех и стыд совершенно необходимы для зрения красоты и смысла; для человека секулярной эры сомнение — неисключаемый элемент стремления к истине. Однако искусство, помимо прочего, даёт возможность сам путь сомнений, поисков и страстей увидеть как бы со стороны. Во многих произведениях современной поэзии дистанцированность лирического субъекта от личного переживания и позволяет приблизиться к духовности. Мировидению человека рубежа XX–XXI веков свойственна трагическая неудовлетворенность насущным бытием и тяга к подлинному, как, например, в стихотворениях Елены Ивановой:

Длится странная жизнь непрерывной попыткой
Оказаться не здесь.
Ты бежишь, как клубок. Кто-то тянет за нитку.
Разматываешься весь,
Изменяя маршрут на ухабах событий
И теряя объем.
Так клубок постепенно становится нитью,
Находившейся в нем.
Так себя разворачиваешь до основы.
По сигналу «отбой»
Ты, бегущее вдаль голосащее слово,
Снова станешь собой. [14, стр. 21]

Автор избегает буквального описания духовных переживаний и жизненных перипетий при помощи развернутой метафоры; человеческая жизнь в стихотворении мыслится как испытание, высказано представление о том, что чистилище — на земле. Однако акцент сделан не на греховности бытия, а на его скрытом высшем смысле; вера в то, что несовершенная жизнь представляет собой путь к жизни подлинной, обуславливает возможность принять существующий порядок вещей.

Судить о русской поэзии начала XXI столетия сложно уже ввиду того, что она находится в стадии становления — это живой, полный противоречий процесс. Отсутствие необходимой для анализа временной дистанции предполагает и несистемность отбора материала, и общий характер сделанных выводов. Данный обзор не отражает всего спектра духовных исканий современной русскоязычной поэзии, которые, безусловно, представляют собой богатый материал для изучения. Актуальность этой темы, во многом, связана с неустойчивостью идеологической ситуации в России. В наши дни остро стоит проблема национальной и культурной идентичности, в сохранении которой важнейшую роль играет современное искусство слова.

Рассмотренные произведения, при всей идейной и поэтологической разнице, опираются на русскую классическую литературу, это и обуславливает их современность. Как точно выразился В. М. Маркович, «классика порождает традиции, а не каноны, динамику, а не статику» [23, стр. 32]. В творчестве многих поэтов рубежа XX–XXI веков по-разному выражено традиционное православное мировосприятие (Ребров, Ефимовская, Кекова). Однако, тем не менее, большая часть нынешней русскоязычной поэзии выражает свойственные современному обществу особенности мировоззрения и характеризуется оторванностью от религиозной

церковной традиции. Это может быть связано с инерцией атеистической картины мира (Захаров) и преимущественно аналитическим взглядом на жизнь (Ахматов), народным адогматизмом (Голубев) или романтически-модернистским индивидуализмом (Каминский). При этом выраженному в поэзии современному мировоззрению свойственна неудовлетворенность наличным человеческим бытием, которое зачастую мыслится как не подлинное (Иванова). Устремленность к подлинному бытию радикально отличает такой взгляд от постмодернистского кризиса идентичности. Самой характерной для начала XXI века чертой, присутствующей в большинстве приведенных стихотворений, является стремление гармонизировать собственные отношения с миром, творчески преобразовав его в своем восприятии. Связанные с этим искания и представляют собой явленную в поэзии грань духовной жизни русского человека начала третьего тысячелетия.

Литература:

1. *Андрей Тарковский*. Встать на путь. Беседу с Андреем Тарковским вели Ежи Иллг и Леонард Нойгер // Медиа-архив «Андрей Тарковский» / URL: <http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Noyger.html> (дата обращения 26.07.2017).
2. *Антипов Е. И.* Литдыбр: статьи и думы. СПб.: Серебряный век, 2015. 192 с.: ил.
3. *Ахматов А. Д.* Бесшумный листопад // Зинзивер № 6 (74), 2015 / URL: <http://reading-hall.ru/publication.php?id=13425> (дата обращения 1.09.2017).
4. *Ахматов А. Д.* Воздушные коридоры: стихотворения. СПб.: Береста, 2011. 100 с.
5. *Ахматов А. Д.* Солнечное сплетение: стихотворения / Предисл. А. Урбана. Оформ. Худож. И. Кулика. Л., 1989. 80 с.
6. *Ахматов А. Д.* Сотрясение воздуха. Стихотворения. Третья книга / Предисл. Г. Горбовского. Оформ. Худож. Е. Жабинковской. СПб.: «Издательство Буковского», 1998. 240 с.
7. *Голубев В. П.* Возвращение домой. Стихотворения. СПб.: Издательство писателей «Дума», 2013. 144 с.: ил.
8. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990 гг. Том XIV. Братья Карамазовы (книги I–X). Л., 1976. 512 с.
9. *Дунаев М. М.* Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература в XVI–XX веках. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2003. 1056 с.
10. *Ефимовская В. В.* Ефимовская Валентина Валентиновна // Сайт издательства «Российский писатель» / URL: <http://www.rospisatel.ru/efimovskaja-kn.htm> (дата обращения: 16.10.2017).
11. *Ефимовская В. В.* Резонанс жизни. СПб.: Родная Ладога, 2015. 464 с.: ил.
12. *Жуковский В. А.* Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1952. 340 с.
13. *Захаров А. В.* Вся жизнь. Собрание стихотворений. СПб., 2011. 192 с.
14. *Иванова Е. С.* Прогулка. Стихотворения. СПб.: Литературный фонд «Дорога жизни», Общество «Молодой Петербург». СПб, 2014. 48 с.
15. *Казин А. Л.* Классика, модерн и постмодерн // Александр Казин. Русская народная линия / URL: http://ruskline.ru/analitika/2013/12/30/klassika_modern_i_postmodern/ (дата обращения 26.07.2017).

16. Каминский Е. Ю. Пиршество живых. Восьмая книга стихотворений. СПб.: ООО «Журнал “ЗВЕЗДА”», 2012. 160 с.
17. Каминский Е. Ю. С глазами загнанного зверя: стихотворения последних лет / Евгений Каминский. М.: Союз российских писателей, 2017. 64 с. (Дорожная библиотека альманаха-навигатора «Паровозь»).
18. Кекова С. В. Иней Рождества: стихи // Знамя № 1, 2000 / URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/1/kekova.html> (дата обращения: 16.10.2017).
19. Кекова С. В. Солдатская трава: стихи // Знамя № 4, 2001 / URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/8/kekova-pr.html> (дата обращения: 16.10.2017).
20. Кекова С. В. Цветная Триодь: стихи // Знамя № 4, 2001 / URL: <http://znamlit.ru/publication.php?id=1401> (дата обращения: 16.10.2017).
21. Круглов Р. Г. Грани. Сборник статей. СПб.: АПИ, 2013. 60 с.
22. Кублановский Ю. М. Юрий Кублановский: Религиозность в литературе — деликатная вещь // Церковный вестник 19 августа 2016 г. / URL: http://www.e-vestnik.ru/interviews/yuriy_kublanovskiy_o_literature_9620/ (дата обращения: 16.10.2017).
23. Маркович В. М. «Повести Белкина и литературный контекст: К проблеме классики и беллетристики // Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб., 1997. С. 30–65.
24. Медведев А. В. Поэзия, причастная стихиям // А. В. Медведев. Ни коня, ни сабли. Проза, эссе. СПб.: ОАО «Информационно-издательский центр Правительства Санкт-Петербурга «Петрацентр», 2013. 364 с. С. 334–339.
25. Новейший философский словарь: 3-е изд., исправл. / Составитель и главный научный редактор А. А. Грицанов. Мн.: Книжный Дом. 2003. 1280 с. (Мир энциклопедий). // Интернет-версия [newest_philosophical_dictionary.pdf](http://pnu.edu.ru/media/filer_public/2013/04/17/newest_philosophical_dictionary.pdf), 4573 с. / URL: http://pnu.edu.ru/media/filer_public/2013/04/17/newest_philosophical_dictionary.pdf (дата обращения: 24.08.2017).
26. Панарин А. С. Православная цивилизация в глобальном мире. М., 2003.
27. Пурин А. А. Листья, цвет и ветка. О русской поэзии XX века. СПб.: ЗАО «Журнал “ЗВЕЗДА”», 2010. 384 с.
28. Ратникова Е. Стихотворение с большой буквы: критика / Екатерина Ратникова; МПб. Литературный фонд «Дорога жизни», Общество «Молодой Петербург». СПб.: Реноме, 2012. 88 с.
29. Ребров А. Б. Ребров Андрей Борисович // Сайт издательства «Российский писатель» / <http://www.rospisatel.ru/rebrov-stihi.htm> (дата обращения: 16.10.2017).
30. Романова Н. Литературно-критические статьи и интервью / Наталья Романова; СПб. Литературный фонд «Дорога жизни», Общество «Молодой Петербург». СПб., 2015. 80 с.
31. Сухова Н. П. Утонченная эпоха // Поэты серебряного века / Состав., вступ. ст., коммент. Н. П. Суховой. М.: 1998. 301. с.: ил.
32. Чабан О. Утерянная связь времен: критика / Олег Чабан; СПб. Литературный фонд «Дорога жизни», Общество «Молодой Петербург». СПб.: Реноме, 2014. 144 с..

Примечания

¹ Поэтический слэм — конкурс живых выступлений с чтением стихов, победители определяются голосованием слушателей и участников.

Пути к православию современной прозы: Л. И. Бородин, В. Н. Крупин, А. Ю. Сегень

Л. И. БОРОДИН: «ВРАСТАНИЕ В ПРАВОСЛАВНУЮ ТРАДИЦИЮ»

Осмыслять роль Л. И. Бородина (1938–2011) в литературном процессе можно только в отношении к православию как основе национального менталитета. Жизненную и творческую доминанту художника определяла мера «врастания в православную традицию» [1, т. 6, с. 410]. Работая над диссертацией «Философские взгляды Н. А. Бердяева» в 60-е годы XX века, участвуя в распространении религиозного самиздата, одним из направлений деятельности ВСХСОН¹, он идёт по пути обретения веры. Первые писательские опыты обостряют вопрос о православии и творчестве. Для Н. А. Бердяева возможно спасение не только через христианское подвижничество, но и через творчество, для Л. И. Бородина встреча с православием лишь началась через философию, поэтому его глубоким убеждением становится иной взгляд. В 2002 году на вопрос о возможности слияния искусства и христианства только на высшем уровне зрелости художника (В. В. Кожин) писатель ответил так: «У меня <...> более радикальная позиция. Попытка осмыслить мир через художественное творчество очень рискованна. Невозможно требовать от литературы и искусства, чтобы они были православными. Тогда они и не нужны. Есть главная Книга, в которой всё сказано. Остальное — попытки воспроизвести Тайну Творения через себя. По большому счёту они тщетны, но в первоначальной основе могут нести здоровое начало. Не просто как произведения искусства, но как способ расширения души, стремящейся к Богу. В этом смысле можно рассматривать творчество положительно» [1, т. 7, с. 583]. Отношение к слову как к высшему дару Бога человеку (Гоголь) для Л. И. Бородина было определяющим.

Публицистика, программа ВСХСОН, мемуары, интервью, личные встречи — важнейший источник сведений о мировоззрении писателя. Ключевым критерием отбора в ВСХСОН было отношение к православию как культуuroобразующей

религии. Руководители Союза исходили из необходимости «христианизации экономики, христианизации политики, христианизации культуры» [1, т. 6, с. 86]. «И речь идёт не о теократии, но всего лишь о необходимости соотнесения важнейших аспектов общественного и государственного бытия с ориентирами, каковые по сей день никем, кроме марксистов, не оспорены, по крайней мере в той части, в которой они <...> являются концептуальной базой сохранения человеческого рода на уровне коллективной исторической личности» [1, т. 6, с. 86].

Деятельность Л. И. Бородина на посту главного редактора журнала «Москва» в самые тяжёлые для толстых журналов времена (1992–2011) отличалась цельностью и твёрдостью позиции. Значимость спектра вопросов, поднимаемых им, растёт день ото дня. Откликаясь на экспансию развлекательных форматов в СМИ, Л. И. Бородин как историк даёт глубокое обоснование сущности русской культуры, православной в своей основе. «И как ни парадоксально, она, русская культура, оставалась таковой даже тогда, когда, казалось бы, бунтовала против своей духовной первоосновы. Даже в бунте она стучалась в ту же сокровенную дверь величайших истин Богооткровения и срамно богохульничала в отчаянии от неспособности самоопределиваться вне национального религиозного опыта» [1, т. 7, с. 71]. В 2002 году Московская Патриархия РПЦ наградила писателя орденом Преподобного Сергия Радонежского III степени за «православно-просветительскую и издательскую деятельность журнала „Москва“».

Равновеликость слова и дела определила нравственную основу творчества. Начавшееся в лагере литературное творчество во многом объясняет авторская оценка первого срока: «Мы были не жертвы. Мы были проигравшие. Едва ли удастся мне достаточно внятно определить разницу самоощущений между жертвами и „проигравшими“, но эта разница есть, она существенна, и, в известном смысле, она даже выступает в роли решающего фактора в формировании позиции по отношению к комплексу отвергаемых идей, нейтрализует ежечасно порождаемый лагерной системой эмоциональный негативизм — бесплодие, опустошающее душу, хотя и постулирующее к активному протесту» [1, т. 6, с. 531]. Лагерная тема не становится для писателя определяющей. О первом сроке написана повесть «Правила игры» (впервые опубликована в 1986 году в «Гранях»), она даёт основания для выявления авторской рефлексии в отношении к православию. Контуры православной традиции проступают в характеристике заключённых. Л. И. Бородин, определяя тех, кто отмежевался от Русской Православной Церкви в 1920-е годы XX века из-за расхождений по вопросам политики власти в отношении к православию, акцентирует внимание на их нравственной позиции: «В кодексе статей с такими сроками не было. Чаще всего тот или иной из этих подвижников, отсидев срок, выходил из лагерных ворот, добирался пешком до ближайшего православного храма и начинал публично и громко клеймить служителей храма за сотрудничество с антихристом. Тут же «брали» — и новый срок. Всем нам запомнился некто Кленов, сидевший уже сорок какой-то год. Молчаливый, необщительный, если до кого и снисходил разговором, то всё сказанное им — в памяти на всю жизнь» [1, т. 6, с. 100]. Лейтмотивом, формирующим конфликт «Правил игры», станет заповедь зэка, прообразом которого был Кленов. О нём в интервью Е. Данилову «Я живу только надеждой...», опубликованному

лишь после кончины писателя, Л. И. Бородин повторит сказанное в 1975 году в «Полюсе верности»: «Своему первому сроку я просто благодарен...». Он объяснит, почему: «Верующие люди они и являли образцы стойкости, некоторые сидели по 30, по 40 лет, и не ломались. Нам, с нашими сроками в 6–7 лет, просто было стыдно, когда мы глядели на этих могучих и не сломившихся стариков <...>. И нужно было быть совершеннейшим ничтожеством, чтобы на фоне всего этого сломаться [8]. О лозунге “На свободу с чистой совестью” старый зэк скажет: “Это для тебя написано. Каждый день читай и проверяй себя, готов ли ты к свободе, потому как свобода только для чистой совести назначена. Будет совесть чиста, будешь свободным даже под ярмом”» [1, т. 2, с. 385]. Значение героя подчеркнуто оценкой его смерти, вышедшей за границы личного отношения: «Крепкий был старик, но взял да помер. И тогда <...> Костя Панченко встал и объявил минуту молчания, и ни один стукач чавкнуть не посмел» [1, т. 2, с. 385]. Вспоминает Юрий старика и через пять лет, когда развивается нравственный конфликт, неразрешимый от того, что вера — водораздел между стариком и Юрием: «Но тот старик, он ведь не играл. Он жил по этим правилам и умер... Правда, у него была вера, и она диктовала ему правила его жизни. А если веры нет, а правила те же, то что же это, как не игра в жизнь?» [1, т. 2, с. 385]. Таким образом, православие — личный выбор, определяющий общественную позицию.

Публицистика 70-х годов позволяет реставрировать хронологию и детализировать онтологические основания художественной концепции писателя, которые были для него путём к России. Во вступительной статье «Московского сборника»² (январь 1975 г.) «О Галанскове как христианине» Л. И. Бородин пишет: «Мы все так или иначе прошли через руки предателей, трусов или провокаторов. Мы проявляли мужество или слабость, мы были принципиальны или конъюнктурны, мы боролись или уступали, но мы не бывали христианами, даже когда нас отправляли в лагеря с ярлыками поповских перерожденцев <...>. Меня всегда поражала и восхищала его способность совершенно не помнить зла» [1, т. 7, с. 212]. О себе Л. И. Бородин скажет: «В то время я уже умом и *сердцем* (выделено мною — И. К.) принял христианство» [1, т. 7, с. 212]. Определяющая роль такого принятия исключает интерпретацию творчества писателя, основанную на внешних произвольно истолкованных атрибутах. Наиболее наглядна в этом плане монография В. Д. Серафимовой. В ней продемонстрировано, как ложные мировоззренческие послышки приводят к искажению определения метода. Фактические неточности (даты и источники публикаций рассказов «Встреча», «Посещение» и др.) становятся следствием игнорирования эволюции. Автор в рамках подобной логики обнаруживает в творчестве писателя, упорно сопротивлявшегося всему «постмодернистскому», «постреализму», метод, «обновившийся поэтикой постмодернизма» [5, с. 93]. Данному определению противостоит всё творчество, позиция по отношению к культуре и религии, деятельность на посту главного редактора «Москвы». Во время беседы о будущем литературы Л. И. Бородин с надеждой рассказывает о встречах с молодыми провинциальными писателями, радуясь, что «обращает на себя внимание какая-то чистота литературной атмосферы. Попробуйте <...> поговорить там <...> о Ерофееве или Сорокине — ничего, кроме усмешки, в ответ не получите. И это не тот случай, когда они их произведений не знают — читали,

и очень внимательно. Но писать подобным образом не желают — видимо, срабатывает заложенное в них здоровое начало и художественное чутьё» [1, т. 7, с. 592–593]. В другом интервью Л. И. Бородин подчёркивает: «Я традиционалист. Вырос на классической литературе, классической музыке и живописи. Как не могу я слушать всяческую попсу, точно так же не могу читать и соответствующую литературу, посещать соответствующие выставки» [7, с. 616]. И наконец в «Без выбора»: «Совершенно не воспринимаю литературный модернизм во всех его проявлениях (зд. постмодернизм. — *И. К.*)» [1, т. 6, с. 408]. Необоснованна формулировка концептуальной идеи Л. И. Бородина: «Путь к спасению в конце повести (о «Ловушке для Адама». — *И. К.*), как и во всём творчестве писателя — в объединении людей» [5, с. 85]. Отмечая, что «у Л. Бородина „мысль“ тесно связана с мечтой о единой национальной религиозной идее, способной спасти человечество» [5, с. 93], автор монографии предпочитает не заметить, что уже с 70-х годов (задолго до публикации в 1994 году «Ловушки») для писателя путь спасения и отношение к рассудочно принимаемой вере сформулированы. Увоенное В. Д. Серафимовой обоснование «постреализма» [4, с. 233–252], ведёт к признанию «релятивной эстетики», «нового релятивного космоса», «духовного релятивизма» [5, с. 40], приписываемому и Л. Бородину. Допустим, что «постреалисты <...> ищут смысл, не предполагая его наличия во вселенной» [4, с. 249], но какое это имеет отношение к творчеству Л. И. Бородина? Для писателя православие — не отвлечённая идея, и авторская позиция в отношении к открытому благодаря сердечному принятию пути спасения прочна и однозначна, при том, что герои его — люди «смятенного времени». Думается, не случайно ещё в раннем автобиографическом рассказе «Вариант» (1968), противопоставляя героев по отношению к православию, автор приводит к краху Андрея, рационалистически усваивающего религиозные представления, а Вадим, чувством постигающий веру, оказался единственным способным противостоять железной воле руководителя кружка. «Правда чувств» побеждает «сопротивление разума» не только в персонажной сфере, но и в авторской. «Мой личный поворот в Православие на эмоциональном уровне произошёл, когда в 60-х годах в день Николая Чудотворца мы пришли в собор Никольский <...> и попали на чтение и пение акафиста Николаю Чудотворцу, которое исполняется там всем народом. Вступление поёт хор, а всё остальное поют все. Я был потрясён, я узнал тональности русских песен. И после этого я каждую среду старался вырваться на эту службу и попеть» [1, т. 7, с. 649–650], — скажет писатель в последнем большом интервью 2009 года.

В мемуарах «Без выбора» (2003) Л. И. Бородин осмысляет путь к православной России. Подобно древнерусскому художнику, писатель учитывает этический смысл события. Отношение к факту определено тщательным исследованием источников, богатые тюремные библиотеки, созданные из конфискованной литературы, во время заключения давали такую возможность. «Факты — это всего лишь объекты избирательной способности человека, чаще всего уже задействованного в той или иной системе политических координат» [1, т. 7, с. 417]. Постигая истоки общественного раскола XX века, Л. И. Бородин обращается к смуте XVII века. В повести «Царица смуты» (1996) православие как основа собирания

государства российского дано через призму восприятия подчас далёких от него людей, прежде всего Марины Мнишек, именно остранённый взгляд помогает увидеть существенные черты веры русинов в пору её оскудения. Как отметил в своей рецензии А. И. Солженицын, «эта повесть — в нынешние годы пустоцветения торопливого поверхностного „постмодернизма“ — входит весомым вкладом в русскую историческую романистику» [6, с. 149].

Первые страницы «Без выбора» обращают читателя к детству, название последней главы («Счастье») определено православным мироощущением и возвращает к нему. Ощущение себя «уродом» (в контексте писателя близко по значению к православному толкованию «юрода») стало предпосылкой своеобразия пути к России, истоки которого в бабушкином воспитании: «Много мне поведала купеческая дочь, но ни слова о Боге и ни слова о советской власти. Пока она была жива, мы существовали с ней вдвоём в несколько странном национальном поле, куда злоба или доброта дня длящегося не залетала. То было поле духа, но, как понял много позднее, духа всё же ущербного, ибо без высшей явности духа — Духа Свята; о Его присутствии в мире мне поведано не было» [1, т. 6, с. 9]. Душевный мир формируется из осознанных позже ценностей, православных в своей основе. Дар любви ассоциативно связан с восприятием классической музыки: «Ещё хотелось взлететь и парить над миром с великой, необъяснимой любовью к нему — всему миру, о котором я ещё, собственно, ничего не знал и не страдал от незнания...» [1, т. 6, с. 10].

Путь «врастания в православную традицию» при глубоко ироническом отношении к «ореолу чрезвычайности, которым окружают себя люди художественного творчества» [1, т. 6, с. 413], освещён глубоко символическими деталями. Первое кричащее несоответствие: школа МВД, в которую он поступает в 1955 году, располагается в храме. Этому дана жёсткая самохарактеристика: «Нас, атеистов, сие не трогало» [1, т. 6, с. 12]. Узнавание правды об обществе, в котором формировался комсомолец, стало поворотным моментом по отношению к прошлому идеалистическому восприятию мира. «То была моя первая, а возможно, и единственная в жизни „ломка“: взламывался, раскалывался на части данный мне природой дар любви» [1, т. 6, с. 17]. Опорой, позволившей выстоять, стало православие, в котором едва ли «есть <...> грех больший, чем ненависть к Божьему миру» [1, т. 6, с. 205].

В двух наиболее значимых для Л. И. Бородина произведениях — повести «Год чуда и печали» и «Ловушка для Адама» — православие в основе художественной концепции. «Год чуда и печали» открывает собрание сочинений, построенное по тематическому принципу, «в согласии с авторской волей» [1, т. 1, с. 11], первостепенное место произведения определено его внутренними связями с православием. Серьёзный комментарий к «Ловушке» Л. Штраус нуждается в уточнении в части оценки традиции: «До повестей „Год чуда и печали“ и „Ловушка для Адама“ русское искусство слова не знало такого осмысления мира видимого и невидимого, „ненашего измерения“, в восточно-христианской традиции понимания сущности этих миров, именно в такой мере осознанной и воспринятой автором этих повестей» [7, с. 182–183]. Думается, что оценка творчества И. С. Шмелёва И. А. Ильиным [2, с. 334–406] в этом аспекте точнее.

Роль повести «Год чуда и печали» скорее важна как преодоление безысходности первого срока, а для русской литературы как образ сохранённой традиции в светском творчестве в советской России. Повесть написана в 1970 году, была изъята при освобождении (1973), затем автор её «восстановил через пять лет» [1, т. 6, с. 265]. Впервые опубликована «Посевом» (Франкфурт-на Майне) на русском языке в 1981 году, затем — в 1984 году на французском и английском языках. В начале 1990-х «Год» был предложен журналу «Москва», но тот отказался от повести. Л. И. Бородин так объясняет причину: «„Толстые журналы“, что левые, что правые, равно кинулись в поиски „критической“ литературы. Потому „Третья правда“ была в масть, а „Год чуда и печали“ — безвинная сказочка — на фоне общего критического настроения „не смотрелась“. Но кто-нибудь скажет, что она хуже написана?» [1, т. 6, с. 217–218]. В России впервые повесть опубликована иркутским «Восточно-Сибирским книжным издательством» в 1991 году. Как чудо, подарок видится писателю разрешение забрать в камеру изъятую при обыске повесть накануне объявления приговора и второго срока «по убийственной 70-ой» [1, т. 6, с. 244]. «И мой родной Байкал стал словно рядом, всего лишь под подушкой» [1, т. 6, с. 244]. Чудо позволило преодолеть отчаяние.

В последнем большом интервью с писателем «Печаль никуда не уходит...» [7, с. 635–651] значительное место отведено беседе о повести «Год чуда и печали». Всё, что важно сказать и оставить, видится итогом и наполняется особым смыслом, когда мы понимаем, что это последние слова, адресованные широкому кругу читателей. Фактически это обращение писателя завершает его собрание сочинений, по замыслу его составителей своеобразно закольцовывая непростой путь к православной России и открывая его в вечность. Характеризуя неудачную попытку экранизации книги, Л. И. Бородин определяет пути художественного воплощения сущностных величин. «Там нет ни одного слова „Бог“, потому что проблема любой религии, а особенно православного мироощущения, — это вина, преступление, раскаяние или чувство вины, чувство покаяния, мести, долга — это всё там есть. И это главное. <...>. И печаль никуда не уходит. Если она есть, то она остаётся. Там, если помните, печаль передаётся. Девочку освободили от печали, а печаль перешла на него, потому что совершено преступление — грех» [1, т. 7, с. 641].

Как пишет Л. И. Бородин, «моя первая практическая статья, она так и называлась „Христианство как философия сохранения человеческого рода“ — 1965 год, наверное. Я вырос атеистом. Случайно мне попала под руку книга Льва Толстого „Критика догматического богословия“, где он критикует догматы Православия. Я сначала выписывал эти догматы, которые критиковал Толстой, но пытался их увидеть в исторической перспективе реальности. И впоследствии для меня это стало главным догматом — христианским, с позиции которого я расценивал все человеческие действия и свои» [1, т. 7, с. 641]. Как полагает Л. И. Бородин, «если писатель пишет книгу для торжества Православия, у него наверняка не получится. У меня самая православная книга — „Год чуда и печали“. <...>. Сами проблемы вины, ответственности, страдания, смысла жизни, как мне кажется, подняты в ключе православном. Это моё мнение, но мне так говорили и люди, мнением которых я дорожу» [1, т. 7, с. 565]. Выбор жанра, тип повествователя, принцип

двоемирия, положенный в основу сюжетостроения, — всё это позволяет решить задачу разделения чуда как прелести и как особенности богоданного мира.

Сопоставление двух миров (ирреального и реального) воплощает идеальное и устремлённость к нему. Действие, разворачивающееся в воображении ребёнка, — реализация мечты о богоподобном человеке, все события оцениваются через призму православной аксиологии, второму видению соответствует мир человеческий, лежащий во грехе, в нём есть место суевию, зависти, но он в своих лучших проявлениях стремится к «подобию Божьему». В христианстве разделение на горний и дольний миры, на земную и загробную жизнь предполагает доверие к подлинности совершенного горнего мира. В повести отношения между миром реальности и мечты сопоставимы с представлениями о совершенном Божьем творении и первичности мира иной реальности.

Восприятие действительности, проходя через два фокуса (детское и взрослое), становится многомерным. «По опыту знаю: правда чувств куда необъятнее правды обнаруженных нами законов мира, в котором мы живем» [1, т. 1, с. 26]. Через ощущение мира ребенком апробируются религиозные ценности. Критерием разделения героинь-двойников (Сармы и Васиной) становится христианское понимание прощения. Последствия разного поведения отражены в судьбе главного героя. Старуха Сарма говорит мальчику: «Слабые люди, забывая горе и по слабости отказываясь от мести, свою слабость и забывчивость называют прощением» [1, т. 1, с. 116]. Анна Васина прощает человека, убившего её родственника. Такое разрешение ситуации ребенку представляется более справедливым, о чем он и сообщает Сарме. Диалог Генкиного деда и Васиной выстроен через актуализацию покаяния. Используя приём остранения, автор глазами героя-ребёнка передаёт ожидание увидеть подручные средства, которыми Анна будет лечить деда. Герой удивляется, что «в руках её ничего не было, и было непонятно, как она собиралась лечить» [1, т. 1, с. 110]. Облегчение, наступившее перед смертью, происходит через покаяние. Первые слова вошедшей Васиной лишены лишнего и формального: «Каешься ли, Гриша?» [1, т. 1, с. 110]. Прощённый Анной старик умирает легко, и мальчик воспроизводит разговор своего и Светкиного отца: «Врач предсказывал, что мучиться будет дед перед смертью, болезнь такая...!» [1, т. 1, с. 118]. Папа развёл руками: «Что ни говори, а медицина знает о человеке только самое внешнее» [1, т. 1, с. 118]. Мечь не даёт облегчения, ничуть не менее мучительно, чем само горе, оказывается неумение прощать. «Я не знаю, как это сделать! Я не умею!» [1, т. 1, с. 141], — в отчаянии говорит Сарма. Л. И. Бородин вопрос о роли прощения решает исключительно с православной позиции: «В реальной части старуха Васина прощает убийцу своего мужа. Она совершает чудо, потому что простить убийство невозможно. Это особое состояние души. Почти чудесное, когда человек прощает. Сарма не может. Потому что это действительно сложно» [1, т. 7, с. 641].

В отношении клятвы жизнью родителей героини ведут себя столь же противоположно. Сарма требует страшной клятвы, Васина говорит: «Даже, если ты на семь ветров скажешь, пусть всегда живут твои родители! Таких тайн нету, что дороже отца с матерью!» [1, т. 1, с. 112]. Христианский подтекст общения сохраняется в отношении к Пятой заповеди Закона Божьего. Языческая легенда

трансформируется, наполняясь для героя христианским смыслом. Судьба Байколлы и Ри проясняется лишь в контексте христианского понимания греха. «Корень всех грехов» — гордыня — поразил князя Байколлу, который не захотел, чтобы его родственниками стали Сарма и её старший сын. Сарма, намеренно скрывшая, что она, правнучка Сибира, своим поступком испытывает добродетели Байколлы. Следствием греха гордыни становится нарушение заповеди: «Не убий!». Невольно став убийцей, Байколла смиренно несёт наказание. Кроме прощения, для героя этой повести существует вторая, не требующая доказательств ценность, — это умение чувствовать красоту мира. Сквозной темой произведения становится любовь к Божьему миру. Источником красоты — пейзаж. «Передо мной был не просто красивый вид вдаль, передо мной был мир красоты, о которой мало что можно сказать словами <...>. Чувствовать красоту мира — ведь это и значит — любить! Это, значит, все прочие чувства превратить в любовь, которая становится единственным языком общения души с миром» [1, т. 1, с. 50]. На вопрос о том, какая из заповедей закона больше всех, Христос отвечал: «Возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим, и всею душою твоею, и всем разумом твоим. Это есть первая и наибольшая заповедь. Вторая же, подобная ей: возлюби ближнего твоего, как самого себя. На сих двух заповедях утверждается весь закон и пророки» (Мф. 22, 37–40). Активность пейзажа раскрывает представление об иконичности Творения, открывающийся вид байкальских просторов пробуждает в уснувших душах отраженное в лицах «редчайшее выражение доброты, открытости, искренности, вы осязаемо уловите тогда факт того самого подобия, коим человек отличается от всякой прочей твари и что делает его собственно человеком» [1, т. 1, с. 27]. Восприятие красоты природы и первое чувство становятся движением к совершенству и приближают человека к горнему миру. Если бы этого не было, то жизнь героя «потеряла бы цвета... Подумалось бы, что я прожил... при пасмурной погоде, ни разу не увидев солнца, что будто исчез бы чистый свет, тёплым и грустным лучом сопровождавший меня... по непрямым дорогам жизни» [1, т. 1, с. 208]. Все персонажи из мира фантазии создаются с помощью фольклорных приёмов, а из мира реальности — конкретно-бытовых деталей, и только Римма в обоих мирах нездешняя. «Глаза её были так печальны, что сразу всё вокруг в этом зале заполнилось и тихо зазвучало печалью. Печаль вошла в мое сердце, и оно заняло... Но стоило ей замолчать, глаза её словно потухали, и тогда жалость к ней захлёстывала меня до отчаяния» [1, т. 1, с. 59]. Ри «стала называть цветы, и удивительно! — они назывались в Долине Молодого Месяца так же, как и у нас» [1, т. 1, с. 101]. Все имена героев изменены, цветы сохраняют своё название, что утверждает вечность и целостность сотворённого мира. Тысячелетия меняют ландшафт, но Любовь и Красота остаются, как присутствие Божие в мире и устремлённость человека к горнему миру.

У Л. Бородина мир ребёнка противостоит материальной реальности, где вера людей в непреложность закона детерминированности всех явлений не позволяет существовать чуду. Фантазии героя рождаются из синтеза и трансформации байкальских легенд, реальных историй, гармонизированных христианскими представлениями о нравственности и красоте. Влюбленный в одноклассницу герой говорит: «Ну, а моя жизнь? Она раздвоилась. Я жил будто сразу в двух жизнях!

Одна — это когда я бывал с другими. Другая — когда оставался один» [1, т. 1, с. 137]. Детское восприятие мира оказывается подлинным и, в конечном итоге, реалистичным, что подтверждает двойная интерпретация событий. Напомним эпизод, в котором герой едва не утонул, потому что некрепкий лёд проломился под его тяжестью. Для других найдено правдоподобное объяснение, но в глубине души он убеждён в чудесной природе своего спасения. Параллельны ситуации, происходящие в двух мирах. Дед Генки когда-то убил родственника Анны Васиной, в легенде князь Байколла убивает младшего сына старухи Сармы. Стремление к Целому выражено объединяющей точкой зрения ребёнка. Двоемирие позволяет в противоречивости двух начал увидеть единство. Возвышенный строй души обретает пластическое воплощение в полете. «Это чувство любви и жажды любви захватило меня и словно не только подняло над миром, но и сделало меня равным ему, и я до слёз жалел, что в тот день, в тот миг не попробовал летать! До сих пор сохранилась у меня наивная уверенность, что тогда я мог полететь... Полёт — не есть ли преодоление рубежа, отделяющего человека от Бога, слияние своей души с душой мира» [1, т. 1, с. 50]. Ранний рассказ-притча «Посещение» и сказка-быль «Год чуда и печали» становятся в 60–70-е годы XX века наиболее адекватными жанрами для отражения православного аксиологического ряда. Они дают возможность установить оптимальные отношения между вымыслом, реальностью и её мистической составляющей. Для Л. Бородина фантастика — производное от поисков смысла, который осуществляется не только в рамках рационалистического, но и за его пределами. Это выход в мистическое пространство, о котором В. Котельников пишет: «Отображением мистического пространства в нашем религиозно-нравственном сознании и в чувственном мировосприятии является вертикальная доминанта» [3, с. 11].

В 2002 году на вопрос В. Бондаренко: «Что из своих книг ты ценишь больше всего?» [1, т. 7, с. 567] Л. И. Бородин ответил так: «То, что никем не понято. Не считая книги “Год чуда и печали”, глубоко личной моей книги, я очень ценю из написанного “Ловушку для Адама”. Вещь эта не была принята и понята никем. Я не в обиде. Может, не сумел убедить читателя... Если во мне есть боль Православия, то она вся — в этой книге. А проскочила совершенно незаметно для всех» [1, т. 7, с. 567]. Это единственное произведение, посвящённое матери, что, учитывая отношение писателя к слову и творчеству, существенно вдвойне. Главный герой повести «Ловушка для Адама» (1994) — обобщенный образ современного человека со свойственными ему сомнениями в вере. В своих колебаниях он дошел до такой степени, что не чувствует подмены понятий. В христианской антропологии заложено представление о трёх составляющих природы человека. Дух человека как одно из проявлений его божественного происхождения реализуется в страхе Божьем, совести и жажде Бога. Л. И. Бородин поступок за поступком, мысль за мыслью изучает своего героя, показывая тупиковый путь человечества, когда духовные потребности в нём ослаблены. Потеря ориентации в нравственном пространстве художественно логично выстроена писателем на всех уровнях его произведения. Апеллируя к библейским образам, Л. И. Бородин последовательно рассматривает причины несостоявшегося спасения мира. Греховность человеческой природы не становится довеском к примитивно выстроенной морали. Имя, которое избирает

себе герой, при встрече с праведным семейством, вызывает сомнения, озвученные устами младенца: «Который Бога не слушался...» [1, т. 3, с. 247]. Непослушание рассматривается как трагедия заблудившегося человека. Страх Божий главный герой подменяет параметрами материального существования. Так, показателен эпизод обмена спирта на Библии конца XIX — начала XX века. Благоговейный трепет перед величием Божиим подменен товарными отношениями. Л. Бородин настойчиво эксплуатирует ситуацию пребывания человека в неадекватном состоянии, чтобы показать максимальное удаление Адама от Бога, ставшее следствием его непослушания. Поэтому важнейшие христианские заповеди его герой способен переживать только тогда, когда он далёк от нормы. «...Пьяный я на целый порядок лучше себя трезвого. Я знаю это и горжусь. Пьяный я щедр, добр и любвеобилен. Не в пошлом, разумеется, смысле слова, ...но в христианском, когда буквально переполняешься любовью к ближним, потому что, во-первых, обнаруживаешь в них массу не замеченных ранее достоинств, а во-вторых, как-то по-особому понимаешь вторичность их недостатков» [1, т. 3, с. 191]. Искажено в произведении и отношение к православным ценностям. Интуитивно верное представление о смысле молитвы соседствует с бездарными рассуждениями учительницы Светланочки о мужском монастыре. Попытка ощутить мир как Божье творение сочетается в Адаме с желанием утвердить свою собственную избранность. Дальнейший ход рассуждений подталкивает его к заключению, что «вера — все равно во что — это особый вид мозгового заболевания» [1, т. 3, с. 188]. Так одно из проявлений духовной природы человека подвергнуто сомнению. Для иллюстрации этой мысли Л. И. Бородин использует смешение различных стилей («подфартило» и «богоохранная»), уровней жизни (материальный и духовный), социальных общностей (столица и провинция, бомжи и интеллигенты и т. п.). Взаимодействие высокого и низкого формирует ступени, отражающие разную степень отдаления человека от Бога. Важная составляющая духовной сущности человека — жажда Бога, выраженная в стремлении к высшему, в герое присутствует, художественно воплощаясь в осмыслении символики Преображения. Показ Спасителем того, какими люди и мир станут в будущем Царствии Небесном, в тексте проецируется на идеальные устремления Адама, который радовался, что «...именем и памятью мамы прозреваю и переосмысливаю окружающий мир, слова и поступки, что постепенно, но неотвратно происходит мое преобразование, накопление некоего качества, за которым последует взрыв, после чего начнется жизнь глазами к небу, то есть туда, где мама...» [1, т. 3, с. 198–199]. Для героя мысль о новом существовании связывается с образом матери, которая для него своеобразный проводник в иной, идеальный мир. Уже попав к Озеру, он свое новое состояние воспримет как изменение, вызванное пребыванием в идеальном мире. «Одного взгляда, одного вдоха хватило, чтобы понять, что попал я в то единственное место на Земле, где счастье и радость растворены в каждой клетке и молекуле, в каждом атоме материального вещества, а более всего в воздухе и воде. Вдыхаешь воздух — вдыхаешь счастье, пьешь воду — упиваешься радостью! И преображаешься, и очищаешься... Я еще не испытал этого, но предчувствовал, догадывался... Я попросту знал!» [1, т. 3, с. 215]. Мотив преобразования в произведении осмысливается в рамках православной системы

ценностей, но главный герой искажает её, на что даны указания для внимательного читателя: «Я» и «знал» как показатели самодостаточности и рационального знания, следствием чего стало неразличение добра и зла. В основе онтологических представлений героя — восприятие окружающего «умом человеческим». Неготовность к принятию Бога, вероятно, реализована в акценте на третьей составляющей духовной природы человека, но она (голос Бога, совесть) в Адаме заглушена. Мотив очищения водой, связанный с таинством крещения и рождением нового человека, трансформируется, пройдя через сознание Адама.

Л. И. Бородин помещает своего героя в некий старинный город, хранящий дыхание Древней христианской Руси. Место «богоохранное» и связано с чистотой Озера. В повести выражена двоякая роль православной символики воды. «К воде шел медленно и трепетно, как к причастию» [1, т. 3, с. 215]. Озеро становится враждебной герою стихией. Одержимость гордыней, особым представлением о собственной миссии не даёт возможности Адаму услышать предупреждение. Подготовленный всей прошлой жизнью к ошибке, он встречается с о. Викторием, к которому его привела тропа через Чёртов мост. Евангельские реминисценции реализованы в искушении властью, которое Адам не выдерживает. Разум, «захлапленный бесовскими ритмами», не способен придать значение атрибутам, сопутствующим о. Викторию («вонь от лампы», реакция Озера). Не слышит он предостережения души, художественно воссозданные во внутреннем диалоге героя с голосом совести, Бога в душе: «"Не уступи, не подчинись!" — вопила моя душа» [1, т. 3, с. 235]. Незащищенность героя перед «проповедью» о. Виктория, переворачивающего христианские представления о любви к ближнему, подтверждает мысль о его поврежденной греховной природе. Не Бог, а о. Викторий стал «первым человеком, которому мне хочется подчиниться» [1, т. 3, с. 243], — утверждает Адам.

После новой встречи главный герой «придавлен» к земле. Но мечты о том, что место, где окажется он, станет новым Вифлеемом, не дают возможности услышать в словах о. Виктория сатанинский подтекст. Извращая представления о христианской любви, он вещает о ненависти к себе и миру. Местом нового рождения для Адама становится мастерская Антона, из которой он вышел человеком, готовым разрушить открывшийся ему «идеальный мир», ради удовлетворения собственной гордыни. Композиционное решение: прошлое — настоящее — видения — усиливает мотив душевной глухоты Адама. В очередном видении приходит Вася, чтобы отметить логическое завершение борьбы между разумом и чувством главного героя («душа умерла», «через тебя все мёртвые» [1, т. 3, с. 292]). Эта метафора знаменательна, так как именно теперь Адам способен к поступку, к которому его подталкивал незнакомец. Не подозревая до конца своей роли, он воображает себя новым Спасителем.

В финале возникает десакрализация пути спасения. В заключительном диалоге о. Виктория и Адама проясняется смысл ловушки, в которую легко заманили героя. Вариант апокалипсиса для современного человека выглядит как реализация двух отношений к роли Христа в мире. Первое высказывает о. Викторий: «Чтобы отвратиться от своего греха, надо сначала возненавидеть его в других, в других он виднее. Так начнется твой путь к ближним — через любовь к себе

и ненависть к ним» [1, т. 3, с. 238]. Согласно второму живет Антон: «Стал... чувствовать, вот будто есть все время кто-то за спиной, дышит в затылок...добрый, можно не оглядываться...» [1, т. 3, с. 258]. У Л. И. Бородина черты апокалиптического повествования становятся средством выражения авторского отношения к процессам, происходящим в современном обществе.

Запутавшийся Адам начинает свой путь из подвала Петра. Потеря мировоззренческих ориентиров символически воплощена через топос и символику имён, что акцентирует мысль о подмене истины, разрушении иерархичности божественного мироустройства. Адам — первый человек, не послушавшийся своего Творца. Имя его друга восходит к апостолу Петру, который первым исповедал свою веру перед Христом. Его Христос выделил из учеников, сказав, что на этом камне устроит свою церковь и даст ему ключи от Царствия Небесного. Именно он начал прекословить Спасителю. Он первый отречется от Христа трижды. Поддается соблазну сатанинскому Пётр, герой «Ловушки для Адама», а под его давлением и Адам удаляется от пути истинного. Символично, что в повести ключи от подвала будут у Петра. Христос даёт шанс апостолу, трижды обратившись к нему и прощая. Его отречение и мученическая смерть за Христа покажет впоследствии меру прощения Спасителя. Нет в повести публичного отречения, но диалоги героев о вере, отношении Петра к церкви — это следствие более раннего внутреннего отречения. В современных условиях на таком «фундаменте» возникает безверие. Поэтому герой находится в болезненном состоянии, которое он считает нормой. В повести Л. И. Бородина смерть Петра лишена смысла, как и путь Адама к ловушке искусителя. Композиционное своеобразие способствует реализации идеи освобождения человека и человечества от Бога во времени и пространстве. Сновидения придают философской концепции повести целостный характер. Пространственно-временной континуум подошёл, но остановился на пороге эзотопоса. Каковы шансы на искупление вины у современного, «спасшегося» от веры человека? Перед вечными вопросами поставлены герои Л. Бородина в конце XX века. Таким образом, через заглавие, имена, композиционную организацию, художественную деталь, образную систему автор апеллирует к православным нравственным ценностям, мотивам и сюжетам, реализуя художественный вариант современного Апокалипсиса. В данной повести Л. Бородин поднимается на следующий уровень обобщения: в центре его внимания проблема соотношения мироустройства и единичной души.

Глубину философским идеям Бородина придает очевидное отсутствие претензий на неё. Так, например, сельский священник из раннего рассказа «Посещение» или дьякон Володя из более позднего романа «Расставание», занимаясь простым и каждодневным делом по восстановлению хозяйства и души человеческой, резко контрастируют с героями, подменяющими дело высокой фразой. Геннадий из «Расставания», Адам из «Ловушки для Адама», лишь прикасаясь к вечному духовному источнику, основанному на православной религии, осознают свою суетность и никчемность. Идеи героев всегда проверяются делом и подтверждаются историей. Так, в «Божеполье» Павел Дмитриевич — трагический образ запутавшегося поколения, вставшего на путь служения ложной идее (Божеполье, превращённое в карьер, — символическое указание на это). Принципиальная

многозначность символа у Л. Бородина разомкнута в вечность, он соединяет уровни отдельной человеческой жизни, поколения, истории, возникающие благодаря аналогиям и ретроспективным параллелям.

Художественные средства реализации авторской концепции Бога, мира и человека в творческой эволюции проходят путь от единичного приёма до элемента системы. Например, метафора окрылённости и чистоты влюбленного ребенка — полёт — в сказке «Год чуда и печали», в романе «Расставание» — условность, концептуальная для оппозиции материального и духовного в онтологической картине произведения. В «Ловушке для Адама» для воплощения православной аксиологии в качестве художественной парадигмы привлекается Апокалипсис. В «Триках, или хронике злобы дней» система православного вероучения определяет как судьбы отдельных персонажей, так и историческую концепцию, интертекстуальные ссылки на Библию призваны «приоткрыть» связи физического пространства с теокосмическим. Православная традиция в светской литературе советского периода глубока и неизменна на протяжении всего творчества Л. И. Бородина и в период «задержанных» книг, публикуемых на Западе, и в период их издания на Родине. В ранних произведениях Л. Бородин рассматривает православие как одну из возможных «правд» на пути к истине. Отдельные грани христианской концепции мира и человека находят отражение в проблематике его произведений. Православное основание реализуется в сфере этики. В средствах поэтики автор тяготеет к использованию отдельных символов, реминисценциям на сакральный текст. В более позднем творчестве мир, олицетворяющий православные ценности, дан как указание на иную реальность. В повести «Бесиво» (2002) православие видится единственной возможностью национального преобразования, что подтверждает данная потерявшим национальную идентичность героем оценка выбора сестры и жены Андрея Рудакина. После «Третьей правды» (1979) происходит художественный переход от усвоения отдельных граней православия к отражению онтологических и антропологических целостных представлений через систему образов, мотивов, символов, восходящих к Библии. От рассмотрения личностного бытия в системе православной аксиологии автор приходит к художественному воплощению православной историософии. «Для подлинно воцерковлённого человека главная истина о мире — вся в нескольких текстах. Всё прочее он рассматривает как попытки (удачные или не очень) комментария и толкования Творения» [1, т. 6, с. 413], — в этих словах писателя путь «врастания в православную традицию».

В. Н. КРУПИН: «РОССИЮ БЕЗ ПРАВОСЛАВИЯ ПРЕДСТАВИТЬ НЕВОЗМОЖНО...»

Пути В. Н. Крупина (1941) и Л. И. Бородина (1938–2011) в литературе являют собой обретение веры, верность православию и родине не исключают творческой индивидуальности. Творчество В. Н. Крупина представляет пример глубокого воцерковления. Произведения писателя показывают возможности, открывающиеся для обогащённого православной духовной традицией сердца и ума. Жизни

писателей пересекались, каждый из них укрепил в сознании читателей любовь к православному Отечеству. В. Н. Крупин вспоминает, как в 1989–1992 годах (когда Владимир Николаевич стал во главе журнала «Москва») он «призвал» Л. И. Бородина, чтобы «отдать ему журнал». «И я благодарен Бородину, что он тогда освободил меня от этой ноши», — скажет он в интервью А. Ю. Сегеню в 2014 году [23].

Известность пришла к писателю ещё в 70-е годы XX века после выхода первого сборника рассказов «Зёрна» (1974), когда он был принят в Союз писателей СССР. «С начала семидесятых я стал в открытую писать о необходимости веры. Стал вкладывать в уста героев христианские истины» [23], — говорит В. Н. Крупин, имея в виду переведённую теперь на множество языков повесть «Живая вода», которая увидела свет со значительными купюрами в восьмом номере «Нового мира» за 1980 год, но первоначальный вариант (рукопись которого сгорела) был завершён в 1974 году. Тогда её отвергли все журналы, а в 1977 году цензура рассыпала. За бытовой историей, форма которой создавалась переосмыслением фольклорных мотивов, вставала жизнь души человеческой. Христианская основа определила покаянную интонацию повести «Сороковой день» («Наш современник», № 11 за 1981 год), посвящённой прощанию с уходящим в небытие ладом деревенской жизни. Публикация произведения повлекла увольнение заместителя главного редактора журнала Ю. И. Селезнёва. В сокращённом варианте с изменённым названием «Тринадцать писем» она издавалась до восстановления в 1987 году.

В 1990 году вышла повесть «Великорецкая купель». Предваряя «лихие девяностые», она давала источник сил для противостояния, показывала единственный путь спасения в вере православной. Попечение о непотерянном поколении внуков приводит В. Н. Крупина к преподаванию православной педагогики в Московской Духовной Академии (1994–2000). В. Н. Крупин был главным редактором православного журнала «Благодатный огонь» (1998–2003), в 2000–2001 вёл писательский дневник в газете «Вера», начав разговор с паломничества по Палестине. Направления деятельности писателя включают рассказы о детстве для детей и взрослых с целью религиозного просвещения (составление «Православной азбуки», 1997; «Детского церковного календаря», 2002; «Босиком по небу». Книга о детях для детей и взрослых, 2009); создание рассказов о русских святых («Русские святые», 2002); паломнические книги («Афон. История и современность Святой Горы», 2008; «Святая Земля. Там, где прошли стопы Его», 2009); религиозную публицистику широкого тематического диапазона, объединённого заботой о сохранении православных традиций в государстве, семье, душе каждого читателя, способного подготовить себя к вечной жизни («Книга для своих», 2012). Все книги выдержали не одно переиздание. В жизни писателя были периоды известности и почти полного забвения, но всегда его деятельность определяли не временные величины, а вечность. В. Н. Крупин стал первым лауреатом Патриаршей литературной премии (2011 г.). Писать мечтал с детства, в дневнике в 13 лет отметил: «Этой ночью под звуки гимна я клянусь, что буду русским писателем, я буду истинно народным писателем. Это цель моей жизни и для этого я живу» [24]. Глубоким убеждением писателя стала мысль, ведущая для всей его деятельности: «Литература, не приводящая к церковной ограде, не возводящая

на паперть, не подводящая к алтарю, такая литература бесполезна (авторский вариант написания. — И. К.). Она, даже лучшая, не заменит веры» [14, с. 270].

Онтологические представления В. Н. Крупина основываются на теоцентрической картине, в которой народные представления дополняют православное основание мировоззрения. Источник данной особенности — воспитание и традиции, рождённые на родине. Он пишет: «Вятская земля, сыном которой я являюсь, очень богомольна. Это отмечают все её исследователи и историки... Священнослужители, приезжавшие сюда из других мест, много дивились (например, преосвященный Неофит) набожности вятчиков. Для Преподобного Трифона Вятского не было большего горя, чем умереть вдали от Вятки» [15, с. 499]. Восприятие духовной реальности определено В. Н. Крупиним в оценке детства, прошедшего на вятской земле. «И вот я, понимающий, что все в моей жизни прошло, кроме заботы о жизни души, думаю теперь, что именно этими бумажными цепями я не ёлочку украшал — я себя приковывал к родне, к детству. И приковал. Приковал так крепко, что уже не откуюсь... Детство сильнее всей остальной жизни» [11, с. 277–278].

Стремление спасти душу и запечатлеть святость отразится в паломнических произведениях В. Н. Крупина, которым предшествовала повесть о Великорецком крестном ходе. Отец Борис (Ничипоров), писал: «Паломничество — это хождение по лицу земли, чтобы встретиться с Богом в его разных проявлениях или отображениях» [22, с. 95]. А. М. Любомудров формулирует признаки паломнического типа личности так: «От всех других паломника отличает движущая им цель — прикоснуться к святости. Устремлённость эта глубока, захватывает всю личность, предстает как важнейшее дело жизни» [21, с. 150–151]. «Топографический символизм», как принято в древнерусской традиции, определяет специфику произведения. Вся жизнь главного героя видится повествователю как путь к обожению плоти, он непременно сопряжён с преодолением препятствий, укрепляющих веру. Николаю Чудинову противостоит система, которая представлена собирательной массой, персонифицирован лишь один из её представителей: «Шлемкин со свету гонит, Шлемкин, уполномоченный по делам религий при облисполкоме, он человек слова: сказал в шестьдесят втором году, когда рушили церковь Феодоровской Божией матери и когда Николая Ивановича за руки, за ноги милиционеры оттащили от бульдозера и бросили внутрь милицейской машины, сказал ему тогда Шлемкин: „Я тебя со свету сживу“, — и сживает. Сживает вот уже четверть века» [19, с. 469]. В принципах создания образов автор руководствуется основами христианской трихотомии. В сюжетной схеме пути и путешественника актуализируются важнейшие составляющие православной аскетики со значимыми понятиями греха, покаяния, спасения через страдание. В этих чертах современный писатель В. Н. Крупин предстает как наследник лучших традиций русской культуры, раскрывающей православные основы мира и человека. Историософия автора основана на образцах святости. Старец Геннадий открывает Чудинову истину: «Тогда-то старец рассказал о Преподобном Сергии, конечно, не впервые услышал Николай Иванович о Сергии, но впервые о том, что в годину, тяжелую для России, своею волею Преподобный Сергий повелел взять оружие даже монахам» [19, с. 472]. У В. Н. Крупина Николай Иванович судьбой и словом подтверждает веру в реальность бытия Бога. Сестре он говорит: «Нет, Раечка, милая, ...случайного

в мире не водится» [19, с. 472]. Так герой оценивает окончание жизни Гриши, когда-то сбросившего церковный колокол. Навозная телега, на которой увозили Григория в последний путь, место за оградой кладбища, где хоронят только грешников, — всё видится в перспективе высшей, неслучайной правды. Николай Иванович на вопрос следователя о вере в Бога прямо отвечает: «Все более укрепляюсь в вере. И в каждом дне вижу Промысл Господа» [19, с. 532]. Финальное «Верую!» Николая Ивановича, который вместе со старухами не дает прерваться крестному ходу, что совершался уже шесть столетий, внучка Кати Липатниковой, впервые идущая вместе с бабушкой, — символическое воплощение надежды на укрепление лада, сохранённого народным религиозным чувством.

Традиция реализована в памяти рода. Значительное место в верности своим корням, родине, по мнению писателя, принадлежит православию. Чудинов просит учительницу Ольгу Сергеевну: «С деточками собирай сведения о погибших деревнях» [19, с. 491]. Далее очень подробно автор передает воспоминания жителей Святополя о погибших в близлежащих деревнях. Примирению между братьями Николаем и Арсением способствует объединяющее их воспоминание о родителях. Древнерусские истоки становятся в повести не формальностью, но обращением к наиболее адекватным способам хранения и передачи информации — памяти. Топос Святой Руси видится источником национального возрождения. У В. Н. Крупина образы святых и праведников, выдающихся исторических деятелей включены в один ряд, в котором соседствуют далёкие по времени, но близкие по духовному влиянию на русскую историю люди, в чём проявляется иконичность воссоздаваемого в произведениях времени. Автор вкладывает в уста Кати Липатниковой такие слова: «Я — маленький человек, тёмная я, но ежели такие великие люди, как (следовало перечисление Мономаха, Калиты, Невского, Донского, Суворова, Кутузова...), если они веровали, то мне, пыли и грязи человеческой, как не веровать?» [19, с. 534]. Факты истории влияют на личную биографию. Чудинов принимает важнейшее решение, когда узнает о преподобном Сергии Радонежском. Память о роде рассматривается как важное условие приобщения к вечности через традицию как источник нравственного чувства. Духовный смысл видится ему в сохранении и почитании семейных икон. Освещается лицо героя, когда, войдя в переднюю вместе с сестрой, отметит: «Божничка, как стояла тогда, так и стояла. Иконочки Спасителя, Казанской Божьей матери, Николая Чудотворца тоже были те самые, их, семейные, еще дореволюционные. Простенькие, напечатанные на бумаге и наклеенные на дощечки. Цветы из стружки, к радости Николая Ивановича, были свежими, видно было, положены на божничку недавно» [19, с. 475].

Участие в церковной жизни, чтение молитв, паломничества дают возможность ввести память героев в контекст памяти человеческой о Боге. В лагере Николай Чудинов, когда обделяли уголовники куском, «вспоминал Иоанна Крестителя, питавшегося кореньями и акридами, вспоминал сорокадневное пощение Спасителя, молился, и голод отступал» [19, с. 472]. Когда Чудинов вспоминает неудачную попытку поклониться памяти мучеников на Секирной горе на Соловках, то В. Н. Крупин использует библейский образ «по-евангельски отёр подошвы сапог, отряс прах с ног на трап» [19, с. 499]. Реминисценции актуализируются

в диалоге Гени Чудинова: «Дядь Коль, тут наши корни» [19, с. 472]. Художественная деталь функционирует и на конкретном, и на условно-метафорическом уровнях. Геня чувствует запах и корни рода, срывая и нюхая траву, а Николай Чудинов — вспоминая прах, который он отряхнул с ног, сходя с трапа теплохода. Память через многослойность художественной детали обнаруживает сущностную связь с православной духовностью.

Память — важнейшая составляющая ценностной шкалы духовного реализма. Существует память как иллюстрация вечности духовных ценностей, реализованная в участии в церковных таинствах, церковной жизни героев; историческая память поднимается на духовный уровень через апелляцию к сакральным образам Библии, агиографии; память рода является важнейшей составляющей воспитания, она непосредственно восходит к памяти Бога о человеке и человека о Боге, истокам православной духовности, подчинена им. В. Н. Крупин раскрывает фрагмент истории жизни или путь личности и страны в обретении духовного спасения. Характерология определяется категориями христианской антропологии. Тип повествователя позволяет символически представить дорогу как путь искупления и богопознания через приобщение к святыне. Ключевой в аксиологии автора становится память Бога о человеке и человека о Боге. Традиции жанра хождения проявились в организующей роли мотива пути, осознаваемого в христианском контексте. В принципах создания героя акцентируется принятие Божьего Промысла, в этической сфере персонажа преобладают православные представления о греховности человеческой природы и обретении спасения через покаяние.

Специфика наследования традиции выявляется при сопоставлении повести с очерком «Крестный ход» (1994), в основе которого — паломничество к той же святыне. Очерк представляет собой дневник. В центре — воспоминание самого автора, участника крестных ходов, с обобщениями и с ретроспективными включениями их описаний. В повести главный герой — Чудинов, имеющий прототип, в основе — история его, а не авторской, жизни. Соответственно, оценки в повести принадлежат чаще Чудинову, у повествователя роль обобщающая. В дневнике доминирует авторская оценка, в центре — отдельные лица участников крестного хода, которые раскрывают грани народного характера, но прежде всего, чудинского. Сходство в том, что запечатлен обобщенный национальный характер, православные ценности. Очерк обладает просветительской функцией. В нём в развернутом виде представлены размышления автора и сообщается об особенностях православной веры, о характере и специфике молитв, о русской соборности. Позиция писателя отражает его православное мировидение, художник не являет себя на первом плане, хотя форма дневника часто допускает именно самовыражение. В. Н. Крупин смиренно говорит о своей греховности и стремится избежать назидательности, важно, что автор заявляет и на протяжении всего очерка выдерживает взятое на себя обязательство «не изучать», но показывать. В специфике авторского начала и характере повествования (совмещении художественного и документального начал) проявилось следование духовной традиции.

Инвариантное ядро реализма В. Н. Крупина возникает в силу основы, восходящей к сотериологическому типу культуры. Так, паломничество современного писателя к святыне, обретенной на Вятской земле, воссоздает пространство

нетленной Святой Руси в очерке «Крестный ход». Сакральное слово обогащает литературное через строки акафиста святому Николаю. Стиливая иерархичность отражает онтологическую: «Русь никуда не уходила, Русь вверглась в очередные испытания. Была гонимой, убиваемой, но не гибнущей. Иду с православными, дышу воздухом родины, страдаю вместе с нею, страдаю и насильно, и добровольно, смотрю на лица и думаю: никуда не уходила Русь, как жила, так и живет. Те же лица, те же мысли ... Ведь точно так же, и по этим местам, и сто, и двести, и триста лет назад шли такие же богомольцы и точно так же воспевали славу Николаю, Мирликийскому чудотворцу» [15, с. 532]. В. Н. Крупин бережно, слой за слоем, «реставрирует» историческую ретроспективу святости, констатирует примеры фольклорного освоения священных текстов.

Важной составляющей традиции становится воссоздание писателем жизнеописания святых, предваряя которые В. Н. Крупин говорил: «Чем можно измерить святость? Ничем. Нет таких линеек, приборов. Не с чем и незачем сравнивать. Кто для нас Святее: преподобные старцы-монахи или же патриархи? Князья-воины? Не нам это знать и об этом судить» [17, с. 8]. Одно из символических объединяющих событий русской истории — Куликовская битва. Духовный смысл побед проявляется через обращение к образам исторических личностей, которые, не стремясь войти в историю, стали частью «нравственного запаса» (В. О. Ключевский) нации. Как замечает в предисловии к своей книге «Русские Святые» В. Н. Крупин: «Разве могла бы она (Россия. — *И. К.*) выстоять в трудные периоды истории, не будь у неё праведников! Разве случайно в тяжелейшую осень 1941 года с самой высокой трибуны страны раздались имена Александра Невского, Димитрия Донского! А ведь это были не просто русские князья, полководцы — то были люди, причисленные к лику Святых» [17, с. 7]. Жития святых благоверных князей Димитрия Донского, Александра Невского и других русских полководцев воплощают мысль писателя о том, что созвучно православной душе — жертвенность, готовность отдать жизнь «за други своя». Показывая влияние на историю молитвенников за Россию, В. Н. Крупин обращается к образам особо чтимых русских святых. Так, воспоминание о святом Димитрии Донском рождает в памяти образ преподобного Сергия Радонежского, благословившего полководца на битву. События XIV и XX веков удивительно соприкасаются. Во время Великой Отечественной войны прославилась танковая колонна «Дмитрий Донской», среди танкистов которой были монахи Троице-Сергиевой лавры.

В житиях В. Н. Крупин воплощает не только общее значение святого, но и личное соприкосновение со святостью и уроки этой встречи. Так, начиная повествование о преподобном Сергии Радонежском, В. Н. Крупин пишет: «Чтобы представить себе, что такое Святость, молитвенность, вера православная, надо обязательно приехать в лавру преподобного Сергия — в Сергиев Посад... Среди тревог жизни, среди повседневной суеты как защемит вдруг сердце, как потянет к преподобному! К нему, к великому печальнику за нас, за землю Русскую, к нему хочется принести свои горести, сомнения, беды, ему излить свое сердце, укрепить свою душу и вернуться к своим делам, зная, что есть в России спасительное место, благодаря которому живет наша Отчизна» [17, с. 130]. В соответствии с житийной традицией В. Н. Крупин описывает детство отрока Варфоломея, события до его

рождения и первых лет жизни, одно из которых — чудесная встреча и пробуждение способностей к учению. В. Н. Крупин расширяет рамки повествования соотносимыми с житийным упоминанием о посмертных чудесах примерами заступничества святого за Россию.

Молитвенное заступничество в Отечественной войне 1812 года продолжается в Отечественную войну XX века. Заглавием итоговой части «Светильник над землей русской» В. Н. Крупин вступает в диалог во времени с В. О. Ключевским. Писатель развивает образ неугасимости света веры преподобного Сергия, предложенный цареградским епископом в передаче Епифания. Образ «светильника» незримо освещает страницы повествования. Метафора света в характеристике преподобного сквозная у предшественников В. Н. Крупина — Б. К. Зайцева, И. С. Шмелёва. Именно с «Поля Куликова» И. С. Шмелёва началось когда-то знакомство с ним современного писателя. В своём повествовании В. Н. Крупин использует ряд ключевых эпизодов из жизни святого, отдавая предпочтение тем, что иллюстрируют молитвенное заступничество преподобного Сергия за Отечество. Приём выделения курсивом и вынесение ключевых фрагментов в отдельные абзацы текста используется во всей книге. В данном жизнеописании выделены лирические отступления автора-паломника, переживающего блаженные минуты в тишине Троице-Сергиевой Лавры, воскрешение преподобным Сергием мальчика, чудо-предсказание будущей роли святого Сергия в истории и духовной жизни России (создание монашеского общежития). В. Н. Крупин указывает на национальную, определяемую православными истоками, природу поступков преподобного. Частное и общее, лирическое и эпическое воссоединены в жизнеописании святого (усилена роль авторского начала, уравновешенного показом пути, похвалы и посмертных чудес святого, роль которого прослежена от XIV века до наших дней). Духовная реальность обретает адекватные формы выражения в лирическом монологе: «Вот уже более шестисот лет нет с нами преподобного Сергия. Но нет его только физически — телесно, но он всегда с нами, всегда можно чувствовать его молитвенную помощь. И думаешь: простой земной человек смог достичь при жизни такой Святости, что воочию видел ангелов, Царицу Небесную, совершал чудеса исцелений» [17, с. 141].

В повествовании о преподобном Серафиме Саровском у В. Н. Крупина сделан акцент на подвиге молчания и смирения. В житиях полно представлены подвиги святого, которые позволяют ему «стяжать дух Святой Божий». Современный писатель приводит поучения старца, выделяя их курсивом, вынося в отдельные абзацы текста, добиваясь акцентировки и эффекта живого присутствия святого. «Слышит нас старец Серафим. И мы можем его слышать всегда. Каждый день» [17, с. 213], — пишет В. Н. Крупин.

Предмет художественного осмысления в житийном рассказе В. Н. Крупина «Николай Мирликийский» — легенда о трёх святых. Сопоставление разных редакций рассказа показывает, как с помощью композиционного членения, новых вставок житийный рассказ становится обобщённой историей о святом. На первый план выходит народный характер почитания (народные легенды и пословицы составляют композиционное ядро каждой из новых главок). В обстоятельствах упокоения и посмертных чудесах, характерных элементах

житийного повествования, у В. Н. Крупина есть упоминание об истории празднования Николиных дней в России, крестных ходах, фольклорных источниках о Николае Угоднике. Фольклорные жанры составляют композиционный центр каждой из главок, курсив несёт аналогичную нагрузку. Автор сознательно опускает указание на хронологию, усиливает местоимениями множественного числа разного разряда необходимый для спасения мотив покаяния: «И спасётся, — сказали они, наши отцы» [17, с. 13]. Заключительные слова рассказа о встрече трёх святых становятся преамбулой ко всему циклу рассказов: «А мы, заканчивая свой рассказ о разговоре преподобных и Святого, будем молитвенно обращаться к ним, чтобы не до конца прогневался Господь на Россию» [17, с. 13].

Книги В. Крупина являются в современной литературе источником выверенного текста, рассчитанного на широкую читательскую аудиторию без заигрывания с самыми невысокими запросами массового читателя, что проявилось в художественном осмыслении юродства как одного из своеобразных проявлений подвижничества на Руси. В «Русских Святых» как фактор, определяющий специфику цикла, обнаруживаются традиции средневековой словесности, в частности, в отсутствии установки на сенсационность, что вполне соотносимо с позицией древнерусского автора, умаляющего себя. Задача В. Н. Крупина заключается в том, чтобы отразить русскую святость, основываясь на глубоком знании и бережном отношении к ценностям русской культуры. Перед писателем встаёт проблема: как в XXI веке с его иными темпом жизни и ценностями утвердить вечное, фундаментальное основание национального духа. В. Н. Крупин ведёт важный разговор с современником о сложнейших духовных понятиях, учитывая тот долгий путь, который пройден страной и каждым читателем в течение не простого для церкви и её наследия XX века. Автор «Русских Святых» использует арсенал разнообразных, но очень точно отобранных средств для воссоздания духовной реальности. Это композиционное решение, выбор подзаголовков, в нескольких словах которых сосредоточена суть какой-либо грани святого образа, курсив и краткий перечень основных дат жизни святого в финале жизнеописания. В преамбулу писатель выносит причины и историю выбора пути юродства и пояснение для современного читателя особенностей подвига. Обратимся только к одному из рассказов о юродивых, включённых в книгу.

В «Житиях святых» святителя Димитрия Ростовского подвиг Василия Блаженного и юродства, в целом, определён так: «Благочестивая и просвещенная светом божественной истины душа его, чуждавшаяся прелестей мира, презиравшая внешние преходящие его блага, избрала такой путь спасения, в котором „добродетельное житие“ его скрывалось под внешним неблагоприличием — юродство Христа ради. Что ожидало подвижника на этом трудном и скользком пути, как не унижение всякого рода, бесславие, совершенная нищета и всевозможные страдания?! — Здесь необходимо чрезвычайное терпение: с одной стороны, голод, жажда, стужа, зной и все лишения, неразлучные с жизнью скитальческой, а с другой, — беспрестанные насмешки, поругания, даже удары — всё это нужно вытерпеть безропотно, благодушно, даже с радостью Христа ради: какое требуется чрезвычайное самоотвержение и самообладание, чтобы, возвысившись над

„многообразными земными потребностями”, заглушить самые сокровенные вопли самолюбия и тем всецело служить Богу и спасению ближних» [10, с. 223–224].

Современный писатель в четырех названиях глав о Василии Блаженном пере­даёт все ве­хи пути святого и указанную специфику данного вида христианского подвижничества. В кратком жизнеописании он сумел решить сразу несколько необходимых для понимания неопита-читателя проблем: объяснить высоту христианского подвига («Уходя к Богу, не оглядывайся»), показать пророческую сторону деятельности юродивых («Не качай пустую колыбель»), выявить специфику отношений с верховной властью («Не был ты, царь, в храме»), отразить обстоятельства кончины и поместить прославление святого в традициях древнерусского жития («Слёзы и радость»). Важны, на наш взгляд, аллюзии, которые, несомненно, вызывает точный выбор подзаголовков. Например, последняя главка апеллирует к фрагменту жития Василия Блаженного, чудотворца Московского, изложенного по руководству Четых-Миней святителя Димитрия Ростовского: «Участвуя в погребении блаженного, царь с царицею проливали из очей своих радостные и скорбные слёзы, — радостные потому, что в такой кончине святого они видели доказательство его совершенства и причтения к лику святых, а скорбные — потому, что лишились такого доблестного подвижника» [10, с. 240]. В структуре образа святого, воссозданного В. Н. Крупиным, сделан акцент на объяснении сложных, но важных для уяснения сути подвига юродства, событий. Не случайно курсивом в житии Василия Блаженного выделен именно эпизод непонятного для окружающих поведения святого на рынке. На наш взгляд, В. Н. Крупин этим мастерски и доступно для современного читателя, часто только вставшего на путь воцерковления, акцентирует внимание на важнейшей, не всегда расшифровываемой не только человеком конца XX — начала XXI века, но и современником Василия Блаженного составляющей подвига юродства. Иеромонах Алексей (Кузнецов) основную черту юродства, художественно лаконично воплощённую современным писателем, даёт в своем определении подвига: «Оно (юродство. — *И. К.*) есть отверженность известным родом, обществом некоторых лиц... Оно есть образ жизни малоценный, совершенно отличный от обыкновенного образа жизни, принятого в обществе, считающим его безумием» [9, с. 62].

Показательно, как воспроизводит общее для фольклора и агиографии (контраминация сказок об ангеле с житием) истолкование стереотипного жеста юродивого В. Н. Крупин: «Часто замечали, что блаженный швырял камнями в стены домов, в которых жили люди благочестивые, и, наоборот, целовал стены и углы тех домов, где шли пьянки и гулянки. Однажды он сам объяснил, почему так делает: «Неподобающее христианам, постыдное творится в доме. Ушли из него ангелы-хранители, нет им места в вертепе. А в тех домах, где люди молятся Богу, живут пристойно, нет места лукавым демонам, и они злобствуют извне, хотят проникнуть в дом. Посему я плачу с ушедшими из домов ангелами и швыряю камнями в демонов» [17, с. 170]. Поступок дан как символический «язык» юродивого. Авторская рефлексия сведена к минимуму, её роль ограничена обобщением и пояснением. Воссоздание святости показывает тяготение духовного реализма В. Н. Крупина к жанровым формам древнерусской сотериологической культуры с учётом специфики читателя XXI века, идущего по пути воцерковления после

сложного для русской православной церкви исторического промежутка. Данная особенность проявляется в жанровых ориентирах, авторской позиции и способах её выражения, прежде всего, в терминологической точности понятий, используемых для характеристики религиозных феноменов, и отсутствии установки на сенсационность. Даже эти немногочисленные примеры описания святых и многократные переиздания книг для детей и взрослых показывают глубину и многогранность писателя, осознающего делом своей жизни спасение души.

Одним из путей достижения этого стали паломничества В. Н. Крупина, свет которых он переживает сам и стремится донести до своих читателей. В «Святой земле» (2009) собраны впечатления от соприкосновения с землёй Обетованной. От первых встреч до каждого нового паломничества ширится благодарность за возможность увидеть, услышать, пережить. Чистота сердца, открытого для веры, определяет паломнические очерки В. Н. Крупина: «Может быть, ради этого я и жил: был на Голгофе, причащался у Гроба Господня» [18, с. 48]. Наглядными становятся воплощённые в чистоте сердца картины схождения благодатного огня в Страстную субботу, переживаемые автором вновь и в рассказе жене, и в передаче читателям, и в возможности опять стать свидетелем этого чуда уже вместе с супругой. Благодарность ищет объяснения: «Эта поездка, была, видимо, дарована нам потому, что я писал текст молитвы „Просите мира Иерусалиму“». Может быть, то главное, что я написал в жизни, может, для этого я и жил» [18, с. 112], — замечает автор.

Передавая сердечные впечатления от встреч со Святой землёй, В. Н. Крупин перестаёт печалиться об организации «творческого процесса». Автор собрал в главу «Святоземельские блокноты» сохранившиеся записи о паломничествах, чтобы «воскрешать счастье испытанного присутствия в Евангельском пространстве» [18, с. 128] и передать его читателю. В главе «Люди — голуби», как он называет паломников, автор пишет: «Люди-голуби одушевляют и одухотворяют Святую Землю. Нет их, и Святой Земли не доищешься. Останутся одни жующие и обвешенные кино- и фотоаппаратурой туристы» [18, с. 190]. Когда В. Н. Крупин повторяет слова о необходимости спасения, он заглядывает в самую глубину своей собственной души, чтобы не осталось в ней фарисейского, чтобы избежать морализаторства. Так, вспоминает в «Незакатном свете», как «со мною на Галилейском море было явное чудо Божие, которое я сам, по своему маловерию, утратил» [18, с. 22]. История об улучшении и потере остроты зрения как наказание за маловерие не становится сухой дидактикой, так как пропущена через собственную жизнь. «Всё в меру веры» и «слабеет память, на сердце только вся надежда» — лейтмотив книги.

В переизданиях каждый раз дополненных впечатлениями сердца книг о паломничествах на Афон ключевой становится мысль о том, как достичь внутреннего делания. История Афона в лицах его подвижников предстаёт в отрывках житий и выписок из душеполезных источников. Писатель делится сокровенным: «Видел здесь и осознал: главное в нашем мире — отношение к смерти» [20, с. 36]. Перекликаются эти обретения с переживанием в детской чистоте пасхальной радости. В рассказе «Поздняя Пасха» давнее воспоминание даёт возможность воссоздать единое сакральное пространство вне времени. Трагизм восприятия

смерти отца «снимается» в реальном переживании торжества жизни над смертью в Воскресении Христовом. «Помню, я отошел ото всех, и поглядел, и содрогнулся: все стало другим. Весь мир стал другим. Все преобразилось, изменилось, все стало мягче... И вот прошла целая жизнь, и это состояние повторилось...» [16, с. 74]. В издании книги об Афоне 2016 года в главе «Три года спустя», автор указывает на важнейшую особенность своих паломнических записей: «Это не послесловие, а новая глава о Святой горе», написанная после её посещения. Для писателя значимо каждое новое переживание повторяющегося чуда общения с Богом и его святыми. «А у нас начинается монастырская жизнь» [20, с. 229], — с благодарностью пишет В. Н. Крупин. И вот награда: «На службе впервые ощутил, как сошлись удары сердца и повторение сорок раз молитвы “Господи, помилуй”. Так благодатно» [20, с. 232].

Нас, современных читателей, слово В. Н. Крупина возвращает в реальность, когда «возгревается» святость в душе. «Для того и надо ездить, ходить в монастыри хотя бы ненадолго. Здесь мы облакаемся “во оружие света” и отсюда, вооружённые, опять уходим во враждебную тьму современности» [20, с. 233]. Во всех работах последних лет писателя стремление не потерять новое поколение, поэтому значительное место в его жизни — это произведения о родителях, детях и для детей. В вышедшей в 2011 году книге «Босиком по небу», рассказ, давший название всей книге «Босиком по голубому небу», сконцентрировал все лучшие качества творчества В. Н. Крупина, данные ему традицией православного воспитания в семье. Материнский рассказ, многократно услышанный, будучи записанным, удивительно передаёт музыку русского слова, красоту народной речи, счастье жизни на родной земле, когда она воспринята как дар Бога человеку. Характерный для В. Н. Крупина реалистический предельно достоверный в бытовой конкретике рассказ о цветущем льняном поле становится открытием детского восприятия мира, когда небо спустилось к чистому сердцем: «Везде небо. И тут небо, и вверху небо» [16, с. 267]. Детское ощущение, соединившись с босыми паломничествами взрослого автора по святым местам, одинаково в своей благодарности Богу за всё. Борется писатель со всем, что от такой жизни уводит. Обращаясь к мотиву кратковременности человеческой жизни, соотносимой со «временем горящей спички» (как названа одна из книг), В. Н. Крупин собирает рассказы о церкви, в которых предстают обычные люди, искренние в своём стремлении дойти до Бога, доискаться до истины, как и сам автор. «Разулся и я, сильно мучаясь мыслью, что при выходе не найду свои туфли, и вошёл внутрь» [13, с. 239], — с иронией говорит он о себе во время посещения мечети Омейядов (рассказ «Могила Авеля»), чтобы поклониться мощам святого Иоанна Крестителя. Собственная малозначительность в тени света христианских святынь: «И всё-таки впечатление от Сирии осталось светлым и благодарным. Пусть маленькие остатки христианства, но всё же сохранились» [13, с. 243].

Легко преодолеваются вместе с воцерковлённым автором времена и пространства, и вот мы уже в Иркутске. «Иркутск сохранил дух Православия, вот главное» [13, с. 244], — заявляет писатель. Возвращение к святыням — главная цель посещения современного Иркутска. Отношение к единству пространства Святой Руси воссоздано через воспоминание детства — песню «Славное море,

священный Байкал», которой по инициативе отца героя всегда заканчивалось семейное застолье в Вятке. История русской святости становится стержнем книги, которая для взрослых и детей рассказывает о святых православия. Завершает подборку рассказов, после которой следует повесть, описание о чудесном открытии исчезнувшего на многие годы родника в Троицком: «Стали строить часовню, стали возрождать село, и родник открылся. Именно поэтому» [13, с. 300]. Рассказ даст начало книге, изданной Сретенским монастырём [12].

О своей повести «Передай по цепи» (2004–2010) [13, с. 301–411] он скажет: «Я шёл на крестный ход в 94-м году, нёс икону святителю Николаю, и тогда у меня возник замысел этой повести. Я думал, за год управлюсь, а писал целых шесть лет. Это мое ощущение состояния России — на основе и документов, и наблюдений, и личного жизненного опыта. Это ощущение той угрозы гигантской, глобальной, всеохватной, которая движется на Россию, и вместе с тем — это совершенно русское, бесстрашное восприятие того, что нас ждёт. Ведь русский народ знает, что все равно Господь нас в обиду не отдаст. И унывать никогда не надо. У нас, помню, была частушка в юности: „Запевай — не унывай, не унывать родились!“» [25].

«Передай по цепи» — это наказ, складывающийся из обширной деятельности В. Н. Крупина по утверждению и защите православных оснований жизни. В этом деле важную роль играют публицистические статьи и выступления. В «Книге для своих» собраны такие материалы разных лет [6], отразившие все болевые точки действительности: возрождение православных основ воспитания и образования, защита русского языка, почитание святости. В великом деле охраны русских духовных традиций В. Н. Крупин припадает к православным истокам, дающим спасение и побеждающим тьму. «„Если начаток свят, то и целое, и если корень свят, то и ветви“ (Рим. 11, 16). Приходишь к реке, течёт, конечно, к морю, а откуда истекает? И всегда хочется идти к истоку, к чистому роднику начала реки» [14, с. 270–271], — так звучат «Русские тезисы» писателя.

А. Ю. СЕГЕНЬ: «ПРАВОСЛАВИЕ РАСТВОРЕНО В ЛУЧШИХ И САМЫХ СВЕТЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»

Писателей разных поколений В. Н. Крупина (1941) и А. Ю. Сегеня (1959) объединяет отношение к духовной традиции, стремление сохранить и передать следующим поколениям русское слово, нашу историю в святых образах, которыми она богата. В 2016 году А. Ю. Сегень впервые побывал на родине В. Н. Крупина, приехав для участия в Свято-Трифоновских образовательных чтениях в Вятку. Сказанные там слова определяют деятельность писателя, киносценариста, преподавателя Литературного института и являются лейтмотивом всего его многожанрового творчества: «Литература несёт в себе свет, заряд радости...» [27]. Произведения автора тяготеют к художественному отражению православных оснований нашей культуры. Он широко толкует определяемую национальной религиозной традицией духовность в литературе. «Да и все русские писатели были на самом деле православными. Без православия русской литературы не существует», — говорит он в одном из своих интервью [30]. Входя в состав Комиссии по присуждению

Всероссийской историко-литературной премии «Александр Невский», он пропагандирует лучшие музейные проекты и исторические книги, запечатлевшие национальное прошлое.

Содержание первых публикаций (в 1986 году в «Юности», в 1987 году в «Литературной учёбе») и последних произведений основано на том, что автор хорошо знает. От описания знакомых людей и событий до исторических далей, ставших объектом глубокого изучения — таков диапазон его тем. Своеобразие его реализма отчасти характеризует и сегодняшнее творчество. Не случайно, освещая деятельность Псковской Православной миссии в романе «Поп», он уходит от первоначального замысла, согласно которому главным героем должен был быть митрополит Сергей (Воскресенский), и сосредотачивает внимание на деятельности провинциального священника, рядового участника миссии. Отношение к историческим личностям и событиям определилось ещё в годы аспирантуры, когда объектом исследования была публицистика Н. М. Карамзина. Постепенно в направлениях деятельности А. Ю. Сегень значимую роль стала играть историческая проза («Тамерлан», «Древо Жизора», «Абуль-Аббас — любимый слон Карла Великого», «Державный. Государь Иван Третий», «Поющий король», «Евпраксия и рыцарь Христа», «Солнце земли русской. А. Невский» и другие произведения). В. Н. Ганичев ещё в рецензии на роман «Державный» (1997) отмечал, что «Сегень глубоко историчен и достоверен» [26, с. 284]. При этом писателю свойственен аналитический подход к оценке полемичных трактовок русской истории, стремление через собственную увлечённость разглядеть объективное начало. Беря на вооружение нравственную составляющую в интерпретации фактов истории у Н. М. Карамзина, он избирательно относится к некоторым позициям, утверждённым в своё время авторитетом русского историка. В. Н. Ганичев писал о воплощаемой художественной практикой А. Ю. Сегень мысли: «Мнение великого историка» о том, что великие князья были довольно бледными фигурами «во многом задержало осмысление этого сложного, тяжкого исторического периода отечественной истории» [26, с. 282]. Он справедливо полагал, что писателю удалось показать князя Московского, становящегося национальным великорусским государем. Помогло в этом то, что «православие органично соединяется в романе с государственной деятельностью, с народным бытом, с образом жизни, мысли» [26, с. 283].

Интервьюируя лауреатов Патриаршей премии, А. Ю. Сегень пропагандирует отечественную литературу, опирающуюся на православные духовные традиции. В 2015 году он сам стал лауреатом Патриаршей премии, которая в 2010 году впервые была вручена в области кинематографии фильму «Поп». Для его сценария А. Ю. Сегень сократил первоначальный вариант своего романа [37]. Затем в издательстве Сретенского монастыря вышла вторая редакция 2007 года, которая была изменена с учётом замечаний иеромонаха Романа (Матюшина). В 2008 году совместно с В. И. Хотиненко был подготовлен киносценарий, фильм вышел в 2010 году.

Сценичность была свойственна уже первым произведениям автора конца 80-х — начала 90-х годов, она реализовалась в его деятельности писателя и, в частности, фильме «Поп». У истоков замысла стоял Патриарх Московский

и всея Руси Алексей II. Его отец — Михаил Ридигер — во время войны был священником на оккупированной территории. Участие в жизни наших военнопленных, показанное в фильме и романе, — факты биографии детства Патриарха. Прототипом священника Александра Ионина, главного героя, стал участник Псковской Православной миссии Алексей Ионин, впоследствии уехавший из России, в отличие от оставшегося на родине, пережившего лагерь героя романа и фильма. Важную роль в создании образа сыграл духовник А. Ю. Сегеня протоиерей Сергей Вишневский, ему и участникам Псковской миссии посвящён роман. Режиссёр фильма В. И. Хотиненко называет в качестве прототипа и архимандрита Иоанна (Крестьянкина). Каждая новая редакция произведения существенно перерабатывалась. Одна из причин — отношение к историческим фактам. «Бывает, что новые, более точные факты всплывают уже после того, как что-то написано мной на основе прежних данных. К примеру, в первых двух вариантах романа убийство митрополита Сергия (Воскресенского) было показано неверно. Я основывался на имевшихся на 2005 год фактах, а вскоре были опубликованы новые данные, где историческая картина этого злодеяния была полностью восстановлена. В третьем варианте романа, опубликованном в издательстве „Вече“, убийство иерарха показано иначе, здесь я основывался на новых данных» [31].

Сопоставление редакций показывает существенную для творчества А. Ю. Сегеня черту: создавая свои образы, он старается не погрешить против истины, при этом оставаясь автором художественной концепции, поэтому при интерпретации его произведений нельзя не учитывать особенностей обобщения, проявившихся в собирательном характере образов при общей приверженности фактической достоверности. Так, например, когда писателя осуждают за героизацию Псковской миссии, сложно предъявить ему претензии, связанные с невозможностью компромисса священника с большевиками и фашистами. В. И. Хотиненко так определяет особенности темы: «Мы впервые заговорили в кино о закрытой странице истории православной церкви середины XX века. На самом деле, Псковская миссия состояла из большого числа людей, и они тоже были разными. Некоторые охотно служили немцам, чего греха таить. Мы выбрали персонажей, которые нам интересны. Они, на наш взгляд, олицетворяют суть этой миссии» [28]. Все события реальны, но в целом автор создаёт собирательный образ священников, несущих свет Христовой истины в любых условиях. Например, об эпизоде отказа отпевать полицаев, приписанного о. Александру, А. Ю. Сегень говорит: «Я нашел такой факт в книге Сергея Куличкина „Вставай, страна огромная!“ <...>. И когда священник отказался отпевать убитых, несколько полицаев из того села действительно ушли к партизанам. Причем я уверен, что этот случай не единственный» [32]. Призвание автора определяет его путь — по крупницам собираются свидетельства подвига в военное время, становясь основой художественных сюжетов.

Анализ духовного смысла конкретного события, одновременно присутствующего как исторический и метаисторический факт, создаёт предпосылки для реализации «времевечности» в пространстве романа «Поп». Приоритет слова акцентирован доминирующей чертой главного героя. А. Ю. Сегень строит свой роман на лейтмотивных образах-реминисценциях из классической литературы, которые сохраняются в различных редакциях романа. Символический ряд романа

выстроен на повторяемости и промыслительности событий. В реализации указанной особенности важнейшая роль принадлежит агиографии святого благоверного великого князя российского Александра Невского, данной в передаче рассказчика и о. Александра. В сильную позицию текста — заглавие первой части романа — вынесено словосочетание, соотносимое с ласковым прозвищем о. Александра, заимствованным матушкой из лесковского творчества («солнечный зайчик» и «зайчик подседельный»), причем, подчёркнуто, что Николай Лесков был любимым писателем одной из главных героинь романа, и она нередко обращалась к образам классика. Домашнее «имя» священника героиня использует всегда, когда подчёркивается простота и душевность главного героя.

Образ солнечного зайчика появляется в тексте, когда возникает необходимость перехода от описания трагичности и безысходности начала войны к любому радостному событию, часто связанному с победой русского оружия. Образ-метафора, отнесённый в свое время митрополитом Макарием к святому Александру Невскому, повторяет в своей проповеди о. Александр, призывая прихожан стать наследниками лучших православных традиций, воплощённых в житии святого воина Александра Невского. В проповеди о. Александра соединён и образ солнечного зайчика, который приходит в дом вместе со светлым желанием его приёмного сына поднять настроение отцу, и метафорический образ, характеризующий святого благоверного князя. «„Солнце земли Русской“ — так величаем мы князя Александра в акафисте, сочинённом некогда самим святителем Макарием при содействии царя Иоанна Васильевича Грозного. Хотелось бы мне, чтобы все мы были хотя бы солнечными зайчиками от этого благословенного солнца... А представьте, если все мы станем такими зайчиками, отражающими свет Александра Невского, солнца земли Русской, каково весело станет Господи» [36, с. 120–121].

В романе используются также реминисценции, связанные и с «солнцем русской поэзии», согласно известной метафоре Н. Полевого, определяющего место А. С. Пушкина в русской культуре. А. Ю. Сегень обращается к тем произведениям А. С. Пушкина, которые в контексте сюжетных ситуаций романа воплощают особую миссию литературного слова: спасение от тьмы действительности. Используются пушкинские цитаты, в которых возникает образ солнца. Например, герои читают хрестоматийное «Зимнее утро», а семейное чтение предполагает воспитание в приёмных детях чуткости к слову. В романном пространстве создается гармония разных источников, играющих неопределимую роль в духовном просвещении (чтение житий святых, составленных св. Димитрием Ростовским, и классиков русской литературы). Тема невыразимости божественной премудрости способствует созданию антитезы хроноса и эонотопоса в романном сюжете. Не случайно произведение начинается с виду малозначимым эпизодом — монологом-обращением о. Александра к мухе. В авторских комментариях, сопровождающих монолог, возникает мысль о невыразимости человеческим словом («Слова такого нет в родной речи» [36, с. 5]) совершенства божественного мироустройства. Так задается сквозная тема романа: взаимодействие горнего и дольнего.

Указание на проповедническую сторону деятельности о. Александра и его практические действия в деле спасения русских военнопленных и осиротевших детей

реализует на всем протяжении романного времени и пространства единство слова и дела, отражающего замысел Творца о человеке. Неся слово Божие человеку, о. Александр посвящает свои проповеди отражению той радости, отсветом которой сам является. Используя приём повтора имён, словесных деталей автор вводит в текст романа точки зрения других персонажей, воплощающих иное отношение к слову. Лейтмотивный «солнечный зайчик», акцентированный заглавием первой части, порождает целый ряд образов, воссоздающих вневременность. От Христа, святителя Макария, святого Александра Невского до лесковских праведников. Центральные образы романа — о. Александр и матушка — включаются в круг православной символики света, противопоставляются тёмному началу.

Тема вывернутости наизнанку возникает через библейские аллюзии и позволяет автору художественно воплотить представление о душе человека как поле битвы добра и зла. Так, например, в крайнем выражении искажённого, поврежденного грехом образа человека предстают внешние оппоненты, а по сути родные братья во грехе — Гитлер и Наум Невский. А. Ю. Сегень использует показательную словесную деталь: Гитлер называет «зайчиком» свою любимую собаку. Убийца и осквернитель храмов Наум Лямкин намеренно берет себе псевдоним «Невский», дискредитируя святое имя. Так через имена персонажей косвенно осуществляется связь с вывернутым наизнанку миром тьмы.

Таким образом, семантический ряд, порожденный лесковским словом, задаёт в романе соотносённость вечности и времени. В произведении через «вневременность», дифференциацию слова художественно воссоздается православная аксиология. Иконичность слова раскрывается в романе через интертекстуальные связи со Священным Писанием, Священным Преданием и литературным словом. Конечно, весь этот пласт романа из-за специфики языка кинематографии не находит отражения в фильме. Акцент на слове, проповедях о. Александра составляет исключительно важный аспект художественного произведения. Из фильма исключена линия Сталина (встреча главы государства с духовенством в романе одна из значимых для понимания отношений церкви и государства в военное время), смещены акценты в центр биографии одного о. Александра Ионина, вернувшегося после 14-летнего заключения в свой дом. Фрайгаузен в фильме не убит и оставляет мемуары. В редакции 2013 года? негативные черты внесены в характеристику выросших детей Евы и Николая Луготинцева. Последний, став журналистом «писал статьи о русском фашизме, о том, что <...> русские в годы войны с удовольствием помогали немцам истреблять евреев» [36, с. 373] На вопрос одного из друзей, смог ли он, подобно американцам, бомбящим Сербию, отдать приказ бомбить тот дом, в котором прятали его мать, ответил «не моргнув глазом»: «Дом, в котором она провела самые страшные годы своей жизни, я лично разбомбил бы с удовольствием!» [36, с. 374].

В кинематографической версии о. Александр после лагеря оказывается в Псково-Печерском монастыре, в книге он возвращается в Закаты. И в фильме, и в редакциях романа находит воплощение фундаментальность православия, национальной традиции, позволяющей во всех испытаниях спастись Святой Руси. Арест о. Александра на первой неделе Великого Поста — пример вовлеченности индивидуальной судьбы через слово в мистическое пространство. Соотносённость

исторических дат с датами церковного календаря передает связь событий церковной истории, которые воссоединяются через Слово-Логос, переходя из плоскости хронотопа в сферу эонотопоса. Например, окончательная капитуляция Германии приходится на день святого великомученика Георгия Победоносца, полёт в космос Гагарина произошел в день Иоанна Лествичника, который написал «Лествицу». «Лествицу в небо. Совпадение? Как бы не так. Божий Промысл» [36, с. 378], — рассуждает автор со своими героями.

А. Ю. Сегень написал продолжение романа «Закаты» [34], о несущем свет христовой истины приёмном сыне отца Александра сельском священнике о. Николае, наглядно скрепляя духовную традицию. Перу А. Ю. Сегеня принадлежит созданная для ЖЗЛ книга о святителе Филарете «Филарет Московский» [40]. Автор с любовью показывает его славянофильскую деятельность как духовного наставника русских писателей первой величины А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя, стараясь донести до современного читателя образ Московского Златоуста и его роль наставника и общественного деятеля. Для этой же серии написана биография Алексия II [33], в 2017 году она вышла в расширенном варианте под названием «Предстоятель» [38]. В книге «Свет светлый. Повесть о митрополите Алексии Московском, вся России чудотворце» [139] он рассказывает о современнике преподобного Сергия Радонежского, развивая ключевой для своего творчества образ светоносной силы Православия и её подвижников.

В рамках Московского фестиваля «Книги России» (2015), участвуя в работе круглого стола «Образ священника в современной литературе», А. Ю. Сегень сосредоточил внимание на тенденциях современной литературы и определил её специфику в этом аспекте, имея в виду и свои произведения: «При создании жизнеописания жанр жития не довлеет, потому что образ героя создаётся на фоне эпохи. И можно описать свой взгляд на XIX век и на XX» [29].

В 2017 году вышел роман А. Ю. Сегеня «Знамя твоих побед» [35]. Одно из последних его произведений посвящено спортсмену Ивану Ярыгину. В романе он акцентировал внимание на пути жившего в советскую эпоху человека, идущего к воцерковлению. Для писателя важно было раскрыть тот потенциал «образа божия», что заключён в обычном человеке. Его мать звали Евдокия, и после смерти мамы он воздвиг в честь её небесной покровительницы храм у себя на родине, посвящённый святой Евдокии. «И эта книга о человеке, который в молодости был невоцерковленный, но он читал Евангелие еще при Советской власти и однажды на Олимпийских играх в Монреале, ему тогда было еще 28 лет, цитировал апостола Павла» [27]. Так современная литература ищет разные пути воплощения православной аксиологии в XXI веке.

Литература:

1. *Бородин Л. И.* Собрание сочинений. В 7 т. М.: Изд-во журнала «Москва», 2013.
2. *Ильин И. А.* Собрание сочинений. В 10 т. Т. 6, кн. 1. М.: Русская книга, 1996. С. 334–402.
3. *Котельников В. А.* Православные подвижники и русская литература. На пути к Оптиной. М.: Прогресс-плекса, 2002. 384 с.

4. *Лейдерман Н., Липовецкий М.* Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме // *Новый мир.* 1993. № 7. С. 233–252.
5. *Серафимова В. Д.* Поэтика прозы Л. И. Бородина: диалог с культурным пространством. М.: ИФРА-М, 2013. 100 с.
6. *Солженицын А. И. Л.* Бородин — «Царица смуты» // *Новый мир.* 2004. № 6. С. 149–158.
7. *Штраус Л.* Путеводитель по повести Л. И. Бородина «Ловушка для Адама» // *Москва.* 2013. № 4. С. 182–202.
8. «Я живу только надеждой...»: интервью Е. Данилова с Л. И. Бородиным // «Переправа», 2012. № 2. URL: <http://pereprava.org/jurnal-pereprava-article/918-ya-zhivu-tolko-nadezhdoj-intervyu-s-leonidom-borodinym.html> (дата обращения 05.12.2016).
9. *Алексий (Кузнецов), иеромонах.* Юродство и столпничество: Религиозно-психологическое, моральное и социальное исследование. Репринтное изд. 1913 г. М.: Изд-во Московского Подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2000. 416 с.
10. Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четьих-Миней святителя Димитрия Ростовского. Месяц август. М.: Лествица, 2005. С. 223–240.
11. *Крупин В. Н.* Босиком по небу. М.: Сибирская Благовонница, 2011. 287 с.
12. *Крупин В. Н.* «Возвращение родника» и другие рассказы. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2016. 592 с.
13. *Крупин В. Н.* Время горящей спички. М.: Эксмо, 2013. 416 с.
14. *Крупин В. Н.* Книга для своих / Сост. Д. И. Кузнецов, предисл. Е. Н. Семькина / Отв. ред. О. А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2012. 512 с.
15. *Крупин В. Н.* Повести последнего времени. М.: Изд-во Андреевский флаг, 2003. 636 с.
16. *Крупин В. Н.* Поздняя Пасха // *Роман-газета.* 1997. № 9. С. 74
17. *Крупин В. Н.* Русские святые. М.: Вече, 2006. 320 с.
18. *Крупин В. Н.* Святая Земля. Там, где прошли стопы Его. М.: Вече, 2009. 288 с.
19. *Крупин В. Н.* Собрание сочинений. В 2 т. Т. 2. М.: Молодая гвардия, 1991. 557 с.
20. *Крупин В. Н.* Таинственный Афон: рассказы о жизни Святой Горы. М.: Эксмо, 2016. 544 с.
21. *Любомудров А. М.* Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелёв. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2003. 272 с.
22. *Ничипоров Б. В.* Введение в христианскую психологию. М.: Школа-пресс, 1994. 192 с.
23. «Россия жива и начинает восстанавливаться. Потому что Церковь нас спасает»: интервью А. Сереня с В. Н. Крупиным // <http://www.pravoslavie.ru/73399.html> (дата обращения: 5.07.2017).
24. «Слово не растет на асфальте, слово растет на земле»: интервью С. Шаргунова с В. Н. Крупиным // URL: <https://svpressa.ru/culture/article/178387/> (дата обращения: 4.08.2017).
25. «Что отдали — все вернем»: интервью А. Глебовой и О. Ледовской с В. Н. Крупиным // URL: <http://www.hrono.ru/proekty/parus/krup0511.php> (дата обращения: 3.05.2017).
26. *Ганичев В.* Державный... // *Наш современник.* 1997. № 12. С. 281–284.

27. «Литература несет в себе свет, заряд радости...» // URL: <http://вятская-епархия.рф/news/eparchy/17302/> (дата обращения: 05.07.2017).
28. Кино и вера // URL: <http://www.izvestia.ru/culture/article3140404/> (дата обращения: 02.06.2017).
29. Круглый стол «Образ священника в современной литературе» // URL: <http://izdatsovet.ru/news/detail.php?ID=114019> (дата обращения: 05.07.2017).
30. «Литература должна учить добру...»: интервью Т. Остиповой с А. Сегенем // URL: <http://www.lpgzt.ru/aticle/32147.htm> (дата обращения: 02.06.2017).
31. «При любых обстоятельствах нужно оставаться людьми»: интервью К. Лученко с А. Сегенем // URL: <http://www.taday.ru/text/343457.html> (дата обращения: 02.05.2017).
32. «Не надо снимать много православного кино...»: беседа Е. Ямпольской с А. Сегенем // URL: <http://iz.ru/news/360092> (дата обращения: 02.06.2017).
33. *Сегень А. Ю. Алексей II. М.: Молодая гвардия, 2015. 470 с.*
34. *Сегень А. Ю. Закаты. М.: Вече, 2012. 446 с.*
35. *Сегень А. Ю. Знамя твоих побед // Наш современник. 2017. № 5. С. 11–59; № 6. С. 52–155.*
36. *Сегень А. Ю. Поп. М.: Вече: Грифъ: Лепта Книга, 2013. 544 с.*
37. *Сегень А. Ю. Поп // Наш современник. 2006. № 6. С. 3–64; № 7. С. 31–91.*
38. *Сегень А. Ю. Предстоятель. М.: Благовест: Вече, 2017. 976 с.*
39. *Сегень А. Ю. Свет светлый. М.: Благовест, 2013. 384 с.*
40. *Сегень А. Ю. Филарет Московский. М.: Молодая гвардия, 2011. 429 с.*

Примечания

¹ ВСХСОН (Всероссийский Социал-Христианский Союз Освобождения Народа) — нелегальная политическая организация, членом которой Л. И. Бородин стал в 1966 году, был арестован в 1967 году и получил 6-летний срок.

² Писатель напечатал всего два номера самиздатского журнала «Московский сборник» (1974–1975), третий был конфискован на стадии брошюрования. Его целью было сохранение национально-патриотического издания после закрытия журнала «Вече» и ареста его главного редактора.

«Мы — не Русь уходящая, мы — Русь идущая».

Возрождение жанра паломничества в русской словесности

В отечественной истории русская словесность всегда была мерилom нравственных ценностей, авторитетным руководителем. В непростых взаимоотношениях светского писательства и Церкви были сближения и отталкивания, литераторы искали дорогу в храм, кто-то ее находил, кто-то сбивался с пути. Сегодня, по мере того, как часть народа возвращается к своим духовным ценностям, воцерковляется и искусство слова. В России возродилась древняя христианская традиция — паломничество. Для наших современников оно стало путем к открытию мало знакомого дотолe мира религиозной жизни, православной веры, а для некоторых — ступенью в приближении к Церкви. И восстанавливается литературный жанр, совершенно исчезнувший в советскую эпоху — «хождения», литература, созданная писателями-паломниками.

Паломничество — не путешествие по знаменательным местам, но осознанно выбранный маршрут для поклонения определенной святыне. Главной его целью является молитва у почитаемой иконы или мощей подвижника, посещение Святой Земли или святой обители с надеждой на духовное обновление. Точно так же и литературный жанр паломничества следует отличать от путевого очерка или записок путешественника. Зародившись в средневековье (одно из самых известных в Древней Руси — «Хожение» игумена Даниила в Святую Землю в начале XII в.), жанр развивался в Новое время, претерпевая, конечно, известные изменения: усиливалось авторское начало, совершенствовался язык, писатели включали в текст культурные, богословские, исторические сведения. Широкую популярность получили книги «Путешествие ко святым местам в 1830 году» А. Н. Муравьева, «Путешествие по Святой Земле в 1835 году» А. С. Норова, сочинения святогорца Серафима (Веснина) («Палестина и Афон», «Путеводитель по св. горе Афонской», 1854), инока Парфения (Агеева) («Сказание о странствии и путешествии по России,

Молдавии, Турции и Святой Земле», 1856), книга В. Н. Хитрово «К Животворящему Гробу Господню. Рассказ старого паломника» (1884). На рубеже XIX и XX столетий писали в этом жанре С. А. Нилус, Е. Н. Поселянин.

Заметим, что паломническая литература в эту эпоху стала уделом очеркистов, беллетристов либо лиц монашесствующих. Но из классиков никто не оставил ни документальных, ни художественных повествований о поклонении святыне — вспомним Н. В. Гоголя, путешествовавшего в Святую Землю, или Ф. М. Достоевского, устремлявшегося в Оптину пустынь именно как паломник. После революции существование этой литературы в России стало невозможным. Но жанр продолжил свое бытование в литературе русского зарубежья, причем уже в творчестве прозаиков первого ряда. И. С. Шмелев в книге «Богомолье» (1931) воссоздал картину паломничества в Троице-Сергиеву Лавру и к преп. Варнаве Гефсиманскому, а в очерке «Старый Валаам» (1936) описал свое давнее путешествие в Валаамский монастырь. Два паломничества совершил Б. К. Зайцев, составивший замечательные книги «Афон» (1928) и «Валаам» (1936). Они послужили ориентиром для следующих поколений писателей-паломников. Назовем «Страстные и Светлые дни на Афоне» А. В. Болотова (Варшава, 1929), книгу очерков А. Дарова (псевдоним А. А. Духонина) «Берег “Нет человека”». Афон современный и вечный» (Нью-Йорк, 1966). Трижды посещал Святую Гору В. А. Маевский, свои впечатления он отразил в книгах «Святая Гора» (1936), «Афон и его судьба» (1969) и других.

В самой России паломничества стали обретать широкую популярность, в 1990-е годы. Для многих они стали ступенью воцерковления, путем к открытию мало знакомого дотоле мира религиозной жизни и православной веры. Если же участником паломничества становился писатель, то его личный опыт поклонения святыне нередко отражался и в его творчестве.

В конце XX века традицию литературных «хожений» восстановили те писатели, которые в 1960-е годы были уничижительно наименованы «деревенщиками», но справедливее и точнее называть их представителями русской традиционной школы. Путь приобщения к христианской вере писателей-традиционалистов — особая и весьма интересная тема. Начиная со своего зарождения, проза Абрамова, Астафьева, Белова, Залыгина, Можяева, Носова, Распутина, Солоухина и их соратников выступала за сохранение нравственных и культурных ценностей народа. Исполненная патриотизма, неподдельного беспокойства за судьбу страны, устремленная к высоким идеалам, «традиционная литература» открывала тысячелетние корни русской культуры, восстанавливала забытые, а порой и бывшие под запретом ценности, размышляла об идентичности русского национального характера, истории родины.

Что касается одной из основ русской культуры, христианства, то воспринималось оно скорее эстетически. В книгах упомянутых авторов не было тем святости, не было представления о Церкви как мистической реальности, и, конечно, паломнических сюжетов. Да и откуда было их взять, если духовные традиции были безжалостно пресечены, вера была под официальным запретом и могла сохраняться только тайком, в семьях, у «бабушек». Но, свидетели гугага, многие ли из них дерзали открыто учить своих внучат вере? (Один из исключительных случаев — судьба поэтессы Нины Карташевой. Обе ее бабушки, находясь в ссылке

в 1950-е годы, открыто исповедовали православие и с детства приобщили будущую поэтессу к вере, церковному певческому искусству, поэзии акафистов). Открытое выражение сочувствия православной вере в условиях строгой идеологической цензуры было невозможно. Даже доброжелательное суждение о храмах и иконах вызывало часто строгий окрик. Валентин Распутин заметил: «тогда, в 70-е, 80-е годы <...> разворачивалась Россия лицом к своим духовным корням и все никак не давали ей до конца развернуться» [10]. Религия воспринималась лишь как часть культуры, народного мировоззрения. Но с годами некоторые литераторы приходили и к исповеданию веры. Процесс этот был нескорый, у одних остался фактором личной жизни, у других проявился в творчестве.

* * *

Один из показательных примеров — судьба В. И. Белова. В замечательных повестях, в очерковой книге о русской жизни «Лад» по-новому, свежо, с любовью и знанием деталей описал В. Белов уклад жизни русской деревни. Не было в этом ладе только одного — веры христианской. Это особенно ощутимо, если сравнить «Лад» хотя бы с «Летом Господним» Шмелева — книги эти, созданные с интервалом в сорок лет, написаны об одном и том же народе. И. Шмелев, правда, воссоздавал хорошо знакомый ему устойчивый быт, а В. Белов знал деревню только послевоенную, с давно порушенными храмами, клубами и «строгими сельсоветами».

Спустя много лет о своем пути к Богу писатель рассказал с полной откровенностью: «...Мучает меня, что я очень уж долгое время был атеистом. Причем воинственным атеистом. Мне и сейчас, конечно, далеко до полноты христианского понимания и всепрощения, но стремлюсь к православной вере. <...> Вера — это серьезное дело... И ее никакими знаниями не обретишь. Может, даже наоборот. О ней и говорить много нельзя. Но только придя к ней, начинаешь многого стыдиться в своем прошлом. Стыдиться иных поступков и даже собственных произведений, пусть даже их и прочитали миллионы людей. То ли я написал, что надо человеку? Что надо народу? Вот это меня и мучает. А пока наш народ не обретет Бога в душе своей, до тех пор не вернется и наш русский лад. А как трудно пробуждаться после атеистического холода, как тянет многих в фальшь сектантства или еще куда...» [8, с. 6]. На вопрос собеседника, что же главное в русской душе, Белов отвечает: «Совестливость. И религиозность. Иначе не распознаешь Его. Христианство — это и есть совестливость». А в ответ на недоумение: «Что же случилось с русской душой, когда почти весь народ стал атеистом, причем воинствующим?» Белов называет не причины, но последствия: «Вот за это и страдаем мы до сих пор. Кара Господня. Не простил Он нам этот атеизм. И если не вернем свою душу, так и погибнем» [8, с. 14].

В 1996 году Белов совершил поездку в Валаамский монастырь и запечатлел ее в очерке «Дорога на Валаам» (1997). Трудно называть этот текст однозначно «паломническим», скорее очерк представляет собой раздумья о родине. Саму цель своего путешествия писатель затруднялся определить внятно: «Вот и Валаам так же притягивал меня к себе все последние годы. И не только меня. Чем это объяснить? Не все в жизни поддается объяснению» [1, с. 169]; «Не знаю...

паломник я или турист. Наверное, и тот и другой сразу...» [1, с. 175]. По ходу очерка постепенно проясняется, что поездка эта стала попыткой художника разобраться в своей душе, понять, как жить дальше.

«Дорога на Валаам» имеет все же некоторые признаки и паломнического текста. Белов приводит факты из истории монастыря, сетуя, что не многим они известны сегодня: «Назовите профессора Литературного института, который рассказал бы в своей лекции, как приезжал на Валаам французский писатель Александр Дюма. И знают, да не расскажут. Неведомо студентам и до сих пор, что бывали в монастыре такие великие люди, как Менделеев, Тютчев, Чайковский, художник Федор Васильев. А зачем приезжали сюда Миклухо-Маклай, философ Соловьев? Художники Куинджи, Шишкин, Коровин? Видать, было зачем...» [1, с. 179].

В очерке нет следов прямого влияния книги Б. Зайцева «Валаам», но некоторое сходство деталей и сюжета возникает из-за схожести ситуаций. Как и Б. Зайцев, В. Белов рассказывает о знакомстве с наместником монастыря, послушниками, монахами, приводит их немногочисленные фразы. Вскользь упоминает о трудах монастырской братии, больше внимания уделяя природе острова, лесным и озерным пейзажами. Описанная Беловым поездка на лодке в Предтеченский скит напоминает главку «По скитам» из книги Б. Зайцева. Но все это описано очень скупно. Нет в очерке В. Белова ни размышлений о смысле монашеского делания, о молитве, аскетической дисциплине, ни описания храмов и служб (остается неизвестным даже, посещал ли их автор).

«Валаам» Зайцева отчасти имел характер путеводителя по архипелагу, преследовал цель заинтересовать читателя уникальным островком «Святой Руси», чудом сохранившимся в 1930-е годы, а подспудно — пробудить симпатию к православному монашеству. Белов, напротив, опасается как-либо «пропагандировать» монастырь, ставшим в его эпоху слишком доступным: «Даже разговор об удивительной валаамской природе несколько пугает меня. Я как бы рекламирую Валаам, приглашая туда безобразные толпы туристов. Монастырь не боится паломников. Но туристы...» [1, с. 187]. Задача его совершенно другая: не описать более или менее подробно монастырскую жизнь, но разобраться в мучительных для него самых вопросах бытия. Все пребывание на острове сопровождается размышлениями о родной стране, о политике, о состоянии народа, о вере, о своей душе — именно в этом контексте В. Белов говорит о значении Валаама: «Судьба Валаама — судьба России <...> Множество скитов, прекрасных православных церквей, убогих монашеских келий среди скал и лесов. То разрушаемых бесовскими силами, то снова чудесным образом являемых миру. И так длится много-много веков... » [1, с. 181].

Эту борьбу света и тьмы, противоборство разнонаправленных стихий писатель наблюдает повсюду в современной жизни острова: «...Все валаамское время я ощущаю тесное контрастное пограничное состояние между делами человека и безгрешной природой. Да, да, как тесна здесь связь между мерзостью запустения и добротными творениями монашеских рук! Так близко они друг от друга. Так отрадно и облегчающе звучат молитвы и песнопения посреди безбожных слов и дел непотребных! Ангельское и бесовское — рядом» [1, с. 183]. Писателя

остро задевает соседство веры и безверия, святости и хамства: «В первые же часы пребывания на Валааме душу пронизывает по очереди то скорбь, то радость, а то приходит и просто отчаяние. (Я уже видел сегодня, как монах вежливо, но настойчиво выпроваживал за ворота монастыря пьяную, да еще и с собакой, женщину.) Женщина сквернословила и махала руками. Монахам некуда спрятаться от мирских влияний. Пестрые жители Валаама плотно окружают обитель, они приехали сюда из разных мест и живут постоянно» [1, с. 182]. Раздражают автора любопытствующие и наглые туристы. «Люди, жаждущие духовного обновления, ищут помощи со стороны, вместо того чтобы каждому навести порядок в собственной душе. Ездят и путешествуют. Обращаются к монахам совершенно бесцеремонно. Стремление к вере — это еще не вера. Впрочем, все начинается с малого. И к чаше приходит каждый своим путем, и не счесть числа этих путей... Давно ли и сам ты был таковым?» [1, с. 183].

Осмыслить свой жизненный путь писателю помогает особая атмосфера Валаама. «Что может быть лучше одиночества на Валааме, в теплую, почти осеннюю пору, в тишине и при солнышке, когда у тебя есть время одуматься, что-то прочесть, что-то записать, благоговейно припомнить что-то самое главное и давно позабытое?» — «душевная ржавчина отпадала на Валааме по малым частям, не за один день» [1, с. 182]. Белов, может быть неосознанно, все-таки называет главную цель, ради которой ехали и едут в паломничество — отмыть душу от ржавчины греха и уныния.

О своем писательском поприще, о грехе и праведности Белов беседует и с монахами. Отец Рафаил «осторожно развеял мои горькие раздумья по поводу греховности литературных трудов. На пользу ли такие труды? Церковь не очень-то жалуется, например, театральную, лицедейскую деятельность. Может, та же участь постигнет и нашу литературу? Вспомним на миг пословицу “Глупый погрешает один, умный соблазняет многих”. Быть может, и мне на закате жизни станет стыдно за свои писания, кто знает...» [1, с. 185]. Очевидно, что вопрос личной веры для писателя остро актуален. «Что бы мы ни говорили, о чем бы ни спорили, в конечном итоге все сводится к одному: к вере или безверию. Для меня в этом нет никакого сомнения. Русские люди явно делятся на активно верующих и активно неверующих. Вторых в России покамест несравненно больше... Но самые многочисленные — это, как говорится, ни то ни сё, ни рыба, ни мясо» [1, с. 185].

Пребывание на святом острове не прошло бесследно для замечательного прозаика. Опыт его «паломничества» (возьмем все-таки здесь это слово в кавычки) еще раз подтверждает, что Валаам таинственным образом воздействует на посещающих его, в том числе людей творческих. Не случайно юный Иван Шмелев, хоть и приехал на остров скептиком, «никаким по вере», когда покидал его, явственно ощутил: «Связал меня Валаам с собой <...> Тогда подумалось — а зачем мы приехали? <...> И вот, определилось, что — *за чем-то*, что было *надо*, что стало целью и содержанием всей жизни...» [1, с. 411]. Спустя пять лет после написания очерка, в свой 70-летний юбилей В. Белов признался: «Я молюсь за Россию каждый вечер и за свой русский народ, за родных и близких. Молюсь за спасение русских людей...» [8, с. 15].

* * *

Владимир Крупин младше своих маститых современников, его приобщение к христианским традициям проходило быстрее и последовательнее. С начала 1990-х годов православие заняло центральное место и в творчестве, и в просветительской деятельности В. Крупина: семь лет он преподавал в Московской духовной академии православную педагогику, написал «Православную азбуку» для малышей; редактируя журнал «Москва», учредил в нем раздел «Домашняя церковь», в 1998–2003 годах был главным редактором журнала «Благодатный огонь». Не каждый литератор, даже верующий, осмелится публично заявить, как это сделал В. Крупин: «И теперь, уже насовсем, литература для меня — средство и цель приведения заблудших (и себя самого) к свету Христову» [6, с. 90]. Несмотря на такое понимание литературного труда, талант художника нисколько не сник, в эти же годы Крупин пишет тонко-лиричные рассказы, блестящие эссе, повести. В них присутствует и острая социальность, и соотнесенность с духовным миром, отличает их образность и живость речи, своеобразный вятский юмор.

В. Крупин совершает много поездок по разным землям и в качестве путешественника, и в качестве паломника. В. Распутин рассказывает: «Мы с Владимиром Крупиным дружим без малого тридцать лет. Много где вместе бывали — на Байкале и в пустыне Гоби, в древнем русском Новгороде и в древнем японском Киото, в разрушенном Карфагене и неприступном Ватикане, на Поле Куликовом и на Шипке, у святых Сергия Радонежского и Иоанна Кронштадтского, в Феррапонтовом монастыре и Оптиной пустыни, в Пушкинских горах и в шукшинских Сростках, на его родине и на моей... Я завидую ему: трижды он побывал у Гроба Господня в Иерусалиме. И почти о каждой поездке он писал: я обходил святые места молчаливым странником» [10].

Жизнь героя повести В. Крупина «Великорецкая купель» (1990), испытавшего на себе всю тяжесть религиозных преследований, показана как исповеднический подвиг за веру. Предметом повести стало традиционное паломничество к месту прославления Великорецкой иконы Николая Чудотворца по Вятской земле. На протяжении шести веков оно совершается ежегодно, с 3 по 8 июня. Спустя несколько лет, в 1994 году, В. Крупин опубликовал «Крестный ход» — очерк, посвященный этому же событию, участником которого стал автор. Это уже классический образец паломнической литературы. Характерно признание: «с тех пор хожу на Великую уже не как писатель, а как паломник, это самое лучшее» [5, с. 31].

«Крестный ход» построен в форме дневниковых записок участника богомолья. По своим жанровым особенностям, композиции и даже стилистике он близок одному из самых известных «хожений» в литературе XX века — повести И. Шмелева «Богомолье». Обе книги являют собой череду сцен, картин, диалогов, реплик, впечатлений автора, от лица которого ведется повествование. Есть несколько образов паломников, которые становятся сквозными для всего повествования.

Сопоставляя два описания паломничеств, одно из которых совершалось в конце XIX века, второе — спустя столетие, нельзя не обратить внимание на их поразительную схожесть. Она проявляется и в бытовых, и в психологических деталях, в понимании смысла паломничества, даже в отдельных характерах, свидетельствуя о единстве народного православного мироощущения. Порождено это сходство,

конечно, не литературными влияниями, а описываемой действительностью: несмотря на катастрофические потрясения XX века, сохранился «народ Божий», объединенный общей задачей. В обеих книг предстает образ верующей России, путниками движет единая цель — «совлечься греха», очистить душу, приобщиться святости. Паломники сознательно обрекают себя на трудности дороги. Страдая от гноса, участницы хода покаянно говорят: «поесть-то и комарам надо, а снам потерпеть хорошо» [4, с. 61], «меня вообще надо всю зажрать» [4, с. 65], «за крестный ход списываются грехи» [4, с. 75].

Яркий образ у Крупина — блаженная Маргаритушка. 90-летняя подвижница уже в семидесятый раз пускается в далекий путь, учит молодых, обличает зло. Она не говорит, но выкрикивает афористические истины: «Все порушили! Все забыли! Все заветы! А заветов всего четыре: не упивайся! не объедайся! много не спи! много не говори!» [4, с. 61]. Как и у Шмелева, в «Крестном ходе» образы женщин-паломниц в совокупности образуют своего рода античный хор, комментирующий события, личности, поступки. Речь простонародья перемежается постоянными, характерно вятскими «ой-да» и «ох-ведь». Крупина роднит со Шмелевым огромная любовь к этим людям, тонкий и добрый юмор, без которого писатель рискует впасть в унылое морализаторство. Значительный объем занимают тексты молитв, славословий, молебных пений, акафистов. Их одухотворенная поэзия придает необходимую высоту повествованию.

Ваню Шмелева везли на повозке, путь от Москвы до Лавры не был слишком долгим и тягостным, однако же Шмелев упоминает и о жаре, и о натертой ноге Горкина. Великорецкий крестный ход труднее, ведь он является самым протяженным из всех, ежегодно совершаемых в России: за пять дней паломники проходят 160 километров. Путников испепеляет жара, при безветрии становящаяся нестерпимой, преследуют тучи оводов, боль в сбитых ногах. Автор упоминает о страданиях и собственных, и чужих: то становится плохо парню, падающему в голодный обморок, то теряет сознание женщина. Однако же «любое препятствие, любую неприятность, трудность они воспринимают с радостью, как заслуженное наказание. Мало того, старухи жалуются на то, что давно не болели — Бог забыл» [4, с. 72]. Облегчает трудности царящая братская атмосфера: «Только любовь, только забота друг о друге» [4, с. 74].

В отличие от благостно-умиленной атмосферы «Богомолья» (не забудем, что Шмелев передает восприятие ребенка), повесть «Крестный ход» наполняют мысли о бедствиях России. Путь пролегает мимо множества заброшенных деревень, их «непохороненных скелетов», рождая горечь и боль. Обостренный эсхатологизм, свойственный большинству произведений В. Крупина, присутствует и здесь: он приводит то и дело возникающие разговоры о конце света, о том, как над страной свободно измываются то «бесы-коммунисты», то «бесы-демократы». Сам автор исповедально признается: «очень хочется умереть, так как измучился глядеть на мучения России», но в то же время «страшно умереть, не заработав прощения за грехи» [4, с. 68].

Однако эти горести не перевешивают оптимистического в целом тона. Вдохновляет участников надежда на неуничтожимость духовного ядра России. Ее судьба вводится во всемирный контекст: «Молитвы не вывезти, душу

не убить — бессмертна Россия!» [4, с. 72]. В этом контексте особый смысл обретает и само паломничество: «Наш Крестный ход — это непрерывная соборная молитва. <...> Эти молитвы на многие версты как пеленой целительной укрывают нашу родину» [4, с. 77]; «...На эти дороги, которые мы проходим с крестом и молитвой, никогда не посмеют стать враги России. Ах, исходить бы ее всю, матушку» [4, с. 83]. Афористическая констатация сути соборного самосознания русских появляется в завершающих строках повествования: «Мы не в митингах, мы в крестных ходах, мы не в криках, мы в молитве» [4, с. 88].

К теме Великорецкого хода, в котором сам писатель участвует ежегодно, В. Крупин возвращается снова и снова. В очерке «Богом хранимая Вятка» (2006) говорит о развитии этой традиции, которую поддерживают теперь и молодые люди: «Когда Крестный ход стал полниться новыми людьми, молодежью, они очень боялись, что из него уйдет дух смирения, молитвенности, суровости, строгости. Но нет, сам по себе Крестный ход настолько чудотворен, целебен, высок и ясен, что все случайное, наносное облетает с него, как сухая листва» [5, с. 29]. Завершается очерк словами «Идем и будем идти. Мы — не Русь уходящая, мы — Русь идущая» [5, с. 34].

Жанр паломничества занял одно из ведущих мест в творчестве В. Крупина. В книге очерков «Незакатный свет. Записки паломника» (2006) он рассказывает о священных местах Палестины, о христианских святынях разных городов и стран — Иркутска и Боголюбова, Константинополя и Туниса. Книга «Афон. Стояние в молитве» (2010)¹ обращена к самому широкому читательскому кругу и стала на сегодняшний день, пожалуй, лучшим описанием Афона в XXI веке. Крупин обладает талантом доходчиво и образно, просто и ясно и, что немаловажно, лаконично сказать о главном. Основная часть книги — тысячелетняя история Афона, изложенная в отдельных небольших главах. Личные же впечатления писателя-паломника отражены в трех главках в конце книги. Крупин более других родственных ему по духу писателей склонен говорить об опыте своей личной молитвы.

Как объяснить человеку светскому смысл и значение монашества? Крупин — автор нескольких книг для детей, поэтому и «афонский» текст приобретает порой свойства детскости, не теряя при этом мудрости. Так, нижеследующее разъяснение о важности монастырских паломничеств вполне доступно и ребенку: «Мы сразу пропадём, если монахи перестанут молить Бога за грешный мир. Святые Отцы постоянно напоминали, особенно мирянам, светским, то есть нам, о необходимости “возгревать” святость в душе, а где, как не в монастыре она возгорается. Для того и надо ездить, ходить в монастыри хотя бы ненадолго. Здесь мы облакаемся “во оружие света” и отсюда, вооруженные, опять уходим во враждебную тьму современности» [3, с. 245].

Самосознание автора-паломника проявляется в ощущении великого исторического и богословского значения святынь, в глубоко благоговейном к ним отношении. В то же время В. Крупин постоянно сопрягает их христианский смысл с сегодняшним состоянием мира, с политическими и культурными процессами, — так рождаются бескомпромиссные публицистические максимы писателя. В размышлениях о значении Афона он поднимается до высокого пафоса: «Так

и монахи Афона. Молятся о нас и, главное, за нас. Они верят в великое предназначение России — спасти созданного Господом по образу и подобию человека и пока использующего данную ему свободу не для спасения души. А нам надо молиться за монахов Святой Горы, ибо именно их молитвами мы живы» [3, с. 212].

И еще одна особенность: очеркам В. Крупина присуще свойство, нечасто встречающееся в паломническом жанре, — юмор и самоирония. Он описал, в частности, новый вид паломников — православные русские *деловые* люди. И на Афоне они продолжают руководить бизнесом, не выпускают из рук мобильники. Однако же отличает их, как убедился автор, искренняя молитва, сердечная тяга к святыням и «вера просто детская, то есть самая крепкая» [3, с. 270].

* * *

Один из самых ярких талантов русской традиционной прозы — Валентин Распутин. Путь его приобщения к вере и церкви был долгим и непростым, крестился он уже в зрелом возрасте. В 2004 году вместе с искусствоведем С. Ямщиковым, дирижером М. Шостаковичем и фотолетописцем А. Пантелеевым писатель совершил паломничество на Святую Гору Афон.

Очерк В. Распутина «На Афоне» (2004) развивает традиции жанра «хожений» уже в XXI веке. Отправной точкой стало лучшее описание Афона в литературе века двадцатого: «я прочел дивный очерк об Афоне Бориса Зайцева, приезжавшего туда из Франции в 1927 году. Очерк художественный и возвышенный, мягкий и нежный...» [9, с. 27]. Так восстанавливается связь времен. Два описания Афона родственны из-за сходства самоощущения авторов. Слова В. Распутина «мы были паломниками, не более того, но из разряда обыкновенных паломников нас отличало то, что любопытство наше витало над всем Афоном, над настоящим его и прошлым» [9, с. 36] перекликаются с признанием Б. Зайцева: «Я был на Афоне православным человеком и русским художником» [2, с. 64]. Весьма близки описания монастырского уклада, быта, особого счета времени, келий и храмовых интерьеров, гостиницы, трапезы, даже афонского меда. Оба художника ощущают особый характер афонской жизни, благотворно и умиротворяющее действующий на душу. Оба остро чувствуют противоположность монастыря и мира. В своих очерках они настраиваются на особый лирический лад, находят образы, передающие звонкую тишину обителей. Так рождается своеобразный у каждого, но близкий по ритмике стиль паломнического текста.

Б. Зайцев: «В девять я лег. В полночь, как было условлено, гостинник постучал в дверь. Я не спал. Лежал в глубочайшей тишине монастыря на постели своей комнаты, не раздеваясь, окруженный морем черноты и беззвучия, по временам переворачиваясь на ложе немягком, полумонашеском. Было такое чувство, что от обычной своей жизни, близких и дома отделен вечностью. <...> Я спустился по лестнице, вышел на каменную террасу. Беспредельная тьма и молчание. <...> С кустов сладкоблагоухающего жасмина падают капли» [2, с. 74].

В. Распутин: «Вечерня продолжалась часов пять, глухой ночью мы вернулись в свои кельи, я постоял перед окном, вслушиваясь в колышень моря, затем с чувством необычайной легкости и освобожденности от всего-всего, что еще недавно теснило меня, не возжигая лампадки, разделся и лег. Так хорошо, так

покойно и уютно! Сонная волна лизала берег неравномерно, музыкально, чуть взбулькивая на пятом или шестом касании. В коридоре ни звука» [9, с. 33–34].

Сходно передают авторы и суть афонского монашества. В. Распутин: «Монах на службе старается быть незаметным, невидимым, у него все внутри, ничего внешнего. Он весь покорность и твердость. Твердость в вере и покорное подчинение всему, что она требует» [9, с. 34]. Особый, потаенный характер святости афонских подвижников отмечал и Зайцев, сообщая читателю, что идеал афонцев — «малозаметная, “невыдающаяся” жизнь в Боге и свете» [2, с. 152].

В беседах с монахами Распутин стремится понять причины, по которым люди покидают мир. Наиболее развернут в очерке портрет отца Олимпия,² который «отличается от братии тонкими чертами лица, словоохотливостью, правильной речью и эрудицией, совсем недавно вынесенной из мира. Там он был академиком, доктором технических наук, зав. кафедрой электроники и электротехники Московского технического университета. Автор известных всему миру учебников по компьютерной технике. И сошел со всех этих высот, побывав на Афоне паломником, оставил славу и звания где-то там, по ту сторону жизни... Оставил, быть может, и из чувства вины перед поруганным целомудрием Божьего мира, быть может, и себя считая причастным к этому вселенскому поруганию» [9, с. 42].

В отличие от Зайцева, введившего читателя в мир монастыря путем светским, эстетическим и умолчавшего о своей внутренней молитвенной жизни, Распутин более непосредственен, он не скрывает благоговения перед святыней, упоминает об исповеди. На Афоне ему не просто «интересно» и он не просто «восхищается» красотами: история, настоящее и будущее этого святого места глубоко волнуют его. Очерк В. Распутина более серьезен, драматичен и публицистичен. В нем остро звучит тема противостояния монашества и враждебного окружения: «Воцарившийся ныне мир, называющий себя либеральным, безнравственный, глумливый, циничный и жестокий, произошел не от доброго семени. <...> Малое стадо не подпавших под его власть и влияние чувствует себя изгоями и не знает, куда бежать от победного и буйного куража этого мира над землей-планетой, праматерью нашей, донельзя надорванной и обесчещенной. А на Афоне покой...» [9, с. 45].

В обеих книгах важнейшей становится тема России. Зайцев записал слова отшельника о промыслительном значении русской катастрофы — старец говорит, что Россия страдает за грехи: «Кого возлюблю, с того и взыщу, и тому особенный дам путь, ни на чей не похожий <...> Теперь впервые дан крест исповедничества» [2, с. 105]. У Распутина Россия — уже на новом историческом витке — предстает как поруганная и страдающая «огромная несчастная страна», города которой превратились в «скопища зла» [9, с. 34]. Если зайцевский Афон благостен, и в этот добрый и светлый мир почти не долетают отголоски мировых бедствий, то книга Распутина неизмеримо драматичнее: автор упоминает образ Спаса, почерневший в день расстрела Царской семьи, переживает чувство утраты в Андреевском скиту, отобранном у русских, где его встречает уже инок-финн. Горький вывод: «такого благоприятствования русскому и славянскому монашеству, какое было на Афоне сто лет назад, сегодня нет и в помине» [9, с. 42].

Беспокойство Распутина глобально — ведь под вопросом вскоре может оказаться само существование монашеской республики: «Афон пока еще держится стойко, но духовное “потепление”, лучше сказать, “ростепель”, наводящая сырость и грязь, окружает его со всех сторон. Афон стоял и стоит на древних уставах и православной традиции; но именно потому, что он стоит на молитвенной традиции, глубокой и сокровенной, вросшей в его землю и пронизавшей его воздух вместе с двухтысячелетним преданием, — именно поэтому “цивилизованный” мир, ломающий любую традицию, и косится на него. Для мира-богоборца эта маленькая монашеская республика — что бельмо на глазу или кость в горле. Афонские монастыри живут в бедности; Европейский союз предлагает миллионы и миллиарды <...> в обмен на “права человека” и международную зону туризма» [9, с. 44].

Эсхатологический мотив нарастает, мысли о возможном близком конце даже этого святого бытия окрашиваются образностью Апокалипсиса и Второго Пришествия. «...Мир — как цивилизация, т. е. отпавшая от Церкви часть человечества — впал в не виданные доселе помешательство и разнузданность, кои распалются все больше и больше... прежде добавляли: “так что не видно им конца” — теперь, напротив, заслуженный и трагический вселенский конец просматривается все отчетливей» [9, с. 44]. Символический образ венчает повествование В. Распутина: на фоне высокого неба неподвижно стоит монах. «В той ли стороне Россия, куда с надеждой и терпением он вглядывается, я не знаю... Но куда еще через море может заглядывать русский монах? Или в ожидании пришествия Того, Кто ходит по воде, аки по суху» [9, с. 45].

* * *

В начале XXI века жанр литературного паломничества получил в русской словесности мощный импульс. За год до распутинского «хождения» на Афон, в 2003 году, состоялось уникальное событие: сразу пять писателей отправились в паломническую поездку на Святую Землю и рассказали о ней — Юрий Лощиц («Пасха красная»), Александр Сегень («Пуп Земли»), Сергей Лыкошин («Отблески благой вести»), Иван Лыкошин («В круге вечном»), Владимир Крупин («Незакатный свет», «Очи — горе, сердце — Горней», «Да не усну в смерть»). Эти очерки составили книгу «Путешествие в Палестину» (2004). Авторы сборника — представители более молодого поколения, чем зачинатели традиционной прозы, но единство их духовных устремлений со своими старшими предшественниками и учителями очевидно. Писатели обращаются к истории Палестины, этой интереснейшей в духовном и созидательном смысле земле-святыне, знакомят с ее нынешним положением, говорят о происходящих там чудесах и трагедиях. Святая Земля воспринимается в двух планах: Священной истории и в современной конкретике. В этом отношении литераторы спустя полтора столетия продолжают традиции А. Муравьева и А. Норова. Они делятся впечатлениями о путешествиях в Галилею, Назарет, на гору Фавор. Вместе с тем публицистически заостренно рисуют ту атмосферу, в которой приходится жить и молиться русскому духовенству и паломникам из России. Кто-то из авторов уделяет больше внимания современной Палестине, быту и облику населяющих ее людей, рисует увиденные

сценки, кто-то — политике и религиозно-этническому потивостоянию, другие, как например Ю. Лощиц и В. Крупин — мистическим и вероисповедным аспектам, богослужениям, храмам и монастырям, образам монашествующих и православных священников. Но все очерки объединяет интерес к «судьбе Святой Земли в эпоху эсхатологических предчувствий» [7, с. 4].

Итак, сегодня вместе с возрождением традиции православного паломничества воскресла и литература, посвященная «святым путешествиям». Снова стало актуальным понятие «писатель-паломник»: на страницах журнала «Православный паломник» регулярно публикуются произведения В. Н. Крупина, В. Н. Лялина, Н. П. Кокухина и многих других. Восстановлена преемственная связь с образцами этого жанра, одного из самых древних в отечественной литературе. Так русская традиционная проза на рубеже XX–XXI веков приходит к более глубокому, внутреннему усвоению христианской духовности.

Литература:

1. Белов В. И. Дорога на Валаам // Москва. 1997. № 4. С. 159–187.
2. Зайцев Б. К. Афон // Зайцев Б. К. Афины и Афон. Очерки, письма, афонский дневник. СПб., 2011. С. 64–156.
3. Крупин В. Н. Афон. Стояние в молитве. М., 2010.
4. Крупин В. Н. Крестный ход. Повесть // Москва. 1994. № 1. С. 58–88.
5. Крупин В. Н. Незакатный свет. Записки паломника. М., 2006.
6. Крупин В. Н. Слава Богу за все: Путевые раздумья // Наш современник. 1995. № 1. С. 72–111.
7. Лыкошин С. А. Предисловие // Путешествие в Палестину. М., 2004. С. 4–5.
8. Молюсь за Россию! Беседа В. Бондаренко с В. Беловым // Наш современник. 2002. № 10. С. 5–15.
9. Распутин В. Г. На Афоне // Православный Паломник. 2006. № 5. С. 27–45.
10. Распутин В. Г. Строит жизнь по России. К 60-летию Владимира Крупина // Русский Восток. Всероссийская газета национально-патриотического движения. Иркутск, 2001, сентябрь, № 38–40.
11. Шмелев И. С. Старый Валаам // Шмелев И. С. Собр. соч.: [В 8 т.]. М., 1998. Т. 2. С. 346–419.

Примечания:

¹ Первое издание книги В. Крупина — «Афон. История и современность Святой Горы» (М., 2008). Второе, дополненное издание вышло под названием «Афон. Стояние в молитве» (М., 2010). Текст второго издания вошел без изменений в сборник прозы В. Крупина «Таинственный Афон: рассказы о жизни Святой Горы» (М., 2016).

² Имеется в виду монах Олимпий, в миру Глудкин Олег Павлович (1936–2012) — доктор техн. наук, профессор, заслуженный деятель науки и техники РФ. Поступил в Свято-Пантелеимонов монастырь в 2000 году, пострижен в мантию в 2005, нес послушания «путеводителя и почтальона». Преставился 4 июня 2012 г., в день Святого Духа (Монахологий Русского Свято-Пантелеимонова монастыря на Афоне. Афон, 2013. С. 655).

Христианская художественная проза XXI века

В настоящее время активно развивается творчество ряда современных писателей, ориентированных на православную традицию, среди которых встречаются имена как священнослужителей, так и светских авторов. Сегодня можно говорить о постепенном формировании нового литературного явления — православной художественной литературы, в первую очередь прозы, к которой постепенно возрастает читательский интерес.

За последние двадцать лет на литературную арену вышли следующие авторы: священники Николай Агафонов, Ярослав Шипов, Александр Шантаев, Александр Торик, Алексей Мокиевский, а также Татьяна Шипошина, Валерий Лялин, Борис Споров, Сергей Козлов и другие. Это далеко не полный список писателей, чье творчество можно отнести к исследуемому литературному явлению.

ГЕРОЙ — ПРАВОСЛАВНЫЙ НЕОФИТ В ЛИТЕРАТУРЕ XXI ВЕКА

При всем жанровом и стилистическом многообразии произведений, входящих в круг православной художественной литературы, следует выделить единое скрепляющее начало, некий стержень, позволяющий выявить у них общую основу: речь идет о проблеме *духовной эволюции человека*. При этом обнаруживается и сходное понимание этой эволюции: поиск и обретение веры, а через нее — смысла собственного существования. Вера в представлении изучаемых писателей носит не абстрактно-отвлеченный характер, а предельно конкретный, основанный на соединении этического и сакрального начал. Иными словами, приход человека к вере проявляется не только в рациональном осознании существования Высшего Начала и признании нравственных религиозных постулатов (заповедей), но и путем принятия им конфессиональной традиции, признания сакральной роли Церкви, ее догматов и богослужений.

В центре подобных произведений находится, как правило, одна личность, вокруг которой сконцентрированы иные персонажи и события. Читатель имеет

возможность проследить жизнь героя на наиболее ответственном этапе ее развития. Важность этого этапа обуславливается тем, что на его протяжении происходит духовная трансформация личности, которая, будучи в постоянном поиске, лишена статичности и меняется от начала к финалу произведения.

Подобная сюжетно-образная схема не случайна, т. к. подлинная сущность духовной природы человеческой жизни дана вполне определенно христианской метафизикой, свидетельством чему являются труды отечественных ученых-богословов. Так, протоиерей Василий Зеньковский рассматривает личность в трех аспектах: «1) Человек в его первоизданном состоянии; 2) Человек после грехопадения и изгнания из рая; 3) Человек, входящий в благодатный организм Церкви» [6, с. 268]. В принципе, это общеизвестное положение, тем не менее акцент на биполярности как следствии грехопадения вносит в узаконенную библейской мыслью идею изначальной свободы выбора между добром и злом: «Человек после грехопадения несет в себе два различных начала: с одной стороны, образ Божий, через который струится в нашу душу свет Божий, творческие искания добра и правды, а с другой стороны, в человеке есть начало греховности, которое как бы паразитирует на всем светлом и творческом, что рождается в нашей душе, т. е. искажает движения души или разрушает их» [6, с. 272].

Таким образом, спасение человека, освобождение его от греха, обретение утраченного в процессе грехопадения изначального совершенного состояния, согласно христианскому учению, возможно через обожение человеческого естества. Но этот акт требует самого активного личного участия, а главное — подкрепление веры наличием конкретных добрых дел как живого свидетельства духовного обновления: «Вера и дела есть участие самого человека в своем обожении силою Христовой» [4, с. 126].

Совершенно естественно, что данная мысль, которой по существу нет альтернативы для верующего христианина, доминирует в большинстве произведений современных православных писателей.

Именно этим объясняется, что приход персонажа к вере осуществляется не в абстрактном ее понимании (вера в «нечто», «судьбу», «проведение», «высшую силу»), а в конкретном религиозно-конфессиональном плане, в центре которого стоит принятие Богочеловека Иисуса Христа, реальным воплощением Которого становится Церковь в ее сакральном и институционально-иерархическом значениях.

Еще один аспект эволюции затрагивает внутреннюю жизнь уже церковного человека, приход которого к вере произошел в прошлом. В этом случае внимание автора и читателя концентрируется на внутреннем поиске верующего персонажа, иногда священно- или церковнослужителя. Согласно православному учению, нахождение человека в русле церковной жизни не дает ему право считаться святым и быть уверенным в собственном духовном совершенстве. Наличие грехов, доминирование внешней, формальной религиозности над искренней верой, — все это может стать причиной отхода от Божественных заповедей и вызвать ряд кризисных ситуаций в душе героя, определить характер его внутреннего конфликта. Таким образом, тема эволюции человека в современной православной прозе разворачивается в двух основных плоскостях: а) переход от неверия к вере

и его воцерковление; б) путь нравственного очищения верующего человека и его совершенствование. В первом случае в роли центральных персонажей выступают далекие от церковной жизни люди, во втором — представители собственно церковного мира (священнослужители, церковнослужители и прихожане).

Наглядно специфику духовной эволюции можно изобразить в виде нескольких дуальных моделей:

- неверие — начальные попытки духовного поиска;
- неверие — приход к вере;
- неверие — погружение в мир православной общины, воцерковление;
- грех — покаяние.

Следует отметить, что здесь обозначены лишь основные, наиболее продуктивные модели эволюции персонажей современной религиозной художественной прозы. При глубоком анализе литературного материала этот список может быть расширен.

Для более детального рассмотрения сути этих изменений следует вычлнить в православной художественной прозе ряд опорных точек-ситуаций, отражающих специфику внутреннего развития персонажей, а также факторы, подготавливающие и определяющие характер течения этих преобразований. В этом аспекте выделяются и подвергаются анализу следующие важнейшие моменты во внешней и духовной жизни героя.

Предстартовая ситуация (ПС) — совокупность биографических и психологических факторов, формирующих мировоззрение, особенности поведения, специфику религиозного поиска персонажа и объясняющих его духовно-нравственное состояние к началу произведения. ПС включает события внутренней и внешней жизни, остающиеся за пределами фабулы, к которым могут быть сделаны отсылки на любом сюжетно-композиционном этапе произведения. Чаще всего предстартовая ситуация раскрывается на фоне воспоминаний человека о своем прошлом, годах детства или взросления. ПС призвана объяснить причины и сущность конфликтных проявлений, связанных с героем и раскрывающихся в произведении.

Стартовая ситуация (СС) — состояние героя, полагающее начало для развития конфликтной ситуации и, как следствие, его последующей духовной эволюции. В этот момент на первый план выходит недопонимание (а иногда и непонимание) Истины Божьего Промысла, что способно породить в сознании скептика богоборческие настроения. Тем самым не принимается во внимание замысел Творца о человеке как личности, предназначенной к обожению. Персонаж совершает ошибку либо испытывает страдания от ранее совершенных неблагоприятных деяний, причиной чего становится изначально заложенная в натуре склонность к греху, которая может либо осознаваться, либо до определенного времени не восприниматься всерьез. Кроме того, стартовая ситуация способна развиваться помимо желания человека и включать ряд объективных факторов, негативно воздействующих на него со стороны, подавляя его волю, деморализуя, и заставляя встать на путь роковых ошибок. К таким факторам можно отнести ряд жизненных катастроф: снижение социального статуса, бедность, одиночество, семейные конфликты, болезнь, смерть близких людей, угрозу собственной жизни и т. д. В произведениях эти факторы могут фигурировать по отдельности

или в совокупности, но причина их — жизнь без Бога, в отрыве от религиозно-христианских мировоззренческих ценностей.

Кризис-ситуация (КС) — состояния персонажа в наивысший момент напряжения духовных сил, когда физическая и/или душевная боль достигают апогея. Кризис-ситуация чаще всего несет опасность для жизни человека, может сочетаться с суицидальными мотивами. В ряде случаев глубокие душевные переживания могут быть вызваны сочувствием и сопереживанием к страданию других людей, чаще всего друзей или родственников.

Выбор-ситуация (ВС) / ложная выбор-ситуация (ЛВС) — наиболее сложный и ответственный этап духовной эволюции героя. Он связан с восприятием личности как обладателя свободной воли, что отражено в православном вероучении. Спасение человека не представляется возможным без деятельного участия его самого.

В наиболее сложный, кризисный момент от персонажа требуется принятие важнейших жизненных решений, часто не поддающихся рациональному истолкованию и требующих выхода за пределы плоского позитивизма. Человек переступает границу рационального и иррационального, обращается за помощью к Богу, так как осознает, что обыкновенная человеческая логика в силу своей слабости не способна направить его жизнь в здоровое и стабильное русло. Выбор-ситуация требует от человека принятия волевого решения изменить жизнь, построить ее согласно христианскому учению, а в ее центр поставить фигуру Богочеловека. Такое решение может принять лишь существо, наделенное свободной волей и правом выбора, которым, согласно православному учению, является человек. В этом смысле представляется уместным обратиться к мысли протоиерея Сергия Булгакова: «Личное спасение есть духовное рождение самого себя своею свободой для вечной жизни через усвоение благодатного дара искупления и обожения» [4, с. 126]. Важную идею высказывает и современный православный писатель протоиерей Николай Агафонов: «В моих рассказах приход человека к Богу обязательно происходит через его внутреннюю потребность стать лучше или совершить хороший поступок. Тогда Бог идет ему навстречу» [2]. Таким образом, речь идет о том, что важным фактором эволюции человека становится его личное активное действие, с одной стороны, и Божественная любовь, — с другой. Данное двуединство проявляется чаще всего на этапе выбор-ситуации, за которой, как правило, следует либо приход к вере (для неверующего человека), либо ее качественное обновление (для верующего), что и отражает православная литература.

В то же время дарованная человеку свобода может быть реализована им не только согласно Божественному промыслу, но и в противоположном русле, что с точки зрения православной догматики признается ошибкой. Тем не менее, было бы неверно идти по пути поляризации оценок в ракурсе *праведник — грешник*; ошибочность выбора может быть порождением глубинного духовно-нравственного кризиса персонажа, отчаянием, состоянием аффекта, а также судорожной и иррациональной попыткой его преодоления. В данном случае уместно прибегнуть к определению *ложная выбор-ситуация (ЛВС)*. Необходимо отметить, что центральный персонаж становится не столько ее виновником, сколько жертвой. Наличие ЛВС вовсе не отменяет для персонажа возможного

благополучного разрешения кризиса, однако осложняет путь от КС к ФС.

Финальная ситуация (ФС) — это состояние персонажа, пережившего ВС и пришедшего к мысли о необходимости духовного обновления, а иногда и изменению духовного статуса. Следует отметить, что определение «финальная ситуация» является достаточно условным и применимо лишь к внешней, отраженной в фабуле произведения перипетиям жизненного пути персонажа. В более глубоком, христианском смысле, человек совершает путь к Богу всю жизнь, проходя череду духовных падений и взлетов. Однако применительно к художественной реальности конкретного произведения данный термин уместен, так как позволяет подвести некоторые итоги духовной эволюции литературного героя, отраженные в сюжетной канве произведения.

Рассмотрев основные теоретические понятия современной литературы, затрагивающей тему неопитства, следует обратиться к анализу ряда произведений. Структурировать материал предлагается в русле обозначенных выше эволюционных моделей.

I. НЕВЕРИЕ — НАЧАЛЬНЫЕ ПОПЫТКИ ДУХОВНОГО ПОИСКА

Модель духовной эволюции персонажа современной православной прозы, обозначаемая с помощью формулы *неверие — начальные попытки духовного поиска*, раскрывает сложные психологические процессы личности, показывает глубинные изменения мировоззрения человека, отказ его от прежних стереотипов. Важно заметить, что эта смена происходит не столько на рационально-осознанном уровне, сколько на эмоциональном; она находит выражение в появлении у персонажа ранее незнакомых чувств и переживаний, которым не всегда можно найти объяснение с точки зрения обычной логики. Персонаж, переживающий подобную эволюцию, до конца не осознает, что с ним происходит, а также не понимает причины возникших изменений. Нельзя сказать, что он сразу и полностью принимает веру, становится религиозным человеком. Однако возникшие в нем чувства уже призваны провести грань в его жизни, разделив ее на «до» и «после».

Жизнь «до», обозначаемая первой частью формулы — неверие, как правило, показывает состояние человека на этапе стартовой или предстартовой ситуаций. Перед читателем рисуется образ человека, которого нельзя назвать атеистом или богоборцем. Он просто индифферентен к вопросам веры и поиску смысла собственного существования, которое находится вне каких-либо религиозно-мыслительных процессов.

Исследуемую модель характеризуют следующие признаки:

- подробное изображение предстартовой ситуации;
- стартовая ситуация обладает латентным характером;
- переход от стартовой к кризис-ситуации выражен неявно;
- выбор-ситуация может быть множественной и совпадать с другими этапами духовной эволюции человека;
- финальная ситуация обладает открытым характером.

Наиболее полно и глубоко тема духовной эволюции личности раскрывается в рассказах священника Ярослава Шипова «Пеликан» и «Должник». Значительный

интерес вызывают центральные персонажи этих произведений — пенсионер Николай Николаевич и сантехник Петр Андреевич Скрябнев. По наблюдению Е. Л. Зайцевой, «...в рассказах Шипова герои — это обыкновенные люди, живущие вполне обычной будничной жизнью <...>. В портретах героев отсутствует детализация. Портретного описания как такового нет...» [5, с. 183].

В этих рассказах обнаруживается близость духовного пути персонажей: у каждого примерно одинаковая предстартовая ситуация; обоим нельзя назвать атеистами, оба изначально не задумываются над вопросами веры и смыслом жизни и, в то же время, в конце концов оба приходят к ней.

Предстартовая ситуация Николая Николаевича (повесть «Пеликан») разворачивается постепенно и включает процесс разрушения социальных и семейных связей, определяющих представления о стабильной человеческой жизни. «Начать с того, что он был человеком весьма образованным. Имел семью, преуспевал на трудовом поприще, и ничто не предполагало его перехода на путь строгой аскезы. Переход этот между тем совершался. Медленно, незаметно, но неуклонно. Сначала закрылось предприятие, где Николай Николаевич работал корабельным конструктором, и вместо жалования ему предложили вагончик, брошенный в прикаспийских плавнях. Потом он вышел на пенсию. Потом оформил залежалый развод и расстался с женой. <...>. Наконец, женился сын, привел сноху, которая сразу же стала жаловаться на тесноту в доме» [8, с. 546]. Такое постепенное и незаметное развитие стартовой ситуации характеризует начальный этап эволюции центрального персонажа. Первоначально Николай Николаевич не воспринимает свое отдаление от семьи как распад родовых уз, связывающих его с сыном. Пребывание его в летнее время в дельте Волги воспринимается им как отдых от городской суеты: «Поначалу он переносил одиночество легко: ловил рыбу, причем ловил только любительскими снастями, не признавая ни сетей, ни переметов, ни других промысловых премудростей, — отдыхал, словом. Иногда заезжали туристы с рыболовно-охотничьих баз, покупали копченую и вяленую рыбешку. Трофейные экземпляры сам отвозил на ближайшие базы, где их приобретали знатные столичные спиннингисты, чтобы сфотографироваться для глянцевого рыболовного журнала. Так что и уединение было щадящим» [8, с. 546–547]. Подобное иллюзорное восприятие собственного состояния свидетельствует о латентном характере стартовой ситуации. Прозрение приходит к герою на этапе кризис-ситуации, когда конфликт в аспекте *отцы / дети* достигает кульминационной точки. С ее возникновением персонаж вынужден окончательно оставить дом и семью, переехав на постоянное место жительства в дельту Волги: «В одну из таких поездок (в город за пенсией. — И. Л.), случившихся на исходе лета, он заглянул домой и обнаружил, что его комната переоборудована под детскую, а в шкафу висят женские платья. Свою одежду он нашел в мешке на балконе. Хотел позвонить сыну на работу, но махнул рукой: “Что воспитал, то и получил”» [8, с. 551].

В этот момент происходит переход от стартовой к кризис-ситуации, которая характеризуется выходом Николая Николаевича из состояния иллюзии и адекватным восприятием собственного положения. При этом следует отметить также отказ героя от борьбы за восстановление своего места в обществе как принятие Божьего Промысла, свидетельство его смирения перед обстоятельствами.

Выбор-ситуация в данном произведении характеризуется вариативностью и соотносительностью с другими этапами духовной эволюции Николая Николаевича. Первый выбор осуществляется в рамках предстартовой ситуации и выражается в желании Николая Николаевича переселиться из городской квартиры в дельту Волги на лето. Вторая выбор-ситуация возникает на этапе проживания персонажа в вагончике и связана с решением приютить больного пеликана. Именно здесь раскрывается незаурядный внутренний потенциал Николая Николаевича, стремящегося, несмотря на скудные средства и скромные условия жизни, сделать все, чтобы птица выздоровела и перенесла зиму. Наиболее сложным для персонажа становится выбор, сделанный им на этапе кризис-ситуации и связанный с решением навсегда покинуть квартиру сына и переселиться на остров. Еще один выбор герой делает между кризисом и финальной ситуацией, что можно обозначить рабочим термином КС–ФС–протяженность. В этот момент герой принимает решение отпустить выздоровевшего пеликана, ставшего ему за период долгой и суровой зимы настоящим другом. Этот эпизод передан автором с глубоким психологизмом. «И в это время огромная белая птица, раскинув крылья, бесшумно слетела на остров. “Я знал! Я верил!” — говорил человек, опускаясь на колени, чтобы обнять птицу. Пеликан положил голову ему на плечо, клюв — на спину и, похоже, пытался прижать человека к себе.

— Прощай, брат, — шепнул Николай Николаевич, — если что не так, ты уж прости!

Он встал. Пеликан, сделав несколько неуклюжих шагов, легко оторвался от тверди, без видимых усилий взмыл над тростниковыми зарослями и исчез. В это мгновение Николай Николаевич совершеннейшим образом осознал, что остался один, и что так будет до конца дней» [8, с. 555].

Выбор, сделанный Николаем Николаевичем на каждом жизненном этапе, характеризуется напряженной внутренней борьбой, в которую вступают два противоположных чувства: эгоизм и стремление к жертвенности. Именно жертвенность и побеждает в герое, а эгоистические стремления постепенно уходят на второй план. Исход этой борьбы во многом определяет финальную ситуацию для Николая Николаевича, которая свидетельствует о совершившейся с ним духовной эволюции. «Дальнейшая его жизнь потекла уравновешенно и почти бесстрастно. Пожалуй, лишь одно малое изменение со временем прибавилось в ней: Николай Николаевич полюбил смотреть на небеса — облака мог наблюдать долго-долго. Он не знал, что это душа просилась домой — тосковала по своим небесным обителям» [8, с. 555].

Финальная реплика автора указывает на то, что во внутреннем мире Николая Николаевича произошли серьезные перемены. В нем пробудилась неосознанная тяга к Высшему началу, о котором он не задумывался ранее. Именно эти едва уловимые изменения в сознании человека, выход его за пределы привычного миропонимания, — становится предметом изображения в православной прозе с эволюционирующим объектом, где фигурирует модель *вера — первые попытки духовного поиска*. Кроме того, в этом рассказе представлена открытая финальная ситуация: дальнейший путь человека к Богу, обретение им духовной реальности остается за скобками произведения.

В чем-то близок, но во многом индивидуален путь Петра Андреевича Скрябнева — центрального персонажа произведения Я. Шипова «Должник». Здесь специфику духовной эволюции героя определяют следующие факторы:

- панорамное изображение предстартовой ситуации, занимающее большую часть произведения;
- латентный характер стартовой ситуации;
- наличие единственной выбор-ситуации, совпадающей с открытым финалом.

На уровне предстартовой ситуации показан большой отрезок жизни героя, включающий детство, юность, а также зрелые годы. Особое внимание автор акцентирует на серьезных жизненных испытаниях, которые подстерегали героя на каждом шагу и были связаны с риском для жизни. Много раз Скрябнев сталкивался с опасностями, попадал в практически безвыходные ситуации, но спасался, не задумываясь о причинах этой закономерности. Первые мысли о собственной жизни, ее законах и судьбоносных поворотах появились у него к пятидесяти годам, в период стабильной семейной жизни. Именно эти раздумья и появившаяся в нем склонность к самоанализу характеризуют переход от предстартовой к стартовой ситуации. На данном этапе в душе Скрябнева рождается чувство неоплаченного долга, невысказанной своевременно благодарности за череду спасений. Главный вопрос, мучающий Петра Андреевича, заключается в том, кому должна быть адресована эта благодарность и чьим должником он является? Наиболее важным моментом, который можно определить как кризис-ситуацию, следует считать ночной разговор героя с супругой, из которого становится очевидным, что его внутренний поиск осложняется недопониманием в семье. «Дело шло к пятидесяти годам, выросли дети. Привязалось к Петру Андреевичу Скрябневу неизъяснимое чувство. Сначала маленькое, чувство это стало затем расти и увеличилось до того, что потревожило разум.

«— Вот что интересно, — произнес как-то среди ночи Петр. — Это ведь сколько людей моего года поумирало уже!

- Ну и чего? — не поняла супруга.
- А я живу.
- И хорошо, — определила она.
- Хорошо-то хорошо, да вроде как должен кому-то» [8, с. 400].

Размышления о собственном долге вызывают в Скрябневе едва уловимые ощущения присутствия в его жизни Высшего Начала, управляющего его судьбой, при том Оно воспринимается исключительно в личностном плане: к Нему можно обратиться со словами благодарности.

Подобные мысли персонажа присутствуют в финале произведения и становятся свидетельством произошедшей с ним внутренней эволюции. В данном случае можно определить совпадение единичной выбор-ситуации (начал думать) с открытой финальной ситуацией. Данная соотнесенность свидетельствует о произошедшей с героем нравственной эволюции. Автор намеренно оставляет Скрябнева в наиболее сложный момент его духовной работы, не высказывая предположений о ее итогах. Читатель лишается возможности узнать, приведут ли эти переживания Петра Аркадьевича в храм, станет ли он осознанно верующим человеком. Очевидно, что в данном случае сделан лишь первый шаг на пути к обретению

Бога и веры. Этот шаг сопровождается и определенной потерей для героя: его поведение вызывает непонимание со стороны жены, которая на данный момент оказывается не в силах понять нравственные искания супруга.

Стремление к внутреннему поиску персонажа, желание глубже понять то новое и ранее неизведанное, что открылось ему в данный момент, — можно охарактеризовать как совершенный героический выбор, который в данном произведении совпадает с открытой финальной ситуацией.

Сравнивая оба рассказа, мы отмечаем их близость, выявляемую на образном и сюжетном уровнях. Во-первых, оба героя изначально находятся в одинаковом состоянии безверия. Во-вторых, каждый из них приходит к интуитивному ощущению присутствия в жизни иной, ранее не знакомой им духовной реальности. Очевидно, что путь нравственных исканий у обоих персонажей остается незавершенным; каждый из них находится лишь в его начале. Кроме того, очевидна и разница в характере эволюции Николая Николаевича и Петра Андреевича. Духовный поиск первого занимает меньшее количество времени (один зимний сезон на острове) и сопряжен с преодолением целого ряда бытовых трудностей и нравственных переживаний. За это время герой испытывает максимальное напряжение духовных и физических сил. Он учится довольствоваться малым, заботиться о близких, избавляется от эгоизма и незаметно для себя становится на путь подвижника-аскета. Появившаяся в герое устремленность к высшим ценностям, определенная автором как тоска по небесным обителям, является следствием обновления души Николая Николаевича, которое произошло с ним на острове во время зимовки.

Эволюция духовного мира Петра Скрябнева происходит в противоположной ситуации: опасности, риск, страдания, — все это остается для него в прошлом. Наступает спокойный период, не требующий подвигов и самопожертвования. Появившаяся в это время мысль о долге является следствием глубокой внутренней работы героя, благодаря чему нравственная эволюция оказывается растянутой во времени, не имеет четких хронологических границ. Очевидно, что ее появлению способствует приобретенный за многие годы жизненный опыт, сформировавшаяся склонность персонажа к рефлексии и анализу выпавших на его долю событий.

Итак, в обоих произведениях достаточно глубоко раскрывается предстартовая ситуация героев, что дает читателю возможность в полной мере понять их духовное состояние до совершившегося перелома, а также осознать причины, провоцирующие кризисные положения и побуждающие к внутренней трансформации. Выбор-ситуации могут носить множественный и единичный характер, совпадать с одним из этапов эволюции персонажа или обладать автономным характером, как ВС Николая Николаевича из повести «Пеликан». Также модель неверия — первые попытки духовного поиска характеризуется открытой финальной ситуацией, не дающей полного ответа на вопрос о глубине веры и степени религиозности центрального персонажа.

II. НЕВЕРИЕ — ПРИХОД К ВЕРЕ

Часто встречающаяся в современной православной литературе модель *неверие — приход к вере* занимает промежуточную позицию между первыми попытками духовного поиска и ситуацией вхождения героя в мир православной общины. В первом случае речь не идет о полном принятии героем веры в единстве этического, сакрального и институционального звучания, однако это единство обладает потенциальным характером. Основными финальными точками его эволюции в фокусе данной модели следует признать:

- осознанное вхождение в храм в надежде изменить будущую жизнь;
- чтение молитв впервые или после долгого перерыва;
- приобщение к церковным таинствам или исполнение обрядов;
- обращение за советом или помощью к православному священнику.

В русле данной модели показаны лишь первые шаги персонажа к православию, однако дальнейшее его движение в этом направлении скрыто и остается за пределами авторского повествования. В этом случае финальная ситуация чаще всего остается открытой. Исключение составляют лишь те произведения, герои которых умирают, впервые за долгие годы соприкоснувшись с религиозной жизнью.

Модель *неверие — приход к вере* в большей степени реализуется в рассказах протоиерея Николая Агафонова «Безработный», «Колдовские сети», «Утешение в старости». Осознанный переход из светского в храмовое пространство, совершенный персонажами по доброй воле, является следствием возникшей в их душах надежды избавиться от противоречий и обрести желаемую внутреннюю гармонию. Персонаж в данном случае, безусловно, находится еще в начале духовной эволюции, однако его решение носит более осознанный характер, чем в ранее описанной модели, и направлен в конкретное конфессиональное русло. Переступая порог православного храма, он желает познать не абстрактное Высшее Начало, а личного Бога, понимаемого в русле конкретной традиции. Приход в храм объясняется потребностью человека не только признать существование Бога, но и вступить с Ним в общение, подчинить Его воли собственную судьбу.

Стартовой точкой эволюции персонажа является его изначально равнодушное отношение к вере. Воспитанные в обычных советских семьях, эти люди не получили религиозного воспитания, поэтому воспринимают православный мир как незнакомую реальность. При этом, чаще всего, они не испытывают враждебного отношения к вопросам веры; религия просто не входит в сферу их жизненных интересов. Переход из светского в церковное пространство во многом определяется личной катастрофой персонажа, обнаруживаемой на этапе кризис-ситуации.

В центре рассказа «Безработный» сокращенный по службе инженер автоматизированных поточных линий Евгений Николаевич Полетаев, переживающий серьезные жизненные проблемы. Потеряв работу и находясь на грани разрыва отношений с семьей, персонаж впадает в глубочайший нравственный кризис, теряет смысл жизни. Состояние героя подчеркивает унылый осенний пейзаж, изображенный автором в начале произведения. «Этот дождь моросил однообразно, скучно, по-осеннему с утра и всю прошедшую ночь, и вчера, и третьего дня. Полетаеву стало казаться, что пасмурная погода будет длиться вечно. Везде сыро, серо, беспросветно, как, впрочем, и сама жизнь...» [3, с. 176]. Постепенно

в сознании инженера возникают суицидальные стремления: «Вода вдруг стала чем-то манящим, притягивающим к себе, как бы указывая на выход из тупиковой ситуации. Все очень просто, надо приложить немного усилий, перевалиться через парапет и уйти из неприятного, холодного мира, где ты никому не нужен, где только одни нерешенные проблемы...» [3, с. 178]. Следует обратить внимание на то, что с точки зрения христианства, мысли о самоубийстве носят греховный характер, а в случае доведения их до результата, человек навсегда лишается возможности получить прощение от Создателя. В произведении желания Полетаева приобретают демоническую окраску; автор при этом упоминает «некую силу», готовую столкнуть Полетаева в реку: «Как он это только подумал, на него сразу как будто что-то навалилось, пригибая ниже и ниже к воде...» [3, с. 178]. В данном произведении становится очевидным совпадение стартовой и кризисной ситуаций: персонаж изначально представлен в состоянии внутреннего разлада и конфликта с окружающим миром.

Помощь к Полетаеву приходит неожиданно и в самый драматический момент его душевных терзаний. Случайное знакомство с пожилой семейной парой Суваровых, беседа с ними о существовании Бога, открывают для попавшего в беду инженера новые грани реальности. Происходит знакомство с иным, незнакомым ранее ему миром, расширяются привычные границы окружающей действительности. При этом наиболее убедительным аргументом переступить церковный порог для Полетаева становятся слова Ксении Александровны Суваровой: «Поверьте, самые сильные доказательства (существования Бога. — *И. Л.*) не в области разума, а в сердце человека. Пойдите сами в храм и попытайтесь увидеть то, что невозможно увидеть глазами, и понять то, что невозможно понять разумом, и тогда ваша жизнь изменится» [3, с. 182]. В финале произведения говорится о принятии Полетаевым решения зайти в храм. Трудно утверждать, что этот поступок может стать отправной точкой на пути глубокого воцерковления человека; скорее он вызван не рациональными, а эмоциональными причинами, внутренним, сердечным желанием найти выход из сложившейся ситуации и обрести путь к спасению.

Аналогичная ситуация разворачивается в рассказе «Колдовские сети». Испытавшая серьезные жизненные разочарования, доведенная до отчаяния изменой мужа, подорванная физически и духовно демоническим воздействием магов и колдунов, главная героиня Светлана стала помышлять о самоубийстве и практически полностью подготовила себя к этому непоправимому шагу. В этот самый момент героиня сталкивается с чудом: в сонном видении она слышит голос старца, которого, как она ощущает, прежде видела на иконе и который зовет ее к себе «в гости». Загадка явившегося к ней святого раскрывается благодаря особому праздничному времени, обозначенному в рассказе. Речь идет о 19 декабря — дне памяти святителя Николая Чудотворца. Сверхившееся чудо позволяет Светлане освободиться от «колдовских сетей», выйти из состояния уныния и устремиться в храм. «Она схватила пригоршню этого снега и растерла им лицо. Тут словно какая-то пелена спала с нее. Светлана полной грудью вдохнула морозный воздух и бодро зашагала в сторону храма. Еще издали она услышала веселый перезвон колоколов» [3, с. 175–176].

Финал рассказа «Колдовские сети» близок завершению произведения

«Безработный», однако в нем есть и важная отличительная особенность. Героиня дважды стремится в церковное пространство. В первый раз она делает это по заданию колдунов с целью выполнить магический ритуал, кощунственный с точки зрения православной догматики. В этом случае, пересечение границы светского и сакрального миров осуществляется исключительно на физическом уровне: будучи телом в храме, Светлана остается духовно неготовой принять Бога и жить в соответствии с Его заповедями. Во втором случае, стремление к храму происходит на осознанном уровне; испытав тяжелую внутреннюю травму, Светлана целенаправленно ищет защиту именно в церкви, желая попасть под покровительство святого Николая.

Иногда в современной духовной прозе, раскрывающей специфику модели *неверие — приход к вере*, возникают уникальные явления, а именно, выпадение из эволюционной схемы одного из важнейших элементов, например, кризис-ситуации. Это продиктовано идеей, что приход человека к Богу происходит не только через несчастье (болезнь, смерть близких, разрушение семейных гнезд), но и другими путями, не всегда связанными с внутренними или физическими страданиями. Иными словами, дорогу к Христу может найти вполне счастливый, успешный человек. В качестве примера произведения с выпавшим звеном эволюции (КС) можно привести рассказ протоиерея Николая Агафонова «Командировка в иную реальность».

В произведении ставится вопрос: как проходит процесс обретения веры молодым, образованным человеком, воспитанным в атеистическом духе или же просто в отрыве от христианских традиций. Центральный персонаж рассказа — успешный и перспективный корреспондент Андрей Агапов. Его предстартовая ситуация не раскрывается, стартовая дана крайне схематично. С ее помощью читатель узнает, что Андрей — романтик, мечтающий о сложных заданиях со стороны редакции, искренне желающий внести свой вклад в дело просвещения общества. «Вызов к главному редактору Андрея Агапова радостно взволновал. Ему до смерти надоело сидеть в отделе писем “Сельских новостей”. Хотелось настоящей работы: репортажей с целины, статей о покорении Севера, ну, словом, куда-нибудь в гущу событий, где жизнь бурлит, где есть о чем писать» [3, с. 353].

Андрей получает от редакции задание написать обличительную статью о священнике сельской церкви, разоблачив при этом его религиозные убеждения и тем самым показать несостоятельность православной веры. Интерес к личности священника был вызван именно тем, что в районе, где он служил, была сорвана лекция по атеизму, а присланный агитатор, узнав о том, что на лекцию придет священник, сказавшись больным, уехал.

Практически все произведение отражает специфику СС–ВС-протяженности, которая включает в себя следующие эпизоды: беседа с дядей Яшей, выезд в деревню, встречу со священником отцом Павлом, знакомство с которым постепенно переросло в крепкую дружбу.

Сюжет произведения показывает, как атеистически настроенный журналист преодолевает заложенные в его сознание стереотипы и постепенно обретает веру в Бога. Главным событием в этой цепочке является встреча со священником, уже один облик которого вызывает удивление. «Всю дорогу в поезде Андрей

обдумывал встречу со священником. Что он **мог**, он **мог(?)** о них знать? Сказка Пушкина “О попе и о работнике Балде”, пожалуй, и все — подытожил он свои раздумья» [3, с. 362]. Однако знакомство с отцом Павлом полностью разрушает сформированные советской пропагандой стереотипные представления о священнослужителях. «Недалеко от храма возился молодой человек лет двадцати семи–тридцати. <...> Андрей растерялся. Всякие его представления о священнике начинали рушиться, еще не успев создаться. Молодой человек был в рубашке с короткими рукавами и шароварах. На ногах — китайские кеды» [3, с. 364].

Внешнее несоответствие отца Павла образу пушкинского попа, безусловно, шокировало Андрея. Но чем больше он узнавал священника в процессе дальнейшего знакомства, тем глубже он понимал ценности православной веры. Простота в общении, доброта, радушие отца Павла, его интеллект и в то же время детская, немного наивная душа, стали определенным стимулом для Агапова пересмотреть свои взгляды. Знакомство, переросшее в дружбу с семьей священника, совместно пережитые приключения с падением в реку мотоцикла, не только сблизило героев между собой, но и открыло для Андрея новый, ранее незнакомый ему мир русского православия. В итоге из командировки он возвращается крещеным, верующим человеком. Следует отметить, что к Церкви он пришел через личность священника, а вместо проповеди ключевую роль в этом сыграли личные качества обоих персонажей, позволившие им стать ближе и понятнее друг другу.

Ключевым моментом в произведении становится выбор-ситуация, которая играет важную роль в жизни Андрея. Герою предстоит либо написать заказанную ему обличительную статью, либо искренне отразить собственные впечатления о «командировке в иную реальность». Журналист делает выбор в пользу совести, что становится губительным для его карьеры и делает невозможным реализовать мечты прошлого. Достаточно четко эта мысль отражена в словах дяди Яши: «Если ты написал все правдиво, то тебя наверняка не напечатают. Но это полбеда. Беда в том, что это конец твоей журналистской карьере. Все твое образование коту под хвост, вот о чем я хочу сказать» [3, с. 372].

Таким образом, рассказ «Командировка в иную реальность» основан на эволюционной модели *неверие — приход к вере* и включает три опорные точки внутреннего развития персонажа: стартовую ситуацию и выбор-ситуацию, совпадающую с финалом. При этом полностью выпадают предстартовая и кризис-ситуации, что обусловлено идеей о приходе к вере вполне счастливого человека, делающего выбор не в результате страданий, а в процессе радостного открытия новой, ранее неизведанной реальности.

III. Неверие — погружение в мир православной общины, воцерковление

Модель *неверие — погружение в мир православной общины, воцерковление* раскрывается в повести протоиерея Александра Торика «Флавиан», центральными персонажами которой являются бизнесмен Алексей, а также его друг и духовник иеромонах Флавиан. Данная образная пара укладывается в систему: *эволюционирующий персонаж — персонаж-помощник*.

Стартовый этап Алексея уже свидетельствует о возникновении для него кризис-ситуации: развод с женой, неприятности на работе, душевная пустота и подавленность, — именно таким предстает перед нами герой в начале произведения.

Однако с первых страниц он сталкивается с рядом чудесных явлений, предопределивших характер его дальнейшей жизни. Речь идет о неожиданной встрече с бывшим приятелем по институту, а ныне иеромонахом, настоятелем сельского храма отцом Флавианом. Эта встреча удивила, даже немного испугала Алексея. «Пораженный, я вглядывался в загорелое одутловатое лицо, постепенно угадывая в нем все больше знакомых черт, позволявших опознать в их владельце стройного красавца Андрюху, туриста-гитариста, кумира всех факультетских девчонок и любимца большинства преподавателей, ценивших в нем столь редкие у студентов аккуратность и обязательность, а также быстрый живой ум. Какую карьеру тогда пророчили ему многие, какие престижные невесты мечтали “окольцевать” его! И что же? Расплывшийся потрепанный сельский поп, ищущий “прощай молодость” через двадцать лет после получения красного диплома с отличием!» [7, с. 6–7]. Воспоминания о совместной учебе в вузе и прошлом Андрея-Флавиана представляют своего рода предстартовую ситуацию Алексея.

В православной литературе чаще всего сюжет строится на показе постепенного возрождения души человека, которое трактуется в духе Евангельского учения. Это возрождение возможно обрести только через Веру в Христа и воссоединение с Церковью, что и происходит с героем повести, как и с многими персонажами православных повестей и рассказов.

Путь героя к Богу оказывается сложным в психологическом отношении. Алексей не является убежденным атеистом и человеком, сознательно отвергающим Православие. Вера представляет для него область неизведанного, непонятого, бесконечно далекого. И в этом герой мало отличается от большинства своих современников, воспитанных в равнодушном к религии обществе.

Сюжет повести строится на постепенном преодолении этого изначального равнодушия и приобщении героя к Православной Вере. Этот процесс включает два основных этапа (протяженности): 1) КС–ВС; 2) ВС–ФС. Оба отражают цепочку следующих событий: встреча Алексея с о. Флавианом — приезд в деревню ради отдыха от городской суеты и душевного успокоения — знакомство с прихожанами храма, постепенное вхождение в мир православной семьи — муки совести, вызванные воспоминаниями о бывшей жене — первая исповедь, переосмысление всей жизни — приход к Вере. Приход к исповеди становится своеобразной границей между обозначенными этапами, а решение в первый раз прикоснуться к таинству — выбор-ситуацию эволюционирующего персонажа. Само преображение героя, преодоление им стереотипов материалистического воспитания уже есть чудо. Однако автор дополняет повествование чудом явным: умершая от тяжелой болезни жена Алексея Ирина воскресает и исцеляется. Герой заново создает семью, находит работу по душе и начинает новую жизнь, обретая гармонию с собой и окружающими людьми.

Эпизод исповеди становится границей, разделяющей произведение на две части: 1) жизнь без Бога; 2) примирение с Создателем, осознанный приход к Вере. В момент исповеди и причащения Святых Тайн герой испытывает второе рождение, обновляется духовно и физически. «Встав с колен, я ощутил абсолютно новое, незнакомое, или, может быть, наоборот — давно забытое чувство поразительной легкости. Слово у меня с плеч сняли тяжелый, давно носимый и потому

привычный для меня терпимый мешок с цементом. И внезапное исчезновение этой давящей тяжести сделало вдруг очевидным то, что она была, и то, что без нее — хорошо!» [7, с. 167–168].

Важным этапом на пути духовного перерождения героя становится его переезд в деревню. Сама по себе смена обстановки не способна привести человека к вере, однако располагает к тому, чтобы вдали от столичной суеты в тишине и спокойствии задуматься о жизни и прислушаться к голосу собственной совести.

Повести протоиерея Александра Торика «Флавиан: жизнь продолжается» и «Флавиан: восхождение», составляющие с исследуемым произведением трилогию, с глубоких нравственно-философских и религиозно-метафизических позиций раскрывают постепенное углубление эволюционирующего героя в мир веры, познание им основ православия и церковной жизни. Этот процесс вполне укладывается в рамки ВС–ФС протяженности (при этом ФС обладает незавершенным характером), что позволяет сделать основной акцент именно на первой части, в которой показаны наиболее острые кризисные и выборные моменты в жизни эволюционирующего персонажа.

Исследуемое произведение отражает традиционную схему эволюции персонажа современной православной прозы, характерную для модели *неверие* — *воцерковление*, изображающей последовательность опорных точек-ситуаций внутренней жизни персонажей: ПС–СС–КС–ВС–ФС. При этом ФС остается незавершенной и открытой.

Аналогичная схема реализуется в повести Т. Шипошиной «Полигон», центральным персонажем которой является современный московский старшеклассник Александр. Стартовая ситуация подростка раскрывается в довольно широком ракурсе. Читатель узнает о его способностях к учебе и в то же время о неопределенности планов на будущее: «Сколько раз в семье обсуждалось, куда Сашке поступать! Учится в физмат классе, английский с курсами и репетитором. Хоть в МИФИ, хоть в МГУ. В любой технический вуз дорога открыта. А Сашка все никак не может определиться» [9, с. 117]. Еще одна особенность, неожиданно возникшая в характере героя, — интерес к художественной литературе: «Чехова, потом Достоевского. Днями сидел, читал» [9, с. 117]. Этот факт свидетельствует, что уже на стартовом этапе юноша начинает задумываться над важными жизненными вопросами. Его сознание ориентировано не только на практические цели (престижный вуз, хорошая профессия), но и на постижение духовной сферы, которая в силу полученного в семье воспитания на данном этапе остается для него закрытой.

Кроме того, с первых страниц повести Александр демонстрирует смелость, решительность, уверенность в собственных силах, что заставляет его искать новые приключения, дающие возможность испытать острые переживания, которые дает, например, занятие сноубордом. Эта тяга к экстремальному приводит героя на опасный склон, съезжая с которого он получает тяжелую травму, чуть было не приведшую его к гибели. Надо заметить, что, увлекаясь сноубордом, Саша испытывал особое удовольствие от ощущения высокой скорости и возможностью управлять собственным движением. Реальность воспринималась им как нечто управляемое, подчиненное личной воле. «Крепкие ноги, крепкие руки, молодое тело, которое слушается тебя с полуприказа, с полунамека» [9, с. 13]. Иными

словами, мировоззрение Александра на стартовом этапе укладывается в схему *Я — действительность*, представленную в виде иерархии, где «Я» занимает высшую позицию. Окружающий мир представляется юноше совершенно знакомым и контролируемым. Однако эти представления на деле оказываются обманчивыми и начинают разрушаться во время выпавших на долю героя испытаний.

В произведении наблюдается резкий переход от стартовой к кризис-ситуации, произошедший в момент рискованного спуска Александра с опасного склона. Уже в этот момент первоначальные представления юноши о собственных возможностях разрушаются, а ощущение контроля над ситуацией оказываются иллюзорными: «Нет, не страх, а чувство безнадежности, неотвратимости происходящего охватило его. Сашка, как мог, сопротивлялся бешеному спуску, но притормозить не получалось. Он несся вперед, вперед, вниз. Нет, он не несся. Его несло, несло против воли» [9, с. 20].

Кризис-ситуация Александра представлена в двух вариантах: внешнем и внутреннем. В первом случае речь идет о физическом состоянии подростка, вызванным его падением. Суть второго заключается в том, что с момента рокового падения в его жизнь вторгается нечто новое, непознанное им ранее. Будучи без сознания, он вдруг ощутил пугающую неподконтрольную ему реальность существования «иного мира», о котором раньше не имел никаких представлений. «Сашка летел вниз по темному, серо-коричневому тоннелю. Сначала он пытался притормозить и оглядеться вокруг, но у него ничего не получалось. <...>. Страх нарастал постепенно. Темный, липкий страх. Не такой, как наяву. Темный, тяжелый. А главное — неотвратимый. И все растущий и растущий. Примерно так, как росла скорость передвижения Сашки по серо-коричневому тоннелю, так и нарастал его страх. Сашка хотел закричать, но у него не получалось. Потом он попытался упереться руками в стенки тоннеля, чтобы хоть как-то затормозить. Не получилось. Последние метры, которые Сашка еще помнил, он пролетел в состоянии невыразимого ужаса. Ужас не был постоянным, а словно накатывал волнами. От немого крика судорогой сводило рот» [9, с. 30].

Здесь читатель сталкивается с включением в текст мотива видения, свидетельствующего о том, что человек и его бессмертная душа одновременно принадлежат миру земному и невидимому, времени и вечности. В потустороннем пространстве взору Александра предстает образ загадочной женщины, лицо которой кажется ему родным. «Женщина стояла в конце тоннеля. Она просто, спокойно и даже как-то устало смотрела на Сашку, который продолжал нестись с бешеной скоростью <...>. И тут Сашка лихорадочно начал всматриваться в лицо этой женщины, и ее лицо вдруг показалось ему знакомым, родным до боли. Тут он и понял, что его спасение — в этой женщине» [9, с. 31].

Достаточно длительной в повести выглядит КС–ВС-протяженность, которая раскрывает мучительный поиск героя ответа на вопрос: кто эта женщина и какое отношение она имеет к его спасению? Этой цели подчинены следующие действия героя: разговор с родителями, общение с тетей Верой. Появляется тема семейной тайны, связанной с происходившими в первой половине XX века репрессиями и раскулачиваниями. Тайна порождает своего рода недосказанность, стремление вычеркнуть из истории рода судьбы людей, что продиктовано чувством

страха и создает преграды между поколениями. Преодоление этих преград, восстановление порушенных связей — новая цель, а точнее, жизненный выбор, сделанный Александром.

Реализация этого выбора проходит в сакральном храмовом пространстве на полигоне в Бутово. Общаясь со священником, изучая следственные документы и фотографии приговоренных к расстрелу, Александр не только раскрывает тайну собственной прабабушки, но и кардинально меняет мировоззрение.

С этого момента герой начинает понимать, что его жизнь принадлежит не только ему; есть некая сила, управляющая судьбами людей, от которой зависят такие факторы, как жизнь и смерть, здоровье и болезнь. Постепенно меняется и мировоззрение молодого человека: привычная схема *Я — действительность* стремительно разрушается и вытесняется новой: *Бог — действительность — я*. Таким образом, выбор-ситуация героя включает его приход в храм через осознание подвига российских новомучеников.

IV. ГРЕХ — ПОКАЯНИЕ

Еще одна модель, раскрывающая тему духовной эволюции человека и свойственная в первую очередь художественной манере протоиерея Николая Агафонова, формулируется следующим образом: *грех — покаяние*. В рассказах, посвященных изображению и раскрытию подобной модели, персонажи являются верующими людьми и даже церковными деятелями, а их внутренний конфликт, зародившись в прошлом, продолжает негативно сказываться и в последующее время.

Данная модель может быть проиллюстрирована рассказами протоиерея Николая Агафонова «Красное крещение» и «Друзья». Центральными персонажами обоих произведений являются священнослужители, однако их служение приходится на разное время, что во многом обуславливает характер внутренних противоречий персонажей и их духовной эволюции.

Главным персонажем рассказа «Красное крещение» является сельский священник отец Петр, служение которого приходится на первые годы советской власти, коллективизации и воинствующего атеизма. Произведение начинается с подробного изображения стартовой ситуации, при фактическом отсутствии предстартовой позиции: священник совершает службу в праздник Богоявления, троекратно погружает в прорубь крест, освящая воду. Иными словами, на стартовом этапе священник показан целостным, гармоничным, погруженным в собственное служение, лишенным духовных противоречий.

Достаточно напряженной в рассказе показана СС–КС–протяженность, которая наполняется слухами о бесчинствующем в районе продотряде, особо жестоко расправляющимся со священниками и их семьями. В качестве иллюстрации возникает вставной эпизод, в котором повествуется об убийстве большевиками молодого священника, бежавшего со своего прихода в поисках спасения.

Появление в деревне продотряда разрушает привычный спокойный уклад ее жизни, особенно трагично складывается судьба главного героя, который дважды попадает в ситуацию выбора: в первый раз отец Петр совершает ложный выбор,

отказываясь от веры и собственного служения, что обусловлено его страхом за семью.

Центральная тема этого произведения — страдание за веру. Однако образ пострадавшего священника — отца Петра — вовсе не является монолитным. Внутренний поиск героя сложен и даже трагичен: он преодолевает путь от публичного отречения от Бога и последующего за этим ощущения богооставленности, тоски, пустоты, до твердого решения принести покаяние и умереть за Христа. На последний в жизни поступок его толкает чувство сострадания к алтарнику Степану, который за отказ от богоотступничества подвергся жестоким пыткам. Именно в этот момент, наблюдая за страданиями Степана, поражаясь его мужеству и стойкости, отец Петр испытывает глубокое потрясение, ведущее к перерождению его души. «Холодная пропасть в душе отца Петра при виде Степана стала заполняться горячей жалостью к страдальцу. Хотелось бежать к нему, что-то делать, как-то помочь. Но что он может против трех вооруженных людей? Безысходное отчаяние заполнило сердце отца Петра, и он, обхватив голову руками, тихо заскулил, словно пес бездомный, а потом нечеловеческий крик, скорее похожий на вой, вырвался у него из груди, унося к небу великую скорбь за Степана, за матушку и детей, за себя и за всех гонимых страдальцев земли русской. Этот вой был настолько ужасен, что вряд ли какой зверь мог бы выразить в бессловесном звуке столько печали и отчаяния» [1, с. 170–171]. Именно за этим эмоциональным и духовным потрясением последует мученическая кончина священника.

В финале рассказа присутствует мотив, характерный для житийного жанра и связанный с видением умирающего Степана. В этом видении перед взором юноши предстают его покойные родители, духовный наставник архимандрит Таврион, а также отец Петр, присутствие которого в этом фрагменте доказывает, что он получает прощение от Бога за кратковременное отступничество.

Одним из наиболее ярких художественных приемов в этом рассказе является именование героев. Имя Петр, в переводе означающее «камень», восходит к образу апостола Петра, трижды отречьшегося от Христа, но принесшего покаяние и ставшего наряду с Павлом первоверховным апостолом. В этой связи не случайны произнесенные им перед смертью слова, обращенные к Христу: «Господи, Ты веси, Ты вся веси, яко люблю Тя...» [1, с. 173]. Имя Степан вызывает ассоциации с образом новозаветного первого христианского мученика архидиакона Стефана.

Модель *грех* — *покаяние* также реализуется в рассказе протоиерея Николая Агафонова «Друзья», в котором показан сложный духовный путь пожилых архиереев: митрополита Мелитона и архиепископа Палладия. Конфликт рассказа основан на столкновении рационального и сердечного начал в персонажах, что раскрывается через их воспоминания в рамках подробно изображенной предстартовой ситуации. В далеком прошлом оба иерарха совершили предательство в отношении общего друга — отца Николая, гонимого сельского священника. Причиной этого стали вполне рациональные аргументы: один из них — владыка Мелитон — в атеистические годы отказывается принимать изгнанника в рабочем кабинете, боясь за свою карьеру, а архиепископ Палладий держит обиду на отца Николая за то, что вынужден был ради него пойти на уступки власти и отказаться от кафедрального собора. На данный момент у обоих героев рациональные

доводы побеждают сердечное начало: долгие годы дружбы и совместной учебы в семинарии уходят в тень, уступая место прагматическим решениям, следствием чего становится предательство и взаимное отчуждение. Таким образом, предстартовая ситуация, через которую проходит каждый персонаж, осложняется индивидуальной ложной-выбор ситуацией.

Совершенный иерархами осознанный выбор — примириться с другом, посетив его сельский приход и совместно совершить богослужение — определяет характер истинной выбор-ситуации для персонажей. В этот момент архиереи начинают называть друг друга не монашескими, а мирскими именами, что свидетельствует о победе человеческого сердечного начала над официальным, иерархическим. Таким образом, на глазах читателей два убежденных сединами архиерея Мелитон и Палладий превращаются в юных семинаристов — Мишу и Ваню, а через это становятся ближе друг ко другу и к Богу. «Палладия давно уже никто не называл его мирским именем и, услышав его, он вдруг увидел не грозного митрополита, постоянного члена Синода, а своего близкого и теперь такого родного друга — Мишку Короткова. Слезы покатались из его глаз...» [3, с. 297–298].

Значительное внимание в рассказе уделено развитию СС–КС- протяженности, в русле которой происходит постепенная подготовка персонажей к нравственному выбору. Данная протяженность включает цепочку обстоятельств, которые могут показаться лишь чередой случайных совпадений в жизни архиереев. Во-первых, это неожиданная встреча друзей, живших в разных городах, во-вторых, совместная поездка на природу и поломка автомобиля, заставившая Мелитона и Палладия искать помощи у сельских жителей, взаимная исповедь.

Рассмотренные выше рассказы, раскрывающие тему духовной эволюции человека в русле модели *грех — покаяние*, свидетельствуют о том, что, персонажи современной духовной прозы проделывают значительный духовный путь, осложненный серьезными внутренними конфликтами и противоречиями. Пребывание персонажа внутри церковной ограды не дает ему гарантии моментального выхода из состояния неофитства, а требует от него дальнейшей духовной работы.

Приведенные в исследовании произведения лишь частично раскрывают тему неофитства и образ героя-неофита в современной литературе. Скорее, здесь отражаются некоторые тенденции и намечаются отдельные подходы к раскрытию этой сложной и злободневной проблематики.

ПРОЗА ДУХОВНЫХ ЛИЦ

Обращение православных священнослужителей к литературному творчеству — явление, заслуживающее внимания как со стороны читательской общественности, так и с позиций исследователей-филологов.

О научном интересе к творчеству православных писателей (и православной литературе в целом) свидетельствует появление ряда научных работ, в том числе и диссертационных исследований. Так, в работе М. С. Красняковой [13], посвященной генезису и типологии сюжетов православной литературы XXI века, рассматриваются три типа сюжета религиозной прозы: паломнический, монастырский и семейно-бытовой. Также заслуживает внимания диссертация С. М. Червоненко [18],

в которой, наряду с другими особенностями современной христианской литературы, исследуются образы священнослужителей и монахов в творчестве архимандрита (ныне — епископа) Тихона (Шевкунова), священника Ярослава Шипова и др.

Одной из главных проблем, связанных с исследованием данного литературного явления, становится его терминологическое определение. В настоящее время учеными-литературоведами и критиками предлагаются следующие обозначения: «иерейская проза», «духовная проза», «проза священнослужителей», «православная проза» и др. Безусловно, перечисленные понятия заслуживают внимания. В то же время, на наш взгляд, следует внести некоторые разграничения, призванные подчеркнуть неоднородность и многоаспектность изучаемого явления, выявить в нем определенные течения.

К наиболее широкому явлению следует отнести *православную прозу*, которая представляет собой достаточно масштабное явление, предполагающее отдельные разновидности.

К первой группе следует отнести художественные произведения, в которых фигурируют вымышленные герои и ситуации, хотя некоторые из них, по признанию ряда авторов, могут иметь реальные корни. Подобный тип литературы характеризуется широким жанровым спектром: чаще встречаются рассказы и повести, реже — романы. Особое место занимают произведения, созданные в традициях фантастики и фэнтези, детектива, женской прозы и др.

Создателями данного литературного явления становятся как православные священнослужители, так и воцерковленные прихожане. К первой группе следует отнести протоиереев Николая Агафонова, Александра Торика, Алексия Мокиевского; ко второй — Бориса Спорова, Сергея Козлова, Татьяну Шипошину и др.

В ряде исследований подобный пласт художественных произведений определяется как «православная беллетристика». Выделяя знаковую идейно-тематическую доминанту этого литературного явления, основанную на изображении сложного процесса приобщения современного человека к вере и вхождения его в церковную жизнь, мы останавливаемся на рабочем определении «проза с эволюционирующим объектом». Основные результаты анализа ее поэтики отражены в разделе, посвященном герою-неофиту.

Наряду с беллетристикой или прозой с эволюционирующим объектом в русле современной православной литературы возникает новое, по-своему уникальное явление — приходская проза, авторами которой являются исключительно лица, обладающие духовным саном и опытом приходского служения (в данном контексте, с нашей точки зрения, термин «иерейская (священническая) проза» представляется допустимым). Следует отметить, что данный пласт отечественной словесности посвящен не только анализу исключительно внутрицерковных или узкокорпоративных вопросов; предметом его изображения становится широкий спектр социальных, нравственных, религиозно-философских проблем российского общества рубежа XX–XXI веков. По мысли писателя и этнографа протоиерея Александра Шантаева: «Церковный приход по своей оси представляет участие верных в совершении главнейшего и первейшего христианского Таинства — Евхаристии, а всеми прочими сторонами и гранями распахнут в актуальную действительность, открыт всему фронту истории и народной культуры» [20, с. 11].

Приходская проза — уникальное и пока малоизученное явление российского современного литературного процесса. Ее возникновение и развитие тесно связано с историческими и культурными реалиями последних десятилетий. Важную роль в данном случае играет активная работа государства и общества, направленная на воссоздание и открытие православных храмов, возрождение богослужений и деятельности церковных общин как в городе, так и в сельской местности.

Среди наиболее известных авторов, чье творчество можно отнести к приходской прозе, следует назвать отцов Александра Авдюгина, Александра Шантаева, Ярослава Шипова, Александра Дьяченко, Алексея Лисняка, Савву Михалевича; каждый из этих писателей является носителем священного сана Русской православной церкви. Следует отметить, что почвой для создания приходской литературы является уникальный пастырский опыт современного священнослужителя, направленного в свое время в глубинку из города для возрождения церковной общины. Знакомство с укладом деревенской жизни, сельскими людьми, их обычаями, характерами, судьбами, — все это находит отражение в очерках и рассказах современных православных писателей. Кроме того, событийный ряд многих произведений, относящихся к данному жанру, включает в себя сакрально-обрядовый комплекс, основанный на изображении регулярно совершаемых богослужений и треб, среди которых основное место занимают таинства и обряды предсмертного и посмертного циклов. К первым относятся исповедь, причащение, соборование; ко вторым — отпевание, совершаемое в храме или на дому.

Несмотря на то что во многих очерках и рассказах основной акцент делается на обрядовых действиях, следует признать первостепенную обращенность приходской прозы непосредственно к человеку, а точнее, к его взаимоотношениям с Творцом. Наиболее полно и глубоко специфика метафизической взаимосвязи в аспекте *Бог / человек* раскрывается при изображении церковных таинств, связанных со смертью или приготовлением к ней.

Изображение сакральных действий предсмертного цикла помогает наиболее тонко почувствовать духовное состояние человека, активно участвующего в совершаемых таинствах. В произведениях, изображающих исповедь и причащение умирающего, возникают мотивы покаяния, глубокого самоанализа, критического отношения к прожитой жизни. В отдельных случаях автор показывает враждебную реакцию людей по отношению к Богу и Церкви, что отражено в рассказе А. Шантаева «Визит к колдунье».

Обращение к обрядам посмертного цикла в произведениях приходских священников является не столь продуктивными в плане раскрытия метафизической сути взаимоотношений умершего человека с Богом. В данном контексте усопший становится объектом сакральных действий, принимая в них пассивное участие. На первый план здесь выходит молитва о покойном, которую совершает священник и родственники новопреставленного.

Анализируя систему персонажей приходских рассказов, критик Ю. Кононенко отмечает: «Герои их, помимо рассказчика-священника, — все “слои населения”: верующие и неверующие, пенсионеры, солдаты, крестьяне-колхозники, милиционеры, священство и архиереи, “асоциальные и деклассированные элементы” и т.д...» [12]. С этой мыслью стоит согласиться: при изучении данного литературного

явления становится очевидно, что, изображая приходскую жизнь, писатели-священники уделяют внимание не только богослужебной практике и исполнению треб, но и общению с односельчанами, приезжими, представителями местных властей.

Приходская проза, с одной стороны, опирается на традицию отечественных писателей-деревенщиков, а с другой — с позиции христианского мировоззрения пытается осмыслить отечественную действительность и судьбу современного человека. Первое неразрывно связано с особым вниманием авторов к русскому селу, деревенскому быту, ментальности сегодняшнего крестьянина; второе — вызвано возрождением приходской жизни в постсоветскую эпоху, открытием храмов, возобновлением церковного служения не только в крупных городах, но и в глубинке.

Культурно-исторической основой возникновения и развития современной приходской литературы стало возрождение сельской приходской жизни, появление в деревнях молодых священников. Часто среди них оказываются носители городской ментальности, плохо знакомые с сельской действительностью. Переезд в деревню сопровождается для них открытием новой реальности, а порой и разрушением ранее сформированных стереотипов и иллюзий. В ряде случаев свои впечатления, мысли, эмоции авторы фиксируют в небольших заметках, очерках и рассказах. В современной приходской литературе также возникают повести, дневниковые записи, публикуются фрагменты богослужебных журналов (последнее можно наблюдать в книге А. Шантаева «Между небом и Львами»).

Следует отметить, что приходская литература передает уникальный опыт священнического служения в храмах русской провинции конца XX– начала XXI века. Размышляя о приходских рассказах и очерках, литературовед В. Каплан пишет: «Как правило, речь в них идет о жизни в провинции — в деревнях или маленьких городах, о простых людях со сложными судьбами. Это неслучайно — ведь авторы-священники (большинство из которых служат в провинции) обладают огромным опытом личного общения, прекрасно знают жизнь современной русской деревни» [11].

Современный российский критик Ю. Кононенко делает особый акцент на феномене священнической прозы, т. е. на произведениях, в которых отражен опыт пастырского служения современного духовенства, в первую очередь — духовенства сельского. Исследователь отмечает ее «...художественный документализм и биографизм», основа которого лежит «в глубокой, опытной вере и уверенности в неповторимой и чудесной значимости и смысле каждого, каждого мига, слова и человеческого чувства» [12]. Также Ю. Кононенко обращает внимание на общий — «радостнопечальный» настрой современной приходской прозы: «С одной стороны, не уйти, не спрятаться, никуда не деться от того, что мир во зле лежит. Отсюда горькое, неизбывное ощущение своей вины и ответственности: за приход, за деревню, за Родину, за вот этого, ближнего человека» [12]. В то же время, отмечается глубокая вера писателей-священнослужителей в мудрость Божьего Промысла, «и потому картины горя и зла, оставаясь чем-то болезненным и трагичным, все же не ведут к отчаянию...» [12].

Несмотря на внимание критиков и литературоведов к современной приходской прозе, ряд вопросов ее поэтики остается неизученным. В частности, представляется

возможным осветить одну из ее знаковых проблем, а именно — проблему *двоемирия*, или столкновения в авторском сознании двух мировоззренческих систем: *должной (идеальной)* и реально существующей.

Происходящий в сознании рассказчика конфликт идеального и реального обусловлен тем, что мировоззрение православного священнослужителя сформировано по принципу вертикально устремленного вектора: от временного к вечному. Получив богословское образование, воспитанный на трудах отцов Церкви, начинающий пастырь чаще всего не имеет опыта сельского приходского служения и общения с деревенскими жителями. Даже если этот опыт и имеется, идеальная модель все-таки доминирует в сознании автора, а реальность, несовместимая с этим вектором, вызывает целый спектр противоречивых чувств: от резкого неприятия, до сожаления и молчаливого созерцания.

В приходской прозе священнослужителей на сегодняшний день ключевыми становятся вопросы веры, понимания Бога и Его промысла, представлений о вечности, бессмертии души, посмертной судьбе человека, значимости богослужебно-обрядовых действий. В реальности русского села священник сталкивается с иным пониманием христианства, а порой и с полным отказом от него. Встреча с людьми, враждебно или равнодушно настроенными по отношению к вере, — нередкое явление в духовной литературе сегодняшнего дня; подобное столкновение раскрывается в рассказах священника Ярослава Шипова «На крыльце», «Святое дело», протоиерея Александра Лисняка «Атеист», «Давид-креститель», «Сеятели бисера».

В рассказе Я. Шипова «Святое дело» обнаруживается противоречие между церковной традицией и реальной жизнью нашего современника. Более того, оторванный от корней, сформированный в атеистическую эпоху, он стал заложником искаженных ценностей и смешения нравственных ориентиров. Для него «помянуть» на кладбище превращается в «святое дело», в то время как молитва об усопшем — становится явлением второстепенного плана. Это подчеркивается благодаря особой организации художественного пространства в рассказе: священник, стоя в полупустом храме, смотрит через открытую дверь на многолюдную улицу. Возникает контрастное противопоставление двух миров: празднично-обрядового и реально-бытового. Вход в церковное здание становится своеобразной границей между ними, способной отражать события, происходящие во внешнем пространстве.

Более полно и глубоко специфика *двоемирия* и конфликт ментальных моделей раскрывается в произведениях, где на первый план выходит явление «альтернативной духовности» или своего рода народной обрядности в большей или меньшей степени враждебной по отношению к догматическому христианству. Можно сказать, что возникают три типа столкновения между церковно-догматическими и народными представлениями о вере: *латентный, конформистский* и *враждебный*.

Представители *латентного* типа живут церковной жизнью, прибегают к ее таинствам и обрядам и не осознают, что их миропонимание не во всем соответствует богословской традиции. Так, столетняя баба Фрося из рассказа А. Лисняка «Мангал» во время исповеди просит у священника молитв о ее скорейшей смерти.

В ответ на сомнение пастыря в правомерности подобной молитвы, женщина отвечает: «Жить — наказание... Лет сорок уж все прошу, прошу... Какой это тебе грех? Не грех <...> Какое ишо уныние? Уныние-то, знамо — грех. Да нет уныния-то. Молюсь, говорю, сил нету... На тот свет давно пора...» [14, с. 256]. В ответ на настойчивую просьбу Фроси о подобной молитве священник дает согласие («чтобы успокоить»), но во время службы стал молиться «о здравии и спасении рабы Божией Ефросинии». И подумав, добавил от своего чистого молодого сердца: «И еже умножится ей лета живота ея» [14, с. 256].

В данном случае граница двоемирия весьма условна, стороны настроены по отношению друг ко другу не враждебно, а с пониманием и сочувствием. Однако нельзя не отметить своеобразного метафизического противостояния: молиться о смерти другого человека по христианским канонам недопустимо, однако и мотивация просьбы столетней женщины абсолютно понятна с человеческой точки зрения.

Конформистский тип противостояния в системе двоемирия представлен комплексом народной обрядности, не вписывающейся в догматические представления, но пытающейся ужиться с нею. Так, в рассказе А. Лисняка «Наше наследство» говорится об общине верующих, долгое время не имеющей храма и священника и практикующей на сороковой день после смерти человека особый ритуал: поедание блина, закрывавшего лицо покойному с момента смерти до погребения. Именно этот блин становился своеобразным сакральным символом благополучной посмертной участи человека. С появлением священника община продолжила тайно практиковать подобную обрядность, при этом признавая себя частью церковно-богослужебного мира.

Представители *враждебного* типа столкновения двух мировоззренческих моделей присутствуют в рассказах Я. Шипова («Письма лешему»), А. Шантаева («Визит к колдунье»), А. Лисняка («Покровские летуны», «Песня про гробы», «Наше наследство»). Персонажами подобных произведений являются носители своеобразного «тайного знания», колдуны, ведьмы, категорично настроенные в отношении христианства и предлагающие людям собственную обрядовую систему утилитарного плана: лечение от болезней, помощь в быту, избавление от ночных посещений покойника. В сборнике А. Лисняка «"Сашина философия" и другие рассказы» присутствует сквозной образ «божественной» Петровны, прозванной в селе «монашкой».

Беседа таких персонажей со священником часто завершается фразами типа: «Ты что ж, паря, не знаешь, как лешему письма пишут?.. А еще священник!.. Чему вас там только учат...» [8, с. 54], или «Чему вас только в семинарии учат, дармоедов! Лучше у бабки Петровны спрошу. Она-то уж побожественнее любого попа будет...» [14, с. 71].

Достаточно ярко проблема двоемирия раскрывается на примере анализа богослужебно-обрядового комплекса, отраженного в приходской прозе. Наиболее частотным здесь становится изображение таинства исповеди, что связано и с традициями русской классической литературы.

В современной приходской прозе таинство исповеди может совершаться в трех пространственно-ситуационных системах:

- исповедь на дому в процессе напутствия умирающего;
- исповедь в храме постоянного прихожанина;
- первая исповедь (проходит как в церковном, так и в домашнем пространстве).

Расположение данных систем соответствует принципу *от наиболее к наименее частотному*. Это связано с общей духовно-религиозной ситуацией в современном русском селе, для жителей которого в большинстве случаев вера и церковь становятся актуальными на последнем этапе жизненного пути. Ситуация регулярной исповеди становится типичной для небольшой группы прихожан, старающихся следовать традиции. Первая исповедь — явление крайне редкое для сельского прихода, что связано с рядом социальных и культурно-исторических реалий: переезд молодого поколения сельчан в города на заработки, влияние стереотипов советской действительности.

Особый акцент на изображении человека в момент последней исповеди делает протоиерей Александр Шантаев в сборнике рассказов «Асина память», основанном на многолетнем опыте пастырского служения автора в российской глубинке. Мотивы, связанные с таинством покаяния, отражаются в его рассказах «В праздник», «На дому», «Сглаз», «Сирота», «При смерти», «Умирающая», «Визит к колдунье».

Изображение исповеди в произведениях приходской литературы может быть выстроено на основе полного или частичного чередования следующих этапов:

- путь священника к исповедуемому, мысли и чувства, которые охватывают его в этот момент (в случае, если исповедь происходит на дому);
- изображение портрета исповедуемого, окружающих его лиц, интерьера;
- подготовительные молитвы;
- монолог кающегося / диалог со священником (часть беседы может предварять исповедь);
- чтение разрешительных молитв, после исповеди;
- размышления, чувства священника после исповеди, возможный разговор с напутствуемым за рамками таинства.

Монолог кающегося или диалог его со священником — центральная часть исповеди. Именно от глубины покаянных чувств, искренности раскаяния исповедуемого в деле собственного нравственного очищения, по мнению автора, зависит исход исповеди, соединение и примирение человека с Богом, открывающее для него путь к вечности. В этом смысле крайне важной представляется роль священнослужителя: «В беседах у ложа умирающих людей, предваряющих исповедь, непременно приходится говорить о загробной участи, Суде Божьем, искать совместной оценки прожитой жизни, предупреждать возможные страх и отчаяние» [20, с. 73–74]. Опытный священник пытается выделить основные акценты в речи исповедуемых. Здесь обнаруживаются мотивы самоукорения, страха, сомнения в благополучной посмертной участи, частичного самооправдания («всю жизнь трудилась, никому зла не делала, жила как все...» [20, с. 74]), усталости от жизни.

Монолог кающегося включает как элементы индивидуальных переживаний, свидетельствующие о напряженности внутренней жизни, так и общепринятые

(особенно в сельской среде) ритуальные формулы, идущие от народного восприятия религиозной традиции: «Во всем грешна...», «Грешна словом, делом, помышлением...» и т. д.

Классифицировать представленные в приходской литературе исповедальные модели можно по принципу сочетания ритуальных формул и искреннего, индивидуального покаяния. При доминировании или полном вытеснении покаянного чувства словесной ритуалистикой исповедь может носить формальный характер.

В этой связи можно выделить три исповедальные модели, отраженные в современной приходской прозе.

1. Совершенная исповедь. В данном случае речь идет о глубоком очищении человека, сближении его с Богом. Произшедшие изменения в духовном мире человека отражаются во внешнем облике персонажа. Обращает на себя внимание его внутренняя сосредоточенность, устремление взгляда к иконам, чтение молитв. Подобная модель раскрывается в рассказе протоиерея Александра Шантаева «В праздник»: «После ухода священника Татьяна долго стояла у икон, шепча вперемешку обрывки молитв, которые помнила, много и часто осеняя себя крестным знаменем» [19, с. 92]. Здесь же автор передает чувства и воспоминания персонажа, обращается к его внутреннему миру: «В памяти всплывали бесконечно яркие и счастливые образы времен ее давнишней юности — синее ночное поле, кони, запряженные в сани, пахнущее сухим цветом сено, разбросанное на церковном полу...» [19, с. 92–93]. Еще одно свидетельство совершенного таинства — включение в текст мотива видения. Так, в рассказе «При смерти» умирающая женщина на вопрос священника «Видишь ли ты свое спасение?» дает следующий ответ: «Светает, вижу...» [19, с. 165].

2. Частично совершенная или формальная исповедь. Данная модель возникает в том случае, если внешняя сторона таинства соблюдается, однако со стороны исповедуемого не проявляется чувства покаяния и стремления к очищению и соединению с Создателем. Подобная ситуация возникает либо в условиях отсутствия должной подготовки к таинству, либо в случае подмены искреннего покаяния устойчивыми ритуальными формулами.

Подобная ситуация отражается в рассказе протоиерея Александра Шантаева «На дому», в котором исповедующаяся старуха на вопрос священника о грехах отвечает: «Да не в чем, батюшка, в чем же я *грешна* (курсив и орфография автора. — И. Л.)? Не блудила, ничего не делала, живу одна. Нет у меня грехов...» [19, с. 138]. Однако услышав, что без покаяния нельзя быть допущенным к причащению, пожилая женщина говорит обратное: «Грешна, грешна, во всем грешна...» [19, с. 138]. В этом же произведении следует отметить мотивы глухоты, слепоты, окостенелости, мертвенности, что может быть интерпретировано не только в физиологическом, но и в духовно-метафизическом контексте. В первую очередь это проявляется на уровне портрета: «Уже заметно окостеневшая, неуверенно передвигающая ногами, подслеповатая. Я принялся кричать ей в ухо, в ответ же: — Не слышу ничего, мой хороший...» [19, с. 137].

Глухота исповедуемой и вынужденная громкость речи священника делает таинство гласным и публичным. В нем принимают участие ожидающие своей

очереди старухи, выступающие в роли «переводчиков» или комментаторов услышанного: «Когда я отпустил ее, бабки зашушукались:

— А в том, что дрова воровала, так и не покаялась!» [19, с. 138].

В рассказе «Сглаз» автор открыто сравнивает исповедь на дому с колхозным собранием, отмечая своеобразный характер мотивировки исповедуемых старух: «... священник для них — лицо, которое может и должно защитить “от колдовства”, “от сглазу”, “от соседки-ехидны”» [19, с. 141].

В данных условиях таинство покаяния теряет свое сакральное содержание, превращается лишь в набор обрядовых действий, обладающих в народном сознании самодостаточностью и не связанных напрямую с духовно-нравственным состоянием человека и его подготовкой к вечности.

3. Несовершенство исповеди. Данная модель возникает в ситуации, если священник или исповедуемый категорически отказывается от участия в таинстве по причинам принципиального несогласия друг с другом как с носителями противоположных духовных установок. Случай отказа исповедуемого от таинства из-за атеистических убеждений (священник был приглашен верующей женой) выливается в состояние, близкое браваре, и мотивируется автором как обратная сторона страха перед неизведанным: «Не надо мне этого, все равно на том свете с чертями плясать буду...» [20, с. 75]. Подобная ситуация возникает и в рассказе «Визит к колдунье»: таинство не может быть совершено по причине отсутствия покаяния и враждебного отношения к церкви со стороны сельской знахарки: «Всем своим видом она давала понять, что ни в чем исповедоваться не желает, поэтому я попрощался и ушел. Похоже, и она провожала или, скорее, выпроваживала нас с облегчением» [19, с. 208].

Изображение обрядов посмертного цикла, к которым относятся отпевание и панихида, занимает важное место в приходской литературе. Подобная ситуация является типичной для сельской действительности, в условиях которой отмечается высокая смертность населения, что обусловлено целым рядом социальных причин. В очерках и рассказах, отражающих совершение ритуальных действий посмертного цикла, как правило, возникают мотивы, связанные с размышлениями о духовном состоянии человека, его посмертной участи, встрече с Создателем и возможности примирения с Ним. Кроме того, подобный тип произведений содержит значительный этнографический материал: как и во время совершения таинств предсмертного цикла (часть которых происходит вне храмового пространства, «на дому»), священник сталкивается с людьми, многие из которых принадлежат секулярному миру и лишь эпизодически, в зависимости от жизненных обстоятельств прибегают к помощи Церкви. Такой выход за пределы привычного храмового пространства позволяет рассказчику глубже узнать особенности быта, психологии, менталитета современных жителей отечественной глубинки.

Типичная модель изображения отпевания покойника, совершаемого на дому, отражена в рассказе протоиерея Александра Шантаева «Отпевание в Заречном». Данная модель включает следующие этапы:

- путь священника к дому покойного;
- обстановка в доме: интерьер, детали быта;
- описание внешности покойника;

- описание родственников умершего (действия, реплики, одежда, жесты);
- ход самого обряда.

Очевидно, что предложенная схема является достаточно условной и может отражаться в произведениях в расширенном или усеченном вариантах, а порядок следования ее этапов не является строго закрепленным и в ряде случаев предполагает произвольный характер. Тем не менее, данная схема отражает основные тенденции изображения похоронных обрядов в современной приходской литературе.

В рассказе «Отпевание в Заречном» первый этап — путь священника к дому покойного — отражает реалии русской деревенской жизни. Здесь важную роль играют пейзажные зарисовки и бытовые описания: «... а так здесь суровая меховая растительность, ели (медвежья хвоя), снег в сине-зеленом, гулкие березовые стволы, щепы, с холмов скатывающиеся обеленные равнины с деревушками на кромке, с домишками на кручах, заборами в сурике, бурными срубами, пухнувшими белым дымом трубами» [19, с. 121].

Автор обращает внимание на традиционные моменты приготовления к проходам покойного (крышка гроба у входа в дом), а также типичные черты поведения родственников: «Мужчины обычно курят у крыльца, перед выносом; на душевной тесной кухне снуют одновременно множество женщин в черных косынках» [19, с. 121]. Здесь говорится о своеобразном этикете в отношениях между священником и родными умершего: «Мне следует здесь (на кухне. — *И. Л.*) только поздороваться — и сразу в залу, к покойнику» [19, с. 121]. Последний пример указывает на негласное требование к несколько дистанцированному характеру этих взаимоотношений: священник не принимает участие в общей домашней суете, краток и сдержан, его реплики касаются исключительно требы (в редких случаях он может задать несколько вопросов о жизни покойного). Подобная внешняя безучастность во многом обусловлена тем, что с точки зрения христианской религии, таинства и обряды подготовительного предсмертного циклов (исповедь, причастие, соборование) более значимы для решения загробной участи человека, чем отпевание, проводы и поминальный обед. Именно они предполагают активное совместное участие духовника и исповедующегося, а от последнего требуют глубокого искреннего покаяния, а порой и существенного пересмотра собственной жизни.

Следующий этап связан с описанием домашней обстановки. Повествователь обращает внимание на определенные детали интерьера, которые, с его точки зрения, могут рассказать о покойном, его семье, предках, их образе жизни, отношении к вере. В рассказе «Отпевание в Заречном» в поле зрения священника попадает старинная икона «... примерно двухсотлетней давности, старательного письма» [19, с. 122], а также фотографии, по которым рассказчик пытается словно «заглянуть в прошлое» семьи, определить эпоху, когда они были сделаны, социальный статус изображенных на них людей. Остановившись на фотографии белолобого мальчика, автор невольно бросает взгляд на покойного, пытаясь выявить внешнее сходство.

На следующем этапе рассматриваемой схемы внимание повествователя приковано к внешности умершего человека, изображение которой включает два плана.

С одной стороны, речь идет о создании чисто физиологического портрета. При этом автор пытается уловить своеобразные отпечатки смерти в облике покойного: «Человек лет сорока пяти, жидкие волосы на правый пробор <...>. Лицо вполне ничего, нимало не смазанное смертью, вот разве губы, словно раскрашенные густой красно-коричневой помадой, запекшиеся по краю, губы страдания...» [19, с. 123]. Однако внешнее описание расширяется за счет второго плана, который условно можно назвать метафизическим. Вглядываясь в лицо умершего, автор невольно пытается уловить состояние его души, перешедшей в вечность и открывшей для себя новую реальность. В данном случае можно говорить и о своеобразной попытке вступить в общение с новопреставленным: «Он лежит тихий и будто важный, будто остепенившийся на момент, углубившись в серьезность минуты: “Умереть вот пришлось...” — “Да, брат, бывает...”» [19, с. 122].

Можно предположить, что в определенный момент возникает своеобразный мотив «преображения», связанный с личностью умершего человека. Повествователь словно пытается приоткрыть читателю тайну смерти: перед ним лежит не просто мертвое тело, а полноценная личность, перешедшая в иной мир и свидетельствующая о нем оставленным на земле родным.

Пример подобного преобразования можно найти в рассказе священника Александра Дьяченко «Иван», в котором речь идет о непростом пути к Богу товарища священника-повествователя: «Я взглянул на Ивана и остановился в изумлении. Вместо добродушного простоватого мужичка-лесовичка в гробу лежал древний римлянин, и не просто римлянин, а римский патриций. Лицо изменилось и превратилось в лик. Словно на привычных узнаваемых чертах лица проступило внутреннее состояние его души» [10, с. 30].

Мотив преобразования характерен и для прозы протоиерея Саввы Михалевича. В его повести «Год на сельском приходе» присутствует упоминание об отпевании пожилой прихожанки, в котором передается портрет усопшей женщины: «В гробу ее лицо было умиротворенным и тихим» [15, с. 117]. При этом подчеркивается, что существует и противоположная тенденция, зафиксированная в сознании опытного священнослужителя. Данное наблюдение сочетает в себе как духовный, так и чисто физиологический фактор: «У некоторых покойников остается выражение боли и ужаса, иногда усугубляемое отеком лица» [15, с. 117].

Еще один важный этап развития сюжета связан с действиями и репликами родственников новопреставленного. Их слова и поступки отражают традиционные, частично ритуализованные формы народной жизни. При этом они помогают автору и читателю выстроить некоторую ретроспективу, «познакомиться» с покойным, узнать его имя, отдельные факты его биографии: работа, семейное положение и т. д. «Я уже успел узнать из разговоров, что покойный, по имени Валентин, прежде был трактористом» [19, с. 124]; «Вспоминаю <...> слова какой-то бабки вполголоса у моего уха: “Не женатый был, женщины были, а так нет, и детей не оставил... Так и жил возле матери...”» [19, с. 126].

При этом «знакомстве» возникают черты идеализации новопреставленного, родственники отмечают ряд наиболее значимых его достоинств (приветливость, вежливость, внимание к людям, трудолюбие т. д.): «Ой, Валя, да как же ты наш безотказник, кто же теперь нам снег-то отгребет...» [10, с. 124]. «И вьется кружево

общего причитания: “Ох ты наш миленький! Бывало мимо идешь и скажешь: как дела, Марковна? Никогда не пройдешь не поздоровашись”» [19, с. 124]. При этом положительные качества остальных родственников (братьев, сестер) могут умаляться по сравнению с достоинствами покойного, о чем свидетельствуют причитания матери умершего над гробом: «Валенька мой, золотенький, на что твои сестра и братья золотые, а ты самое золотко! <...> Сестры-то разъедутся, братья не покажутся, а ты один обо мне заботился!..» [19, с. 125].

Отдельные реплики родных у гроба Валентина во многом соотносятся с наблюдениями повествователя в части описания внешности покойного. К ним относятся следующие высказывания: «Как живой <...> Хороший-то какой! Не прохворался» [19, с. 124]. С бытовой точки зрения эти высказывания говорят о том, что покойный после смерти мало изменился внешне, возникает ассоциативный ряд *смерть / сон*. В глубинном смысле это может восприниматься как своеобразный оберег от смерти, свидетельство победы над ней. С опорой на народное мировоззрение, частично пересекающееся с православно-церковной парадигмой, основную мысль подобных причитаний можно сформулировать следующим образом: смерть не смогла до конца победить Валентина, он не столько мертв, сколько жив.

Следующий этап касается проведения самого обряда. Здесь раскрывается два основных плана: один подчеркивает ход самой требы, другой — эмоциональное состояние родственников усопшего, которое в сознании священника соотносится со знаковыми эпизодами отпевания: «Теперь пошло отпевание. Побежала бодро наезженная треба. Мокро потекла страдать мать над гробом. Засморкались дружно бабки, старшая из сестер, крупная и широкая, на каждый плеск общего всхлипа хлюпала, отфыркивалась шумно, как пловчиха. На шестой песни канона матери стало плохо, послали за нашатырем. На “блаженных” мать что-то запричитала...» [19, с. 125].

Здесь обращает на себя внимание ритуализованный характер плача и причитаний: для плачущего, несмотря на явный трагизм ситуации, представляется важным временной и пространственный характер действия; он интуитивно понимает, когда можно, а когда нельзя проявлять эмоции. По многочисленным замечаниям писателей-священнослужителей, наивысшая степень страдания близких, выраженная в форме рыданий, проявляется на кладбище во время спуска гроба с умершим в могилу.

В ряде случаев при совершении отпевания священник не может уйти от гнетущего чувства, свидетельствующего, с его точки зрения, о глубокой метафизической разобщенности человека с Богом. Речь идет о сомнениях в благополучном решении загробной судьбы новопреставленного, при этом возникает ощущение некой враждебности в отношениях между Богом и усопшим. Сам повествователь оказывается в ситуации неразрешенного конфликта: он и обязан совершить требу, но и сомневается в ее необходимости.

В процессе изображения обрядов посмертного цикла в ряде случаев не удается избежать ощущения своеобразного двоemiрия, при котором священник и покойный (а также его родственники) воспринимаются сквозь призму равнодушия, отчуждения, а порой и скрытой враждебности. Подобную ситуацию можно обнаружить в рассказе А. Шантаева «Злая невеста», повествующем о надомном

отпевании погибшей в автокатастрофе девушки. Заглавие произведения отражает народный обычай хоронить незамужних молодых женщин в платье невесты.

В рассказе важную роль играют следующие художественные особенности: а) портретная характеристика; б) специфика именования; в) система образов; г) художественное время и пространство.

Портретный уровень связан с внешним обликом новопреставленной. Вглядываясь в облик покойной, повествователь отмечает: «Мне определенно виделось, что ее лицо приняло выражение еле сдерживаемой ярости: правильные черты превратились в злобную маску, капризную и ненавидящую, тем более жуткую, что она воспринималась последним посланием с того света» [19, с. 31].

Важную роль для раскрытия авторской позиции играет и мотив именования. Покойная девушка является обладательницей имени, которого нет в святцах, — Снежанна. С большим трудом родственникам удается вспомнить имя, данное ей при крещении (Елена), которое становится своеобразной связующей нитью между ней и ее небесной покровительницей. Здесь можно отметить присутствие мотивов забвения, сакральной незащищенности и богооставленности.

Социальный аспект определяет характер взаимоотношений священника с родными и друзьями покойной. В этом плане следует выделить два уровня: внешний и внутренний (метафизический), основанный на субъективном восприятии повествователем окружающей обстановки и людей. В первом случае очевидного противостояния не наблюдается: священник, приглашенный в дом родственниками умершей, совершает требу в соответствии с церковными канонами. Однако на метафизическом уровне очевиден достаточно острый конфликт. Он связан с ощущением отсутствия сопричастности общества совершаемой молитве, что делает обряд ненужным, а положение священника во многом искусственным. В рассказе ярко выражены мотивы отчуждения, равнодушия, «дежурности» обрядовых действий: «... все молча, не шушукаясь, стоят сзади и ожидают начала “ритуала”, непрменная часть которого — я сам — в сущности, человек бесконечно чужой и посторонний, которому приходится служебно и дежурно пропевать стихи заупокойного канона и возглашать “вечную память”» [19, с. 29].

При описании атмосферы дома, в котором совершается отпевание, в тексте произведения наблюдается ряд специфических мотивов, среди которых можно выделить мотивы духоты и дурного запаха, на символическом уровне отражающий атмосферу, царящую в жилище: «У крыльца тяжело, нехорошо и от настроения людей, и от запахов, вяжущих ноздри: с веранды тянет поминальными закусками, копченой колбасой, рыбой и луком, да еще вокруг, прямо на полу, в вазах, в ведрах и охалками на скамьях млеют на жаре цветы, от них к столу и обратно перелетают мухи и пчелы» [19, с. 28]. Далее автор выходит на уровень обобщения, подчеркивая, что подобная предпохоронная атмосфера вполне соответствуют духу времени: «Похороны обставлены выпивкой и закуской, спешной готовкой, наваристыми щами и компотами, и кухонные пары противоестественно, до дурноты, мешаются с формалиновым духом, сливаются с приторной, волглой атмосферой комнаты, где лежит покойник» [19, с. 29].

Наряду с мотивами обонятельного комплекса в тексте произведения возникают специфические звуковые образы, для описания которых повествователь использует

эмоционально окрашенные выражения, например: «трубное завывание оркестра», «нехороший вой трагического хора полных накрашенных женщин» и т. д. В общем многоголосье предпохоронной суеты теряются и звуки молитвы. Исполнение требы воспринимается окружающими как часть общей суетливой какофонии, при этом священник «не менее получаса бормочет и тянет по возможностям слуха и голоса нечто непонятное» [19, с. 29]. Наивысшей точкой звукового и эмоционального накала можно считать рыдания матери покойной на кладбище, в которых скорбь перерастает в состояние крайней агрессии и безумия: «... и примется выть, биться и причитать, то и дело переходя на отборный мат. Будет обвинять и проклинать до иступления, до сухих, острых, как бритвы, слез» [19, с. 30].

Обращение к временному пласту произведения также усиливает антагонистический аспект восприятия обряда повествователем-священником, по подсчетам которого роковая авария, жертвой которой стала девушка, пришлось на Страстную пятницу — наиболее страшное в сакральном смысле время в церковном календаре. Писатель сначала теряется в догадках: случайное ли это совпадение или проявление Промысла Создателя? Однако в финале произведения отмечает: «Дальше я решил оставить размышления — один Бог ведает...» [19, с. 31].

Наряду с богослужебно-обрядовым комплексом, широко представленном в приходской литературе, проблема двоемирия также достаточно рельефно раскрывается на примере мотива загробной участи человека, а точнее — Небесного Царства.

В 2014 году в издательстве Сретенского монастыря вышел сборник произведений протоиерея Алексия Лисняка «"Сашина философия" и другие рассказы», который вполне соответствует традициям современной православной художественной литературы и может быть вписан в контекст приходской прозы.

В процессе литературоведческого анализа произведений, представленных в сборнике, выделяется единая идейно-тематическая доминанта цикла — поиск и попытка обретения Небесного Царства или рая как вечного и гармоничного бытия человека с Богом после смерти. Практически во всех произведениях рассказчик и его персонажи в той или иной степени размышляют о райской жизни, пытаются найти и выстроить систему соответствий и ассоциаций в парадигме *земное / небесное; временное / вечное*.

В художественном сознании автора формируется своего рода двоемирие, основанное на принципах оппозиционности и взаимослиянности: персонажи, живущие в земной реальности, мысленно устремляются к Небесной жизни, пытаются уловить свидетельства ее существования в окружающем мире.

Оппозиционный характер *земля / рай* проявляется именно в тот момент, когда рассказчик или близкие ему по духу персонажи сталкиваются с сугубо бытовым, прагматическим или материалистическим мировоззрением. Свидетельствуют о нем люди, не познавшие или не принявшие церковно-христианский образ жизни. В их числе представлены убежденные атеисты («Атеист»), асоциальные элементы, называемые автором «поклонниками Бахуса» («Аргументы и факты»), «Всякое дерево, или Подпорка для безработицы», «Как стать успешным»), носители «альтернативной духовности» или «народной веры», предлагающие особую обрядово-ритуальную практику («Песня про гробы», «Наше наследство»).

На основе анализа большей части представленных в сборнике рассказов можно выделить следующие уровни восприятия (или своего рода «моделирования») образа рая и райской жизни:

- индивидуально-авторское;
- детское;
- апокрифическое или народно-эсхатологическое;
- апостасийное.

Индивидуально-авторское восприятие Небесного Царства включает, с одной стороны, традиционно-догматическое представление о загробном мире, свойственное мировоззрению православного человека (тем более священнослужителя), и с другой — индивидуально-психологическое понимание, выходящее за рамки книжного богословия. Первое связано с идеей Суда Божьего над человеком, который происходит на сороковой день после смерти и является решающим в отношении загробной участи покойного. Таким образом, судьба человека в надмирно-метафизическом контексте может быть представлена в виде цепочки: *рождение — жизнь — смерть — мытарства — суд — посмертная участь*. Характер завершающего этапа зависит от духовно-нравственного состояния человека или молитв о нем родственников и церкви. Необходимо отметить, что в рассказах А. Лисняка особой нагрузкой обладает символика сорокового дня, включающая мысль о встрече человека с Создателем за пределами земного существования, в вечности: «Случается, мы забываемся, грустим, безобразничаем, но только забывшимся Господь Сам о Себе напомнит, и если не теперь — Воскресной радостью, то после, когда наступит самый главный в жизни сороковой день — как-нибудь иначе» («Короткая сирень») [14, с. 220].

Традиционно-догматическое восприятие жизни после смерти соединяется с особым индивидуально-психологическим характером внутренних переживаний повествователя, который открывает для себя рай в мире природы. Именно природа в авторском сознании представляет собой своеобразное «междумирье» или живое свидетельство присутствия горнего начала в дольнем.

Природа в художественном сознании протоиерея Алексея Лисняка обладает очищающей функцией, выводящей человека за пределы привычной суетной жизни, обращающей его к вечности. Об этом свидетельствуют размышления автора, представленные в рассказе «Атеист»: «Полезно иногда на часок оставить суету, заботы, остановиться, оглядеться по сторонам и увидеть лес, пруд, небо. Задуматься о том, насколько скоротечна земная жизнь среди этого великолепия, которое здесь, рядом» [14, с. 5]. В этом же произведении возникает философско-метафизическое восприятие природы как посредника между Богом и человеком, свидетельства присутствия Создателя в окружающем мире: «Поездка на пруд стала для меня простой долгожданной встречей с природой, подаренной когда-то Творцом непутевым людям — нам» [14, с. 5]. В рассказе «Зимнее тепло» размышления рассказчику о рае навевают пейзаж осеннего леса. Здесь возникает мысль о живом присутствии Небесного мира в земном, пусть и в условно-усеченном виде, ориентированном на восприятие обычного человека: «Понятно, что трудно вообразить себя в Небесном Царстве, над землей, над небом, над вселенной с ее премудростями <...> Там есть только Бог. Целый Бог! А в нем — все.

Радость и счастье, любовь и жизнь, красота и справедливость. И снова Счастье <...> Можно даже так не мудрствовать, а посмотреть сейчас вокруг: из леса-то, из миллиардной частички райского подobia, и то уходить не хочется!» [14, с. 40].

Важное место в индивидуально-авторском восприятиирая занимает представление о единстве временного и вечного, выходящее за пределы обозначенной оппозиционности, преодолевающее конфликтность человеческого и божественного начал. Так, в рассказе «Выдумка» повествователь вспоминает друга детства, еще в школьные годы умершего от воспаления легких, и при этом говорит о нем в настоящем времени, словно не ощущает границу между двумя мирами: «Каково же там Мишке, в раю, “Где Христос ярче всякого солнца”, как бабушка говорит? Наверное, весело, веселее, чем нам. И нам скучать некогда, жизнь — в глазах пестрит. Как ее можно не видеть? Это смерти не видно. Вот она-то — смерть — и есть самая глупая выдумка...» [14, с. 67].

Таким образом, земная жизнь, пропитанная стремлением к Богу, становится своеобразным подготовительным этапом к переходу к Вечности. Иными словами, по мысли автора, Царство Небесное начинается уже здесь.

Детское восприятие Небесной жизни наиболее близко стоит к авторскому, однако выходит за пределы догматического богословия и порой ставит в тупик опытного священника. Пример этому можно найти в рассказе «Давид-креститель», главный герой которого — сын священника — совершает крещение домашних животных. Мотивирует свой поступок ребенок тем, что если только крещенные имеют возможность попасть в Царство Божие, «...так нам, пожалуй, скучно будет в раю без кошек» [14, с. 52]. Интересной является и реакция отца Георгия: веселый, безудержный смех, свидетельствующий о его детскости, искренности и жизнелюбии. В произведении показана удивительная внутренняя близость опытного священника и его шестилетнего сына: «Отец Георгий из села Горянина любил жизнь. Он восторгается ею, как маленький, и радуется возможности жить бесконечно на небесах» [14, с. 49]. Для персонажа свойственно не только индивидуальное стремление к небесному миру, но и попытки приобщения к нему окружающих через словесное изображениерая в привычных для человеческого восприятия образах: «Когда он проповедует с амвона, то обязательно расписывает будущий рай самыми праздничными красками, и несколько старушек, что стоят в церкви, возвращаются со службы молодыми и воодушевленными» [14, с. 49].

Можно отметить, что между отцом Георгием и его сыном обнаруживается глубокая связь в восприятии единства небесного и земного начал: оба по-своему преодолевают оппозиционность и контрастность двух пространств, пытаясь через привычные формы восприятия донести до окружающих сущность идеального мира. Специфика детского восприятия Небесного Царства близка обоим персонажам и в наибольшей степени совпадает с индивидуально-авторским подходом.

Апокрифическое или народно-эсхатологическое восприятиерая свойственно персонажам, находящимся, в силу исторических причин, в отрыве от христианской традиции («Покровские летуны»). Связано оно с тем, что многие деревенские жители, воспитанные в православном духе, вынуждены жить в атеистическую эпоху. Изначальное стремление к Богу и небесному миру порой приводит их к драматическим последствиям: поверив неизвестной женщине в черном и испугавшись

пророчеств о конце света, жители деревни Покровское прыгали «к Богу» с крыш собственных домов. Заслуживает внимания и мотивировка этих действий: размышляя о своей тетке, один из персонажей рассказа отмечает: «очень уж в рай хотела, Царство ей Небесное...» [14, с. 24]. Следует отметить, что в основе столь необычного поступка лежит не только страх, но и неуправляемое, иррациональное стремление человека к Создателю, а также попытка преодоления границы земного и небесного.

В отличие от традиционно-догматического понимания идеи Небесного Царства, для которого обязательным является мотивный комплекс *суд / рай*, в народно-эсхатологической парадигме место суда занимает обряд, а точнее — четкое и последовательное его выполнение. Так, для того чтобы попасть в горний мир, человек должен в строгой последовательности выполнить наказ женщины в черном: раздать имущество, раздеться до нижнего белья, сесть на крышу, прыгнуть в нужный момент «на тучу». При этом духовно-нравственное состояние человека уходит на периферию, а также и его личная ответственность за свои поступки. В данной системе координат главным условием перехода человека в идеальный мир становится уже не нравственная чистота, а точность соблюдения ритуала.

В большей степени апеллирует к ритуалу апостасийное восприятие Небесного Царства, которое полностью исключает значение молитвы, подвига, самоограничения и тем более жертвы. Если народно-эсхатологический тип предполагает некое подобие аскезы (раздать имущество), то для апостасийного ключевую роль играет сам ритуал, который заменяет собой любые духовные и физические усилия со стороны человека. Данный тип сознания не только подменяет идею суда обрядом, но и враждебно выступает по отношению к церковной традиции. Воплощает его соседка рассказчика Петровна — сквозной персонаж произведений протоиерея Алексия Лисняка. Петровна представляет собой носителя своеобразной «альтернативной духовности», или иной веры, опирающейся якобы на народные традиции и ритуальную практику. Так, церковному сорокоусту Петровна противопоставляет идущую «от корней» «сорокоушку», смысл которой заключается не в помощи усопшему обрести покой в Царстве Небесном, а в избавлении родственников от неожиданных ночных визитов умершего человека. Обнаруживается и смена акцентов: все ритуалы свершаются не для покойного, а для его родных: «...и наступает пора с душкой прощаться, “чтоб она по ночам по дому не шастала, спать не мешала”» [14, с. 282]. В данном контексте полностью утрачивается идея суда, а также посмертной участи человека: «Покойнику теперь все равно, а нам <...> — надо сделать как положено. Как испокон веку делали. Чтоб никто не осудил» [14, с. 280].

Размышляя о литературном творчестве современных писателей-священнослужителей, невозможно обойти вниманием книгу архимандрита (ныне — епископа) Тихона (Шевкунова) «“Несвятые святые” и другие рассказы». Данное произведение занимает промежуточную позицию между прозой с эволюционирующим объектом и приходской литературой, и свидетельствует о формировании нового типа творчества православных авторов. С одной стороны, на первый план здесь выходит тема духовно-нравственной эволюции личности, с другой — отражается уникальный монашеский и священнический опыт человека, связавшего свою

жизнь с Церковью. В произведении нет места вымышленным эпизодам и персонажам, что не дает оснований включать его в круг «православной беллетристики». Наиболее приемлемым термином, уместным для обозначения данного литературного явления, с нашей точки зрения, будет «духовная автобиография».

Идейно-тематическая доминанта книги — изображение встречи человека с Богом и кардинальных перемен, происходящих в сознании личности, вступающей на путь религиозного служения. Речь идет о постепенной трансформации внутреннего мира человека, его мировоззрения, психологических установок, привычек, что является следствием воздействия на него вновь открывшейся реальности — мира русского православия.

Заявленная тема раскрывается в двух проекциях: биографической и церковно-метафизической.

Биографический план связан с чередованием различных этапов жизни повествователя, включающих ключевые события, свидетельствующие о погружении молодого человека в мир православной церкви: обращение к Евангелию, крещение, первое посещение Псково-Печерского монастыря, знакомство с отцом Иоанном (Крестьянкиным), принятие монашества, выбор храма для дальнейшего служения. Иными словами, на глазах читателя происходит постепенное превращение светского молодого человека, представителя столичной творческой интеллигенции в монастырского послушника, а затем и в священнослужителя.

Если биографический план сосредотачивает внимание на внутреннем поиске повествователя, выраженном через событийную сторону его жизни, то метафизическая проекция имеет явно расширительное значение. В данном случае авторский взгляд направлен на изучение опыта церковной жизни, познание глубинных основ монашеского призвания. При этом в произведении раздвигаются пространственные и временные рамки: автор обращается к современным для него монастырским реалиям и, в первую очередь, к судьбам его насельников, а также к жизни обители в послевоенные десятилетия. Кроме того, отдельные главы книги повествуют о монахах и подвижниках, живущих за пределами Псковских Печор. Отдельно следует отметить выдержки из древних книг («Пролога»), содержащие поучительные истории из жизни христиан прошлого.

Биографическую и церковно-метафизическую проекции повествования следует проанализировать более подробно.

Исследуя отраженный в книге жизненный путь повествователя, представляется возможным выделить внутри его несколько знаковых этапов: а) до крещения; б) крещение; в) погружение в жизнь монашеской общины; г) принятие монашества и поиск пастырской миссии.

Ключевым моментом, возникшем на первом этапе, стала убежденность молодого человека и его студенческого окружения в ложном характере атеистического учения: «...мы пришли к твердому убеждению, что государство нас обманывает, навязывая не только свои грубые и нелепые трактовки истории и политики. Мы очень хорошо поняли, что по чьему-то могущественному указанию сделано все, чтобы отнять у нас даже возможность самим разобраться в вопросе о Боге и Церкви» [17, с. 9–10]. Таким образом, на первый план здесь выходит свойственный многим молодым людям критический взгляд на окружающую

действительность, выраженный в сомнениях по отношению к «прописным истинам» и авторитетам, утверждающим идеологические постулаты советского времени. Наряду с внутренним протестом в душе повествователя возникает явный интерес к религиозному учению и церковной традиции: он обращается к Евангелию, посещает православные богослужения, однако их понимание вызывает у молодого человека большие затруднения. Очевидно, что на данном этапе его религиозный поиск носит рациональный характер, он пытается осознать вопросы веры с помощью разума, обращается к опыту выдающихся деятелей прошлого: Канта, Гегеля, Достоевского, Ньютона, Менделеева и многих других.

Следующий этап, связанный с принятием крещения, расширяет для повествователя границы познания окружающей действительности и свидетельствует о том, что вера воспринимается им уже не только в рациональном, но и в иррациональном ключе. Об этом свидетельствует внутреннее состояние Георгия (мирское имя епископа Тихона): «Я вышел из храма и сразу почувствовал нечто особенное. Даже остатки гнетущей безысходности мрака начисто исчезли» [17, с. 19]. Это состояние понимается как необыкновенная близость человека к Богу, которая характерна для первых дней после принятия таинства. На это указывают слова крестной автора книги: «У тебя будет несколько благодатных дней, береги их <...>. Бог будет очень близко. Помолись, пожалуйста, обо мне. У тебя, пока не растеряешь, будет очень действенная молитва [17, с. 18]. Следует отметить, что многое из сказанного вызывает непонимание у Георгия, который, сталкиваясь с новыми и малопонятными словами, прерывает собеседницу вопросами: «Как это — благодатных?», «Какая молитва?» [17, с. 18]. Очевидно, что явления, вызывающие недоумение у молодого человека, относятся к сфере христианской метафизики и выходят за рамки рационального сознания. Для их глубокого усвоения требуется значительный опыт церковной жизни, которым новообращенный не обладает.

В то же время обновленное внутреннее состояние толкает юношу-неофита на поиск чуда, которое представляется ему как воздействие Бога на конкретные жизненные обстоятельства. Так, поспешив после крещения к своему учителю, но не застав его дома, Георгий обращается к Создателю со следующими словами: «Иисус Христос, Бог, в веру Которого я сегодня крестился! Больше всего на свете я сейчас хочу увидеть Евгения Александровича Григорьева, моего учителя. Я понимаю, что не должен по мелочам беспокоить Тебя. Но, если возможно, сделай это для меня сегодня» [17, с. 19].

В данном контексте представляется уместным вспомнить рассказ священника Александра Дьяченко «Начало», в котором повествователь рассуждает об особом состоянии человека, только что пришедшего к вере. При этом раскрывается тема близости Бога и человека, а также места и роли чуда в повседневной жизни: «Помню годы своего неопитства. Хорошее было время. Я только-только пришел в Церковь. Удивительное дело, как тогда все легко давалось! Какие-то трудности на работе? Помолись и все наладится. Что? Автобус не ходит. Помолись, и он куда-то денется, придет. Проблем нет, все разрешается, словно по мановению волшебной палочки» [10, с. 189]. Очевидно, что для неопитства (обоим писателям этот период хорошо знаком как с точки зрения личного опыта, так и с пастырских

позиций) характерно условное восприятие границ земного и небесного, обыденного и сакрального. Именно по этой причине как серьезные жизненные обстоятельства, так и досадные моменты бытового плана разрешаются с помощью искреннего и отчасти наивного обращения к Создателю.

Возвращаясь к книге «Несвятые святые», следует остановиться на этапе знакомства Георгия с монашеской жизнью, который раскрыт в произведении более глубоко и подробно, чем предшествующие. Он является достаточно протяженным по времени и включает несколько ключевых моментов: а) первое десятидневное посещение монастыря; б) частые паломничества в перерывах между светской работой; в) вступление в число послушников обители; г) вынужденный переезд в Москву. Необходимо обратить внимание на условный характер отмеченных периодов, что проявляется в расстановке авторских акцентов. Так, уделяя подробное внимание первому этапу, связанному с приобретением нового для себя опыта монастырской жизни, автор сообщает значительно меньше сведений о себе на втором и третьем отрезках монастырской жизни (исключение составляет рассказ о монастырских послушаниях и несколько знаковых эпизодов из жизни повествователя). В этот период основное внимание автора сосредотачивается на судьбах пожилых насельников обители — носителях уникального опыта монашеской жизни, среди которых важное место отводится духовнику повествователя архимандриту Иоанну (Крестьянкину). Таким образом, можно отметить, что биографическое начало в книге постепенно начинает уступать место церковно-метафизическому: погружаясь в реалии монастырской жизни, автор книги словно растворяется в них, становится частью единого целого, где его собственная личность перестает играть роль своеобразной доминанты. Однако же индивидуальное начало усиливается в момент вынужденного прощания с обителью перед окончательным переездом в Москву: церковные иерархи переводят образованного послушника в издательский отдел Патриархии. На данном этапе сюжет разворачивается согласно схеме: *пророчество — решение — благословение*. Иными словами, предсказание о судьбе Георгия первоначально было озвучено монахом Серафимом в виде притчи, смысл которой не сразу стал понятен молодому человеку: «Одного послушника архиерей забрал в Москву на послушание. Думали, что ненадолго, а он там и остался» [17, с. 80]. Далее повествуется о встрече Георгия с наместником монастыря, во время которой повествователь узнает о принятом решении, которое вызывает глубокий кризис и неприятие в душе молодого человека. В данном случае пророчество становится понятным автору, теряет абстрактное значение и начинает рассматриваться им в контексте собственного жизненного пути. Благословение сопровождается словами старца Серафима, к которому возвращается разочарованный послушник, посвященными размышлениям о роли Божьего промысла в жизни человека: «Воля Божия! Не горюйте. Все к лучшему, вы сами это увидите и поймете» [17, с. 81].

Этап, обозначенный ранее как «принятие монашества и поиск пастырской миссии», включает два важнейших события из жизни повествователя: монашеский постриг и выбор храма для дальнейшего служения. Первое связано с длительным периодом ожидания и своеобразной духовной подготовкой будущего пастыря. Также здесь возникает мотив материнского благословения, которое последовало

спустя девять лет после первого посещения автором Псково-Печерского монастыря. О самом обряде отец Тихон пишет достаточно лаконично, однако в кратком упоминании улавливается обращение автора к теме промысла Божьего в жизни человека: «Так случилось, что наместник Донского монастыря архимандрит Агафодор два раза откладывал мой постриг из-за срочных отъездов по делам обители. Наконец он постриг меня в самый день моего рождения, когда мне исполнилось тридцать три года, да еще с именем Тихон — в честь моего любимого святого и покровителя Донского монастыря» [17, с. 64].

В ряде произведений современной православной литературы авторами-священнослужителями передается личный опыт вступления на путь церковного служения. Иногда писатели обращаются к собственной священнической или диаконской хиротонии, передают ощущения и мысли, возникающие во время совершения над ними таинства. Подобное можно встретить в рассказе священника Александра Дьяченко «Посвящение». В рассказе иерея Ярослава Шипова «Ужин у архиерея» повествуется о встрече рассказчика с епископом, во время которой было принято решение о рукоположении будущего священника.

В книге архимандрита Тихона своеобразным рубежным этапом между жизнью в миру и церковным служением становится не священническая хиротония, а монашеский постриг, что говорит об уникальном авторском подходе к освящению данной темы. Монастырский локус занимает одно из важнейших мест в произведении; наряду с Псково-Печерской обителью в тексте упоминаются и другие монастыри: Троице-Сергиева лавра, Донской, Дивеевский, Сретенский. На различных этапах развития сюжета произведения меняется и статус его автора, который проходит через все стадии монастырского служения: *паломник — послушник — монах — наместник*. Несмотря на то что в книге в большей степени делается акцент на начальном этапе знакомства Георгия с монастырской жизнью, на котором повествователь предстает перед читателем в облике паломника или послушника, в ряде глав изображаются реалии жизни уже опытного наместника. Так, в главе «Слово на литургии на монашеском постриге в Сретенском монастыре», автор высказывает явную обеспокоенность за судьбы бывших насельников, нарушивших монашеские обеты и ушедших в мир: «Даже одно такое происшествие — трагедия для монастыря, но в первую очередь для самого монаха...» [17, с. 431].

Важной особенностью каждого этапа знакомства молодого человека с верой и церковной традицией является своеобразная *двуплановость*, свидетельствующая о сложном в психологическом и метафизическом аспектах процессе перехода от секулярного образа жизни к религиозному. Специфика данного явления заключается в следующем: делая шаг навстречу Богу, человек одновременно поддается определенному импульсу, противоречащему основному стремлению. В данном случае можно говорить о возникновении в тексте мотива искушения, что с точки зрения христианского учения объясняется влиянием демонической силы на человека с целью воспрепятствовать его встречи с Богом. Так, на первом этапе поиск веры приводит Георгия и его друзей к занятиям оккультными практиками, что, с одной стороны, становится следствием их разочарования в материалистической картине мира, но с другой, — противоречит церковному учению. Обозначенная *двуплановость* влияет на жизнь молодых людей противоречиво: она и уводит

их от православия в мир «альтернативной духовности», и, вызывая в конечном итоге страх, становится стимулом для скорейшего принятия крещения.

Подобная ситуация возникает с Георгием в день крещения. Находясь на границе секулярного и церковного миров, молодой человек пытается соединить противоречащие друг другу реалии: совершение таинства он отмечает со своим учителем, предварительно купив «бутылку “Столичной”, пару пачек сигарет, что-то поесть...» [17, с. 20], что диссонирует с призывом крестной не растерять полученную во время таинства благодать, а также с репликой старца Николая Гурьянова: «Не пей, не пей! Нельзя тебе пить!» [17, с. 407], воспринимаемой автором в контексте пророчества о своем монашеском пути. Однако же, встреча с учителем происходит по молитве Георгия и еще раз убеждает его в близости Бога и реальности чуда.

В большей степени двуплановость проявляется в главах, посвященных пребыванию Георгия в Псково-Печерском монастыре в качестве паломника или послушника. На первый взгляд, это связано с непривычными для молодого человека реалиями монастырской жизни: ранние подъемы, строгая дисциплина, тяжелые послушания. Новая реальность, кардинально отличающаяся от столичной жизни, вызывает у Георгия глубокий внутренний протест, а также желание уехать из обители: «Я никогда в жизни не чистил канализацию, не колол дров, не убирал за коровами, не подметал булыжные мостовые. Так что впечатлений к окончанию срока моего десятидневного пребывания в монастыре сложилось множество. Раздражения и усталости тоже. Вся эта “экзотика” сидела у меня в печенках» [17, с. 31]. Наряду с этим повествователь отмечает красоту монастырского богослужения, особую доброжелательную атмосферу, царящую в обители. В итоге желание вернуться домой сопровождается стойким ощущением, что привычный для него мир изменился, перестал быть таким, как раньше: «И тут произошло то, что повергло меня в настоящий шок. Когда, впервые за десять дней, я оказался за монастырскими воротами, первым чувством, охватившим меня, было неудержимое желание — бросить сумки и стремглав бежать назад!» [17, с. 34].

Двуплановость также проявляется на этапе монашеской жизни отца Тихона, а также во время поиска им места для осуществления пастырского служения. Сложные внутренние противоречия приводят молодого монаха к духовнику, советы которого помогают избавиться от духовного кризиса и определили дальнейшую судьбу священнослужителя.

Таким образом, биографический пласт, отражающий духовный путь повествователя, можно схематично обозначить в виде формулы: *первые попытки религиозного поиска — принятие веры, глубокое погружение в церковную жизнь*. Эволюция внутреннего мира Георгия / отца Тихона предполагает наличие нескольких этапов, каждый из которых демонстрирует своеобразную двуплановость, что свидетельствует о сложном процессе духовных изменений, происходящих с рассказчиком.

Значительный интерес для исследователя представляет анализ церковно-метафизического пласта книги «Несвятые святые», связанный с глубоким погружением читателя в мир православной веры, раскрытия перед ним сути монашеского подвига и реалий монастырской жизни. Следует заметить, что если биографический аспект характеризуется взглядом повествователя «внутрь себя»,

анализом собственных мыслей и переживаний, возникающих под воздействием личного опыта воцерковления, то обращение к церковно-метафизическим реалиям предполагает, напротив, взгляд «извне», т. е. внимание к окружающей действительности. Особый акцент при этом делается на людях, либо имеющих богатый опыт пребывания в мире монастыря, либо прикоснувшихся к вере в одно и то же время с повествователем. Именно внимание к человеку, его личному опыту воцерковления и жизни в религиозной системе координат определяет глубинный смысл заглавия книги «Несвятые святые». Размышляя о феномене святости, архимандрит Тихон рассматривает понятие «святость» как в узком, так и в широком смысле: во-первых, речь идет об официально прославленных Церковью подвижниках, во-вторых — о всех христианах, посещающих богослужение, которым посвящен литургических возглас «Святая святым». В отношении последних автор замечает: «Кто они? Это те, кто находится сейчас в храме, священники и миряне, с верою пришедшие сюда и ждущие причащения. Потому, что они — верные и стремящиеся к Богу христиане. Оказывается, несмотря на все свои немощи и грехи, люди, составляющие земную Церковь, для Бога — святые» [17, с. 635]. Кроме того, размышляя о посмертной участи монаха Антипы, автор называет тело усопшего «мощами», поясняя: «...не потому, что до церковного прославления можно объявить кого-то святым, а просто — тело всякого умершего православного христианина в Церкви называют мощами. Хотя об этом мало кто знает» [17, с. 119]. Таким образом, для авторской концепции архимандрита Тихона характерно широкое толкование термина «святость». По мнению современных исследователей Л. С. Неделеной и В. А. Черваневой, «для автора святость — это прежде всего качественная динамичная характеристика живого человека, а не его номинация» [16, с. 128], что «близко к пониманию святости в раннехристианские апостольские времена, а не к современному толкованию, где под святыми, как правило, понимаются уже прославленные люди» [16, с. 128].

Для более детального рассмотрения церковно-метафизического повествовательного пласта книги «Несвятые святые» представляется целесообразным обратиться к образам монастырских старцев, общение с которыми во многом определило дальнейшую судьбу Георгия.

Феномен старчества — уникальное явление, тесно связанное с традициями мирового православия. В отличие от обычных священников и даже опытных духовников, считается, что старцы обладают особым даром понимания Промысла Божьего и судеб людей. Размышляя об архимандрите Иоанне (Крестьянке), чья фигура является центральной в книге «Несвятые святые», автор отмечает: «...отец Иоанн на самом деле — один из очень немногих людей на земле, для которых раздвигаются границы пространства и времени, и Господь дает им видеть прошлое и будущее, как настоящее. Мы с удивлением и не без страха убедились на собственном опыте, что перед этим старичком <...> человеческие души открыты со всеми их сокровенными тайнами, с самыми заветными стремлениями, с тщательно скрываемыми потаенными делами и мыслями» [17, с. 40].

Следует отметить, что при изображении отца Иоанна автор использует прием контраста, желая подчеркнуть, что в пожилом монахе человеческое начало, проявляющееся в быту, соседствует с особой внутренней устремленностью к Богу.

Так, при первом изображении архимандрита автор отмечает «приземленность» облика знаменитого Печерского старца, что приводит к его своеобразной десакрализации: «Тогда, кажется, он не произвел на меня особого впечатления: такой очень добрый старичок, весьма крепкий <...>, вечно куда-то спешащий, даже суетливый, неизменно окруженный толпой паломников. Другие насельники монастыря выглядели гораздо строго-аскетичнее и даже солиднее» [17, с. 39].

Однако подлинное раскрытие образа старца происходит через изображение событий, связанных как с самим повествователем, так и с другими персонажами, входящими в круг духовных чад отца Иоанна. В этом смысле показательным является пророчество священника о судьбах «московской купчихи» Валентины Коноваловой, юноши Валерия из Чистополя, а также о пастырском пути автора произведения. Последний пример вызывает особый интерес: во время беседы отца Иоанна со своим духовным сыном используется прием контрастного изображения пожилого монаха, облик которого на определенном этапе претерпевает изменения. Во время богослужения во внешности старца начинают проявляться особые пророческие черты: «Вдруг к нам подошел отец Иоанн. Мы расстались с ним полчаса назад, но тут он показался мне каким-то необычным — сосредоточенно-строгим. <...> Потом, обратившись ко мне, он произнес:

— А теперь слушай волю Божию...» [17, с. 49–50].

Обращает на себя внимание реакция повествователя на слова духовника: «Отец Иоанн никогда не бросался великими и страшными словами, такими как “я скажу тебе волю Божию”. Ни раньше, ни потом я таких слов от него не слышал. Потому воспринял сказанное мне более чем серьезно и, преодолевая страх, решил исполнить все точно, как сказал старец» [17, с. 54].

Пророческие черты, свойственные феномену старчества, обнаруживаются в образах других монахов, при изображении которых также используется прием контраста. Так, в поведении монастырского казначея Нафанаила подчеркивается чрезмерная скупость (в одном из эпизодов автор сравнивает его с гоголевским Плюшкиным), отмечается строгий нрав архимандрита Серафима, погруженность в себя и необщительность схиигумена Мельхиседека. В то же время перед читателем выстраивается галерея носителей особого духовного опыта, необъяснимого с точки зрения рациональной логики. Внешне специфические свойства этих людей проявляются через возможность узнавать мысли и стремления окружающих, предсказывать будущее, давать советы, способные положительным образом повлиять на дальнейшую судьбу человека. Однако на более глубоком уровне у читателя возникает понимание, что в основе указанных чудесных свойств лежат любовь, смирение и покаяние, которые и составляют важнейшую основу монашеского подвига.

Таким образом, в данном разделе были рассмотрены основные типы литературного творчества современных православных священнослужителей. Основной акцент был сделан на приходской прозе, а также на духовной автобиографии, ярким образцом которой явилась книга архимандрита Тихона (Шевкунова) «“Несвятые святые” и другие рассказы».

Литература:

1. *Агафонов Н.*, прот. Дорога домой. М.: Сибирская благовозвонница, 2006. 358 с.
2. *Агафонов Н.*, прот. Мечтаю встретиться с Иоанном Дамаскиным // Интервью. URL: <http://www.pravoslavie.ru/4714.html> (дата обращения: 06.06.16).
3. *Агафонов Н.*, прот. Чаю воскресение мертвых. М.: Изд. Сретенского монастыря, 2006. 464 с.
4. *Булгаков С.*, прот. Православие. Очерки учения Православной Церкви. СПб.: «Изд-во Олега Абышко»; Православное изд-во «Сатись», 2010. 224 с.
5. *Зайцева Е. Л.* Поэтика обыкновенного в рассказах священника Ярослава Шипова // Актуальные вопросы изучения духовной культуры. Материалы международной научно-практической конференции «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. X Юбилейные Кирилло-Мефодиевские чтения». М. — Ярославль: Ремдер, 2009. С. 153–157.
6. *Зеньковский В.* Христианская философия. М.: Институт русской цивилизации, 2010. 1027 с.
7. *Торик А.*, прот. Флавиан. М.: Летпа-Пресс, 2006. 298 с.
8. *Шипов Я.*, свящ. Первая молитва: Рассказы. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2011. 560 с.
9. *Шипошина Т.*, Полигон. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2008. 304 с.
10. *Дьяченко А.*, священник. Плачущий ангел: Рассказы и очерки. М.: Никея, 2010. 256 с.
11. *Каплан В.* Иерейская проза. Станет ли она литературным явлением? URL: <http://foma.ru/ierejskaya-proza.html> (дата обращения: 04.03.2017).
12. *Кононенко Ю.* Феномен «священнической прозы». URL: <http://dm-jurevch-67.livejournal.com/52847.html> (дата обращения: 01.03.2017).
13. *Краснякова М. С.* Современная православная проза: генезис, основные мотивы, типология сюжетов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2016. 22 с.
14. *Лисняк А.*, протоиерей. «Сашина философия» и другие рассказы. — М., 2014. 288 с.
15. *Михалевич С.* протоиерей. Год на сельском приходе. М.: Благо, 2004. 160 с.
16. *Неделена Л. С., Черванева В. А.* Интерпретация понятия «святость» в произведении архимандрита Тихона (Шевкунова) «“Несвятые святые” и другие рассказы» // Известия ВГПУ, Гуманитарные науки. № 3 (268), 2015. С. 126–128.
17. *Тихон (Шевкунов)*, архимандрит. «Несвятые святые» и другие рассказы. М.: Изд-во Сретенского монастыря; ОЛМА Медиа Групп, 2011. — 640 с.
18. *Червоненко С. М.* Духовно-нравственные аспекты творчества писателей-священнослужителей: малые жанры русской прозы 1990–2000-х годов: Автореф. дис... канд. филол. наук. М., 2013. 22 с.
19. *Шантаев А.*, протоиерей. Асина память: рассказы из российской глубинки. М., 2015. 256 с.
20. *Шантаев А.*, священник. Священник. Колдуньи. Смерть. Этнографические очерки сельского прихода. М., 2004. 240 с.

Христианские и антихристианские мотивы в неореализме и постмодернизме

Конец XX века – начало XXI столетия характеризуются соперничеством двух полярных стратегий. Сегодня реализм отвоевал позиции у бывшего в 90-е годы мейнстрима, представленного постмодернистскими игровыми текстоцентричными экспериментами. В. Бондаренко в статье «Новый реализм» зафиксировал три различных круга писателей, имеющих отношение к неореализму. Первых «вполне можно было бы назвать традиционалистами, <...>, продолжающими стержневую русскую словесность <...>. Новыми реалистами они стали не по форме, а по тому вызову, который они бросили господствующему постмодернизму» [6]. Вторые «ввели в реализм максимально допустимый набор приёмов от постмодернизма, <...> создали игровой реализм» [6], третьи пришли в литературу в нулевые, стали документировать современность. Метод последних подтвердил свою жизненность и актуализировал качества, лежащие в плоскости аксиологии, выраженной на проблемном, мотивном уровне произведений. Из последней группы неореалистов только стратегия Р. Сенчина осталась неизменной на протяжении прошедшего десятилетия. З. Прилепин называет его «идеальным неореалистом» [25, с. 212]. Неореалистов всех «призывов» объединяет типологическое родство, проза авторов, пришедших в литературу позже, имеет свою специфику, выраженную в наследовании духовной традиции. Им свойственно преодоление торжества смеховой стихии, поглотившей ценности не только советской эпохи, но более глубокие сущностные слои, связанные с культуuroобразующей ролью православия. Вышедшие в начале XXI века статьи Р. Сенчина «Новый реализм — направление нового века» [33] и С. Шаргунова «Отрицание траура» [41] были попыткой создания манифеста явления. Десятилетие спустя эти авторы разойдутся в его оценке. Своеобразие данной прозы, воспринятое В. Пустовой как новаторство, было присуще художественной практике неореализма рубежа XIX – XX веков и обосновано за 100 лет до этого в программной статье Е. Колтоновской «Пути и настроения молодой литературы» [15], новые возможности реализма

критик связывала с модернизмом. В. Пустовая в своих статьях [29,30] основу стратегии увидела в преобразующей энергии личности. Когда начиналась полемика о путях развития литературы в 1990-е годы, Н. Лейдерман и М. Липовецкий [17] заговорили об исчерпанности реализма, о необходимости смены этических и онтологических координат, назвав явление, претендующее на реализацию этих замыслов, «постреализмом». В полемику включился П. Басинский [3], развёрнув духовное обоснование русского реализма, проведя границу между ним и натурализмом, обозначив традицию. В 2010 году «Литературная газета» провела очередную дискуссию по данной проблеме. Литературоведы и критики, придерживающиеся противоположных взглядов, обсуждали потребность в выработке методологической платформы. С. Казначеев, подытоживая полемику о новом реализме на научно-практических конференциях (1997,1999, 2000 годов) повторяет своё ключевое утверждение, в 2014 году выносимое на защиту докторской диссертации «Феноменология русского реализма: генезис, эволюция, регенерация»: «Принципом размежевания реалистического и нереалистического искусства остаются морально-этические и религиозные убеждения авторов» [14, с. 9]. Исследователь придерживается широкого понимания реализма, определяя его как «глобальную тенденцию мирового искусства» [14, с. 8]. В кандидатских диссертациях Е. М. Ротай [31], А. А. Серовой [34], А. И. Малышевой [21] объектом исследования стали отдельные аспекты современной неореалистической прозы. Остаётся открытым вопрос о многообразии форм произведений в их связях с православной аксиологией, соотношении внелитературных фактов и имманентно присущих литературе особенностей. Христианские и антихристианские мотивы в неореализме и постмодернизме дают возможность осветить современное состояние русской литературы в её связях с духовной традицией.

Православие представляет систему, в которой время, пространство и слово соотносятся таким образом, что являют собой целостность и строгую иерархичность божественного творения. Проявление этой особенности в литургике отмечает протоиерей Александр Шмеман: «Богослужение есть вхождение Церкви в новое время нового творения, собранное памятью Христовой, претворенное Им в жизнь и дар жизни, спасение от распада на „прошлое“, „настоящее“ и „будущее“» [2, с. 162]. В литературе она выражается в пространственно-временной организации. В. Лепахин выделяет важное отличие слова Божия, проявленное в акте сотворения мира. «Слово не опережает, а *следует* (курсив В. Л.) за вещь при наречении Адамом имен „всем скотам и птицам небесным и всем зверям полевым“ (Быт. 2:19–20)» [18, с. 172]. «Слово стало плотью и обитало с нами, полное благодати и истины; и мы видели славу Его, славу, как Единородного Отца» (Ин. 1: 14). Говоря о Евангелии как «единой и единственной вершине, собирающей воедино все логосы» [20, с. 175], святоотеческая традиция указывает на иерархию источников, содержащих Слово Божие. Акцент на Евангелии как квинтэссенции Слова имеет визуальное подтверждение, наглядно символически отражающее связи между Логосом и пространственно-временной структурой произведения. Время и пространство в искусстве являлось предметом научного интереса П. Флоренского. Обосновывая естественность законов обратной перспективы в иконописи, он указывал: «Наиболее же настойчиво заявляет о себе в таких

случаях тот предмет, который разнообразными приёмами и без того наиболее выдвигается вперед и стремится быть живописным центром иконы — Евангелие; обрез его, <...> является самым ярким местом иконы и тем чрезвычайно резко подчёркивает свои дополнительные плоскости» [38, с. 11].

В нулевые годы неореалистическая стратегия объединила разных авторов, противостоящих постмодернизму с его игровой стихией, десакрализацией, фрагментированностью, персонажами, составленными из «масок-имиджей», тотальной несерьёзностью, разрушением целостности, подменой реальности симулякрами. Постмодернисты настаивают на вторичности своей стратегии, что ведёт к выхолащиванию роли любой традиции, поскольку всякое повторение вырвано из смыслового поля и подменено «копией копии». Неореалисты, сформировавшиеся в условиях культурной ситуации постмодерна, отрицания прежних ценностей, каждый по-своему трансформировав личный опыт, утверждали необходимость аксиологической шкалы. Проблематика этих произведений включает представление о значимости духовно-православных истоков, обращение к феномену юродства, христианское отношение к смерти, осмысление роли священника и писателя. Можно убедиться в особой мотивной организации произведений, что находит выражение в единстве слова, пространства и времени и предопределено духовными ценностями. Переход от постмодернизма к различным видам реализма отражён в отказе от антихристианских мотивов. Данную тенденцию в современной литературной ситуации иллюстрирует взаимодействие неореалистической и постмодернистской стратегий.

Биографический материал в большинстве случаев у неореалистов играет важную роль в сюжетостроении и принципах создания героя, который в процессе самопознания обретает идентичность. Каждый из них обращён к проблеме корней, задаётся вопросами спасения души. Духовное основание приводит к носителю традиции, вне которой нет обретения жизненных ориентиров. Для минимально дистанцированного от автора героя С. Шаргунова в «Книге без фотографий» отец священник и ценности, которые он исповедует, после драматического подростково-юношеского нигилизма обретают утерянную ясность и простоту, что подчёркнуто участвовавшими встречами с отцом и ощущением храмового пространства, когда в нём пребывает вместе с сыном и внук. В первом романе о чеченской войне и мире З. Прилепина «Патологии» заметно влияние Л. Толстого, окопной и лейтенантской прозы, но в сержантской прозе (А. Колобродов) акценты расставлены иначе. Отношение к войне обозначено заглавием, с первых строк погружаемся в историю, воспринятую через деталь, не отпускающую читателя всю книгу: «Проезжая мост, я часто мучаюсь одним и тем же видением. ... Святой Спас стоит на двух берегах. На одной стороне реки — наш дом. Мы ежесубботне ездим на другую сторону побродить меж книжных развалов, расположившихся в парке у набережной. <...> Мою правую руку держит мой славный приёмьш, трёхлетний господин в красной кепке и ботсах, обильно развесивших белые пухлые шнурки. <...> Мы знакомы уже полтора года, и он уверен, что я его отец» [27, с. 7]. Далее повторами «меня мучает видение» усиливается напряжение, после которого дано описание аварии в маршрутке и чудесного спасения малыша. Последующая история любви главного героя, его командировка в Чечню показана

уже через призму заданного смысла, который противостоит и легкомысленности дочеченского быта героя, и трагедии войны. В «Саньке» Захара Прилепина есть твёрдые основания: вера, родина. «С тех пор повзрослел, к армейскому возрасту всё стало очевидным. Неразрешимых вопросов больше не возникало. Бог есть. Без отца плохо. Мать добра и дорога. Родина одна» [28, с. 114]. Возвращение на родину отца не состоялось, но дорога привела к другому дому и встрече с дедом, представляющим обобщённый образ преемника традиций Древней Руси. «Думают сейчас, что Русь непомерна во временах, вечно была и всегда будет. А Русь, если поделить всю её на мной прожитый срок, – всего-то семнадцать сроков наберёт. <...> Мы-то в юность нашу думали, что дети у нас будут, как сказано было, – не познавшие наших грехов, а дети получились такие, что ни земли не знают, ни неба. Один голод у них. Только дурной это голод, от ума. Насытить его нельзя, потому что насытятся только алчущие правды... <...> Люди надеются, что Бога приручили, свечек ему наставив. Думают, что обманули его. <...> Чуть что на Бога лживо кивают. <...> И снова гребут под себя, у кого сколько когтей хватает. А откуда им, глупым, знать, что по Его воле, а что от попустительства Его?» [28, с. 320]. Введённый в повествование рассказ деда о 17 стариках и о «вешках», которыми Господь предупреждает о мере греха и необходимости покаяния, включает сквозные мотивы. Например, вкус крестика во рту перед боем, конкретика, которую Санька узнаёт от уже воевавшего Олега. Этот мотив станет значимым в подобном контексте у постмодерниста Ю. Буйды в романе «Вор, шпион и убийца», в котором память о великом историческом прошлом перестаёт быть частью легкомысленной игры. Повествователь слушает рассказы отца о победах русского оружия в древние времена и ощущает вкус медного крестика во рту, воспринимая себя наследником воинов Святой Руси. Мотив проявляет общую для современной литературы тенденцию усталости от ёрничанья и сближение художественных стратегий на пересечении христианской традиции. Герой романа «Обитель» Захара Прилепина, Артём Горяинов, убивший своего отца, ощущает пустоту безверия, отказывается от Евангелия, предложенного ему о. Иоанном, но упорное отторжение вступает в противоречие с потребностями души героя. С момента первой встречи с Владычкой (так называют о.Иоанна в лагере) замечает за собой, что тоже хочет приложиться к его руке, поговорить с ним, но не уверен, что знает, как. «А с батюшкой и не надо искать особых слов. <...> Которые слова на сердце лежат – самые верхние, – их и бери. Особые слова – часто от лукавого» [26, с. 144], – словно прочитав мысли Артёма, говорит ему о. Иоанн. После неудачного побега, оказавшись на Секирке, Артём, как и большинство заключённых, хочет быть укрытым тем, кого защищает твердь веры.

Мотив бегства, вынужденного или осознанного изменения топоса, объединяет сюжеты современных авторов, избирающих разные стратегии (Р. Сенчин, Д. Гуцко, З. Прилепин, В. Шаров, Ю. Буйда, В. Пелевин). В «Обители» герой теряет твердь земли. Он видит «пустые небеса», растворённые во враждебной стихии. Даже в открыто выраженном разрыве с традицией Артём Горяинов помнит о недостижимой высоте. Он говорит Галине: «Я бы отмолил тебя, если б ...» [26, с. 596]. Без слов понятое его спутницей продолжение представлено жестом: «Она кивнула. Она тоже ни во что не верила» [26, с. 596]. Захару Прилепину удаётся

показать, что в последнем из грешников присутствует потребность в покаянии. Автор акцентирует внимание на внутренней жизни и поступках героя в лагере, обнаруживающих страх перед Высшим Судом. В ключевом эпизоде романа «Обитель», так же как в раннем «Саньке», главные герои не решаются на обращение к Богу, переживая свою греховность.

Противоположный путь отражения связей слова, пространства и времени сохраняется в постмодернизме. В романах В. Шарова «Воскрешение Лазаря» и «Будьте как дети» евангельское событие и цитата обращают читателя к сакральному смыслу, обретение которого немислимо в рамках данной художественной стратегии. Следствием подобного подхода становится разрушение целостности религиозно-православного миропонимания за счёт мозаичного монтирования симулякров пространства Священного Писания. Культурообразующая роль православия становится основным объектом десакрализации. В «Воскрешении Лазаря» ключевую роль играет рецепция события, описанного в Евангелии от Иоанна, для которого представление о Логосе сущностная черта. В романе трансформируется ветхозаветный сюжет о Каине и Авеле. Десакрализация пространства и времени происходит в результате некорректного цитирования, когда Ветхий и Новый завет произвольно демонтируются, иллюстрируя советские реалии: «Я <...> верил, что сыновья, которые будут тогда жить, сумеют, по слову Христа, воскресить своих отцов, те — своих, и так до Адама» [44, с. 317.], «кого на улице ни спроси — ОСО (Особое совещание — И. К.) и есть наш официальный *Страшный Суд* (курсив автора)» [44, с. 319]. Десакрализация христианского пути спасения обнаруживается в подмене топоса (оказывается, что вместо миссионерского похода по России, о котором сообщается Нате в письмах, герой пребывает на соседней улице, в квартире у любовницы). Слово Библии профанируется введением множественности точек зрения на интерпретацию Священного Писания, право на домыслы закрепляется господством тотального произвола оценок. Евангельская цитата в заглавии романа «Будьте как дети» становится структурообразующей. Специфика художественного времени и пространства реализована через центральную проблему романа: слово в отношении к православной системе ценностей. С цитатой-заглавием связана вся проблематика произведения: детство Христа и Христос-ребенок как «последняя» истина православия (мировоззренческая основа «иконописи» Сергея), смерть невинного ребёнка как искупление грехов взрослого мира и трансформация православных представлений о жертве (сюжетная линия Сашеньки и её родителей), юродивая Дуся и её отношение к детству, создание Лениным и его последователями детских отрядов с целью спасения Гроба Господня в Иерусалиме, история северных народов и православного миссионерства в лице Евлампия Перегудова, концепция ленинизма Фарабина-Ищенко и преподавание на её основе истории в школе для умственно отсталых детей в Ульяновске. Сюжетные линии объединены темой слова и его отсутствия (немоты). Показательно, как в интерпретации Фарабина, учителя истории, оказавшегося в сумасшедшем доме, и Ищенко, репрессированного за эту концепцию, Ленин последних лет, теряющий дар речи и рассудок, рассматривается как персонаж, преданный словом, пролетарский вождь полемизирует с Евангелием. Трансформация онтологических и антропологических представлений реализована

через антихристианские мотивы. Топос сумасшедшего дома и помрачённого сознания становится сквозным. Ленин, по версии Фарабина — Ищенко, ведомый Богом, но ошибающийся, проявляет антихристианскую сущность своих взглядов. Он подвергает сомнению достоверность Евангелия, указывая на «пропуски». Полемика с Евангелием сосредоточена именно в той части, где речь идёт о слове: «Ленин помнил первые слова Евангелия от Иоанна: „Вначале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог“. Человек же однажды решил, что слово больше и сильнее Бога, пока ты с ним, пока вы заодно, можешь никого и ничего не бояться. Но это неправильно. Стоит Богу на шаг отступить от слова, как оно становится самозванцем, вором» [42, с. 126]. Подвергая сомнению роль спасительной жертвы Христа, Ленин, становясь «творцом» нового языка, до абсурда трансформирует слово. Представление еды как языка общения содержит аллюзии на текст Господней молитвы. Немота, искажение Божьего слова — ключевые мотивы в создании образа последних лет жизни Ленина в концепции Фарабина — Ищенко. Новоязы Ищенко и Ленина соотносимы. Система уроков, приведённая рассказчиком, объединена темой искажения слова в смутное время («Смутное время», «Предательство слов», «Глуховский отряд», «Работа над языком» и т. п). Следствием «деятельности» Ленина становится повсеместное возникновение детских отрядов, чья миссия соотносится с фактами средневековой истории, когда были созданы отряды детей, призванных стать участниками крестовых походов с целью освобождения Гроба Господня в Иерусалиме. Немота Ленина становится следствием предательства слов, а общение вождя с глухонемыми детьми приводит его к созданию особого языка. У героев В. Шарова нет надежды на спасение, библейский текст в очередной раз становится предметом игры в его романе «Возвращение в Египет». Мифология, которую творит писатель, складывается из нескольких уже использованных в его текстах приёмов сращивания версий, отказа от канонической трактовки Священной истории, гибрида из реалий советского прошлого и библейских событий, истории церкви. Историческое образование автора парадоксально усиливает произвол творца симулякров в «Возвращении в Египет», текстоцентричность постмодернизма обретает форму палиндрома, к которой корреспонденты главного героя романа Николая Васильевича Гоголя «второго» сводят литературные, религиозные реминисценции и социальные вопросы. Бегство у В. Шарова нарочито заострено ситуациями многовариантности событий и выхолащивании нравственного смысла Священной истории. Превращая в палиндром Дантов ад и Вавилонскую башню, корреспондент Коли Исакиев заявляет: «и как ты бунтуешь против Бога: взбираешься наверх или спускаешься в преисподнюю — разница невелика» [43, с. 70]. Далее в письме Коли дяде Петру расшифровываются идеи дяди Вали-художника. Племянник предполагает, что тот хотел примирить Вавилонскую башню и лестницу Иакова, «Башню Библия решительно осудила, даже прокляла, Лестницу Иакова столь же решительно возвысила» [43, с. 178]. Персонажи в нон-иерархичном устройении теряют почву под ногами, живут в хаосе из перевёртышей. Смысл Исхода из Египта подменён пустословием родственников и друзей Николая Гоголя «второго», автор принуждает своих героев постоянно возвращаться в рабство, обрекает их на отсутствие спасения. Увлеченность Гоголей историей староверческого движения, а затем

совместное пребывание в секте бегунов отца и сына приводит в итоге главного героя к невозможности реализации писательской миссии.

Формулы, которые использует В. Шаров в своих романах «Воскрешение Лазаря», «Будьте как дети», «Возвращение в Египет» и других, бесконечно повторяясь, обусловлены релятивизмом и игровой стихией его стратегии. Взаимозаменяемы чекисты и священнослужители, тиражируется хилиастическая ересь, положенная в основу социального преобразования и создания нового человека в советской действительности. Хаос торжествует в создании палиндрома, проблема теодицеи решена переворачиванием вертикали. Секта бегунов видит спасение в кратере. Устойчивый признак художественного мира В. Шарова – торжество индивидуальной воли и бессмысленность существования – во всех романах он приводит героев к топосам безумия и старости, сумасшедшему дому или к дому престарелых. Дядя Святослав допускает, что в основании мира лежит ошибка Творца. «Прежде Ленина вина лежала на человеке, Ильич переложил её на мир и, следовательно, на Бога. Тот сотворил его плохим, сложным или намеренно, или по недомыслию» [43, с. 604–605]. Для Гоголя «второго» релятивизм становится идолом, в жертву которому принесена прежняя культура и иерархия ценностей. Типично для данной стратегии мифологическое воззрение на Библию, что позволяет конструировать варианты своих миров, построенных на разрушении духовной христианской традиции. Режиссёр Блоцкий, предлагая несколько вариантов интерпретации гоголевского «Ревизора», одной из удачных считает постановку 1915 года, она обозначена как «иронический и отчасти кощунственный парафраз библейского Исхода» [43, с. 120–121]. В 1922 году он ставит в Харькове спектакль «Земля Обетованная», эффекты постановки были построены на использовании зеркал, которые «Блоцкий частью нагромоздил в центре сцены, сложил нечто в виде пирамиды, остальные расставил по виду хаотично...» [43, с. 163], бессюжетность компенсировалась претензией на глубокую символичность. Груда зеркал должна была представлять «первые камни коммунизма (или Небесного Иерусалима)» [43, с. 163]. Подобный релятивизм и эксперименты с множеством отражений – распространённая особенность для многих постмодернистских текстов, деформирующих в игровой стихии любые традиции путём использования антихристианских мотивов.

В отличие от В. Шарова, в постмодернизме Ю. Буйды спасение рассматривается в плоскости этики. Особенность может быть объяснена не столько разнообразностью стратегии (лирический постмодернизм), сколько очевидным движением постмодернизма к реалистическим средствам и приёмам. Показательно, как в названном романе трансформирован биографический материал. Проблемы природы творчества сближены с вопросами стыда и совести, а нравственные ориентиры обозначены как необходимость обретения целостности и как традиция, переданная от старших. Так, бабушка героя «Вора, шпиона и убийцы» в диалоге со своим сыном, переданным внуком, говорит: «Как это можно в людей верить? <...>. Верить можно только в Бога. <...>. Бог – это когда можно, но нельзя. <...>. Я Его, конечно, не знаю, но Он-то меня – знает» [7, с. 121]. Повествователь оказывается способным остановиться на взлёте своей карьеры функционера, стыдясь заказной книги. В постмодернистском тексте дальнейшие эпизоды со сжиганием рукописи

выстроены в реалистических традициях, с его углублённым психологизмом и сопряжением личностных смыслов с нравственным императивом, немислимым вне Бога. Бабушкины слова становятся лейтмотивом произведения, возникая в нём в моменты наивысшего душевного напряжения в жизни повествователя. Рассуждая о приоритете формы или содержания, рассказчик приходит к выводу, что «ответом <...> может служить Первое послание коринфянам – то прекрасное, форма чего находится в душе» [7, с. 259]. И далее, когда возникает прямая отсылка к гоголевской биографии, самоирония героя позволяет разглядеть за постмодернистскими играми возвращение в лоно реалистической традиции: «И вдруг меня пробрал смех. Моя повесть не была вторым томом „Мёртвых душ“, вот в чём дело, поэтому сожжение рукописей и гранок было актом вовсе не трагическим, даже не драматическим, а скорее – гигиеническим, поэтому и гордиться тут нечем» [7, с. 260]. Комическое не затрагивает онтологических оснований, и в этом поиски постмодерниста Ю. Буйды смыкаются с неореализмом.

Типичный для творчества Р. Сенчина незэнергичный герой, уступающий обстоятельствам, в «Зоне затопления» представлен образами людей разного поколения. Они обращены к традиции, воплощённой в мотивах прозы «деревенщиков», воспринявших слова позднего Н. В. Гоголя о том, что слово «есть высший подарок Бога человеку». В русской литературе 60–80-х гг. XX века нравственное воспитание – удел писателя. Ф. Абрамов, формулируя кредо почвенников, разделял гоголевское понимание проповеднической роли словесности. В 1974 году в беседе с Л. Антопольским он отметил, что целью искусства должно быть «увеличение добра на Земле. И Красоты» [1, с. 475]. Проза конца XX – XXI вв. иллюстрирует, как неореалисты в условиях визуализации современной культуры, корректируют роль писателя, в то время как постмодернисты её десакрализуют. Переходное положение текстов вчерашнего постмодерниста оказывается выражением тенденции современной литературы, представленной неореалистом Р. Сенчиным, который вступает в диалог с почвенниками. Реминисценции из «Прощания с Матёрой» В. Распутина в романе «Зона затопления» от посвящения до финала включают современного писателя в спор о роли духовной традиции и воспитательной функции литературы. Poleмика с классиком, осмыслившим пуск очереди Богучанской ГЭС и затопление деревень с кладбищами и храмами в «Прощании с Матёрой», в «Зоне затопления» представлена через рефлексию Алексея Брюханова. Основу эпизода составляет не только сопоставление двух восприятий романа почвенника (подросткового и взрослого, переживающего гибель малой родины), но и оценка жителем затопляемой деревни роли писателя. Воспоминание о встрече с В. Распутиным построено на документальных событиях. Воспроизводится поездка по Ангаре в 2009 году — перед очередным затоплением деревень — писателя В. Распутина, издателя Г. Сопронова и критика В. Курбатова. Они навсегда прощались с уходящей под воду культурой «народных людей» (как называет их герой повести Игнатий Андреевич Улаев). За рамками осмысления Алексея Брюханова остаются события, предшествующие и последующие за этой поездкой (гибель в авиакатастрофе дочери В. Распутина и смерть издателя Г. Сопронова). Извлечение из данного контекста деятельности издателя и писателя по укреплению почвеннической художественной традиции углубляет

непонимание между героем и писателем, отнимая у читателя надежду на неразрывность духовных оснований, скрепляющих разные поколения. Художественные произведения и публицистика Р. Сенчина дают основания для утверждения о том, что его понимание неореализма основывается на приоритете личного опыта. В 2014 году, анализируя последние произведения Д. Гуцко, С. Шаргунова, З. Прилепина, Р. Сенчин приходит к выводу об их отходе от неореализма. «И чтобы по-настоящему пронять читателя, поймать его на крючок сострадания, настоящего внимания, нужно нечто большее, чем умный сюжет, глубокие мысли, прозорливость, мастерский язык. Наверное, это „нечто“, всё-таки, — ощущение абсолютной документальности. Действительные события, происходящие с действительным человеком, но записанные художественно...» [32, с. 7]. Очевидно, что себе он оставляет место единственного летописца эпохи, поскольку кредо писателя подобного рода определяет следующим образом: «Есть правила для литераторов: не стоит писать на злобу дня, по горячим следам, не нужно тащить в прозу публицистичность, необходимо дать событиям отстояться. Неправда — нужно хватать настоящее, пока оно живое, пока сопротивляется, кусает» [32, с. 10]. Подобное понимание неореализма сводится к решающей роли документирования личных впечатлений. Устами Алексея Брюханова развенчана традиция воспитательной роли литературы. «Старый писатель», от которого не дождались слов протеста, поддержки, обессиленный и умирающий — таков он в восприятии героя. Отбор фактов для выстраивания контекста, лежащий в авторской сфере, служит акцентированию полемичного по отношению к распутинскому взгляду на роль писателя.

К объективной оценке роли писателя значительно ближе позиция неореалиста С. Шаргунова, полагающего, что будущее стратегически победившего метода лежит не только в бытописательстве. «А если о прозе, то от прозаиков жду — сюжетности, художественности и больше мыслей. Да, вслед за пацанским нахрапистым упрощением и ясной звонкой пустоголовостью сейчас (я так чувствую!) снова начинает быть востребован интеллектуализм» [16, с. 8]. С. Шаргунов видит и слышит сквозь надломленность классика «неподкупный голос, скромно, даже сдавленно неподкупный, и именно эхо русского народа. Эхо ведь бывает не раскатисто-митинговым, а негромким, ломким, тающим... Распутин был тем самым праведником, без которого не стоит село <...>. Распутинские радения за экологию — за спасение рек, за Байкал — это ещё и какое-то внутреннее делание, отстаивание личной чистоты» [39]. Позиция объясняется не жанром сообщения, а объективным для автора пониманием значения литературы в обществе, несмотря на изменение читателя и ситуации. Оно восходит к сохранённой почвенниками в советскую эпоху религиозной традиции, отношению к слову, воспринятому классиками XIX века. Для неореализма, понимаемого как бытописательство, характерна меньшая объективность, поскольку показан лишь внешний видимый писателем подобного рода слой жизни. В более ранней типичной для автора повести Р. Сенчина «Елтышевы» (2009) онтологические основания расшатываются, тщательно фиксируется падение некоей типичной семьи, вернувшейся из-за потери квартиры и работы в деревню. Бывший библиотекарь Валентина Елтышева упоминает книгу лишь один раз. Нравственная деградация скрупулёзно прослежена

Р. Сенчиным между двух разных решений: отказа спекулировать и согласия. Позднее это визуализировано ростом пачки купюр, заботливо откладываемой на строительство дома. Деталь символична, но что нового она говорит после чеховского «Ионыча»? Опрокинут воспетый почвенниками дом, ради которого переступается нравственная черта. Валентина со странным спокойствием встречает весть о пропаже тётки Тани. Дом родственницы сначала занимает племянница с семейством, а затем, когда старуха собралась умирать, стала всем в тягость, его разрушают и уничтожают вместе с жизнью тётки, таинственно исчезнувшей. Сцена подготовки к смерти бабки Тани описана исключительно натуралистично, но ничего нового она не открывает в реальности или в человеке после «Последнего срока» В. Распутина. Только ли в мере таланта здесь причина, в онтологических основаниях авторов, измельчании души человеческой?

У В. Распутина отношение к тайне человеческого ухода — это боль-мука. Когда разрушаются основания Дома, души, для писателя остаётся фундамент, большие смыслы, которые исключают холодный натурализм. Сюжетное движение повести «Елтышевы» происходит за счёт детальных воспроизведений физиологических действий. Единственная надежда родителей — сын-уголовник (!), который обещает выход из беспросветности, — в день встречи с семьёй нелепо погибает. История списана автором, как он утверждает, с ещё более безнадежной трагедии, типичной для России. Об измельчании и деградации в современной литературе сказано немало. В каких формах обобщения, в каких индивидуальных стилевых находках проявлен новый реализм? Возникает в сознании бывшей библиотечарши Валентины образ храма, но она не знает, зачем возрождать его на месте сгоревшего клуба. Когда события в жизни Артёма ведут его к безрадостному браку, ненужной формальностью становится указание на Пасху. В этом же ряду неожиданное для всех и для самой Валентины упоминание церкви в совете вдове Юрки. Беспросветная тоска и пустота, которая гонит героев со свету, сопровождает их везде. В той стабильной реальности, когда жили они в городе, как ожидание чуда описывается мечта о богатом клиенте, попадающем в вытрезвитель. Р. Сенчин воссоздаёт характеры, лишённые нравственного основания. Онтологический фундамент в такой концепции мира размыт, человек лишён стержня, сюжет вял. Складывается впечатление, что достижения натуральной школы вынуты из бабушкиного сундука, чтобы сослужить службу современному писателю.

Иное качество неореализма реализуется в отношении к традиции, человеку, литературе в художественной стратегии Захара Прилепина. Характерно, что наставническую миссию он возвращает священнику. В начале романа «Обитель» дано мнимое противостояние о. Иоанна и о. Зиновия, которые в жестоких внешних обстоятельствах становятся единой надеждой на спасение, благодаря твердыне веры, пронесённой ими через все испытания. Характерно, что в образе о. Зиновия подчеркнута не эволюция, но изменение отношения к нему окружающих, что представляется естественным в контексте юридической парадигмы, предложенной автором. Происходит превращение священника из «попрошайки» в «отца». Захар Прилепин создаёт одну из самых значительных сцен романа — общую исповедь. Именно к «отцам» за спасением обратились лагерники в страшном месте Соловецкого лагеря. Спасение душ через покаяние, способ физического

сохранения через отказ от выживания путём подавления слабого, предложенный о. Иоанном, позволяет не оскотиниться, деля обноски, которые издевательски бросают заключённым надзиратели. Сам о. Иоанн станет жертвой предложенного им решения — будет задавлен во сне верхними «штабелями» заключённых, о. Зиновий после смены власти на Соловках вновь окажется на Секирке, обличая бесовскую власть. Эти события даны в перспективе единственной возможности спасения для православных священников. Их мученичество за веру передано как светоносная сила, способная спасти душу, а иногда и тело. Одна из сложных сцен — это избиение уже после смерти Владычки Артёма Горяинова, который стал для всех врагом, когда после многодневного очищения верхних слоев штукатурки уничтожает лик святого, открывшегося ему. Думается, не случайно акцентировано внимание читателя на показавшемся Артёму сходстве лика с его лицом. Возможно, в логике данного художественного произведения оно может быть прочитано как попытка очищения в себе «образа Божия», невозможность справиться самостоятельно с искушениями. Линию поведения освобождённому с Секирки и оказавшемуся в одном бараке с бывшими палачами Артёму диктует боль из-за утраты расстрелянного ими поэта, предавшего его, но раскаявшегося перед смертью. Беря на себя роль судьи, Горяинов уподобляется своим врагам. Между путём Христа, поэта и священника, идущего вослед Божьему Сыну, герой выбирает иное, что отвечает его представлениям о ценностях. Однозначность снимается авторским переживанием всех последствий выбора. Пытаясь уничтожить «подобие Божие» в себе, Артём соскребаёт фреску, заводит дружбу с крысой, ёрничает, обращаясь к Богу, а потом, будучи наказанным приступом безумного смеха, обращается к тому, кто это попустил. «Ну, ничего, Господи, ничего. <...>. Ты на меня не сердись. Я оценил твою шутку. Надеюсь, ты ценишь мои» [26, с. 681]. Возможно, герой догадывается об иной реальности. Музыка, слышимая поэтом Афанасьевым, умершая вместе с ним, для Горяинова становится «мостиком» к иному миру. Она невыразима словами, на вопрос вновь прибывшего заключённого Артём реагирует так: «Вздыхнул и кивнул: бывай» [26, с. 689]. Самое главное не прозвучит, это внутренняя речь, переданная автором: «Если подробнее, то вот. Бог есть, но Он не нуждается в нашей вере. Он как воздух. Разве воздуху нужно, чтоб мы в него верили?» [26, с. 689]. Прочувствование иной реальности приходит через страдание после гибели поэта и священника и определяет его своеобразие.

Тексты 90-х годов Ю. Буйды могут рассматриваться в аспекте диалога постмодернистской культуры с христианской традицией. В рассказе «От Бога» снижается роль поэта-пророка, боговдохновенного на свою миссию. Антон Фёдорович Буравлёв набирает «семизначный номер и знак, которого не было на телефонном диске» [9, с. 99] и разговаривает с Богом. Мотив одиночества поэта, через реминисценции восходящий к лермонтовскому, в тексте приводит к абсурду. Поэт, вдохновляемый Богом, пристраивает в периодике свои лучшие стихи: «Крыса, товарищи, паразит. Лучшее средство от крысы — крысид» [9, с. 98]. Язык общения персонажа Ю. Буйды с Богом — пародия на «мутные словеса» юродивых. Резюмируя наблюдения над глоссолалией юродивых, А. М. Панченко писал: «Ясно также, что <...> они пригодны для общения с богом, и поэтому в житии Василия Блаженного бессмысленный лепет героя истолкован агиографом как „человекам

непонятный разговор” с ангелами» [19, с. 97]. Превращение подвига юродства в приём происходит через хабитус поведения героев. Их сущностным свойством становится отверженность и провокационность. Они реализуют протест против погрязшего в грехе мира, подчёркивая это своим абсурдным, с точки зрения человеческого ума, поведением. В подборке рассказов, объединённых знаковым для 90-х годов заголовком-характеристикой «Слишком, чтоб было правдой...», герой «Чарли Чаплина» машинист Исаев, онемевший после трагедии с сыном, в ежедневной побелке испорченной надписями стены как юродивый жестом вступает в диалог с миром, отвергающим естественные ценности. В рассказе «Всё больше ангелов» место обитания отверженной старухи Стефании и её общение с ангелами соотносимо с топосом юродивого. Мотивы покаяния и спасения обозначены как одна из возможностей для правнука старухи. В рассказе «О реках, деревьях и звёздах» Миша Лютовцев после свадьбы говорит жене: «Неба не видят только свиньи и змеи... А мы с тобой должны держаться в людях» [8, с. 111]. Реминисценции из библейского и кантовского текстов указывают на возможность идеальной реальности, о которой провокационным поведением пытается сказать отверженный обществом герой.

С 2010 года Ю. Буйда активнее обратился к реалистическим приёмам. Духовная традиция воплощена в оценке роли писателя (наделённого элементами биографии автора) в уже упоминаемом романе «Вор, шпион и убийца...» (2014). Его характеристика, вынесенная в заглавие, становится прочно сросшейся с рассказчиком маской, превращаясь в лейтмотив романа. Ю. Буйда охарактеризовал свои последние публикации так: «В какой-то момент я сказал себе „стоп“, решил помолчать. Это было, так сказать, внутреннее молчание, переосмысление, сопровождавшееся отказом от многого из того, что еще недавно казалось мне неизблемым, важным, несомненным. Постепенно стали вырастать рассказы иного типа и даже совсем иного типа, не такие, как в „Прусской невесте“» [35].

Типичная для постмодерниста ситуация обречённости проповеднической миссии литературы и придуманного Гоголя «второго» реализована в несостоятельности попыток постановки «Ревизора» и дописывания «Мёртвых душ» в XXI веке у В. Шарова. Запутывая читателя интерпретациями Гоголя «первого», проектами по переустройству жизни, предлагаемыми Гоголем «вторым», автор романа строит сюжет мечтаний о заселении земель совхоза мёртвыми душами, но планы эти заканчиваются в секте бегунов. Миссионерская роль литературы неоднократно снижена акцентами на увлечении Гоголя «первого» католицизмом, староверчеством и его самовозвеличиванием.

Ещё более глубокой деформации подвергнута традиция духовного основания русской словесности и наставническая роль писателя в текстах В. Пелевина. В романе В. Пелевина «Т» постмодернистская ситуация распространяется на культуруобразующую религию, разрушая аксиологический ряд. Для автора-постмодерниста феномен юродства востребован как приём генетически связанный с архетипом отверженного («видимости» некоего графа Т., одним из источников которого становится Л. Толстой в его духовных исканиях, а также Ф. Достоевский и Вл. Соловьёв). Рубеж XIX — XX веков отмечен символическим событием: анафемой Л. Толстого (определение св. Синода от 20–22 февраля 1901 года № 557).

Уход исторического Л. Толстого из Ясной поляны в Оптину Пустынь, закончившийся для него смертью, — показатель острого мировоззренческого кризиса, в котором оказался писатель. Выбор именно этого факта для создания симулякра постмодернистского автора, вероятно, может указывать на возвращение к кризисному мышлению на рубеже уже следующего века и на варианты его фиксации в рамках иных стратегий. Провокационность выбора В. Пелевина обыгрывает важнейшие составляющие юродства. Зрелищность реализована в театральных переодеваниях персонажа. Отверженность как основной сущностный признак юродивого задана в начале романной интриги. Автор приписывает одной из масок графа Т. характеристику героя: «Неужели они прямо-таки станут стрелять в этого отверженного? Ведь смерть вне лона церкви, пока над ним довлеет анафема — это верная дорога в геену!» [23, с. 11]. Неоднократно повторяемое в тексте обвинение в «валянии дурака» [23, с. 12, 184] через реминисцентный слой ассоциативно перекликается с одной из интерпретаций «блаженного». Как пишет С. А. Иванов, «русское „блажить“ значит не только „возносить, величать“ (от корня „благо“), но и „дурить, проказить, сумасбродить, нести вздор, сходить с ума“ и т. п. (от корня „блзнь“). От этого корня происходят „блаженство“ (шутовство, гаерство), „блажь“, „соблазн“. Нельзя не признать, что все вышеперечисленные значения весьма подходят юродивому. Быть может, по удивительной прихоти славянского языка в описании „похаба“ удачно наложились друг на друга два значения, к которым и должен сводиться этот феномен» [13, с. 234].

Аллюзии на юродскую парадигму возникают в жанровом контексте. Так, нити повествования, ведущие к Вл. Соловьёву и графу Т., причудливо откликаются в провокационных заголовках газетных сообщений о гибели Победоносцева «с тремя конфидантами» [23, с. 292]. Смешение масок монахов, сектантов, конфидентов из юродских житий обнаруживает приёмы монтажа, фрагментарности, порождённые дроблением парадоксального подвига в контексте целостной, иерархично выверенной религиозной системы православия. Для В. Пелевина реализованная метафора становится средством доведения до абсурда важнейших, преимущественно православных воззрений. Так, особые приёмы борьбы, созданные графом на основе восточных единоборств, являясь частью мифа о его непобедимости, одновременно — авторская интрига и двигатель повествования. В данном контексте приём борьбы с переворачиванием песочных часов выглядит как очередное «придуривание» персонажа в новой роли. Поиск графом Оптиной Пустыни является логическим завершением десакрализации топоса, священного для православных.

Таким образом, провокационность и пародийность, лежащие в основе юродской парадигмы, лишаясь целеполагания и мотивации спасения, в начале XXI века обретают законченность в постмодернистской ситуации, иллюстрирующей духовный кризис, что обозначился в шаге Л. Толстого почти за сто лет до написания романа В. Пелевина. С одной стороны, это подтверждает устойчивость и архетипичность модели юродства. С другой стороны, иллюстрирует ситуацию начала XXI века, выразившуюся в постмодернистской ситуации, для которой нон-иерархия принципиальна. В «Т» доводится до крайней степени десакрализация православия как системы вероисповедных истин через приём юродствования. Так, отказ

от спасения, включённый в излагаемую княгиней Таракановой доктрину, в последовательном релятивизме приводит к формулировкам автора-постмодерниста о Божественном Провидении. «Видимость» Таракановой утверждает: «Говорить о спасении души, граф, можно только в те минуты, когда нашу роль играет сущность, озабоченная этим вопросом» [23, с. 28]. Симулякр очередного Т. в диалоге с Ф. Достоевским утверждает: «Божественный промысел...примерно, то же самое, что отхожий. Сезонная коммерция в небольших масштабах» [23, с. 207].

Юродский архетип является источником ключевых для романа антихристианских мотивов. Так, например, в пересказе Джамбона звучит мысль, приписываемая романному Соловьёву. Персонаж апеллирует к некоей секте китайского буддизма Чань, поведение членов которой характеризовалось признаками юродской провокации. Он приводит утверждение Линь-Цзы (ассоциативного соотносимого с Лао-Цзы), который «в ответ на вопрос, что такое Будда, говорил, что это дыра в отхожем месте» [23, с. 207]. Дальнейшее разворачивание этого пассажа для характеристики Соловьёвым Читателя претендует на онтологический уровень. «Читатель во Вселенной всего один, — продолжал Соловьёв. — Но на носу у него может быть сколько угодно пар разноцветных очков. Отражаясь друг в друге, они порождают чёрт знает какие отблески...» [23, с. 207]. Юродская парадигма востребована для характеристики носителя представлений об Абсолюте — Соловьёва, которого «считают чем-то вроде городского сумасшедшего» [23, с. 337]. Доминирование фрагментарности над целостностью, пустоты над смыслом доводится до финального завершения в пересечении всех «видимостей» в фигуре Читателя-интерпретатора текста: догмат о Троице перелагается в троичность «Читатель — автор — ты», вечность упраздняется. «Вечность, выходит, это вы и есть» [23, с. 374], — как замечает Ариэль Брахман в финале, обращаясь к графу Т. Таким образом, через сведение христианского подвига к приёму юродствования искажается духовная традиция русской литературы.

Противопоставляя тотальной несерьёзности, всеобщей относительности постмодернизма твёрдые основания традиции, большинство неореалистов, подобно почвенникам в советской литературе, в освящении ухода наследуют православную традицию. Учитывая, что авторы, как и их герои, сформированы в эпоху отрицания православия, в художественной прозе тенденция выражена подспудно. Торжество жизни над смертью, Пасхальная радость не свойственна героям, но глубинной памятью в них оживает опыт уходящих дедов. Объединяющим мотивом неореалистической прозы становится трогательное отношение к поколению дедов, носителей христианской традиции. Через любовь к ним, через трагическое переживание их ухода представлена возможность спасительного пути веры, открытость его для каждого раскаявшегося.

Осознание своей национально-религиозной идентичности стало ведущей проблемой романа Д. Гуцко «Русскоговорящий». Вышедший в «Вагринусе» отдельной книгой в 2005 и 2006 годах, он представляет собой переработанные журнальные варианты повести «Там, при реках Вавилона» («Дружба народов», 2004, № 2) и награждённого премией «Русский Букер – 2005» романа «Без пути-следа» («Дружба народов», 2004, № 11–12). В новой редакции уменьшена пронзительность и острота переживаемой боли, данной на пределе человеческих

возможностей. В этом сказалась тенденция отхода неореализма от документальности при сохранении проблематики. В поиске корней героем Д. Гуцко Митей Вакулой ключевую роль играет уход деда. Перебивка временных планов (объективных картин-воспоминаний и отреставрированного прошлого), связанных участием Мити в армяно-азербайджанском конфликте 1989 года, должна привести к преодолению ужаса смерти. «Его смерть (деда – И.К.) — самое страшное и удивительное в митиной жизни» [11, с. 138]. Герою важно, чтобы вместе с уходящей «средой обитания» [11, с. 145] он не исчез. О своих родных, живших в Советском Союзе, он думает: «Жизни, вбитые в пустоту как сваи в болото?» [11, с. 145]. «Нет, не сгинули они даром... Мне бы только понять...разобраться...» [11, с. 145]. В кульминационный момент первой части романа на гауптвахте герой обращается к невероятным образом попавшей к нему Псалтири 1911 года. Из изданий в «Вагринусе» были исключены следующие обнажённые, предельно личные строки общения с традицией сознания советского мальчика: «Чем вообще могла заинтересовать это — прокопчённое кадилом с плаката Кукрыниксов, что висел в кабинете истории, полное старушечьих шёпотов-причитаний?» [12, с. 70]. Происходит чудо – ответ страдающей душе. Обрывки обрядовых, лишённых смысла для Мити воспоминаний (крестины младенцев, кладбищенские кресты, «разноцветные яйца, которыми бились на Пасху во дворе» [12, с. 70]) обретают форму, встраиваясь в неосознанную самим героем духовную традицию. «То, что обрушилось на него, не имело с этим ничего общего» [12, с. 70]. «Напряжённые, на пределе слова, монологи. <...>. И всё-таки удивительно непосредственные (трепетные, коленопреклонённые — но живые) отношения с богом. „Как на расстоянии вытянутой руки“» [12, с. 70]. Но особенно «пробрал его» 136 псалом, строки из которого были заглавием повести, ставшей первой частью романа «Русскоговорящий» «Там, при реках Вавилона». Как к себе обращенные, воспринял Митя слова о плене, о захватчиках, о боли потерянной родины. «Такая понятная сегодняшняя история с пленившими и притеснителями» [11, с. 149], — думает герой. Диалог и переживание событий Священной истории вне времени, наполненное сострадательным смыслом и болью, открывают для героя сакральное пространство живой встречи с Богом. «Свой любимый псалом он уже знал наизусть, но предпочитал читать. Так получалось точнее» [11, с. 150]. Традиция ощутимо оживает, «след ногтя, след чьей-то души» [11, с. 362], «анфилада времён <...> и кто-то, жилец совсем другого времени, был потрясён увиденным сквозь буквы и он, Митя, потрясённый вглядывается туда через его плечо» [11, с. 150]. Разорван круг бессмысленности, состоялась встреча, осмысление которой передано в неореалистическом произведении автора, насильно отлучённого от традиции. «С чего теперь вести отчёт?», — думает после смерти деда герой. В переживании этой смерти ещё нет света. «И вот не стало деда, и замкнулся круг, Митя почувствовал, что за спиной теперь — пропасть, огромный бездонный ноль. <...>. Ощущение оторванности было физическим: кожа сделалась болезненной (будто и впрямь отрывали), даже прикосновения одежды стали раздражать» [11, с. 57–58]. Попытка отреставрировать старую дедовскую фотографию не приносит радости, жизнь ушла из нового «симулякра», внук пытается восстановить речь, воспоминания деда. Из обрывков Мите удаётся создать свою семейную историю.

«Ему нужна была твёрдая почва. Чтобы построить мир. После того, как не стало бабушки с дедушкой. Не стало ... <...> чего-то очень существенного» [11, с. 126]. «Так откуда это острое, как запах шерсти (с которым ассоциируются традиции деревенских родственников его одноклассника — И.К.) желание — чувствовать корни» [11, с. 128]. Сохранит ли он новый лад, обретённый чтением Псалтири на нарах? Сумеет ли достойно жить в своём Вавилоне? Мотивы 136 псалма и русских песен, которые пела бабушка, скрепляют традицию: «Вспоминаются бабушкины глаза <...>. Каждый раз, когда она пела „Это вот моё, богом даденное“ — Митю терзали с трудом сдерживаемые слёзы» [11, с. 170]. «Старорусские деревянные мостки вовсе не в пустоту уводят его. <...>. Он — оттуда. Живое, чувствуешь? — живое. Растёт и заполняется корнями...» [11, с. 170]. Даже то, что сам он больше не читал Псалтирь, не зачеркивает встречи, ведь жить, как будто этого не было, он уже не сможет. Из-за несовершенства законодательства оказавшись не гражданином России, всю вторую книгу, ни разу не обратившись к Псалтири, он живёт с состоявшейся встречей, победившей хаос и смерть.

Иначе осмыслен уход бытописателем Р. Сенчиным. Его оценка — следствие воспитания поколений, потерявших свою Матёру. Неверие Игнатия Андреевича Улаева в заключительной главе «Зоны затопления» приводит к трагическому итогу. Он отправляется в Лазареву субботу на кладбище, на котором покоятся перенесённые останки родных. Задолго до Страстной седмицы Игнатий Андреевич вспоминает, как раньше готовился к Пасхе, которая в ещё незатопленном Пылёве была единственным долгожданным праздником. Раньше традиция сохранялась в том, что в чистый четверг убিরали, посещали кладбище в поминальные дни после Пасхи, вновь вспомнить об этом заставляет его внук. Улаев, опустивший руки после затопления своей деревни, не посещает церковь, путает установленные для памяти дни, но стремится сохранить для внука обычаи, интуитивно связываемые им с православием. Выбор Лазаревой субботы для посещения кладбища — нарушение традиции, но одновременно «настраивание» души на память смертную, дающую основания для надежды и веры. Финал книги — наступление воды на новое переселенческое кладбище, бегство деда с внуком — оставляют открытыми вопросы духовного и физического спасения для них, но попытка восстановления традиции в позднем произведении Р. Сенчина вселяет надежду.

Духовная традиция становится причиной светлого жизнелюбивого мироощущения героев-повествователей Захара Прилепина. Трагические потери освещены благодарностью Творцу. Самым сильным потрясением становится наполненное глубоким смыслом и радостью переживание смерти бабушки в «Грехе». «Лишь только старший иногда травит мой настрой своим голосом упрямым, как тростник: „Мама, а все умирают или не все?“» [24, с. 173]. «Только тело умирает, сынок. А душа бессмертна» [24, с. 173], — отвечает мать шестилетнему сыну. Воспоминание о первом осмыслении смерти связано с умершей бабушкой, ужас накладывается на переживание взрослым героем её ухода. «Чтобы не затосковать болезненно и тускло» [24, с. 176], он тщетно пытается воскресить в себе воспоминания о детстве. Они не дают живого присутствия невидимого мира, но происходит чудо спасения во время аварии по пути на похороны. Прямое действие вместо рефлексии, только констатация факта. «Дальнобойщик <... > свернул <...>, так

и не остановившись, чтобы сказать мне, что я ... Что я смертен» [24, с. 178].

В «Книге без фотографий» С. Шаргунова глава, посвящённая бабушке и её кончине, центральная. «Космическая ночь заливаёт мне сердце, когда я думаю про смерть твою, бабушка» [40, с. 79]. Оживает религиозное отношение к смерти, бабушка – связующее звено традиции. «Древнерусской летописи с Кием, Щеком, Хоривом и сестрой их Лыбидью внимала оживлённо <...>, как будто это был кусок прожитой лично ею и хорошо знакомой жизни. Когда чтение кончалось, она <...> брала молитвослов, толстую книжку, всю заляпанную пятнами от лекарств и еды. Она поглощала молитвы» [40, с. 74]. Призывая свою смерть, бабушка не испытывает ни тревоги, ни ужаса, как её внук. Схваченные им бытовые детали передают живую и простую веру бабушки, иное восприятие смерти. Через психологическую деталь (найденный в мусорке после смерти бабушкин гребень, который он «выхватил и <...> торопливо поцеловал» [40, с. 80]) представлено обретение тверди, даваемое приобщением к корням. В заключительной главе книги восстановление традиции через сына, внука священника, уже не представляется надуманным: «Ваня тянется к церкви больше, чем я в его возрасте. Там он кроток и зачарован» [40, с. 215]. При этом обращение к корням иллюстрирует деревня, в которой повествователь увидел «последнего крестьянина». «Цела ли твоя родовая деревня?» [40, с. 216]. Как и «Зона затопления» Р. Сенчина, книга С. Шаргунова заканчивается топосом кладбища. На нём похоронены дети «последнего крестьянина», но нет безнадёжности в его ответе на русский вопрос: «Как жить?». «Мышцу качай! Отжимайся. Бегай. Приседай. Я вот со своим хозяйством качаюсь — там вскопаю, здесь выкошу и сердце радуется!» [40, с. 222]. Крестьянин отворачивается и уходит, но деревня, как и последняя глава, называется «Воскресенки», из подобного пространства возможна надежда на спасение.

Попытка вырваться из бессмысленного круга у постмодерниста Ю. Буйды демонстрирует возможности реалистической стратегии. Показательно, как самоценность собственной воли писателя после почти десятилетнего молчания корректируется наслоением мифологии, которая способствует сакрализации стыда, источником которого является пока не названный повествователем свет. Автор всё ближе оказывается к реалистическим и простым формам выражения жизни. Бабушка повествователя – человек, от которого он слышит о Боге и святости. «На Руси героев всегда уважали, но любили праведников. <...>. Земля стоит на праведниках, не на героях <...>. Совесть — это бог в человеке» [7, с. 124]. Эпилогом становится воспоминание об отце, смерть которого воспринимается героем как «чувство покоя и тихой радости. Эта странная радость как будто объединяет нас <...>, хотя я и не могу объяснить, что это такое. „Значит жив“, — сказал бы отец» [7, с. 314–315]. Свыше человеческих слов и понимания произошедший прорыв к свету. Бытовая деталь – детская свистулька – как обнаружилось после смерти отца, бережно им хранимая, открывает в несентиментальном человеке новое. В деталях поздних текстов Ю. Буйды сближение с реализмом, побеждающее постмодернистскую относительность и десакрализацию, иллюстрирует ближайшие перспективы современной литературы в её связях с православной духовной традицией.

Нужно признать, что более типичной для постмодернистского текста является «взгляд на мир как на спектакль <...>. Человек оказывается обречённым на постоянно меняющуюся череду «точек зрения» и ракурсов действительности,

не дающей человеку <...> проникнуть в свою сущность <...>. Такому „обвалу” объективного мира соответствует не только крушение веры в Слово, в Логос, но и неверие в слово как таковое, т. е. язык, способный точно и достоверно воспроизводить действительность и свидетельствовать об истине. При этом реальность человеческой личности делается проблематичной» [22, с. 302–303], – отмечает О. Николаева. В этом аспекте наглядным остаётся написанный на рубеже XX – XXI веков роман Т. Толстой «Кысь», в котором православная духовная традиция стала объектом десакрализации на мотивном уровне. Интересны отдельные уточнения Е. Вагнер: «Художественный мир романа материалистичен, лишен духовных ценностей, в нем отсутствуют религиозные и метафизические идеи, поэтому об апокалипсисе приходится говорить не в религиозном, а в семиотическом (семиургическом) смысле. Мир знаков, который главный герой открывает для себя наряду с «жизни мышью беготней» становится альтернативой мутантской обыденности. Но он же приводит к финальной катастрофе <...>, когда возникший на обломках мир еще раз уничтожается, и опять не до конца. Таким образом, сама ситуация апокалипсиса мыслится как архетипическая для русской культуры: несмотря на постоянное пребывание в состоянии апокалипсиса и многократные катастрофы, некоторая часть культуры, тем не менее, сохраняется и транслируется во времени и пространстве...» [10, с. 94].

На наш взгляд, альтернативы «мутантской обыденности» быть не может как раз потому, что предмет изображения в романе — мутировавший язык, лежащий в основе культурного кода. Формулировка автором предмета изображения («мутация языка» [36, с. 340]) обращает читателя к последствиям отречения от Логоса. Роман запечатлевает вариант не просто лингвистической катастрофы, но мир дурной бесконечности греховного повреждённого человека, отказавшегося от искупительной жертвы Христа. Противоречие между постмодернистским (исключающим веру) и эсхатологическим (включающим как доминанту «не конец мира, а уверенность в новом начале» [45, с. 91]) сознаниями выражает специфику освоения православной аксиологии в русском постмодернизме. «Крушение веры в Слово, в Логос» реализуется в антихристианских мотивах. В главе «Покой» в диалоге Никиты Иваныча и Бенедикта появляются аллюзии на Книгу книг. Объектом десакрализации становится, прежде всего, книга Бытия, открывающая Ветхий завет. Антихристианские мотивы разрушают онтологические представления и подтверждает глубокий разрыв с традицией. Формализация отношения к Богу-Слову становится следствием вовлечения в игровое поле постмодернизма всей системы религиозно-православных взглядов. Отношение к слову, обратное тому, как это происходило в библейской концепции сотворения мира, определяет весь текст «Кыси»: «Слово вызывает вещь к жизни, а не наклеивается на готовую сотворенную вещь, как этикетка (курсив автора — И. К.)» [18, с. 172]. «Наклеивание» имени-этикетки, максимально оторванной от сущности явления, становится возможным именно тогда, когда объектом десакрализации становится система онтологических воззрений.

Интертекстуальные связи с «Откровением» святого Иоанна Богослова — часть десакрализуемого пространства Библии. Важна отсылка ко всему комплексу ветхозаветных и новозаветных представлений. Дореформенный алфавит в романе выступает

как лейтмотивный образ-характеристика духовности «прежних». Библейские аллюзии заглавий – букв церковно-славянского алфавита – поддержаны сюжетными ситуациями и формируют антихристианские мотивы романа. Никита Иваныч говорит: «И пусть эта книга сокрыта от наших близоруких глаз, пусть таится она в долине туманов, за семью воротами, пусть перепутаны ее страницы, дик и невнятен алфавит, но все же есть она, юноша! Светит и ночью! Жизнь наша, юноша, есть поиск этой книги, бессонный путь в глухом лесу, блуждание на ощупь, нечаянное обретение!» [37, с. 163]. В главе «Слово» неслучайной становится подмена Логоса пародийно сниженным образом писателя-пророка. Аллюзии на пушкинскую биографию в эпизодах жизни Бенедикта и «проведывание» «символа» (как именует Бенедикт «памятник» Пушкину) заканчиваются формулировкой причины тоски: «... Вот однажды и стукнуло: книжку бы» [37, с. 183]. Пародия на духовный уровень поиска достигается через библейские мотивы. Церковные старинные слова вспоминает Варвара Лукинишна в главе «Ша», когда к ней приходит в поисках книги Бенедикт. Ни в одной из глав нет такой концентрации антихристианских мотивов. Смерть Варвары Лукинишны и пародия на православный обряд погребения становятся центром главы, определяя антиправославную направленность всего романа. Подмена иконы идолом — пик десакрализации, допущенный в «Кыси». Иконичность времени и пространства разрушена окончательно, без возможности восстановления целостности. Через отождествление идола, которого «выводит» Бенедикт, с образом Бога-Слова (воплощающего явление первообраза в иконе) подвергнуто бесконечному дроблению представление о человеке, созданном по «образу и подобию». «Вокруг головки кудельки: ляп, ляп, ляп. Вроде буквы „С“, а по-научному: „слово“» [37, с.252].

Каждая из ипостасей единосущного христианского Бога вовлечена в сферу постмодернистской игры. Бог-Отец, вечно рождающий Бога-Сына, и Святой Дух смещены в плоскость исковерканных оболочек слов, порывающих связи со своей первоосновой. В заявленной мутации языка ключевую роль играют буквы церковнославянского алфавита и слова, используемые в церковном богослужении. Бог-Слово (Бог-Сын) разрушается обесмысленным словесным рядом-воспоминанием Варвары Лукинишны, Святой Дух возникает в образе «голубицы» (Пс. 67, 14): «фимиам... алтарь...певчие... „голубица гряди“... паникадило...» [37, с. 248]. В главе «ЕР» перерожденец Иоаким просит о смерти и затягивает после этого «пасхальное» песнопение. Он же поминает любимого русского святого Николая Мирликийского. Перерожденца Иоакима изгоняют за ненадобностью и заменяют, по просьбе Бенедикта, иным, с символическим именем и уничижительной характеристикой: «И дали перерожденца самого простого и среднего: особенностей никаких и звать Николай» [37, с.256]. Сожжение «Пушкина» и Никиты Иваныча с последующим «вознесением» «прежних» и ответом персонажа на размышления Бенедикта о конце жизни: «Кончена — начнем другую» [37, с. 316] — возвращает к симулякрам, подменяющим постапокалиптическую вечность постмодернистской фрагментарностью. Время романа возвращает в дурную бесконечность множущихся симулякров. «Сейчас главное — ксерокс» [37, с. 226], — говорит Лев Львович. Аргументация персонажа строится на выхолащивании смысла библейской цитаты за счёт разрыва связей между означающим и означаемым:

«Потому что сказано: плодитесь и размножайтесь! — Лев Львович поднял длинный палец. — Размножайтесь!» [37, с. 227]. Таким образом, господство хаоса, начатое с мутации языка, разрушения слова, алфавита, ведёт к преобразованию времени и пространства в дурную бесконечность: «нигде и никогда», предопределённую отказом от духовности «прежних» и потерянную вместе с их языком. Антихристианские мотивы текста стали следствием того, что «постмодернистские образы типологически относятся не к образам-символам (как в христианской культуре), а к образам-знакам, которые указывают на некое значение, но не являются его» [22, с. 295].

Художественную полемику двух мировоззрений, определяющих постмодернистскую и реалистическую стратегии, наглядно подытоживает роман неореалиста старшего поколения П. Басинского. А. Яковлев отметил: «Любопытно, что такой ярко выраженный сторонник реализма, как критик Басинский, создал роман постмодернистский. Объясняя это в одном из интервью так: „Это полемика с постмодернизмом на поле постмодернизма. Полемизировать с постмодернизмом не на его поле бессмысленно. Если я напишу, условно говоря, «Живи и помни» или «Царь-рыбу», любой постмодернист скажет: ну и слава богу! Они ведь всё принимают, они релятивисты. Мне же хотелось внутри этого формата устроить схватку реалистического мировоззрения с постмодернистским”. <...> В основном, инвективы исходят из уст главного героя <...>. И беспощаден он к России и православию не только потому, что принадлежит к другой религиозной конфессии и является гражданином другой страны. Но и потому, что (как выясняется!) — по рождению он русский» [46]. Мастерски обнажая несложность симулятивной техники, писатель (не без иронии и над постмодернистской поэтикой, и над собственной творческой деятельностью) добивается занимательности интриги. Фраза из романа Халдеева «Провинциальный Вавилон» становится «скрепой» проблемно-тематических планов романа и задаёт пространственно-временной континуум: «И жеребенок...чувствовал себя лишним в этой взрослой чужой игре» [4, с. 34–35]. Пародирование постмодернистской поэтики достигается этим лейтмотивом, обнаруживающим дискретность времени (упоминаемый в тексте роман написан в 1883 году, а прочитан в 90-е годы XX века) и противоположность разных типов ментальности. Взаимодействие игры как принципа поэтики и типа отношения к аксиологии позволяет поставить вопрос о противостоянии теоцентрической и антропоцентрической моделей бытия. Восприятие Джоном Половинкиным, ставшим Иваном Недошивиным, православия наиболее ярко отражено в сцене, содержащей аллюзии на толстовское «Воскресение». Иные функции приёма остранения оттеняют специфику замысла П. Басинского. Отношение Джона к церковной службе, исповеди и причастию определяется актуализацией детского начала. «Он не мог понять себя. Разум говорил, что все это русское действо с восторженными старухами и ряженым Чикомасовым — глупая архаика, нелепость, игра взрослых детей, которых словно олицетворял седой мужчина с детски приятной внешностью. Но, независимо от разума, сердце его окатывали горячие волны любви» [4, с. 268].

Христианские мотивы раскрывают противостояние Добра и Зла, разных типов менталитета. Упоминание обсуждаемого Барским и Половинкиным романа

XIX века «Провинциальный Вавилон» поддержано названием главы «Московский Вавилон» и акцентирует внимание на том моменте библейской истории, когда было потеряно языковое единство и возникли предпосылки розни в конце XX века. Противостояние света и тьмы представлено через мотив слова. Новые акценты он получает в контексте романа Фомы Халдеева, псевдоним которого восходит к сектантскому сознанию, разорвавшему целостность слова и смысла. Духовная гибель князя Чернолуцкого объясняется его увлечением чёрной магией. Монолог Вирского через антихристианские мотивы обнажает его псевдоценности. Метафора, позволяющая уподоблять искусство слова поварскому, с учётом позиции носителя слова, даёт возможность вести полемику с постмодернизмом его же средствами. Неслучайность нумерологических и литературных ассоциаций 13 главы первой части (начатой цитатой из ветхозаветного повествования об Ионе, посланном проповедовать слово Божие в Ниневию и нарушившим Божий наказ) акцентирована монологом о безблагодатности искажающего слово Божие собственной проповедью. «Болтливость не порок. — Вирский словно угадал его (Половинкина — И. К.) мысли. — Да, я люблю поболтать. Кто сказал, что молчание — золото? Молчание обнажает отсутствие смысла в мироздании. Совсем не то говорливость! Словесный поток, если он правильно организован, заполняет трещины мирового смысла...» [4, с. 87]. Метафора «кулинар слов», определяющая «правую руку» Вирского Палисадова, в действительности России XX века обнажает природу дьявольского замысла. Богохульное действие и его определение раскрывает характерное пренебрежение к слову, свойственное всем, кто в романе разделяет позиции зла.

Сравним признание романного постмодерниста Сида (Сидора Пафнютыча) и формулировку замысла романа «Кысь» его автором. После утверждения лживости всей русской литературы, Сид заявляет: «...в конце концов появились мы! Мы говорим: неважно, кто там прав: Ленин, Сталин или Бухарин. Важно признать, что человек — это козёл. Надо смириться с нашей животной природой. И тогда мы научимся жить культурно, как весь цивилизованный мир. Моя книга — основной кол в хребет русской литературы» [4, с. 101]. Т. Толстая на вопрос о предмете романа отвечает, что показывает «...наше вечное настоящее. Правда, когда пишешь антиутопию, она как-то неизбежно воспринимается как политическая сатира, а мне этого не хотелось. Мне хотелось про жизнь и про народ. Про загадочный русский народ. Это тайна почище пирамиды Хеопса, будь то мужик, будь то власть, без разницы <...>. Пытаясь постичь эту душу, <...> можно наблюдать её с некоей индифферентно-этнографической позиции <...>; а можно попытаться стать ею: втиснуться в её, так сказать, шкуру и, отсекая, отмывая, оттирая от своего сознания „достижения культуры и цивилизации“, пытаться погрузиться в „это“» [37, с. 342–343].

Продолжая разговор о замысле, писательница так определяет источники познания души русского народа: «...И все, что в тебе есть иррационального, эгоистического, инфантильного, примитивно-жадного, животного, ты должен в себе раздуть, почувствовать...» [37, с. 342–343]. Идентичность отношения налицо, ибо предопределена типом постмодернистского сознания с его отрицанием слова как признака духовной культуры человека, сохраняющего связь с «образом

и подобием Божиим». Эпатажное заострение темы повреждённости человеческого слова в диалоге Чикомасова, принявшего духовный сан, и Сидора Пафнутьича Дорофеева, ассоциативно связывает её с постмодернистской практикой: «Вот вы опять оскверняете человеческую речь. А ведь это большой грех. Если бы вы махали кулаками или даже, сохрани Господи, ножом кого-нибудь, и то было бы не так вредно <...>. Но сквернословие в самую душу человека проникает. И остаётся в ней, быть может, навсегда» [4, с.99].

Прозрачная символика имени главного героя закрепляет национальную, духовную и пространственно-временную половинчатость: он находится между православием, католицизмом и безбожием. Крайние позиции представлены в диалогах Джона с Петром Чикомасовым и Вирским. Каждый из этих персонажей связан с мотивами света и тьмы. Принятие или отрицание слова Божьего в пространстве и времени проявляется через отношение к догмату воскресения. Закономерно, что во время первых встреч Вирского («вир», в переводе «омут», как уточняется в романе) с Половинкиным первый формулирует один из основных запретов: «...не советую читать Евангелие» [4, с. 86]. Глухота к благовествованию, неприятие второй ипостаси Троицы, Логоса, актуализирует противостояние смерти и воскресения через тему Бога-Слова. Протоиерей Александр Шмеман, характеризуя таинство евхаристии пишет: «...в православном литургическом предании Евангелие участвует не только как ч т е н и е, но как именно к н и г а. Этой книге воздается такое же почитание, как иконе или престолу. Её положено целовать, ей положено кадить, ею благословляется народ Божий. И, наконец, в некоторых священнодействиях — в хиротонии епископа, в таинствах покаяния и елеосвящения и т. д., участвует Евангелие как к н и г а (разрядка — А. Ш.), а не тот или иной текст, заключенный в ней. И это так потому, что книга Евангелия для Церкви есть словесная икона явления нам и пребывания среди нас Христа, прежде же всего — икона Его Воскресения» [2, с. 87–88].

Принятие или отрицание Слова Спасителя — краеугольный камень концепции романа П. Басинского. Это качество произведения позволяет воспринять его не как вымороченную симуляцию реальности, а как игру реалиста с постмодернистским лекалом. Оно предоставляет Половинкину как носителю основных сентенций произведения возможность преодолеть собственную раздвоенность, а автору — пространственно-временную нецелостность. Усиление религиозно-мировоззренческого аспекта полемики христианских и антихристианских мотивов достигается П. Басинским за счёт введения в текст романа образа старца Тихона, прообразом которого, вероятно, был епископ Иоанн (Белавин), воспроизводящий поведение юродивого. Несмотря на дефиниции, которые определяют данного героя, в его поведении есть лишь черты оригинального христианского подвига, прежде всего, его безумие Христа ради. Читателю ничего неизвестно о ночной стороне деятельности старца, его юродствование носит показательный характер, цель которого — разоблачение зла, но не прославление Христа. Основная функция персонажа реализуется в воссоздании «пасхального вектора» романа. Ключевой становится сцена в топосе-прообразе преисподней — фотолaborатории «второго» Вирского, в которой тот хранит фотографии мертвецов.

Тема получает новые акценты в рамках диалога Джона и Чикомасова о воскресении Христа, когда у читателя появляется шанс соразмерить возможности добра и зла, смерти и воскресения. Торжество православия реализуется в непосредственном противостоянии Вирских и старца Тихона, а затем — Вирского «третьего» и Чикомасова. Окончательный выигрыш в борьбе за душу Половинкина одерживает сторона Чикомасова, представляющего православие, именно в диалоге о догмате воскресения. На вопрос Половинкина: «Неужели вы верите в буквальное воскрешение из мёртвых?» [4, с. 231]. Чикомасов отвечает: «Тогда все Евангелие — притча! И муки Христа, и Крест, и уксус вместо воды. Нет, милый! Меня такая аллегорическая вера не устраивает. Я в этом эгоист. Я в настоящее воскресение верю. И жажду» [4, с.231]. Дальнейшее явление Христа в кабинете Палисадова закрепляет пространственно-временную закономерность и верность последующего выбора Чикомасова.

В романе, созданном по постмодернистскому лекалу, сакрализация пространства отсутствует, но П. Басинский балансирует на грани между сакральным и профанным. Разница между писателем и постмодернистским литератором в том, что П. Басинский, как и один из его героев в начале романа, осознаёт иконичность мироздания и не заигрывает с потусторонним. Ирония присутствует на поле антихристианских мотивов, восходящих к Н. Гоголю. Испытание твёрдости выбора Чикомасова, пришедшего к принятию духовного сана после комсомольского прошлого, происходит в активном выдвижении на первый план аллюзий на «Вия». Видение ожившей погибшей девушки Лизы (чья душа взята в плен Вирским) окончательно приводит Петра Чикомасова сначала к старцу Тихону, а затем к принятию им сана.

Тема попрания смерти воскресением — центральная для православия — утверждается всей пространственно-временной организацией романа. От ветхозаветного пребывания Ионы в чреве кита, являющегося прообразом трехдневной смерти и воскресения Иисуса, до выбора Половинкина, в заключение романа ставшего православным батюшкой, хотя с чертами западного рационализма, — таков путь героя и русской идеи. Отвержение мировоззренческих основ постмодернизма приводит к иному качеству поэтики. Эксперимент реалиста старшего «призыва» П. Басинского с формой постмодернистского романа удался. На смену постмодернистскому безвременью приходит переходное качество времени, которое достигается за счёт христианских мотивов, благодаря отсутствию постмодернистского релятивизма в отношении к моральным ценностям. Легенда об Ороне, завершающая роман, через мифологическое время актуализирует мотив безотцовства. Её универсальность достигается за счет масштабности, заданной отношением к Слову Божию. Обрыв связей сына и Отца в конкретном историческом времени и пространстве усилен разрывом отца и сына в мифологическом плане романа. Аллюзии на догмат о Троице достигаются за счёт образной символики: Орон — отцеубийца, считающий Бога своим Отцом, указывает на разрушение православных представлений об ипостасях Троицы.

Временная многомерность романа, предопределенная отношением к слову, оттенена пространственной. Десакрализация пространства происходит, когда из Гефсиманского скита Троице-Сергиевой Лавры, где располагается лагерь

беспризорников и деклассированных элементов, начинает свой путь «третий» Вирский, усыновлённый «вторым». В этом же топосе с Вирским встречается о. Тихон и там же остается брат Вирского, Платон Недошивин, будущий отец Джона Половинкина. Происходит актуализация темы духовного поиска. Так, открытый Ознобишиным источник подтверждает богоизбранность деревни Красный Конь. Образ иного времени и места возникает благодаря доверию к сакральному пространству, прообраз которого характеризуется так: «Именно в таких краях, где руками ощущаешь землю, а губами — родниковую воду, и посещает тебя чувство родины и причастности к её истории. И чувство необходимости поделиться увиденным и понятым с читателями» [46].

Символический план сцены освящения деревенского храма раскрывает особенности распространения чина на провинциальную Русь, ставшую прообразом новой России и героев, вернувшихся к православным истокам. Через мотивный уровень религиозная традиция получает воплощение в календаре основных сюжетных ситуаций романа. Убийство Ороном отца произошло на Рождество, мать Ивана (Джона) родила его на Покров Богородицы. Мотив безотцовства расценивается как Божье наказание и преодолевается лишь в единстве Троицы, определяющем для православия догмате. Отношение к слову, высказанное в одной из статей Басинского-критика по поводу творчества Б. Евсеева, является причиной успешности игры «на поле постмодернизма» самого писателя, потому что «слово не служит для него простым передаточным звеном между пишущим и читающим, но в то же время не становится и забавой в руках пишущего. Тем более он не испытывает к слову тот садомазохистский «интерес», когда выламываются суставы русской речи <...>, и всё — ради достижения одинокого эстетического сладострастья. Разумеется, этим сладострастьем может заражаться и читающий. Но это еще не делает его „читателем“, но только „проходящим“ рядом с текстом или, в крайнем случае, кратковременным соучастником расправы над словом, за которую „проходящий“ не несёт ответственности» [5, с. 200].

Таким образом, христианские и антихристианские мотивы в художественных стратегиях современной русской прозы реализуют культуuroобразующую роль православия. Обращение к духовной традиции выражено на всех уровнях литературы во взаимодействии слова, времени и пространства, в приоритетности проблем спасения, корней, смерти и воскресения, наставничества, парадигме юродства.

Литература:

1. *Абрамов Ф.* Кое-что о писательском труде // *Монологи и диалоги.* В 2 т. / сост. О. Салынский, А. Кузнецов. М.: Известия, 1988. Т. 1. С. 458–475.
2. *Александр (Шмеман),* протоиерей. *Евхаристия. Таинство Царства.* Репринт. изд. М.: Молодая гвардия, 2001. 311 с.
3. *Басинский П.* Возвращение // *Новый мир.* 1993. № 11. С. 230–238.
4. *Басинский П. В.* Русский роман, или жизнь и приключения Джона Половинкина. М.: Вагринус, 2008. 432 с.
5. *Басинский П.* Юроды и уроды // *Дружба народов.* 1999. № 4. С. 200–204.
6. *Бондаренко В.* Новый реализм // *Завтра.* 2003. № 34 (509). 20 августа. С. 7.

7. Буйда Ю. Вор, шпион и убийца. М.: Эксмо, 2014. 320 с.
8. Буйда Ю. Слишком, чтоб было правдой // Новый мир. 1997. № 5. С. 97–112.
9. Буйда Ю. От Бога // Октябрь. 1999. № 5. С. 97–108.
10. Вагнер Е. Н. Национальные культурные мифы в литературе русского постмодернизма. Дис... канд. филол. наук. Барнаул, 2007. 231 с.
11. Гуцко Д. Русскоговорящий. М.: Вагринус, 2006. 352 с.
12. Гуцко Д. Там, при реках Вавилона // Дружба народов. 2004. № 2. С. 8–86.
13. Иванов С. А. Блаженные похабы: культурная история юродства. М.: Языки славянских культур, 2005. 448 с.
14. Казначеев С. М. Феноменология русского реализма: генезис, эволюция, регенерация. Автореф. дисс. ...докт. филол. наук. М., 2014. 38 с.
15. Колтоновская Е. А. Пути и настроения молодой литературы // Критические этюды СПб.: Тип. АО «Самообразование», 1912. С. 23–48.
16. Круглый стол «Литература нулевых»: предварительные итоги. С. Шаргунов // Литературная учёба. 2010. № 1. С. 6–20.
17. Лейдерман Н., Липовецкий М. Жизнь после смерти, или новые сведения о реализме // Новый мир. 1993. № 7. С. 20–35.
18. Лепяхин В. В. Икона и иконичность. СПб.: Успенское подворье Оптиной Пустыни, 2002. 400 с.
19. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. 296 с.
20. Максим Исповедник, преп. Творения. Т. 1–2. Т. 1. М.: Мартис, 1993. 356 с.
21. Малышева А. И. «Клинический реализм» Захара Прилепина. Дис...канд. филол. наук. Воронеж, 2016. 185 с.
22. Николаева О. А. Православие и свобода. М.: Изд-во Московского подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2002. 398 с.
23. Пелевин В. О. Т. М.: Эксмо, 2009. 384 с.
24. Прилепин З. Грех. М.: Вагринус, 2008. 256 с.
25. Прилепин З. Книжечёт: пособие по новейшей литературе. М.: Астрель, 2012. 444 с.
26. Прилепин З. Обитель. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2014. 746 с.
27. Прилепин З. Патологии. М.: Ад Маргинем, 2009. 336 с.
28. Прилепин З. Санька. М.: Ад Маргинем, 2006. 368 с.
29. Пустовая В. Новое «я» современной прозы об очищении человеческой личности // Новый мир. 2004. № 8. С. 153–173.
30. Пустовая В. «Пораженцы и преображенцы» // Октябрь. 2005. № 5. С. 153–164.
31. Ротай Е. М. Новый реализм в современной русской прозе: художественное мировоззрение П. Сенчина, З. Прилепина, С. Шаргунова. Автореф. дис. ...канд. филол. наук. Краснодар, 2013. 23 с.
32. Сенчин Р. Новые реалисты уходят в историю // Литературная Россия. 2014. № 33–34. 29 августа. С. 7–10.
33. Сенчин Р. Новый реализм — направление нового века // Пролог. 2001. № 3. URL: <http://ijp.ru/razd/pr.php?failp=00104600067> (Дата обращения: 10.05.2017).
34. Серова А. А. Новый реализм как художественное течение в русской литературе XXI века Дис...канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2015. 290 с.
35. «Синяя кровь» Юрия Буйды // «ШО». № 1–2 (75–76) 2012 <http://sho.kiev.ua/article/1155> (Дата обращения: 2.04.2017).

36. Толстая Н. Н., Толстая Т. Н. Двое: Разное. М.: Подкова, 2002. 384 с.
37. Толстая Т. Кысь. М.: Эксмо, 2005. 318 с.
38. Флоренский П. А. Обратная перспектива // Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996. 336 с.
39. Шаргунов С. «Вот уж точно неподкупный голос...» // Коммерсант FM. 2015.18 марта. <https://www.kommersant.ru/doc/2688878> (Дата обращения: 2.03.2017).
40. Шаргунов С. Книга без фотографий. М.: Альпина нон-фикшн, 2015. 224 с.
41. Шаргунов С. Отрицание траура // Новый мир. 2001. № 12. С. 179–184.
42. Шаров В. Будьте как дети. М.: Вагринус, 2008. 400 с.
43. Шаров В. Возвращение в Египет. М.: АСТ, 2013. 719 с.
44. Шаров В. Воскрешение Лазаря. М.: Вагринус, 2003. 367 с.
45. Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академический проект, 2001. 239 с.
46. Яковлев А. Просеки, стволы и ветви // Литературная газета. 10–16 сентября. № 36. С. 6.

Светская и церковная литература: в поисках синтеза

ПОЧЕМУ СВЯТООТЕЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА НЕ ЕСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ?

Если художественная литература — это литература, связанная с понятием вымысла, выдумки, то жанры проповеди, жития, слова нехудожественны. Принципиальная разница двух систем литературного творчества — церковного и светского — на этом не исчерпывается. Их дифференциация может быть рассмотрена на уровне авторского самосознания и авторской интенции, диалогической установки текста, системы персонажей, языковой организации произведения, его архитектоники и композиции, на уровне эстетики, наконец.

Поэтому весьма традиционно и закономерно русскую литературу рассматривают в трех ее ипостасях: художественная литература, фольклор и древнерусская литература.

Бесспорное главенство церковных жанров, полностью отвергающих вымысел как необходимое качество литературы, становится определяющим в древнерусской литературе. Однако «единый вектор ментальной жизни» идеациональной культуры был утерян, произошла смена суперсистем, по Сорокину, чувствительная культура встала во главе [10].

И вот здесь, в процессе изучения периода смены культурологических парадигм, мы можем констатировать пробел филологического знания. Эпоха древнерусской словесности закончена. Пристальное внимание филологов обращено к художественным произведениям, в которых заново открывается внутреннее «Я» в его сложных связях с миром. Однако сами жанры древнерусской литературы продолжают развиваться и обогащаться, уже как бы в параллельной реальности религиозного бытия. Д. С. Лихачев пишет по этому поводу: «Отдельные струи древней литературы (житийный жанр, летописание и пр.) продолжают свое течение, но уходят с “дневной поверхности” литературы, хиреют, другие, как

церковная проповедь, перестраиваются на католический манер, но тоже уходят с “дневной поверхности”» [8].

Изменения, происходящие в рамках этих жанров, литературоведением не исследованы. А между тем при интерпретации феномена христианской словесности нельзя не учитывать огромное идеологическое и культурологическое влияние творчества таких духовных писателей, как например, Иоанн Кронштадтский, Игнатий Брянчанинов, Павел Флоренский, Антоний Сурожский, на развитие русской литературы XIX века, а потом и XX (в русской зарубежной диаспоре прежде всего).

ПОЧЕМУ СЕГОДНЯ МЫ МОЖЕМ ГОВОРИТЬ О ПОИСКАХ ПУТЕЙ ГАРМОНИЧНОГО СИНТЕЗА СВЕТСКОЙ И ЦЕРКОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ?

Ни один век, ни одно десятилетие не располагали ранее такой свободой творчества, как конец XX — начало XXI века.

Создается уникальная ситуация возможности выхода за положенные когда-либо пределы (политические, географические, эстетические, этические гендерные) рамки собственного «я» в виртуальной реальности, рамки исторических и научных фактов т. д..

Андеграунд перестает быть запретным, но, к сожалению, не приносит тех плодов, которых от него ожидали. Активно осваиваются литературные формы и смыслы, выработанные в зарубежной литературе, становятся востребованными жанры массовой литературы — детектив, любовный роман, приключения в стиле фэнтези, идут эксперименты в постмодернистской эстетике, расщепляющей реальность на множество идей и теорий, которые в конце концов приводят к пустоте.

Во многом благодаря постмодернизму правда о современности перестает быть приоритетной и хоть сколько-то значимой. На первый план выходит философская саморефлексия (что актуализирует автобиографические жанры, приводит к максимальному сближению автора-повествователя и главного героя).

В поисках утраченного смысла люди все чаще и чаще обращаются к Богу, к религии. Вспомним, в 90-е годы мы наблюдали практически повальное «обращение» бывших коммунистов в крещеных православных. Это был особый способ выхода в мир духовного преображения, масштабного противостояния коммунистическому обезличиванию.

Сегодня по данным Института социологии РАН, в России проживает 79% православных, 4% мусульман, 7% атеистов и 9% тех, кто верит в «высшую силу», но ни к какой религии не принадлежит [11].

Но если мы зададим вопрос тем, кто считает себя православным, под иным углом, получатся совсем другие результаты. Так, многие из тех, кто идентифицирует себя в качестве православного, верят в зодиакальные гороскопы, в церковь не ходят, не знают молитв и даже не думают о необходимости прочесть Евангелие. Сам же институт церкви воспринимается многими враждебно, а разговоры о церкви подчас порождают неподдельную агрессию.

Пожалуй, агрессивность — одна из черт современной информационной среды, что некоторые исследователи склонны связывать с пагубным действием

виртуальной реальности. Игорь Бурлаков, автор книги «Homo Gamer: Психология компьютерных игр» пишет по этому поводу: «Что может сказать психолог о человеке, играющем в компьютерные игры? О психике в целом — что верит в переселение душ. О мышлении — что ориентируется в многомерном пространстве почти как в трехмерном и что системный анализ для него — вид развлечения. О культуре — что это “культура управления агрессией”, что в арсенале бытовых средств для саморегуляции души к алкоголю и никотину добавились компьютерные игры и что языком массового искусства становится авангард» [1, с. 25].

В этих условиях человек виртуального мира становится экзистенциально одинок, что неизбежно приводит к поиску смысловых оснований бытия. В постмодернизме движение к целостности невозможно, однако плюрализм истин порождает возможность сосуществования множества тенденций в культуре, одна из которых и является предметом нашего рассмотрения. Этот вектор связан с процессом воцерковления современного человека. В то же время православные служители церкви ищут новые выходы и мультимедийные каналы для реализации миссионерской функции. На стыке этих двух векторов и возможен синтез художественного и религиозного.

В ЧЕМ УНИКАЛЬНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО И ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО ОПЫТА СОВРЕМЕННЫХ СЛУЖИТЕЛЕЙ ЦЕРКВИ?

Как видится, в рамках амбивалентной пары «церковное сознание — светское сознание» мы можем говорить о следующих принципиально важных аспектах:

- Церковь и власть
- Церковь и западная культура
- Церковь и светская культура
- Церковь и мнимые христиане

Направленность церкви вовне, сосредоточенность ее на миссионерской деятельности в современном культурном пространстве порождает несколько вариантов *художественного* преобразования ранее *внехудожественного* текста (религиозного, проповеднического). Сегодня проповедь может быть реализована в художественных произведениях священнослужителей, что позволило современным критикам говорить, по аналогии с «лейтенантской» прозой, об «иерейской» прозе (епископ Тихон (Шевкунов), иеромонах Роман (Кропотов), протоиерей Агафонов Н. В., протоиерей Андрей Ткачев и другие)

Сосредоточенные поиски иных информационных каналов для реализации миссионерской функции приводят к появлению синтетических форм искусства. В качестве примера мы назовем творчество священника К. Пахоменко (сайт «Азбука веры»). Жанр, в котором священник говорит со своей паствой, — фоторассказы из жизни церкви, функции которых — открыть простому обывателю мир церковного бытия.

Сегодня трансформация традиционных религиозных жанров говорит нам о качественном изменении таких понятий, как проповедник-слушатель, диалог-монологполилог, адресант и адресат. Жанры православной проповеди и беседы выходят за рамки литургии. Сейчас они реализуются в интернет-пространстве

(например, проект «Батюшка-онлайн»), где священники ведут беседы со всеми желающими, поучают, говорят о церкви, о Боге, о грехе и исповеди.

Активно осваивается и поле детской литературы, где жанры жития адаптируются и пересказываются, максимально приближая героя жития и читателя друг к другу. Примеров подобных пересказов множество, но в качестве иллюстрации назовем лишь несколько: Тимофей Веронин — «Житие святителя Луки Крымского» (в пересказе для детей), Мария Максимова — «Житие преподобного Амвросия Оптинского» (в пересказе для детей), Лариса Фарберова — «Житие великомученицы Екатерины» (в пересказе для детей).

КАК ДВИЖЕНИЕ К СИНТЕЗУ ПРОЯВЛЯЕТСЯ В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ?

Современный читатель все более проникается тем чувством духовного голода, которое было характерно для 70-х годов прошлого века. Тогда творческая интеллигенция жаждала соприкоснуться с западным культурным наследием XX века, а также с духовным богатством русской православной культуры. Отсюда — интерес публики к, казалось бы, специальным, частным вопросам науки. Так, С. С. Аверинцев становится в то время не просто талантливым ученым-филологом, но и публичной фигурой, на его лекции собираются, как на концерты, а магнитофонные записи с его выступлениями передаются из рук в руки. Кто бы мог подумать, что лекции о ранневизантийской культуре нужны столь обширному кругу неподготовленных слушателей! Подход ученого («новый христианский гуманизм») отчасти давал публике возможность насытиться когда-то изъятым из духовного наследия России и забытым.

Чаяния творческой элиты тех времен буквально светились надеждой, верой в возможную будущую встречу с настоящим, духовным началом. У современного читателя, к сожалению, и надежды на таковое не имеется. 90-е подарили нам недоступные ранее сокровища мировой культуры, но в общем информационном потоке, смещающем представления о хорошем и коммерческом, классическом и массовом, теряется сама ценностная парадигма. Мы уже не в силах выбирать текст. Интернет порождает ситуацию, когда оценивается не сам текст, а его, можно сказать, степень «насыщенности читательским вниманием». Парадоксальный случай: на страницы с произведениями А. С. Пушкина на одном литературном портале посетители заходят куда реже, чем, к примеру, на страницу Васи Иванова, имеющего на данном портале несколько сот друзей, с которыми он благополучно обменивается «лайками», поднимая тем самым рейтинг личной странички.

Плюрализм и полифония как особые меты времени порождают духовный (прежде всего духовный, а не интеллектуальный, воспринимаемый как очередной постмодернистский пассаж) опыт.

Жажда истины, продуцируемой когда-то классической русской литературой, вызывает к жизни новые произведения с установкой на духовные поиски. Самым ярким в этом смысле феноменом является *христианский реализм*, переживающий сегодня свое второе рождение.

Отметим, однако, что сверхзадачи свои современный христианский реализм решает нелинейно, разорвано. Подчас так называемая «православная художественная литература» противоречит самой идее христианства, тому, что Аверинцев называл «Светом Христовым». Приведем в пример романы «О ком поет коноплянка» В. Лихачева и «Мечеть Парижской богородицы» Е. Чудиновой, где довольно свободно трактуются целомудренность и борьба добра со злом. Тексты лишь продуцируют цитаты и образы из Библии, однако сами они далеки от православного мировоззрения, выступая в этом случае как бы чучелом, муляжом, подменяющим самоценное православное знание—мудрость.

Подчас тексты на религиозные темы имеют ярко выраженный авантюрный характер, применяя те формы массовой эстетики, которые востребованы сегодня. Такие опыты напоминают, скорее, попытки перевода с одного языка культуры (нормативно-религиозного) на другой (массовый).

Одним из лучших опытов в этой сфере кажется позднее творчество **Юлии Николаевны Вознесенской (1940–2015)**. Ее судьба — яркий пример пути от светского сознания к воцерковленному. Творчество писательницы можно уверенно разделить на два периода: период атеистический (до 1996) и православный. Широкую известность в России автору принесли книги второго периода ее жизни, когда критики и читатели стали говорить о Вознесенской как о начинателе нового жанра в литературе — православного фэнтези, что не вполне адекватно отражает суть ее творчества.

На наш взгляд, каждый ее роман представляет собой талантливый **перевод идей православия в формы массовой литературы**, востребованные современным читателем — сказка, притча, детектив, приключенческая литература. О возможности или невозможности подобного перевода спорят не один год подряд.

Однако становится очевидным, что самый главный показатель полезности/неполезности для души православного человека произведений Вознесенской — количество пришедших в церковь людей, воодушевленных на это книгами Ю. Н. Вознесенской.

Доступность языка, близость проблематики произведений сегодняшней реальности, развлекательная форма и легкость стиля позволяют выполнять писателю главную функцию ее творчества — миссионерскую. В одном из своих интервью она замечала: «Дело в том, что это не просто православная художественная литература. Это не самовыражение, это не работа для Церкви, это даже не то, чтобы что-то сделать, заслужить, покаяться, поработать для Бога. Это нечто более важное. Важнее, чем я, мои книги. Это миссионерская литература на самом деле. Это попытка разговаривать с неверующими или ищущими — в литературе, их языком. То есть то, о чем говорил апостол Павел (с греком я говорю по-гречески...) ...Я миссионерствую» [13].

Помимо развлекательности и миссионерской функции, произведения Ю. Вознесенской отличает еще одна характерная черта, определяющаяся, на наш взгляд, на уровне пафоса текста. Все произведения автора можно объединить термином, вводимым нами достаточно условно — **«литература радости»**.

Как можно описать «литературу радости»? Эмоционально-ценностная ориентация самого автора в данном случае не предполагает обязательного хэппи-энда,

но ощущение, восприятие бытия позволяют ему передать читателю умиротворение и радость. Возможно, «литература радости» по своему эмоционально-ценностному вектору близка к тому виду пафоса, который В. Хализев обозначает как «благодарное приятие мира и сердечное сокрушение» [15, с. 46]. Или, возможно, мы наблюдаем здесь один из вариантов мотивирующей литературы, ставшей столь популярной в начале XXI века. Очевидно, что это некий переходный феномен, требующий своего дальнейшего изучения. Отметим, что творчество Ю. Вознесенской относится к беллетристической литературе, а как раз в этой литературе и вызревают сначала новые формы художественного воплощения сознания «нынешнего века». В пользу определения творчества Ю. Вознесенской в качестве «литературы радости» говорят многочисленные отзывы ее читателей [7], в которых отмечается буквально терапевтическое действие книг писательницы на тяжелобольного и пребывающего в унынии человека.

Обратимся непосредственно к миссионерским произведениям Ю. Н. Вознесенской. Жанр произведения «Мои посмертные приключения» определяется как притча, что полностью отражает интенции автора данного текста. Яркая образность, доступность языка, быстрая смена событий не дают потерять внимания массового читателя. И в то же время автором в игровой форме подается материал о таких основах православной жизни человека, как искупление греха, мытарства души, искушение, очищение, вера, надежда, любовь, прощение. Отметим, что жанровая принадлежность книги к фэнтези ставится в критике под сомнение. Так, Петр Моисеев говорит о близости «Моих посмертных записок» к жанру видения, нежели фэнтези [9].

Очевидно, сам сюжет книги, его идея возникли у писательницы под впечатлением от трудов православного священника Серафима Роуза, а именно от его книги «Душа после смерти». А. Зуева в своей статье «Вознесенская: за или против» пишет: «Не будучи церковным человеком, в эмиграции Ю. Вознесенская сразу оказалась в церковной среде. Свои первые духовные книги она получила из Платины от о. Серафима Роуза (12 томов из наследия оптинских старцев)» [12].

В «Посмертных приключениях» последовательно раскрывается православное учение о душе после смерти. Отметим, что даже по разворачиванию сюжета книга напоминает произведение С. Роуза «Душа после смерти». Вознесенская мастерски перерабатывает теоретические постулаты и превращает их в яркие образы.

Здесь приходит в голову параллель с «заповедями» К. Чуковского, которые он давал молодым поэтам в работе «От двух до пяти». Каждая книга Вознесенской отвечает не всем, но первым двум советам К. Чуковского: *графичность и образность* (недаром многие читатели и критики говорят о том, что произведения писательницы идеальны для экранизации), *действенность* (что, безусловно, характерно для приключенческой литературы).

Отметим, что перу писательницы принадлежат многие произведения: «Мои посмертные приключения» (2001), «Путь Кассандры, или Приключения с макаронами» (2002), трилогия о Юлианне (2004, 2005, 2007), «Сын Вождя» (2006), «Русалка в бассейне» (2007), «Асти Спуманте» (2007), «Жила-была старушка в зеленых башмаках» (2008), «Утоли моя печали» (Сборник рассказов) (2009), «Сто дней до потопа» (2011), «Эдесское чудо» (2012). И все они имеют свои

практические (поучительные) цели. Например, в «Кассандре» автор определяет нравственные, этические и эстетические параметры молодой девушки, перечисляет душеполезные книги и определяет вектор «"правильных" отношений между мужчиной и женщиной».

Этим воспитательные цели «Кассандры» не исчерпываются, но необходимости перечислять их полностью у нас нет. Важно понять, что тексты Вознесенской имеют ярко выраженный мотивирующий (воодушевляющий) и поучительный (воспитательный) характер, что сближает их с детской литературой, особенно поучительной литературой XIX века. Вместе с тем надо отметить, что её произведения можно разделить и по возрастному признаку: «Юлианна» рассчитана на читателя от 8 до 15 лет, «Кассандра», «Сто дней до потопа» — на юношескую аудиторию, «Мои посмертные приключения» — для людей взрослых, а «Жила-была старушка в зеленых башмаках» (2008) — для пожилых. В этой прагматике текста, его адресности — еще одна особенность творческой манеры Ю. Вознесенской.

Как бы громко ни звучали отдельные критические замечания о ее творчестве, необходимо признать следующее: во-первых, книги Ю. Вознесенской приняты читательской аудиторией, более того, православной аудиторией, во-вторых, творчество писательницы стало действительно самобытным и успешным феноменом перевода идей православия в формы массовой литературы.

Православная беллетристика Ю. Н. Вознесенской — один из примеров путей «воцерковления» современной русской литературы.

Поиск выхода к христианскому, живому слову, свободному как от советских, так и от постсоветских смыслов, порождает в литературе целый пласт художественных произведений, ориентированных на православное сознание. Здесь надо отметить творчество таких писателей, как Алексей Варламов, Олеся Николаева, Евгений Водолазкин, Нина Павлова, Александр Дворкин и многие, многие другие писатели и поэты, движущиеся в направлении от светского к религиозному (православному) миропониманию.

В данном обзоре нам бы хотелось затронуть опыт пути от неверия и протеста к Богу и вере **современных рок-певцов**, так как речь идет здесь о некоем *синтезе музыки и литературного слова*.

В конце 1970–80-х годов формируется феномен русской самобытной рок-поэзии. Илья Кормильцев и Ольга Сурова пишут: «Формирование новой культуры начинается в середине 70-х гг. в Ленинграде. В первую очередь это появление Майка Науменко и "Аквариума" Б. Гребенщикова. Символика этого названия поистине говорящая — в ней отражена сама суть, квинтэссенция того периода в развитии отечественной рок-культуры, который мы обозначили термином "субкультура". «Смысл, цель и пафос субкультуры — создание своего мира, отделенного от окружающего невидимой, но непереходимой гранью» [6, с. 8].

В интерпретации слова «Аквариум» как сути рок-поэзии того периода авторы намечают и его основные особенности: поэтика протеста, эскепизм, социально-нравственная и философско-личностная проблематика.

Авторы статьи выделяют несколько значимых периодов развития русской рок-поэзии, намечают смысловые различия между рок-поэзией субкультуры и контркультуры, пишут о влиянии русской фольклорной и литературной традиции

на рок-поэзию, выделяют существенные различия между отечественной и западной рок-поэзией. В конце статьи авторы отмечают: «Очевидно, с начала 90-х гг. (точнее, с 1993–1994 гг.) происходит очередная смена культурной модели. К цепочке “субкультура — контркультура” добавляется новое звено. Что собой представляет эта модель и какой будет схема развития отечественной рок-поэзии — “субкультура — контркультура — масскультура”? Или, может быть, третьим компонентом окажется просто “культура” — без всяких приставок? Вопрос непростой, и его разрешение выходит за рамки этой статьи. Мы можем лишь наметить очертания этой модели, которая сейчас складывается на наших глазах» [6, с. 33].

Интересно, что одной из ветвей развития рок-поэзии 2000-х годов является ее обращение к православию как к единственно возможной модели существования, что позволяет традиционному маргинальному персонажу рок-поэзии выйти из социума в другой, духовный мир, наполненный религиозными смысловыми константами: *вместо протеста — вера, вместо агрессии — смирение и приятие жизни, вместо войны — поиски взаимопересечения.*

В данном контексте хотелось бы рассмотреть творчество двух знаменитых рок-музыкантов — **Константина Кинчева и Вячеслава Бутусова.**

Константин Кинчев (Панфилов) стал известным музыкантом в составе ленинградской группы «Алиса», в которую он попал в 1984 году. Невозможно охарактеризовать любовь слушателей к Кинчеву словом «известность». Он — один из учителей поколения, создающих мировоззрение молодых людей. Рок-поэзия была как исповедание правды, истины о себе, как протест против серой действительности. Этот протест был реализован в слове, в песне, в рок-поэзии Константина Кинчева.

Кардинальное преобразование основной интенции его песен произошло уже ближе к середине 90-х годов, когда после поездки в 1992 году в Иерусалим Константин Кинчев решил принять Крещение.

Сейчас он — человек воцерковленный, что, безусловно, отражается и на его песенном творчестве, и в диалогах певца с почитателями на форуме. Уже в названиях песен мы видим обращение к христианской тематике: «Ангел», «Рождество», «Крещение», «Званные», «На пороге неба», «Дети последних дней», «Православные».

Песни Константина Кинчева последних лет имеют легко определяемую мотивную структуру:

- радость от обретения веры: «В моей душе шаманил мрак, но, слава Богу, мне открылось как / Пороки под жернова, введут слепцов в отмолот» («Rock-n-roll крест»);
- сопереживание Евангельской истории: «Чистым январем духом воспрять. / От всенощной выйти другим. / Снегом скрипеть до рассвета». («Рождество»);
- благодарственные молитвы: «Да любовь нести прямо к весне / Вместе с нею солнце встречать. / Благодарить песней этой СЛОВО». («Рождество»);
- мотивы Апокалипсиса;
- воспроизведение притч из Евангелия: «А когда соль земли отсечет параллели и последний пожар отлетит в уголек, / Воскресение Весны в ожидании Апреля обоснует слова — кто раздал, тот сберег» («Главное»);
- воспроизведение текста молитв «А в небе сила — любовь! Божья воля

- закон! / Смертью смерти поправ дышит вечность с икон. / Да святится Имя Твое на все просторы Руси!» («Православные»);
 - «ругание миру»: «А мы всё ищем врага, к иконе ладим рога, дракой горим! / Кому за что отвечать? Все мастера обличать. О, Третий Рим! / Вверх! От земли! Приблизить Горнюю даль, крестопоклонно!» («Радости печаль»);
 - мотивы самоуничижения и покаяния: «Зависть да крамола, похоть да лень, пеленают душу в тартар. / Я жевал покорно страстей дребедень да глушил гордыни отвар. / Сколько ни кривляйся, сколько ни лги, чуриками вечность не взять, / Тухлые болота сжимают круги, хохотом заходится тать».
- Часто воспроизводима тема призвания, долга перед Господом:

Чудеса Рождества доверять январю,
Укрепляться поста правилом.
На Крещенский мороз разрубить полынью,
Радость встречи принять набело.

И пойти по земле, как весною вода,
Паче снега гореть белого,
Тормошить горемык, поднимать города,
Вот такое дано дело нам.
(«Званье»).

Эта тема пересекается с другой — более личной, интимной — завета самому себе о том, как надо жить:

Словом не кривить, ладить напрямик, песнями латать души горемык,
Сердце сокрушать, как луну заря, научи меня, Родина моя.
Крест не уронить, гнуться, но держать, а коли уронил, так суметь поднять,
Да ценить тепло твоего огня, научи меня, Родина моя.
Правдой дорожить, лжи не потакать, дальних не судить, ближним помогать,
С тишиной сойтись на исходе дня, научи меня, Родина моя.
(«Родина»)

Многие песни Константина Кинчева выполняют проповедническую функцию: «Но если ты сеешь на доброй земле, бойся, проси и верь» («Бойся, проси и верь»), «Пойдём по звёздам, пока не поздно, нам ли впотьмах плутать? / Нас сотни тысяч, не смять, не высечь, сила — ни дать, ни взять. / От сердца к солнцу дорога въётся, повод снимает с мест. / Гроза да пламя, за нас и с нами, ветер — летящий крест!» («С ним»)

Под влиянием Константина Кинчева обратился к православной вере и **Вячеслав Бутусов** — бывший солист легендарной группы «Наутилус Помпилиус», ныне — солист группы «Юпитер», поэт, писатель. Бутусов так вспоминает об этом: «Я был в состоянии полного отчаяния и не представлял себе ничего хорошего, пребывая в типичном упадническом настрое, присущем человеку моего возраста... Вдруг я увидел Костю и поразился. Я же его довольно давно знаю, видел, как этот человек себя ведет, как выглядит, как рассуждает. А тут передо мной сидел совершенно спокойный, уверенный человек. Меня это чрезвычайно потрясло! Мы сидели у нас

в гостях втроем — Костя, я и Юра Шевчук... Кинчев, который в основном молчал, а когда говорил, был очень убедителен.... И вдруг я улавливаю в нем какую-то подмогу. Начал его понемножку о чем-то расспрашивать. И Костя, по сути дела, предкрестным участником оказался, будто он на чашу весов увесистую гирию положил. А дальше все начало раскрываться постепенно» [2].

Вячеслав Бутусов — автор трех книг — «Виргостан», «Антидепрессант. Со-Искания» и «Архия». Идиостиль писателя весьма своеобразен и метафоричен. Семантическая наполненность песенного слова перешла в прозу автора. Так, в «Виргостане» повествование построено по принципу кэрролловского зазеркалья, где в мире абсурда переплетаются социальные, философские и лингвистические аллюзии: «Каждое новое утро Географ всегда начинается с подвига. Сегодня он чистит себя под зеркалом. Зеркало вертится над ним как может. Географ без страха и упрека разглядывает на себе следы ночных угрызений» («Виргостан»). Жанр «Архия» определяется автором как «Житейская симфоническая архилогия. Маленькие фантазии», определяя, таким образом, их синестезийную основу, выходящую за пределы исключительно литературного творчества.

Процесс работы над произведением автор описывает так: «Эту книгу я собирал, как мозаичное панно. Сначала подбирал камешки по размерам и цветам, потом собирал небольшие фрагменты, и, наконец, расставлял их по местам в соответствии с замыслом предполагаемой композиции» [4].

Перед нами, безусловно, произведение постмодернистского толка, когда личность авторского «Я» может расщепляться на другие «Я», вводя нас в шизофренический дискурс современной эстетики и описывая происходящее как бы «единым потоком» [4].

В продолжение разговора о литературе радости нельзя не упомянуть творческий проект, реализуемый В. Бутусовым в Интернете, который он назвал «Пробужденная Радость». Проект, на наш взгляд, также имеет *синтетическую природу*, совмещая разные способы нашего восприятия. «Участники проекта, — сообщает «Православие и мир», — исполнят 17 специально отобранных песен, которые будут перемежаться чтением небольших притч из новеллы «Пробужденная Радость»» [5].

Пока что для широкого круга слушателей доступна только одна песня из этого проекта — «К ангелам», в которой «радость», «радужный», «свет», «засияло», «небо», «сердце» — основные смысловые маяки текста.

Интерес к выходу за пределы определенной сферы творчества — черта, характерная не только для идиостиля В. Бутусова.

Существует множество примеров гармоничного смешения динамических и статических, изобразительных и выразительных видов искусства, что определяет *синестезийность* современного искусства. М. Л. Зайцева пишет: «Синестезийность восприятия укрепляется благодаря усилению в современном искусстве роли полисенсорных искусств, реализации художественных замыслов в синтетических жанрах. На основе синтеза классических и неклассических жанров формируются синтетические художественные объекты, в которых направленность на синестезийное восприятие соединяется с новейшими арт-технологиями» [3].

В качестве примера полисенсорного искусства можно назвать творчество

Натальи Агаповой, которая обозначает свои произведения в качестве **«музыкального аудиокнино»**. Направленность всего творчества Агаповой — это проповедь православных ценностей. Ее аудиоспектакли посвящены истории жизни святых — святого праведного Иоанна Кронштадтского, блаженной Матронушки, святой Екатерины, преподобного Серафима, истории Отечества — «Александр Невский», «Хозяин земли Московской», «Великая княгиня Ольга».

Синестезийность произведений определяет принципиально иной способ подхода к интерпретации предложенного текста — способ полного «погружения» в художественную реальность, где читателю/зрителю, слушателю предлагается пережить вместе с героем главные события его жизни. Целостность произведений Агаповой определяется неразрывным единством литературного, музыкального и драматического начал.

Так, произведение «Кронштадтский Батюшка» позволяет нам погрузиться в атмосферу, окружающую святого Иоанна Кронштадтского, «увидеть» его ежеминутный подвиг.

Итак, сделаем ряд необходимых выводов:

1. Сегодня создается уникальная ситуация возможности выхода за предложенные когда-либо пределы (политические, географические, эстетические, этические, гендерные, рамки собственного «я» в виртуальной реальности, рамки исторических и научных фактов и т. д.). В таком синестезийном пространстве одной из тенденций является взаимное приближение художественного и религиозного смыслов.
2. Направленность Церкви вовне, сосредоточенность ее на миссионерской деятельности в современном культурном пространстве порождает несколько вариантов художественного преобразования ранее внехудожественного текста (религиозного, проповеднического). Сегодня миссионерская деятельность может быть реализована в художественном творчестве священнослужителей («иерейская» проза). Проповедь и беседа выходят за рамки литургии, гармонично вливаясь в интернет-пространство. Возникают новые синтетические жанры («фоторассказы», «музыкальное аудиокнино» и др.).
3. В современной литературе есть ряд ярких и самобытных авторов, воплотивших в своих произведениях воцерковленный тип художественного сознания — в том числе Юлия Вознесенская, Константин Кинчев и многие другие писатели и поэты, движущиеся в направлении от светского к религиозному (православному) миропониманию).

Литература:

1. *Бурлаков И. В.* Номо Gamer: Психология компьютерных игр. М.: Независимая фирма «Класс», 2000. С. 25.
2. *Бутусов В.* Есть ощущение Бога // Православие и мир. 2008, 20 августа.
3. *Зайцева М. Л.* Феномен синестезии в искусстве постмодернизма / URL: http://enotabene.ru/psp/article_13379.html
4. Интервью с Вячеславом Бутусовым / URL: <http://www.etika-prav.ru/news.php?item.892>

5. К Ангелам / URL: <http://www.pravmir.ru/vyacheslav-butusov-zapisal-s-ekaterinoy-mechetinoj-pesnyu-k-angelam/>
6. *Кормильцев И., Сурова О.* Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // *Русская поэзия: текст и контекст. Сборник научных трудов.* Тверь: Тверской государственный университет, 1998. С. 5–33.
7. Лаборатория фантастики / URL: <http://fantlab.ru/autor11953/responsespage1>
8. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967 / URL: <http://bookitut.ru/Poetika-drevnerusskoj-literatury.html>
9. *Моисеев П.* Православная беллетристика: Юлия Вознесенская // «Сибирские огни», 2009, № 06, июнь. / URL: <http://сибирскиеогни.рф/content/pravoslavnaya-belletristika-yuliya-voznnesenskaya>
10. *Сорокин П.* Человек. Цивилизация. Общество. М.: Политиздат, 1992. С. 448–462.
11. Соцопрос / URL: <http://irsolo.ru/socopros-79-rossiyan-pravoslavnye-4-musulmane/>
12. Спасите наши души // «МИР», 2005, август / URL: <http://www.zaistinu.ru/articles%3Faid%3D775>
13. Творчество Ю. Вознесенской // *Азбука Веры* / URL: <https://azbyka.ru/deti/tvorchestvo-yu-voznnesenskoj>
14. *Чебыкина Е. Е.* Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты / Дисс... на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Екатеринбург — ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А. М. Горького», 2007. 214 с.
15. *Хализев В. Е.* Теория литературы. М., 1999.

МУЗЫКА

Т. А. Чернышёва

Страницы церковно-певческой истории: памяти композитора-регента В. Г. Самсоненко

В истории Русской Православной Церкви XX века наступившее с конца 1980-х годов время, точкой отсчёта которого стало 1000-летие Крещения Руси, нередко называют временем церковного *возрождения*. Нетрудно привести факты, подтверждающие эти процессы, которые тогда, как, впрочем, и по сей день, были ощутимы во всех сферах церковной деятельности: богослужебной, образовательной, миссионерской, издательской, научно-исследовательской и т. д. Освободившаяся от жёсткого контроля соответствующих государственных органов Церковь начала осуществлять различную и многообразную деятельность: проводить богослужение, строить новые церковные обители, восстанавливать порушенные храмы и монастыри, проводить различные встречи, конференции, форумы, собрания, фестивали, концерты, переиздавать и издавать религиозную литературу, реставрировать старые и созидать новые памятники церковной культуры и многое другое.

Начавшийся после долгих десятилетий гонений и разрухи процесс возрождения имел свои особенности — он был направлен не только на восстановление всей полноты церковной жизни, но и на осмысление событий ушедшей эпохи, на осознание масштаба трагедии, пережитой церковью, страной и её народом в XX веке. Это осмысление было естественной потребностью каждого человека — начиная от стремления узнать правду о судьбах своих родственников, до желания восстановить страницы истории своей страны. Это было необходимо всем — и тем, кто знал правду, но долгие десятилетия вынужденно хранил память молча, и тем, кто открыл для себя историю заново, когда закончились времена, скрывающие тайны прошлого от широкой огласки.

В созидании новой церковной реальности особая роль начала отводиться поиску сведений о судьбах тех, кто в многострадальной церковной истории XX века, как часто это было, ценою своей жизни, сохранил *Веру* и не утратил духовную связь с православной традицией, через которую осуществлялась вековая преемственность времён и поколений. Имена этих «новомучеников» и «исповедников» — именно так с конца 1980-х стали называть пострадавших в годы репрессий священнослужителей и мирян — предстояло вернуть из небытия. Доступность с перестроечных времён архивных документов — Центрального Архива ФСБ РФ, ГА РФ, местных городских архивов и других архивных государственных и частных

хранилищ, а также подвижнический труд многих исследователей, родственников пострадавших, писателей, мемуаристов и просто очевидцев, во многом способствовал началу крупномасштабного поиска, скрупулёзного сбора и обработки информации.

Целью настоящей статьи является обращение к страницам церковно-певческой истории советской России, вписавшим свою тяжкую долю в общую трагедию православного народа — а именно, к судьбе одного из тружеников клиросного служения, церковному композитору и регенту *В. Г. Самсоненко (1876–?1938/1939)*. Некоторые песнопения его продолжают и сегодня звучать в храме, при этом сведения об их авторе в справочных изданиях либо отсутствуют, либо остаются скудными и неполными. Главной нашей задачей является восполнение информации о нём, обусловленное стремлением не предать забвению имени того, кто был предан своему церковно-певческому призванию и вопреки всему до последнего продолжал это служение.

Прежде чем перейти к повествованию о трагической судьбе В. Г. Самсоненко, среди многих сотен тысяч своих современников оказавшимся в списках репрессированных и на долгие десятилетия находящимся в безвестности, обозначим некоторые «вехи» в деятельности Русской Православной Церкви и общества в целом, появление которых стало возможным именно с конца 80-х годов XX века. Объединены они общей целью — поиском необходимой информации по восстановлению имён и судеб пострадавших за веру.

Важным шагом было создание в 1981 году Историко-канонической группы, а в 1989 году — Синодальной Комиссии по канонизации святых. Главной целью её было изучение материалов о репрессированных представителях духовенства и мирян, которые могли бы быть канонизированы и прославлены церковью в лике святых мучеников и исповедников. С 1990-х годов начинают появляться статьи, книги, посвящённые теме новомучеников — достаточно упомянуть труды члена Синодальной Комиссии по канонизации архимандрита Дамаскина (Орловского), с 1997 года возглавившего работу Регионального общественного фонда «Память мучеников и исповедников Русской Православной Церкви». В период с 1992 по 2002 годы им был написан многотомный (в семи томах) труд — «Мученики, исповедники и подвижники благочестия Российской Православной Церкви XX столетия: Жизнеописания и материалы к ним» [2]. Как вспоминает автор, информацию для своей работы над судьбами пострадавших от богоборческой власти он начал собирать в 1970-е годы, когда были ещё недоступны государственные и ведомственные архивные источники, скрывающие материалы следственных дел, но были живы многие свидетели и участники тех трагических событий. И только с 1991 года стало возможным «подключить к исследованиям о новомучениках изучение и анализ этих документов, значение которых трудно переоценить» [3].

С 1990 в информационной секции Братства во имя Всемилового Спаса началась, а с 1992 года в Православном Свято-Тихоновском богословском институте по благословению патриарха Алексия II была продолжена, разработка информационной базы данных о гонениях на РПЦ — «За Христа пострадавшие» [7]¹. Это первое крупное электронное издание по новомученикам и исповедникам, созданное под руководством доктора технических наук *Н. Е. Емельянова*

(1939–2018), с 1996 года оно находилось в круглосуточном доступе. Здесь собиралась информация о всех пострадавших за веру — как канонизированных, так и не канонизированных, включая «сведения о православных клириках, осужденных и по уголовным делам, фабрикация которых была одним из способов компрометации преданных Церкви людей» [7]. К 2004 году база данных ПСТБИ (с 2004 — ПСТБУ) содержала 22 000 биографических справок о гонимых за веру, 1420 имён новомучеников были канонизированы и прославлены в лике святых. Сегодня в ней собрано уже 35 000 биографических справок.

Важную помощь в поиске имён пострадавших за веру оказало формирование различных баз данных и издание Книг памяти о репрессированных. По оценкам исследователей, среди репрессированных до февраля 1937 года каждый 20-й пострадал за веру, в марте 1938 — каждый 40-й, потом — каждый 100-й².

Крупнейший интернет-ресурс «Жертвы политического террора в СССР» создан Международным обществом «Мемориал». Первый вариант электронной базы данных «Мемориала», изданный на CD в 2001 году, включал 130 тысяч имён из 26 регионов бывшего СССР. К 2012 году база данных представляла сведения о свыше 1 300 000 репрессированных. Пятая версия базы данных, созданная в сотрудничестве со многими организациями, в ряду которых и Центр «Возвращённые имена» при Российской национальной библиотеке, содержит 3 100 000 записей³.

Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург) с 1995 года издаёт серию Книг памяти «Ленинградский Мартиролог» — «Петроградский мартиролог». Изданы 13 томов о Большом терроре 1937–1938 годов, в которых более 50 000 имён репрессированных уроженцев и жителей Северо-Запада России⁴. Ещё четыре тома, охватывающие период 1917–1953 годов, а в них не менее 20 000 имён, готовятся к публикации. Здесь же при РНБ, под руководством составителя и редактора Мартиролога А. Я. Разумова, в 2003 году начали работать Центр и сайт «Возвращённые имена. Книги памяти России», главная задача которых «не обобщение статистических данных, не исследование темы, а помощь в поиске каждого конкретного имени», учёт и описание всех Книг памяти, в том числе о репрессированных из-за преданности Церкви [19].

Осмысление событий столетней давности продолжается и, как подчёркивают учёные, пока ни одна Книга памяти о репрессиях в СССР, ни один Мартиролог, Синодик не могут считаться сегодня завершёнными. Предстоит ещё много трудиться, чтобы восстановить «из небытия» как можно больше имен. Возможно ли установить имена всех пострадавших от репрессий, в том числе новомучеников, гонимых и пострадавших за веру? Какую часть последние составляют среди всего количества репрессированных? На этот вопрос Н. Е. Емельянов отвечал так: «сотни расстрелянных и замученных епископов и сотни тысяч пострадавших за Христа! Вот правильные оценки» [5]. И сегодня исследователи приходят к выводу, что РПЦ «стала в основном Церковью Новомучеников Российских», аргументируя это тем, что количество «действительно святых мучеников и исповедников, которых дала Русская Церковь в XX веке, исчисляется десятками тысяч человек», что значительно превышает количество святых мучеников, почитавшихся РПЦ в начале XX века — тогда церковь почитала 2500 святых, среди которых русских святых было 450 [6]. Как известно, канонизация продолжается. На июль 2017 количество

канонизированных новомучеников составляет 1776 имён.

Большая работа по поиску имён гонимых и пострадавших от безбожной политики советского государства проводилась в целом ряде местных епархиальных центров РПЦ, пополняя и дополняя сведения перечисленных выше баз данных. Она охватывала различные регионы страны, ближнее и дальнее зарубежье. На основе изучения документов архивов и свидетельств родственников и очевидцев местными епархиями (Псковской, Вологодской, Пензенской, Тамбовской, Саратовской, Архангельской и мн. др.) издавались различные типы книг как регионального, так и общероссийского значения — Мартирологи, Книги памяти, Синодики, Сборники житий новомучеников. Поимённо в них назывались все пострадавшие за веру — те, кто удостоен был принять мученический венец, и те, кто пострадал за свои религиозные убеждения, но выжил, пройдя через тяжелейшие испытания лагерей и ссылок.

В 1999 году публикацией Синодика [15], а в 2002 — переизданием Синодика [16] и изданием Мартиролога [12] начала свои издания Комиссия по канонизации Санкт-Петербургской епархии⁵. В эти первые книги памяти было включено 2170 имён. В последующие годы работа не прекращалась. В 2017 году епархиальной комиссией Санкт-Петербурга по канонизации святых, под председательством заслуженного профессора СПб ДА протоиерея Владимира Сорокина, в честь 100-летия начала исповедального мученического подвига Русской Православной Церкви был издан «Синодик гонимых, умученных, в узак невинно пострадавших священно-, церковнослужителей, монашествующих и мирян Северо-Запада России», и «Санкт-Петербургский мартиролог: к 100-летию начала гонений на верующих в Бога в России». В Синодике сообщается о выявлении на сегодняшний день «5644 пострадавших от безбожной власти, половина была расстреляна, другая выслана», 88 из них причислены к лику святых [17]⁶. В Мартирологе говорится о 6655 верующих различных конфессий [13, с. 4]. Обращая внимание на существование «красного» и «белого террора», в результате которых в «междоусобной брани погибло 15 миллионов человек», протоиерей Владимир Сорокин в одном из своих интервью пояснил, что в связи с этим «Синодику предпосланы слова: “Простить, помнить, молиться”»⁷.

Немало скорбных страниц в трагедию Русской Православной Церкви XX века вписала её церковно-певческая составляющая. Перечисленные электронные базы данных и книжные издания позволяют обнаружить в них имена священнослужителей и мирян — от митрополита и архидьякона до псаломщика и регента — деятельность которых была связана с церковным пением. Среди них несколько имён прославлены церковью. Это канонизированные священнослужители: *священно-мученик Серафим (Чичагов) (1856–1937), Митрополит Ленинградский и Гдовский*, расстрелянный на Бутовском полигоне в возрасте 81 года; *священно-мученик протоиерей, регент-композитор Георгий Извеков (1874–1937)*, расстрелянный в 1937 также на Бутовском полигоне; *мученик Иосиф Бонь, регент (+?) 1938*, входящий в число 104-х Черкасских новомучеников, прославленных Архиерейским Собором Русской Православной Церкви 2000 года. Ранее, в 1997 году, определением Священного Синода Украинской Православной Церковью его имя было причислено к лику местночтимых святых⁸.

Здесь же упомянем имя архидьякона патриарха Тихона — М. П. Лебедева (1895–1930), расстрелянного во Владимире. С 1981 года его имя как «*Михаила, архидиакона Владимирского, н-препмуч. (†1930 г.)*» представлено в «Списке Новомучеников и Исповедников Российских», утверждённом Архиерейским Собором РПЦЗ⁹. На иконе священныхмучеников, написанной в РПЦЗ, он изображён среди сонма святых, хотя мы не найдём его среди имён канонизированных новомучеников РПЦЗ и РПЦ. М. П. Лебедев обладал уникальным певческим голосом, украшавшим храмы Петербурга и Москвы. Его талант признавали Ф. И. Шалапин, П. Г. Чесноков, М. Д. Михайлов¹⁰.

В последние десятилетия возрастающий интерес к церковно-певческому наследию святых новомучеников всё чаще наблюдается среди современных исследователей, издателей и исполнителей духовной музыки. Достаточно упомянуть изучение музыкального наследия Серафима (Чичагова), результатом которого в 2016 году явилась публикация его статей о музыке, издание и исполнение его романсов, духовных песнопений, звучащих не только в России, но и за рубежом¹¹. Осуществляется исследование творческого наследия Г. Извекова¹², а также издание некоторых его духовных песнопений — например, в издательстве «Живоносный Источник». Услышать их исполнение можно и в церкви, и в духовных концертах.

Значительное количество имён новомучеников, отдавших немало сил церковно-певческому служению, исследователи находят и среди не прославленных церковью имён — церковных композиторов, регентов, историков церковного пения. В частности, в книге Дамаскина (Орловского) сообщается о М. А. Вячеслаове — регенте кафедрального собора г. Ветлуга (Нижегородская обл.), расстрелянном в 1937, о В. М. Козлове — регенте храма села Борятино, не предавшем православную веру и скончавшемся в заключении вместе со своим отцом — священником Михаилом [2, с. 180, 201–202]. Среди расстрелянных на Бутовском полигоне, жертвами которого, как указывают информационные источники, стали 739 священнослужителей и 219 мирян, также находим имена тружеников церковно-певческого дела. Среди них — церковный композитор протоиерей Баянов Дмитрий Федорович (1885–1937), профессор церковного пения и композитор М. Н. Хитрово-Крамской (1876–1938).

Интересные статистические данные о количестве «православных представителей различных видов служений и профессий», в том числе и регентов, представлены в упоминавшемся издании Синодика СПб-епархии 2017 года. В частности, здесь указываются сведения о судьбах 42-х регентов, служивших в разные периоды своей жизни в храмах и пострадавших в годы гонений за веру [17, с. 14]¹³. Среди них находим и имя композитора-регента В. Г. Самсоненко. Первые предельно краткие сведения о нём, опубликованные в 1999 и 2002 годах [12, с. 213], в изданиях 2017 года значительно расширены [17, с. 373]. Заметим, что в целом ряде информационных источников сведения о В. Г. Самсоненко отсутствуют и здесь необходимо отметить важный вклад местных региональных центров — в частности, комиссии по канонизации СПб-епархии, внёсшую его имя в свои издания.

Как известно, процесс восстановления утраченного не всегда осуществляется легко, встречая на своём пути множество препятствий и случайностей, из-за которых возможно мы никогда не узнаем имён всех пострадавших за веру и всего

того, что хотелось бы о них узнать. В связи с этим необходимо сказать о подвижническом труде тех, кто в значительной мере способствовал поиску информации о В. Г. Самсоненко. Наряду с членами Синодальной Комиссии по канонизации СПб-епархии — в частности, её секретарём Л. И. Соколовой (1948–2016), изучавшей архивные документы и подготовившей биографическую справку к публикации в Синодике и Мартирологе, следует отдать должное родственникам, друзьям и знакомым В. Г. Самсоненко. Это его жена, дети, близкие друзья, хранившие в семье в годы «жёсткого партийного контроля» память о репрессированном муже, отце и друге. Среди них сыновья композитора — кандидат технических наук, доцент военных и технических вузов Ленинграда С. В. Самсоненко (1917–1984) и заслуженный артист РСФСР, хормейстер Краснознамённого Ансамбля песни и пляски В. В. Самсоненко (1914–1984), работавший под руководством Б. А. Александрова (1905–1994). В своё время их отцы — основатель легендарного коллектива А. В. Александров (1883–1946) и композитор-регент В. Г. Самсоненко обучались в начале XX века в Придворно-певческой капелле. По словам родственников, Б. А. Александров способствовал включению имени В. Г. Самсоненко в списки реабилитированных.

Немалая заслуга в собирании информации — уже в «перестроечное» время — принадлежала следующим поколениям родственников В. Г. Самсоненко, а также знакомым и почитателям его таланта, хранившим память о нём. Именно они — С. С. Самсоненко (внук), Г. М. Козаченко и Н. А. Патрикеев — с 90-х годов собирали различную информацию: от справки о реабилитации до восстановления биографических данных и творческих успехах, отражённых в дореволюционных газетах, журналах и др. Особо хочется отметить имя выпускника Ленинградской консерватории 1976 года, хормейстера, церковного певчего Н. А. Патрикеева (1946–2010) — сына известного хорового дирижёра и педагога А. А. Патрикеева, закончившего Ленинградскую консерваторию в один год вместе с сыном В. Г. Самсоненко — Василием (выпускники 1950 г.). Как говорится, мир тесен. Наряду с работой в различных архивах, Н. А. Патрикеев занимался поиском в библиотеках различных церквей духовных песнопений В. Г. Самсоненко, востребованных в богослужебно-певческой практике, и благодаря тому уцелевших. Уж так было угодно судьбе, что в советское время некоторые сочинения В. Г. Самсоненко не были забыты и продолжали исполняться церковными хорами. Вплоть до сегодняшнего дня мы можем услышать в богослужении его знаменитое «Великое славословие» № 1 для смешанного хора, «Хвалите Имя Господне», для смешанного хора и солиста, а также Сугубую ектению (F-dur). Н. А. Патрикеевым было собрано 25 партитур. По-видимому, он стремился восстановить весь перечень произведений композитора (по его мнению, количество их достигало 65), но, к сожалению, безвременно ушёл из жизни и не успел довести дело до конца. Возможно, если бы не его безвременная кончина, произведения композитора были бы сегодня изданы. Свой подвижнический труд, как написал Н. А. Патрикеев в своей тетради-конспекте, он хотел посвятить «Памяти друзей нашей семьи: Марии Николаевны и Василия Васильевича Самсоненко».

Несмотря на то что проделанная родственниками и друзьями В. Г. Самсоненко работа не была полностью завершена, она, тем не менее, оказалась достаточно

ёмкой, чтобы составить представление о деятельности композитора. В частности, приведём фрагмент Биографической справки о В. Г. Самсоненко, составленной на основе собранных ими данных:

«Самсоненко Василий Григорьевич 22/XII (ст.ст.) г. Владикавказ — 1939 г. русский регент-композитор, хоровой дирижёр, преподаватель.»

Сын мещанина Полтавской губернии, родился 22 декабря 1876 года в городе Владикавказе.

После окончания Владикавказского городского Николаевского 4-х классного училища в 1892 году переезжает в Санкт-Петербург. 1898–1902 гг. учеба в регентских классах при Придворно-певческой капелле, которые и оканчивает по 1-му разряду в 1902 году на звание регента-учителя церковного пения и теории музыки.

1898 по 1900 годы — учитель пения в земских школах в Коломягах, Шувалове, в Новой Деревне, приюте С. П. Елисеева на Б. Охте и 2-х городских начальных школах в Санкт-Петербурге.

С 1899 года работает регентом хора Степана Петровича Елисеева на Большой Охте в церкви Казанской Божией Матери по 1916 год. Одновременно: 1902–1905 гг. — хормейстер Оперного театра в Нардоме.

1905–1916 гг. — учитель пения в церковно-приходской школе в приюте Человеко-любивого Общества и профессиональной школе Коробовой.

1902–1916 гг. участие в качестве хормейстера с Елисеевским хором Казанской Божией Матери (1902–1912), главного дирижера (1912–1916) в более чем 30 концертах в зале Дворянского собрания хора «500» Церковно-певческого общества.

1913 г. — главный дирижёр сводного хора в Мариинском театре концерта в честь 300-летия дома Романовых.

1914–1916 гг. — слушатель Петроградской консерватории по классу теории композиции у ассистента Н. А. Римского-Корсакова Калафати Василия Павловича.

1916 г. октябрь призван на военную службу и по 27 ноября 1917 года — в действующей армии на Галицийском фронте в чине рядового лейб-гвардии саперного батальона.

1918 г., 30 апреля Митрополитом Вениамином определен псаломщиком и регентом к церкви Св. и Пр. Симеона и Анны, где и проработал до 1930 года.

1919–1921 гг. — преподаватель пения в 1-й музыкальной школе и хормейстер Пролетарского Героического театра под руководством тт. Мгеброва и Чекан.

1921–1923 гг. — хормейстер б. Михайловского (ныне Малого им. Мусоргского) театра и преподаватель хорового пения на Военно-музыкальных курсах.

1923–1926 гг. преподаватель хорового пения в Доме Просвещения.

1925 г. — единогласно был избран педагогами г. Ленинграда для проведения Первомайских торжеств в Мариинском театре соединенным школьным хором в 2000 человек, за что имел большую благодарность от Наркомобраза.

С 1930 г. работает только регентом и псаломщиком Входа-Иерусалимской Знаменской церкви.

В январе 1935 года арестован и Специальной Коллегией Ленинградского

областного суда от 7 апреля 1935 года по обвинению в совершении преступлений, предусмотренных ст. 58–10 УК РСФСР (в редакции 1926 года — контрреволюционная пропаганда и агитация). Ст 58–11 УК РСФСР (организация контрреволюционных преступлений) он был осуждён к 8 годам лишения свободы.

Определением Спец. Коллегии Верховного Суда РСФСР от 5 сентября 1958 года приговор ЛОС от 7 апреля 1935 года в части обвинения Самсоненко В. Г. по ст. 58–10 УК РСФСР отменён, дело прекращено.

Самсоненко Василий Григорьевич реабилитирован» [21].

Если обратиться к творческой биографии В. Г. Самсоненко, то к изложенным справочным данным можно добавить следующее.

Имя «известного и модного» петербургского композитора В. Г. Самсоненко до революции было достаточно знакомо многим в связи с его регентской деятельностью в хоре С. П. Елисеева. Сочинения его издавались с 1902 года в Нотопечатне Г. Шмидта в Петербурге, в издательствах П. Юргенсона в Петербурге и Москве, Адамсона в Петрограде. Некоторые духовные песнопения композитор издавал на собственные средства. В частности, в 1902 и в 1907 он пользовался услугами литографии и печати в Нотопечатне Г. Шмидта, а в 1909 — гравировки и печати П. И. Волкова¹⁴. Не исключено, что в этом его поддерживал С. П. Елисеев.

Количество духовных песнопений В. Г. Самсоненко, изданных в основном до революции, достигало нескольких десятков. На сегодняшний день восстановить удалось около 70 названий, включая переписанные с оригинала рукописные ноты или сделанные ксерокопии. Среди них, в частности, Литургия св. Иоанна Златоуста, содержащая 17 песнопений, напечатанных в издательстве Н. Г. Адамсона в Петрограде в 1914 году. Наибольшее количество названий — 24 духовно-музыкальных песнопений В. Г. Самсоненко — находим в Каталоге П. Юргенсона¹⁵. Так, об издании семи из них сообщается в Каталогах за 1910–1915 годы — в части IV, отдел 45 «Духовно-музыкальные сочинения»¹⁶. Далее, во «Всеобщем каталоге музыки всех стран», в который издатель включал не только свои собственные издания духовно-музыкальных сочинений, но и почти всех других русских и зарубежных издательских фирм, можно обнаружить ещё 17 произведений В. Г. Самсоненко [1, с. 102].

В то же время, несмотря на издательскую активность, духовные песнопения композитора не всегда можно было найти в государственных библиотеках. Например, просматривая содержание сборников песнопений РПЦ, представленных в Каталоге фонда Отдела нотных изданий российской государственной библиотеки (РГБ) и исследованных А. А. Семенюк, духовных песнопений В. Г. Самсоненко мы не найдем [11]. Можно предположить, что причина их отсутствия в библиотечном Каталоге РГБ заключалась в том, что «в России до начала выхода в свет “Нотной летописи” (1931) не было государственного учёта нотных изданий, особенно изданий духовной музыки. Несмотря на то, что некоторые музыкальные издатели печатали на обложках своих изданий списки духовных сочинений и выпускали нотоиздательские каталоги духовной музыки (например, П. Юргенсон), а многие книжные Каталоги духовной тематики содержали сведения о соответствующих нотных изданиях, библиографы и музыковеды “не собирали” и “не учитывали” этот материал» [11, с. 7–8]. Сегодня 10 произведений из числа упомянутых 41

духовного песнопения В. Г. Самсоненко, изданных до революции, можно найти в библиотеке им. Танеева Московской консерватории, и 24 произведения, в том числе Литургию (17 песнопений) в библиотеке Санкт-Петербургской духовной академии (СПб ДА).

Известно, что после 1917 года В. Г. Самсоненко продолжал писать церковную музыку, о чём сообщает нам Д. С. Семёнов [14, с. 324], хотя сведения об издании их скудны. Например, в Библиотеке СПб ДА сохранилась рукописная копия Великого Славословия № 2, изданного П. М. Киреевым в 1924 году. Здесь же находим рукописи и других песнопений В. Г. Самсоненко, датированные разными годами — 1930, 1933, 1949, 1953, 1965. Это свидетельствует о востребованности церковной музыки композитора, которая, вопреки всему, продолжала распространяться в советское время в виде переписанных от руки партитур. В настоящее время интерес к изданию духовных песнопений В. Г. Самсоненко, после долгого запрета на издания церковной музыки, начинает возобновляться, прежде всего, к одному из них — Великому славословию. Его мы находим, например, в публикациях Регентского отделения СПб ДА 1991 и издательства «Живоносный источник» 1997 и 2002 гг.¹⁷

Известность В. Г. Самсоненко как композитора духовной музыки, как уже замечалось, была связана с его регентской деятельностью в церковном хоре С. П. Елисеева, отзывы о котором можно найти в целом ряде публикаций журналов и газет дореволюционного времени. В частности, его выдающиеся заслуги на этом регентском поприще впервые были отмечены в 1905 году в статье Н. Компанейского «Церковно-певческий хор С. П. Елисеева», где автор статьи писал: «Прежде всего слушателя поражает необычная нежность тембра хора и стройность аккорда. Эта мягкость звука сообщается голосами девочек-подростков, у которых ещё не сформирован женский голос, часто страстного колорита, или дрожащий, нарушающий строй аккорда». Анализируя репертуар хора, он отметил, что «программа сочинений, исполняемых в храме Елисеевых, представляет всегда выдающийся музыкальный интерес. Здесь можно слышать сочинения новейших авторов, иногда даже в рукописи» [9, с. 475]. Автор ссылается на такие сочинения, как «Херувимскую песнь» Ипполитова-Иванова, «Милость мира» Гречанинова (из литургии № 2), «О тебе радуемся» Фатеева, «Догматы 5 гласа» (рукопись), «Видехом свет истины» Панченко» [там же, с. 476]. Хор Елисеевых под управлением В. Г. Самсоненко «представляет сущий клад», чему Н. Компанейский даёт такое достаточно простое объяснение: митрополичий хор, под управлением Тернова, исполнявший «всегда свежие и интересные программы, первый знакомит петербургскую публику со вновь вышедшими сочинениями, но ехать в Александро-Невскую лавру, чтобы послушать прекрасное пение митрополичьего хора довольно рискованно, так как хор часто делится для исполнения кладбищенских треб, почему иногда в Соборе поёт только братский хор. Большинство же прочих петербургских хоров ставит в течение года не более 1 или 2 новых сочинений. <... > Вот почему для любителей духовной музыки хор С. П. Елисеева представляет сущий клад. Здесь можно за короткое время прослушать в прекрасном исполнении столько новостей, что в другой церкви не услышишь за 20 лет» [там же, с. 477]. Завершая статью, автор высказывает

сожаление, что «до сего времени хор С. П. Елисеева не выступает самостоятельно в духовных концертах. Для небольшой залы сила его вполне достаточна, а качество его пения, наверное было бы оценено по достоинству взыскательною петербургскою публикою» [там же, с. 477].

Замечательные отклики об успехах «Елисеевского хора» под управлением В. Г. Самсоненко находим и в заметке неизвестного автора, опубликованной в Русской музыкальной газете за 1906 год. В частности, он отмечает, что хор С. П. Елисеева под управлением В. Самсоненко, «в последнее время обратил на себя внимание любителей церковного пения и занял одно из первых мест среди лучших хоров столицы» [20, с. 340]. Здесь же автор высказывает благодарность «владельцу хора С. П. Елисееву, любовь которого к духовной музыке, а главное просвещённое отношение к своему хору предоставила певцам возможность совершенствоваться в искусстве, а дирижёру хора полнейшую свободу в применении методов и изучении современной музыкальной литературы» [там же, с. 340]. Наряду с этим, он высказывает пожелание, чтобы «Самсоненко умело воспользовался этими исключительно благоприятными условиями для развития своего выдающегося дирижёрского дарования и, со временем, явился бы лучшим истолкователем нового направления в русской церковной музыке» [там же, с. 340–341].

Во многом уникальный церковный хор дореволюционной России — хор С. П. Елисеева заслуживает отдельного внимания. Здесь же заметим, что немалая заслуга в успехе хора несомненно принадлежала его главному регенту В. Г. Самсоненко. Приведём пример ещё одной из дореволюционных публикаций, подтверждающей это и обращающей внимание на особенность певческого состава хора, высокий уровень исполнительского мастерства, разнообразие репертуара: «Хор С. П. Елисеева поёт исключительно в так называемой Елисеевской церкви (Б. Охта). Лет 20 тому назад, со времени основания хора покойным строителем этой церкви П. С. Елисеевым, хор состоял из 15 человек, но в настоящее время количество его достигает 50 профессиональных певцов (14 + 7 диск., 8 альт., 10 тен. и 11 бас) и содержится исключительно на средства С. П. Елисеева. Жалование взрослым певцам полагается от 40 до 50 р., девицам от 10 до 15 р. в месяц. Небезынтересно, между прочим, отметить обязательное условие для женщин, практикующеся в Елисеевском хоре. В нём преимущественно поют девицы-подростки, и если кто-нибудь из них, участвуя в хоре, выходит замуж, то непременно подвергается исключению из хора; замужним женщинам доступ в хор совершенно закрыт. В настоящее время хором управляет В. Г. Самсоненко. Вследствие доступности для хора всевозможных трудностей, репертуар его отличается особым богатством и разносторонностью» [10, с. 12].

Регентское мастерство В. Г. Самсоненко в качестве дирижёра так называемого хора «500» Церковно-певческого Благотворительного общества также было отмечено в публикациях того времени. В частности, в 1913 году в статье «XXVI концерт “500”»¹⁸ сообщалось о выступлении нового для этих концертов дирижёра — Самсоненко, и нового состава исполнителей, в котором голоса детские были заменены на женские. Отмечалось, что В. Г. Самсоненко «приобрёл репутацию вдумчивого регента, осмысленно исполняющего свежий репертуар

духовно-музыкальных сочинений, главным образом т. н. нового направления. Конечно, он менее опытный регент сравнительно с прежними дирижёрами концертов гг. Архангельским, Азеевым и Терновым. Но исполнение одной концертной программы требует от регента не опытности преимущественно, а умения подчинить хор своим художественным намерениям, что доступно и неумудрённому опытом талантливому регенту. <...> звучал хор совершенно иначе, чем раньше: солиднее и богаче. Численность хора, по-видимому, не достигала обычного количества 500» [18, с. 204].

Как известно, в 1917 году В. Г. Самсоненко переживает крушение всех своих творческих надежд и лишение всех материальных благ — лишается любимого своего детища Елисеевского хора, а также всех накоплений, квартиры и остаётся с семьёй (жена и двое детей) без средств к существованию. Однако в 1918 году, как он лично сообщает в своих анкетных данных, «митрополитом Вениамином согласно прошению определён псаломщиком храма св. праведных Симеона и Анны» [24], где с 1918 по 1930 имеет возможность заниматься своей любимой профессией — управлением церковным хором. Он создаёт здесь замечательный большой хор (около 50 человек), состоящий из наёмных, платных певцов. Из воспоминаний И. К. Иванова¹⁹ — ученика и помощника регента в церкви Симеона и Анны и впоследствии близкого друга его семьи — узнаём об этом хоре следующее: «Он и хор его уже окреп. Освоил широкую программу нотных песнопений. Литургия П. И. Чайковского поётся полностью за исключением концерта “Хвалите Господа с небес. Хвалите Его в вышних”. Этот концерт носит очень светский характер. Пелись произведения Гречанинова из его двух Литургий и из всенощной его начальный псалом: “Благослови и Хвалите Имя Господне”. Много произведений П. Чеснокова, Кастальского, Фатеева, Архангельского, Бортнянского, Львова, Львовского, прот. Турчанинова, Виноградова, Панченко, Иванова-Радкевич, Давыдова, Соколова, а также исполнял свои, особенные, иногда очень близкие к западной музыке, в которую он был влюблён, ознакомившись с нею при поездках в Италию с Елисеевым. К таким произведениям относились переложение муз. Гуно: “Ave Maria” на православную Молитву “Под Твою милость” для хора и Solo Soprano. Исполнялось им в Богородичные праздники как запричастный концерт» [23, с. 61–62].

В наступившей новой советской реальности имя В. Г. Самсоненко не только как регента, но и как церковного композитора также продолжало оставаться известным. В частности, в середине 1920-х годов мы его находим среди членов так называемого Драмсоюза — ленинградского общества драматических и музыкальных писателей, существовавшего с 1910 по 1930 год с целью защиты авторских прав, в частности осуществлявшего сбор отчислений авторского гонорара за исполнение духовных песнопений того или иного композитора в храме. Особый интерес для нас представляют опубликованные сегодня архивные материалы Хоровой секции московского отделения Драмсоюза [4, с. 811–943], сформированной в 1924 году и включавшей большое количество (по данным 1926 года — 80, 1928–132 человека) композиторов церковной музыки (как здравствующих, так и умерших) [там же, с. 813–815]. В них представлены различные данные — например, статистические сведения о количестве исполнений того или

иного церковного песнопения и количество храмов, в которых они исполнялись. Так, духовные песнопения В. Г. Самсоненко в период 1927–1928 годы звучали в 355 храмах и исполнялись 968 раз. Если посмотреть на первые пять лидерских мест, которые занимали самые востребованные тогда в церкви композиторы, то он не вошёл в их число: например, рейтинг А. А. Архангельского, занимавшего 1-е место по количеству исполнений в храмах, составил 9356, П. Г. Чеснокова, занимавшего 2-е место — 5221, А. Д. Кастальского и П. И. Чайковского, занимавших 3-е место — 3290 и 3035 соответственно [там же, с. 836]. Однако если сопоставить Самсоненко со многими известными композиторскими именами, например, с А. С. Аренским — 228, Н. А. Римским-Корсаковым — 801 или С. В. Рахманиновым — 803, В. С. Калинниковым — 767, Г. Я. Извековым — 434 исполнений, то его рейтинг по количеству исполнений в храмах значительно выше.

В 1920-е годы, наряду с церковно-певческой деятельностью В. Г. Самсоненко пытался найти применение своему таланту и на светском педагогическом и хормейстерском поприще. Например, в 1919–1921 годах, в качестве преподавателя пения в 1-й музыкальной школе и хормейстера Пролетарского Героического театра, а в 1923–1926 годах — преподавателя хорового пения в Доме Просвещения. Его дореволюционный регентский опыт руководства большими сводными хорами (хором «500») пригодился в 1925 году при управлении соединённым школьным хором в 2000 человек. Но вся эта деятельность носила кратковременный характер — в частности, пребывание его в должности хормейстера в Михайловском театре и преподавание хорового пения на Военно-музыкальных курсах длилось всего в течение 1921–1923 годов. Поиск «самого себя» продолжался вплоть до 1930 года, после чего он сосредоточил свои силы только на служении псаломщиком и регентом в Знаменской церкви. Именно 1928–1930-е годы для В. Г. Самсоненко явились важным поворотом к осознанию своего исповеднического предназначения. Перед ним, как и перед многими современниками, церковными композиторами и регентами, стоял выбор — оставаться преданным церковно-певческому делу или соглашаться на предложения светских властей полностью прекратить церковную деятельность. Его выбор пал на первое.

Из воспоминаний И. К. Иванова мы узнаём рассказ В. Г. Самсоненко о том, как вызывали его в одно уважаемое учреждение. «Долго его уговаривали осознать свою ошибочную агитацию музыкальным языком. Что только мне не обещали! Какие только блага земные не сулили мне, лишь бы я отошёл от церковной службы. “Ведь вы поймите, Василий Григорьевич, какую препону Вы нам ставите. Мы стоим на твёрдом атеистическом мирозерцании. Видим только радость в земном бытии — в хорошем здоровье, вкусном завтраке, красивой прогулке, в здоровой физкультуре, в упражнении мускулатуры тела, гимнастике сердечных мышц — а невесть что Вы вдальбливаете своей музыкой в головы людей. Завораживаете их, зачумляете. Мы предлагаем Вам все условия, которые свойственны Вам по таланту Вашему. А мы знаем и ценим Вас с этой стороны. Вы будете купаться в музыкальной сфере. Вас будет окружать слава, и внимание, и признательность советского общества. Вы войдёте в музыкальную летопись истории Советской музыки. Мы создадим для Вас такие условия, которые не снились выдающимся дирижёрам прошлого. Мы предлагаем Вам возглавить все хоры, существующие

при Дворцах Культуры Ленинграда. Вы будете в особые Всенародные праздничные дни на площади Зимнего Дворца выступать с 5000-м хором — объединёнными певцами всего нашего любимого города — Колыбели Революции, включим духовые военные оркестры в Ваше ведение. О Вас будет знать весь мир. Вы с головой уйдёте в эту творческую работу. Это ли не радость бытия? Бросайте всё и слава земная Вам в руки!»». [23, с. 9–10]. Ответ Самсоненко, однако, был краток: «Я с малых лет впитал в себя красоту церковной православной службы. И церковь с материнской любовью приблизила меня к себе. Она меня радовала за каждым служением, я никогда не изменю Ей — матери нашей — Церкви. Делайте со мною, что хотите ...» [там же, с. 11].

Как известно, через подобные «беседы» в соответствующих органах прошли многие современники В. Г. Самсоненко — Н. М. Данилин, П. Г. Чесноков, А. В. Александров, А. В. Никольский и др., давая после этого подписку о прекращении регентирования в храмах и сочинении новых церковных песнопений²⁰. Об этом, например, в письме к Д. С. Семёнову от 22 августа 1933 года А. В. Никольский писал: «К тому же с меня однажды было взято письменное обязательство, не распространять своих культовых сочинений. Это обязательство я честно и строго выполняю. “Шутить с огнём”, разумеется не пристало. И я не шучу» [14, с. 268].

Важными материалами, раскрывающими позицию осуждённого по отношению к предъявленным ему обвинениям, являются выписки из следственного дела, хранящегося в архивном деле В. Г. Самсоненко в АУФСБ СПб и ЛО П-46611. Сделаны они были С. С. Самсоненко [22] и Л. И. Соколовой [21]. Приведём содержание некоторых из них. В частности, мы узнаём, что 04.01.1935 г. НКВД была оформлена Справка на арест В. Г. Самсоненко как активного члена братства «Архангела Михаила» при Знаменской церкви. При обыске ничего доказывающего его вину не было обнаружено. 05.01.1935 он был арестован и проходил по групповому делу Азарова Георгия Акимовича и др. Судя по некоторым ответам подсудимого в момент следствия и ответам его непосредственно на суде, видим, что они носили достаточно противоречивый характер. Так, на допросе 11.01.1935 Самсоненко коротко говорил, что по убеждениям он верующий (Л. 12), на допросе 16.01.1935 — что с 1919 года он «активно включился в число борцов против социалистической системы, отдав себя на служение РПЦ», что «в большевизме я усматривал иго варварской власти, которое губит самые лучшие устремления человечества и национального самосознания России. Большевизм — это голод, разорение, моральное опустошение, вандализм, дикость» (Л. 15). На допросе от 30.01.1935 В. Г. Самсоненко сказал: «Я признаю себя виновным и раскаиваюсь в том, что я являлся руководителем и воспитателем в среде церковно-мыслящих людей чайний к-р (контрреволюционного. — Т. Ч.) характера. <...> Я осуждаю к-р деятельность лиц, связанных со мной по работе в церкви и в первую очередь раскаиваюсь за свою деятельность, как направленную против сов. власти и КП» (Л. 30). 8.2.1935 — он просит пролетарский суд о снисхождении и даёт «обязательство о прекращении навсегда церковной и к-р деятельности» (Л. 30).

Вместе с тем, показательно, что на суде В. Г. Самсоненко всё отрицал. В частности, в начале своего выступления он подчеркнул: «По профессии я педагог, отец мой служил в почтовом ведомстве. Я преподаватель хорового пения в церкви.

Воспитанием верующих не занимался. Я занимался только подготовкой хористов. Преподавал исключительно пение и нотную грамоту. Я человек верующий. Такого вопроса о том, занимался ли я политикой, я не люблю. Никакой политикой я не занимался. Я относился лояльно к мероприятиям Советской власти о разделении церкви от государства. Никогда не замечал неправильности мероприятий партии и правительства и всегда считал, что политика партии и правительства проводится правильно» (Л. 237). Закljučая свое выступление, подсудимый утверждал: *«Прочитанные мне сейчас мои показания я подтвердить не могу, так как такие не давал, но их подписывал. Никакого “братства Михаила Архангела” я не знал и оно никогда не существовало...У нас бывали не собрания, а спевки хора. Никогда там никаких политических вопросов не обсуждалось...»* (Л. 237).

Известно, что 7.04.1935 В. Г. Самсоненко прибыл в «спец. кол. лос» (специальный коллективный лагерь особого содержания. — Т. Ч.), где осужденный на 8 лет лишения свободы, он должен был находиться до 1942 года. Однако пребывал он там, по-видимому, не полный срок и был освобожден досрочно. Например, Д. С. Семёнов указывал, что Самсоненко в конце 30-х годов «как «церковник» был в ссылке и в этих же годах после ссылки скончался в Ленинграде» [14, с. 324]. Эти сведения родственники композитора не могут ни подтвердить, ни опровергнуть. К сожалению, остаются пока неизвестными ни точная дата его смерти, ни её причины, ни место захоронения, что свидетельствует о том, что последняя точка в судьбе В. Г. Самсоненко пока ещё не поставлена. Предположительно год его смерти — 1938/1939, обозначен он был Н. А. Патрикеевым и С. С. Самсоненко на основе изучения различных источников информации. Требуется дальнейшее изучение как следственного дела, так и материалов о пребывании В. Г. Самсоненко в лагере. Возможно, они дадут окончательный ответ на эти вопросы.

Несмотря на многие невыясненные ещё обстоятельства, можно с полным основанием утверждать, что имя и судьба композитора, регента В. Г. Самсоненко — яркая и вместе с тем трагическая страница церковно-певческой истории XX века, о которой мы узнаём лишь спустя десятилетия. Сегодня для нас это не только пример выдающейся регентской и композиторской деятельности. Перед нами история истинного подвижника церковного пения и одного из многочисленных исповедников Русской Православной церкви, благодаря которым она смогла выжить и устоять в лихую годину. Возрождение имён новомучеников и исповедников и всех пострадавших за веру — процесс сложнейшего осмысления прошлого. Начавшийся в последние десятилетия XX века, он необходим для духовного осмысления и развития нашего настоящего и будущего.

Литература:

1. Всеобщий каталог духовно-музыкальных сочинений. 10-е вновь дополненное издание. М.: Музыкальная торговля П. Юргенсона, 1912. 154 с.
2. *Дамаскин (Орловский)*, иером. Мученики, исповедники и подвижники благочестия Российской Православной Церкви XX столетия: Жизнеописания и материалы к ним. Тверь, 1992. Кн. 1. 238 с.

3. *Дамаскин (Орловский)*, архимандрит. «Я опрашивал свидетелей» // Интервью архимандрита Дамаскина (Орловского) газете «Караван+Я». № 51 (1132) от 27.12.2017. То же: URL: <http://karavan.tver.ru/gazeta/14287>
4. Дело Драмсоюза // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IX. Русское православное церковное пение в XX веке: Советский период. Кн. 1: 1920–1930-е годы. Ч. 2 / Гос. ин-т искусствознания; Подгот. текстов, вступит. ст. и коммент. М. П. Рахмановой; Научный консультант А. А. Наумов. М.: Языки славянской культуры, 2015. С. 811–943.
5. *Емельянов Н. Е.* Сколько репрессированных в России пострадали за Христа? URL: <http://www.pravmir.ru/skolko-repressirovannykh-v-rossii-postradali-za-xrista>
6. Емельянов Н. Е. Оценка статистики гонений на Русскую Православную Церковь (1917–1952 годы). URL: <http://martyrs.pstbi.ru/cgi-bin/code.exe/nmstat4.html?ans>
7. За Христа пострадавшие // Электронная база данных ПСТГУ. URL: http://martyrs.pstbi.ru/bin/code.exe/frames/m/ind_oem.html/charset/ans
8. Каталог духовно-музыкальных сочинений, изданных фирмой П. Юргенсона в Москве в 1974–1918 годах / Под ред. А. А. Наумова; Вступ. ст. А. А. Семенюк. М.: Фонд развития музыкальной культуры «Живоносный источник», 2011. 122 с., ил.
9. *Компанейский Н. И.* «Церковно-певческий хор С. П. Елисеева» // Русская музыкальная газета. 1905. № 16/17. С. 475–477.
10. *Пащенко А. Ф.* Петербургские церковные хоры // Хоровое и регентское дело. 1910. № 1, январь, С. 8–18.
11. Песнопения русской православной Церкви: Каталог. Ч. 1 Сборники песнопений разных композиторов и песнопения без указания автора / Рос. гос. б-ка. Сост. А. А. Семенюк. М.: Пашков дом, 2003. 212 с., ил.
12. Санкт-Петербургский мартиролог: 300-летию Санкт-Петербурга посвящается / Сост.: В. М. Шкаровский, Т. Н. Таценко, А. К. Галкин, Б. А. А. [А. А. Бовкало]; Отв. ред. В. И. Сорокин; Предисл. к списку лютеран: Г. Кречмар. СПб.: Мирь: О-во святителя Василия Великого, 2002. 416 с., ил. (фот.). 500 экз.
13. Санкт-Петербургский мартиролог: к 100-летию начала гонений на верующих в Бога в России / Авт.-сост.: В. И. Сорокин, Л. И. Соколова, Е. М. Карловская; Предисл. к списку лютеран: Г. Кречмар. СПб.: Князь-Владимирский собор, 2017. 595 с., ил. (фот.).
14. *Семёнов Д. С.* Словарь русского церковного пения (1-я редакция) в 3 т. Т. 1–3. 414 с. общ. паг. / Д. С. Семёнов. Киров.: рукопись, 1941–1968.
15. Синодик гонимых, умученных, в узах невинно пострадавших православных священно-церковнослужителей и мирян Санкт-Петербургской епархии: XX столетие. СПб.: Альфа, 1999. 123 с.
16. Синодик гонимых, умученных, в узах невинно пострадавших православных священно-церковнослужителей и мирян Санкт-Петербургской епархии, XX столетие / Отв. ред прот. Владимир Сорокин; сост. А. А. Бовкало, А. К. Галкин, И. В. Попов, Л. И. Соколова, М. В. Шкаровский. 2-е изд., доп. СПб., 2002. 278, [2] с.?
17. Синодик гонимых, умученных, в узах невинно пострадавших православных священнослужителей, монашествующих и мирян Северо-Запада России. СПб., 2017. 499 с.
18. XXVI концерт «500» // Хоровое и регентское дело. 1913. № 12, декабрь. С. 204–206.

19. Центр «Возвращённые имена». URL: <http://vizs.nlr.ru/pages/repressii>.
20. Церковно-певческое дело. Хроника // Русская музыкальная газета. 1906. № 13. С. 340–341.
21. Архивные документы:
22. Архив СПбЕ. Ф. 2, оп. 13 а, д. 63(2), Самсоненко Василий Григорьевич.
23. Архив С. С. Самсоненко. Выписки из следственного дела В. Г. Самсоненко.
24. Архив С. С. Самсоненко. Иванов И. К. Мои воспоминания. Рукопись. 1978.
25. ЦГИА СПб, фонд 19, оп. 113, д. 4360, Клировые ведомости церковей г. Петрограда — церкви Симеона и Анны за 1918 и 1919 гг. Лл. 318, 319.

Примечания

¹ Первоначально она называлась «Новомученики и исповедники Русской Православной Церкви». См. об этом: URL: <http://martyrs.pstbi.ru/cgi-bin/code.exe/mkniga/martyrs2012.htm?/ans>. На её основе в 1997 был издан труд За Христа пострадавшие: Биографический словарь / Под ред. прот. В. Воробьева. М., 1997. Кн. 1: А-К. 696 с. В последующие годы в ПСТБУ начал издаваться Биографический справочник «За Христа пострадавшие: гонения на русскую православную церковь 1917–1956 гг.». Книга 1 (А) — 2015 (736 с.), 2 (Б) — 2016 (538 с.), 3 (В) — 2017 (644 с.), 4 (Г) — 2017 (640 с.), 4 (Д) — 2017 (644 с.).

² См. об этом: За Христа пострадавшие в XX веке: кровь мучеников — семя Церкви / Интервью с профессором Николаем Емельяновым 15.01.2010. URL: <http://blagovest-info.ru/index.php?ss=2&s=7&id=31991>

³ См. об этом: Жертвы политического террора в СССР. URL: <http://base.memo.ru/>

⁴ Ленинградский мартиролог, 1937–1938: Книга памяти жертв политических репрессий / Отв. ред. А. Я. Разумов; Рос. нац. б-ка. Т. 1–13. [В 13 томе данного издания помещён «Указатель имён репрессированных к томам 1–12»]. СПб., 2014. 937 с.

⁵ Отличие Мартиролога и Синодика заключается в том, что в Мартиролог включаются имена пострадавших за веру всех религиозных конфессий, в то время как в Синодик — только имена православных христиан.

⁶ См. об этом: URL: <http://www.vladimirskysobor.ru/novosti/izdan-sinodik-gonimyh-umuchennyh-v>

⁷ См. об этом: «В Санкт-Петербурге прошел форум «Добрый пастырь», посвященный 100-летию восстановления Патриаршества». URL: <https://eparhia-saratov.ru/Articles/v-sankt-peterburge-proshel-forum-dobryjj-pastyr-posvyashhennyjj-100-letiyu-vosstanovleniya-patriarshestva>

⁸ См. о нём: «Святой перент». URL: <http://kliros.livejournal.com/746123.html>]. См. также: «Житие мучеников черкасских (XX)». URL: <http://www.newmartyros.ru/life/zhitie-mchch-cherkasskih-xx.html>].

⁹ См. об этом: URL: http://krotov.info/libr_min/worship/minea_mes/novomuchen.html

¹⁰ См. о нём: Сергей Бирюков. Из пропасти забвения. Страницы жизни певца и православного священника Михаила Лебедева // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 9. Русское православное церковное пение в XX веке: Советский период. Кн. 1: 1920–1930-е годы. Ч. 2. М., 2015. С. 684–690.

¹¹ См. об этом: Ты Бог мой! Музыкальное наследие священномученика митрополита Серафима (Чичагова). М., 2016. 120 с. URL: <https://www.mpda.ru/publ/text/4387269.html>;

¹² См. о нём следующие публикации: Дамаскин (Орловский), О. А. Бычков,? Георгий Яковлевич Извеков // Православная энциклопедия. Т. 11. С. 8–9; протоиерей Георгий

Извеков // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 9. Русское православное церковное пение в XX веке: Советский период. Кн. 1: 1920–1930-е годы. Ч. 1. М., 2015. С. 374–406; Рахманова М. П. Протоиерей Георгий Извеков: священномученик, композитор // Православие и современность. № 31(47). 25.02.15. URL: <http://www.pravoslavie.ru/77514.html>

¹³ С их именами можно познакомиться также по ссылке URL: <http://www.vladimirskysobor.ru/novosti/v-knjaz-vladimirskom-sobore-pozdravili-1950?offset=70>

¹⁴ В частности, в 1902 году в Нотопечатне Шмидта композитор издал «Херувимскую песнь» для трио мужских голосов а moll и «Херувимскую песнь» для мужского хора; в 1907 — песнопения «Свете тихий, Взбранной воеводе», «Молитву пролию ко Господу» для смеш. хора, а в 1909 у П. И. Волкова — «Милость мира» N2 A-dur для смешанного хора, «Милость мира» N3 f-moll для смешанного хора, «Архангельский глас»: трио (Д-А-Т), «Душе моя» для смешанного хора.

¹⁵ Как известно, крупнейшей нотоиздательской фирмой П. Юргенсона на протяжении с 1874 по 1918 год было издано около 2500 духовно-муз. произведений (в партитурах и голосах) 167 авторов [8, с. 5].

¹⁶ См., например: *Юргенсон П. И.* Каталог изданий П. Юргенсона Ч. 4, отдел 45. 125 с. [Добавление за 1911 год к Полному каталогу изданий П. Юргенсона в Москве, — С. 16–19]. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, [1910].

¹⁷ Славословие великое: для хора без сопровождения. Ч. 1. М.: Живоносный источник, 2002. 85 с.; Лапаев Г. Н. Песнопения Всенощного бдения [Ноты]: для смешанного хора а сарреелла под ред. Г. Н. Лапаева. М.: Живоносный источник, 1997. Великое славословие В. Самсоненко представлено в виде переложения для небольшого хора (ми минор). Ранее — в 1991 году оно было издано М. И. Ващенко в сб. Регентского отделения СПб ДА

¹⁸ Хор «Пятисот» — так назывались концерты Сантк-Петербургского Церковно-певческого Благотворительного Общества, организованного в 1901 году А. Архангельским. <...> Для получения средств на содержание этого Общества ежегодно в СПб организовывались в зале Дворянского собрания концерты, в которых принимали участие (объединенно) хоры: Архангельского, Митрополичий, Исаакиевского, Казанского, Смольного и Андреевского соборов, Знаменской и Троицкой церкви, хор Измайловского, Семёновского и др. полков, церквей и соборов. Количество исполнителей простиралось до 500 с лишним человек, откуда и название «500». Дирижировали концертами виднейшие регенты СПб» [14, с. 301].

¹⁹ Повествование И. К. Иванова «Мои воспоминания», к цитированию которого и далее мы будем прибегать, были написаны в 1978 году [23]. Несомненно, этот материал, хранящийся в личном архиве внука регента-композитора — С. С. Самсоненко, заслуживает отдельного рассмотрения. К сожалению, сведения об авторе этого интересного документа достаточно скудны. Известно лишь, что первое знакомство Самсоненко и Иванова состоялось в 1918 году «в Симеоновском храме, что на углу Моховой улицы и Симеоновской (Белинского) в Петрограде» [23, с. 1]. Автору Воспоминаний тогда было 16 лет и он был студентом 2-го курса Духовной семинарии и проходил практику в церкви, где был тещом и певцом, в то время как известному церковному композитору и главному регенту этой церкви Самсоненко было тогда 42 года. И. К. Иванов действительно, как и предсказывал ему учитель В. Г. Самсоненко, стал регентом — служил в Твери при архиерее, управляя местным архиерейским хором.

²⁰ См. об этом: Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 9. Русское православное церковное пение в XX веке: Советский период. Кн. 1: 1920–1930-е годы. Ч. 1 / Гос. ин-т искусствознания; подгот. текстов, вступит. ст. и коммент. М. П. Рахмановой; научный консультант А. А. Наумов. М.: Языки славянской культуры, 2015. 608 с. С. 13.

Колокольные звоны над Россией

Колокольный звон — уникальное явление отечественной православной культуры. Ежедневно он сопровождал церковные службы, предупреждал о нашествиях врагов и стихийных бедствиях, помогал в непогоду странникам и рыбакам не сбиться с пути, оповещал о важнейших событиях в жизни Руси. С давних времен особыми колокольными композициями отмечались основные моменты богослужения, поэтому неслучайно как отдельным колоколам, так и целым звонам присваивались характерные наименования, исходя из функции их в обряде, звуковых (акустических) особенностей, а иногда и внешних отличий. В крупных городах, таких как Новгород, Москва, Санкт-Петербург, где одновременно звонили десятки и даже сотни колоколен, известны попытки согласования их в единый ансамбль, соответственно иерархии церквей и соборов. Важнейшим свойством колокольного звона следует считать соборность, способность объединять многих людей в молитве и духовном порыве. Неслучайно, в народном сознании с колоколом связаны символы славы и торжества, умиротворения и покаяния, тревоги и предзнаменования, которые, в свою очередь, нашли отражение в русской литературе, музыке, живописи.

В результате гонений на Православную церковь, последовавших вскоре после 1917 года, колокольный звон был жестко ограничен, а с конца 1920-х, особенно в начале 1930-х годов почти повсеместно запрещен. Подавляющее большинство старых колоколов в это время было изъято и подвергалось уничтожению, что нанесло катастрофический удар по православной культуре колокольного звона. Лишь немногие памятники, уникальность которых удавалось доказать работникам музеев, удалось сохранить. Даже после официального разрешения церковного звона осенью 1945 года¹ подавляющее большинство храмов так и не восстановило свои прежние звоны. Отсутствие не только исторических, но даже полноценных колокольных наборов, утрата местных традиций колокольного звона, нарушение традиционной преемственности среди звонарей к середине XX века привело к почти полному забвению колокольного исполнительства.

В настоящее время существует два пути, по которым сейчас идет восстановление православной колокольной культуры. Первый (к нему в подавляющем большинстве сейчас сводится современная практика воссоздания звонов) — налаживание «акустико-технической системы» колоколен по принципу некоего универсального «звукоинструмента» — так называемой «русской звонницы». Локальная специфика и во многом определяющая ее морфология колоколонесущих сооружений при этом полностью игнорируются. В различных регионах внедряют стандартные формы колокольного исполнительства, далекие от исторических прообразов.

Другой путь — восстановление реалий колокольной культуры с учетом исторических фактов, местной, региональной и этноконфессиональной специфики. Разумеется, этот путь требует времени на поиски, тщательного изучения и осмысления материала. Как любой научный подход, он не может давать немедленных, прежде всего коммерческих результатов, на которые часто рассчитывают как производители колоколов, так и их посредники. Целенаправленное выявление и усвоение музыкально-исторического наследия отдельных регионов — не только дань прошлому, но и актуальная задача научно-обоснованной исторической реконструкции колокольной культуры. Лишь с учетом локальной специфики можно добиться достоверности при воссоздании как инструментария, так и системы традиционного исполнительства.

Наиболее достоверно судить сейчас *о типах (жанрах) колокольного звона* возможно исходя лишь из практики XIX — начала XX веков, когда были сделаны и опубликованы описания и некоторые графические записи их фрагментов². Более ранние свидетельства позволяют делать предположения о специфике колокольного звона прошлого, однако, в силу своей разноречивости и неполноты, они не дают основания для окончательных выводов. Несомненно, конкретная звуковая структура и манера исполнения зависела от типа подколокольного сооружения, состава колокольного набора и местных традиций богослужения и колокольного исполнительства.

Соответственно статусу церковной службы и местоположению в богослужбном обряде различают звоны праздничные, полиелейные, будничные, или простодневные, великопостные, погребальные, или похоронные, водосвятные, а также звон «на вынос креста», звон «на вынос плащаницы», звоны к часам и др. Как особую обрядовую разновидность иногда выделяют крестноходовый и словословный звоны. Они характеризуются употреблением тех или иных колоколов (прежде всего, благовестников) и особенностями их использования (т. е. музыкальной структурой звона). По классификации Е. В. Гиппиуса, звоны бывают одноголосные (точнее, монодийные) и многоголосные. В первом случае это композиции, в которых задействован либо один колокол (обычно в равнодольном ритме), либо несколько колоколов, звучащих последовательно. К ним относятся благовест и перезвон (перебор). Во втором случае — трезвон (или собственно звон) и все его разновидности³. Исполняться они могут как одним звонарем, так и ансамблем, что случается, если колокола разобщены в пространстве звонницы или колокольни.

Благовест — одна из самых древних форм колокольного звона, как правило, представляет собой равномерные удары в один из благовестных колоколов. Он

исполняется перед службой, а в некоторых случаях и во время ее для оповещения о начале или совершении некоторых важных обрядовых действий. Иногда дается указание производить благовест в «переменные колокола» или «благовест перебором»⁴. Такой благовест, по всей вероятности, производился в несколько больших колоколов. Иногда его именовали «валовой»⁵, так как в нем участвовали приспособленные для раскачивания «валовые» (очепные) колокола.

Перебор, или перезвон, представляет собой поочередные удары в несколько колоколов в последовательности, определенной местной традицией. Он исполняется при совершении чина отпевания, чина погребения, во время выноса плащаницы в Великую субботу, при выносе креста и водосвятии.

Трезвон — полиритмическое сочетание всех (больших, средних и малых) колоколов или какой-то части колокольного набора (от двух и более). Трезвон связан со службами и отдельными обрядами, выражающими торжество Церкви. Он является наиболее развитым в музыкальном отношении типом колокольной композиции. Трезвон — это не только жанровая разновидность звона, но и форма. Он может звучать один раз или повторяется с небольшими перерывами и два, и три раза (в зависимости от требования обряда и установившейся традиции). Указание на такое исполнение в уставных текстах обычно формулируется как «один звон», «два звона» (двужвон) или «три звона» (трезвон). Троекратный повтор как символ триединства (Святой Троицы) является наивысшим выражением радости и торжества.

Со второй половины XV–XVI веков на Руси стали складываться местные стили колокольного исполнительства, которые в более позднее время, несомненно, претерпевали значительные видоизменения и смешения. Важнейшими в этих процессах была не столько этноконфессиональная специфика, сколько инструментальный фактор. Господство в практике колокольный звон тех или иных архитектурно-музыкальных комплексов (звонниц или колоколен) определяет зависимость от конструкции колоколонесущего сооружения и структуры колокольного набора, (?) способ размещения колоколов, технику управления ими, а в итоге — музыкальную специфику колокольного звона. Судить о региональных и локальных традициях прошлого, к сожалению, в настоящее время сложно из-за многочисленных утрат колоколов, подколокольных сооружений и нарушения преемственности в передаче традиций колокольных звонов.

В настоящее время с наибольшей определенностью можно говорить о 2-х локальных исполнительских традициях колокольного звона: ростовской и псково-новгородской.

Звоны *Успенского собора в Ростовском кремле* (Ярославская область) по праву еще в XIX веке считались одними из самых удивительных образцов русской православной колокольной культуры и овеяны легендами. Появление знаменитого колокольного набора, как и всего Ростовского кремля, обязано замыслу митрополита Ионы Сысоевича, управлявшего Ростовской и Ярославской епархией с 1652 по 1690 год и непосредственно руководившего строительством ростовского архитектурного ансамбля, в том числе и созданием колоколов. Изначально ростовский набор формировался по определенному замыслу, в основе которого, вероятно, лежало стремление согласовать колокола в некие созвучия. Сейчас среди массы

прочих призывков слухом могут быть выделены опорные тоны, последовательно складывающиеся в созвучие мажорного наклонения. Этому, вероятно, способствовали высокое качество литья и соотношение веса больших колоколов (2000, 1000 и 500 пудов). В Ростове исполнялись и сохранились до сих пор праздничные звоны, названные в честь Ростовских иерархов: Ионинский, Егорьевский, или Дашковский, Акимовский (Иоакимовский). Их описание и фиксация фрагментов в виде партитурной нотолинейной нотации были сделаны в XIX веке протоиереем Аристархом Израилевым⁶. Ростовские колокола практически не пострадали в советское время и сейчас являются уникальным музыкально-историческим памятником. Несмотря на довольно значительное количество документальных материалов, имеющих отношение к ростовским звонам, постоянное внимание исследователей, феномен ростовской колокольной традиции требует еще серьезного изучения.

Другой важнейшей локальной традицией, сохранившейся до настоящего времени по крайней мере с XIX века без серьезных утрат, являются колокольные звоны *Псково-Печерского монастыря*. Они являются представителями псково-новгородской или северо-западной колокольной культуры. Колокола Псково-Печерского монастыря не переставали звонить с XV века⁷. Основной звон здесь производят на Большой звоннице, где колокола различаются по группам: большие (Праздничный, Полиелейный и Вседневный), средние, т. н. Бурлаки (2 колокола) и Переборы (4 колокола), и малые — Тиньки (2 пары колоколов). В большие колокола звонят с помощью очепов, что при умелых действиях исполнителя позволяет наиболее естественно возбуждать все звуковые колебания колокола, допуская при этом некоторое темброво-акустическое варьирование. Для печерских звонов значение группы больших колоколов огромно. Они не только диктуют метрическую пульсацию звона, влияют на структурные особенности их музыкальных композиций, но определяют звуко-красочную специфику (тембровое «лицо») всех звонов. Необычайным колористическим богатством обладают не только благовестники, но и остальные колокола Псково-Печерского монастыря.

Звоны Псково-Печерского монастыря отличаются масштабностью и представлены следующими основными разновидностями: будничный, праздничный, погребальный (похоронный), водосвятный, великопостный. В отличие от исторических колокольных композиций Ростова Великого, каждому типу звона Печерского монастыря соответствует лишь одна структура, подразумевающая строго определенный выбор колоколов и характерную манеру исполнения. Перебор (перезвон) имеет волновую структуру, трезвон обладает ярко выраженными вариационно-остинатными признаками, а великопостный звон — не просто благовест в один из средних колоколов набора, а самостоятельная композиция с использованием нескольких колоколов. Важнейшие жанровые разновидности звонов Псково-Печерского монастыря — благовест и перебор (перезвон), лежат в основе всех традиционных композиций. При этом очепный звон является наиболее адекватным способом звукоизвлечения. Для традиционного перезвона (перебора), исполняемого в Псково-Печерском монастыре, последовательная (линейная) смена колоколов от большого к малому или, наоборот, от малого к большому, — не характерна. Каждое его «переборное колено» строится

на основе сопоставления колоколов разного веса, имеющих различные уровни звуковой напряженности и красочности. Ритм перебора зависит от величины колоколов, т. к. следующий удар обычно производят лишь после почти полного затухания предыдущего звука. Также практикуется перебор с наложением ударов друг на друга, когда их производят в виде серий многократных повторов, сперва одного, затем другого и последующих колоколов.

До конца 1950-х годов большинство памятников колокольного искусства, сохранившихся в советских музеях, представляло собой «законсервированные» объекты. В экспозициях их обычно подавали исключительно в качестве предметов материальной культуры, архаических атрибутов далекого прошлого, памятников прикладного искусства. При всей несомненной художественной и исторической универсальности и ценности колоколов, преподнесение их лишь как «немых» свидетелей истории сознательно нивелировало интерес к звуковому феномену, а тем более традиционному богослужебному использованию колокола. Разумеется, изучение колокольной культуры не могло вестись в контексте православных традиций и с учетом музыкально-акустической и обрядово-литургической специфики. В немногочисленных изданиях тех лет основной акцент авторам приходилось делать исключительно на внешних особенностях отдельных колоколов и общеисторических фактах их биографии. Основными источниками чаще всего при этом служили немногочисленные печатные публикации XIX — начала XX веков. Самостоятельные археографические, а тем более, натурные исследования производились лишь изредка.

Интерес к звучащим колоколам и специфике колокольных звонов во 2-й половине XX столетия начал постепенно проявляться с конца 1950-х — середины 1960-х годов в связи с возрождением карильона в Каунасе (1957) композиторами Викторасом и Гедрюсом Купрявичусами (отцом и сыном), а вслед за этим — исполнением и звукозаписью звонов колоколов Большой звонницы Успенского собора в Ростове Великом (1963). Фонограммы и Каунасского карильона, и Ростовских звонов неоднократно тиражировались на виниловых грампластинках, которые неожиданно оказались востребованы и пользовались большой популярностью как в СССР, так и за рубежом⁸.

В начале 1970-х и первой половине 1980-х годов отдельные исследователи (А. С. Ярешко, А. Н. Давыдов, В. В. Лоханский, А. Б. Никаноров) начали сбор музыкально-этнографического материала от немногочисленных аутентичных исполнителей, звонивших в отдельных действующих храмах, в которых помнились еще традиции церковного звона⁹. Тогда же была проведена реконструкция звонов в Архангельском музее деревянного зодчества и народного искусства «Малые Корелы», которые исполнялись в качестве дополнения к основной экспозиции. Впоследствии этот опыт вызвал интерес других музеев. Архангельские энтузиасты исследователь А. Н. Давыдов, звонари И. В. Данилов, В. В. Лоханский неоднократно приглашались для развески колоколов и обучения звону в Москву, Новгород, Санкт-Петербург и другие города¹⁰.

В конце 1980-х годов произошла своего рода легализация кампанологической тематики. Мощным стимулом к этому стало празднование в 1988 году 1000-летия Крещения Руси, а также целый ряд перемен в общественно-политической

и культурной жизни второй половины 80-х — начала 90-х годов: возвращение Русской Православной церкви храмов, отдельных святынь (в том числе некоторых особо чтимых икон) и пр. Активное проникновение отголосков церковной культуры в светскую жизнь характеризовалось, в частности, проведением концертов духовной музыки, в которые непременно включались и колокольные звоны. Постепенно колокол из полузапретного музейного раритета превратился в неотъемлемую часть повседневной жизни, как церковной, так и светской.

В первой половине 1990-х годов изучение колокольной культуры происходило необычайно активно. С одной стороны, это было концентрированное выражение всей предшествующей исследовательской работы, с другой — подготовка к научной специализации в области кампанологии и активному возрождению производственной и исполнительской колокольной практики. В 1990 году издана программа факультатива для музыкальных училищ «Искусство колокольного звона» (авторы А. С. Ярешко и В. В. Лоханский)¹¹, которая предполагала дать как теоретические знания, так и практические навыки колокольного исполнительства. Вышло первое учебное пособие по колокольному звону, также предназначенное для музыкальных училищ. В создании его приняли участие Ю. В. Пухначев, Л. Д. Благовещенская, А. С. Ярешко, С. Г. Тосин, С. А. Мальцев, Д. Смирнов, А. Б. Никаноров¹².

Важнейшим научным событием 1991 года стала защита диссертации Ларисы Дмитриевны Благовещенской¹³. Это первая инструментоведческая работа, выполненная на основе огромного количества письменных, в том числе и рукописных источников. Бесспорно ее теоретическое значение для русской кампанологии как исследования, рассматривающего колокола и подколокольные сооружения в единой системе. В 1993 году из печати вышел второй сборник статей «Колокола. История и современность»¹⁴. Он качественно отличен от первого выпуска, опубликованного в 1985 году, своей музыковедческой и значительно более строгой научной направленностью. Надо отметить, что оба издания, составленные по материалам прошедших в 1980-х годах специализированных колокольных конференций первым председателем (президентом) Ассоциации колокольного искусства России Юрием Васильевичем Пухначевым, состоялись благодаря поддержке академика Бориса Викторовича Раушенбаха — видного российского специалиста в области космоса, физики, исследователя церковного искусства.

С начала 1990-х годов ежегодно проходили колокольные конференции, фестивали и концерты духовной и колокольной музыки, в том числе и первый конкурс звонарей в Ярославле. В конце 1980-х — начале 1990-х годов начинает налаживаться производство колоколов в Воронеже, Москве, Каменск-Уральске, Санкт-Петербурге. Руководители отдельных предприятий, осваивавших колокольное литье, ошибочно полагали, что наличие значительного производственного опыта и высокоточных технологий обеспечит им легкое и достаточно быстрое освоение колоколотейного дела. По этой причине многие литейщики вскоре были вынуждены свернуть свое производство, и лишь немногие не отказавшиеся от поставленной цели смогли достичь успехов в колоколотейном ремесле. Тогда же стараниями церковных звонарей велась активная работа по восстановлению храмов и колоколен, оснащению их колоколами, обучению молодых звонарей. Эта деятельность порой даже противопоставлялась музейному

и светскому направлению, достигшему к тому времени определенных положительных результатов. Еще в 1985 году, после передачи Русской Православной церкви Данилова монастыря и его реставрации, были реконструированы звоны на вновь собранном наборе, размещенном на заново отстроенной колокольне. В 1992 году зазвучали колокола колокольни Ивана Великого Московского Кремля, а затем воссозданы звоны Казанского собора на Красной площади и Храма Христа Спасителя, выстроенных в первой половине 1990-х годов на месте уничтоженных в 1930-е годы¹⁵.

Важным направлением стала организация колокольных школ. Они были созданы в Архангельске (руководитель И. В. Данилов), в Саратове (руководитель А. С. Ярешко), в Москве (при Даниловом монастыре, а затем и при Храме Христа Спасителя — руководитель И. В. Коновалов). В Санкт-Петербурге — несколько школ колокольного звона, которыми руководили В. С. Кайчук, А. Е. Иванов, священник Павел Радин. В 1995 году был открыт Московский колокольный центр (руководитель В. Г. Шариков).

В мае 1996 года защищена вторая музыкально-кампанологическая диссертация Александром Сергеевичем Ярешко. Хотя ее тема сформулирована как типично музыковедческое исследование («Колокольные звоны — один из источников национального своеобразия творчества русских композиторов»), в работе рассмотрено музыкальное строение колокольных композиций, записанных автором еще в 1970–1980-х годах от аутентичных звонарей Поволжья, центральной, северо-западной и южной России. Этот труд можно считать началом следующего научного этапа отечественной кампанологии. Вслед за А. С. Ярешко диссертации защищались почти ежегодно. Кроме приоритетной музыкальной и музыкально-инструментоведческой проблематики, на кампанологическом материале разрабатывались такие направления, как историческое, филологическое, культурологическое, музееведческое, металловедческое (А. Ф. Бондаренко (1997), О. В. Франчук (1999), В. А. Кондрашина (2000), Н. С. Каровская (2000), С. Г. Тосин (2001), О. Б. Лисовская (2002), А. Н. Горкина (2003), Е. Н. Хадеева (2004), А. Б. Никаноров (2005) и др.). Специализация исследований также свидетельствует о качественно ином этапе изучения. Заметим, что в некоторых последующих диссертациях кампанологический аспект представлен как один из разделов тематически более общего исследования о литье, дизайне, церковном пении, компьютерной музыке, это работы Т. Ф. Владышевской (1993), А. В. Лапшина (1996), А. В. Конотопа (1996), С. В. Пучкова (2002) и др.

В 1990-х годах объем публикаций по кампанологической тематике, значительно возрастает. Предшествующую тематику кампанологических исследований обогатили такие ранее мало разработанные направления, как музыкально-инструментоведческое, регионально-этнографические исследования, колокольная акустика, литургика. Именно в это время стали появляться специальные периодические издания, посвященные современному состоянию и истории колокольной культуры. С 1998 года Московский колокольный центр начал выпускать информационный вестник «Звонарь» (вышло 20 номеров, последний издан в 2003 г.). Чуть позднее, с 2001-го по 2006 год Музей колоколов в Валдае издавал информационный бюллетень «Колокольный мир» (вышло 42 номера). С 2007 года по настоящее

время в Новосибирске выходит журнал «Сибирская звонница», который недавно опубликовал свой юбилейный 40-й номер.

Тогда же в конце 1990-х — 2000-х годах составлено и напечатано большое количество инструктивных материалов: пособия для обучения звонарей, авторские уставные рекомендации, исследования обрядовой специфики колокольного звона, в том числе научные публикации древних текстов¹⁶. Параллельно переиздавались важнейшие классические сочинения XIX — начала XX веков, такие как работы А. А. Израилева, С. Г. Рыбакова, С. В. Смоленского, А. М. Покровского, В. Н. Ильина¹⁷, Н. И. Оловянишникова¹⁸.

Примечательным фактом стало появление значительного числа литературы для детей и методических разработок для школьных педагогов в рамках некоторых предметов (музыки, изобразительного искусства, истории, физики). Обычно их пишут не специалисты-кампанологи, а энтузиасты-просветители и учителя общеобразовательных школ. Несмотря на то, что публикуемые методические разработки, сценарии викторин и детских праздников издаются без какой-либо квалифицированной научно-редакционной поддержки, в этом есть несомненный положительный результат. Дети уже в раннем возрасте готовятся к многогранному восприятию и пониманию отечественной духовной культуры, в том числе и через обращение к историческому феномену колокола и колокольного звона.

Постепенно, со второй половины XX века, колокол из полузапретного музейного раритета вновь становится неотъемлемой частью нашей повседневной жизни, и церковной, и светской. После долгого забвения тема колокольных звонов открылась не только в качестве атрибута глубокой древности, но и как живое, современное явление традиционной культуры. Не только могучие многоголосные звоны, но даже одинокий звук благовестника способен пробуждать в человеке силу, надежду, любовь и доброту. Колокол всегда был и остается звучащим символом России.

Примечания:

¹ Колокольный звон разрешить // Родина. 2005. № 4. С. 79–81.

² *Никольский К. Т.* Пособие к изучению устава Богослужения Православной церкви. СПб., 1862. С. 21–31; *Израилев А. А.* Ростовские колокола и звоны. СПб., 1884; *Рыбаков С. Г.* Церковный звон в России. СПб., 1896; *Смоленский С. В.* О колокольном звоне в России // Русская музыкальная газета. 1907. № 9/10. Стб. 265–281; *Геннадий, епископ Донской.* О церковном звоне // Старообрядческая мысль. 1914. № 8. С. 752–762.

³ *Гиппиус Е. В.* Ростовские колокольные звоны // Музыкальная жизнь. 1966. С. 17.

⁴ *Голубцов А. П.* Чиновник Новгородского Софийского собора. М., 1899. С. 1, 127, 150; *Никольский К. Т.* Пособие к изучению устава богослужения православной церкви. 5-е изд. СПб., 1894. С. 37.

⁵ Дополнение к актам историческим. СПб., 1853. Т. 5. С. 112.

⁶ *Израилев А. А.* Ростовские колокола и звоны. СПб., 1884. Нотное прил.

⁷ *Никаноров А. Б.* Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря. СПб., 2000.

⁸ *Купрявичус В.* Каунасские куранты // Музыкальная жизнь. 1964. № 20. С. 9; *Щекачев В.* Поют колокола: [о концертах Купрявичусов в Каунасе на карильоне] // Огонек. 1964. № 12. С. 7; *Тюнина М. Н.* Ростовские колокола и звоны // Колокола. История и современность. М., 1985. С. 137–148; *Никаноров А. Б.* Фонография // Музыка колоколов. СПб., 1999. С. 258–262, №№ 2–5, 10, 21.

⁹ *Ярешко А. С.* Колокольные звоны – инструментальная разновидность русского народного музыкального творчества // Из истории русской и советской музыки. М., 1978. Вып. 3. С. 36–74; *Давыдов А. Н., Лоханский В. В.* «Звоны северные» в Архангельском музее деревянного зодчества // Колокола. История и современность. М., 1985. С. 280–285; *Никаноров А. Б.* Псково-Новгородская традиция колокольных звонов // Искусство колокольного звона: Материалы к курсу по специальности № 21.03 / Министерство культуры РСФСР. М., 1990. С. 221–249.

¹⁰ *Давыдов А. Н., Данилов И. В.* Колокольные звоны на фольклорном празднике // Традиционные и новые обряды народов СССР и их отражение в музеях под открытым небом: материалы всесоюзной научно-практич. конф. / Архангельский музей. Архангельск, 1989. С. 48–51; *Давыдов А. Н.* Северные звоны // Наука и религия. 1985. № 7. С. 20–22.; *он же.* Звоны северные // Музыкальная жизнь. 1978. № 2. С. 18; *он же.* Северные звоны // Север. 1981. № 6. С. 98–105.

¹¹ Искусство колокольного звона: программа факультатива для музыкальных училищ / Минкульт РСФСР, Республиканский метод. кабинет по учебным заведениям искусств и культуры. Авторы-сост.: *А. С. Ярешко, В. В. Лоханский.* М., 1990.

¹² Искусство колокольного звона: материалы к курсу по специальности № 21.03 «Духовые и ударные инструменты». М., 1990.

¹³ *Благовещенская Л. Д.* Колокольня с подбором колоколов и колокольный звон в России: дис. ... канд. искусствоведения (спец. 17.00.02 – музыкальное искусство) / Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. Ленинград, 1989.

¹⁴ Колокола. История и современность. 1990. [Вып. 2] / Отв. ред. Б. В. Раушенбах; сост. Ю. В. Пухначев. М., 1993.

¹⁵ Во всех этих реконструкциях колокольных наборов и звонов принимали участие церковные звонари под руководством Игоря Васильевича Коновалова.

¹⁶ Колокольные звоны: Практическое руководство для православных звонарей / Сост. *А. С. Бочков.* М., 1997; *Шариков В. Г., Наумов В., Зайцев В. В., Маркелов П. Г., Смирнов Д. В., Чеботарев А. Л.* Практическое руководство для звонарей православных храмов / Московский колокольный центр. М., 1997; *Чудинова И. А.* Колокольный устав в севернорусской монастырской традиции // Вопросы инструментоведения: сб. рефератов 4-й Международной инструментоведческой конференции сериала «Благодатовские чтения» (СПб., 4–7 декабря 2000). СПб., 2000. С. 159–160; *она же.* «И тако совершится день и ночь»: Колокольные звоны // *Чудинова И. А.* Время безмолвия: Музыка в монастырском уставе. СПб., 2003. С. 142–181; *Шариков В. Г., Зайцев В. В., Иванова М. А., Шариков П. В.* Звонарское искусство: учебно-методическое пособие для звонарей православных храмов / Московский колокольный центр. М., 2008.

¹⁷ Музыка колоколов: сборник исследований и материалов / Отв. ред. и сост. *А. Б. Никаноров;* Российский институт истории искусств. СПб., 1999.

¹⁸ *Оловянишников Н. И.* История колоколов и колоколотейное искусство. 4-е изд / под ред. *А. Ф. Бондаренко.* М., 2003.

Старообрядческая тема в отечественной опере XXI века.

«Житие боярыни Морозовой» Родиона Щедрина

Одно из последних сочинений Р. Щедрина и крупнейшая из исторических опер в русской музыке XXI столетия — «Боярыня Морозова» — посвящена периоду нашей истории, который по праву именуют трагическим — это раскол православной церкви, гонения на старообрядчество, мучения и гибель его приверженцев.

Симптоматично, что, кроме Мусоргского, к этой важной, быть может, ключевой в отечественной истории и искусстве теме никто из композиторов фактически не обращался, хотя сама по себе историческая проблематика волновала русских музыкантов довольно часто. Щедрина она привлекла еще в 1988 году, когда он создал русскую литургию по повести Н. Лескова «Запечатленный ангел». В целом же, в творчестве композитора к «Морозовой» ведут две сквозные линии. Во-первых — это судьба личности в пространстве истории. О ней особенно ясно заставляет вспомнить предшествующая опера автора — «Очарованный странник», написанная по одноименной повести Николая Лескова.

Во-вторых — проблема веры и духовных поисков человека, самоопределения личности и ее пути к истинной вере, к Богу. Тесная связь с культурой русской православной церкви предопределила творческие ориентиры композитора. Интерес к освященному веками русскому церковному искусству оказался мощным источником творчества Щедрина, необычайно устойчиво проявившимся на протяжении многих лет. Это и Стихира для оркестра (1988), и «Запечатленный ангел» (1988), и «Многая лета» для хора, фортепиано и ударных (1991), и «Величание» для струнного оркестра (1995).

Таким образом, «Боярыня Морозова» явилась закономерным итогом длительных творческих поисков, оказавшихся, впрочем, довольно мучительными и сложными для

самого автора. Сам Щедрин отметил, что мысли об опере на этот сюжет у него возникли достаточно давно; однако попытки написать оперу ничем не оканчивались. Изучение литературных памятников, работ по русской истории (в их числе — «Русское старообрядчество» С. Зеньковского, на которое композитору указал академик А. М. Панченко) привело автора лишь к мысли о том, что из этого замысла ничего не получится¹. И лишь летом 2006 года композитор вернулся к идее оперы. Внешний повод заключался в том, что друг, композитор Борис Тевлин попросил написать в честь своего юбилейного концерта «что-нибудь для хора». Щедрин согласился, и в необычайно короткие сроки музыка была готова. Премьера сочинения состоялась 30 октября 2006 года в Большом зале Московской консерватории; в Санкт-Петербурге она впервые прозвучала 26 декабря 2007 года в Большом зале филармонии.

Впрочем, был и внутренний повод. Композитор как-то заметил, что именно личность главной героини стала тем решающим фактором, который позволил сочинению состояться. Конечно, его смысловая организация связана со многими темами и образами. Но именно исторический прототип, имя которого и носит опера, стал здесь исходным вдохновляющим импульсом.

...Феодосия Морозова (урожденная Соковнина) была в шестнадцать лет выдана замуж за боярина, вдовца Г. И. Морозова (брата боярина Б. И. Морозова, воспитателя царя Алексея Михайловича). В 1662 году, когда ей не было и тридцати, Морозов умер, и молодая вдова оказалась владелицей огромных богатств. Протопоп Аввакум познакомился с ней после возвращения в Москву в 1664 году из сибирской ссылки.

Восприняв от него заветы старой веры, Морозова тайно принимает постриг с именем Феодоры-схимницы. Об этом становится известно при дворе, что встречает осуждение царя и бояр. В начале осени 1671 года к ней посылают боярина Троекурова, затем мужа сестры, князя Петра Урусова с наказом, чтобы Морозова «покорилась» воле царя. Она была ночью схвачена вместе со своей сестрой, Е. П. Урусовой, и доставлена в Чудов монастырь. Была задержана и привезена в Москву также их «сопричастница», дворянка Марья Данилова. Внезапно заболел и вскоре скончался единственный сын Морозовой, его утрату она переживала тяжело и долго. Аввакум в своих посланиях пытался поддержать и укрепить ее. Сам патриарх уговаривал боярню присоединиться к церкви, но она не согласилась. Затем их сослали в Боровск в Рождественский монастырь, в котором они в 1675 году и умерли.

История жизни Морозовой, неотделимо связанная с историей церкви, историей противостояния раскольников и никонианцев, привлекла Родиона Щедрина именно возможностью раскрытия личностной трагедии. Сам автор говорил: «Религиозный фанатизм — одна из самых страшных проблем, которая сегодня вообще может планету взорвать. Возможности тротила и психология самоубийц, хладнокровно подрывающих себя вместе со случайными прохожими, — это страшная реальность нашего времени. И с этой точки зрения актуальнее сюжета не найдешь. Но меня все-таки во всей этой истории волнуют конкретные судьбы людей, эмоциональная мотивация их поступков. Эти люди сжигали себя целыми семьями и деревнями, потому что они боялись пыток, боялись пришествия Антихриста, потому что их вера была слита с душой. Мне кажется, что все персонажи моей оперы интересны именно силой своих характеров»².

История раскола, вообще историко-бытовой план в опере отсутствуют, как и собственно религиозная сущность конфликта. Кто прав с догматической точки зрения — раскольники или никонианцы — здесь в принципе не важно. Противостояние Аввакума и патриарха, его тираноборческий пафос, трагическая судьба староверов, политический подтекст ссылки и гибели самой Морозовой вынесены за пределы сюжета. Царь, осуждающий несчастных сестер, выступает только как движущее начало конфликта, очевидное воплощение зла. Морозова и Урусова здесь — обреченные на смерть мученицы. Очевидно, не случайно Щедрин специально подчеркивал, что его опера — чисто художественный отклик на литературные первоисточники. Точнее говоря, — отклик на запечатленные в первоисточниках образы исторических прототипов героев.

При создании либретто композитор отталкивался от «Жития боярыни Морозовой», переписки Аввакума с Ф. П. Морозовой и княгиней Е. П. Урусовой, а также «Жития протопопы Аввакума». Житие Аввакума, написанное им самим во время ссылки в Пустозерске, существовало в рукописных вариантах, тайно распространявшихся в старообрядческой среде³. Впервые оно было опубликовано в 1862 году академиком Н. С. Тихонравовым. Впоследствии этим памятником восхищались И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский, Н. С. Лесков, Л. Н. Толстой, И. А. Бунин; сам Щедрин называл «Житие» «одной из самых великих русских книг»...

«Житие боярыни Морозовой» сохранилось в трех редакциях и было впервые опубликовано по двум рукописным спискам в 1887 году. Судя по всему, «Житие» создано вскоре после смерти Морозовой и Урусовой, при этом его авторство до сих пор не установлено окончательно. Так, по версии А. Мазунина, им был неизвестный по имени дворецкий из дома Морозовой; Н. Поньрко доказывает, что автором был родной брат Морозовой и Урусовой — Федор Соковнин⁴.

Подчеркнуто лаконичный характер оперы (напомним, что ее продолжительность — один час), динамичное развертывание действия потребовали неизбежного сокращения и трансформации исходной фабулы. При этом, с одной стороны, композитор ограничил сюжет оперы только картинами «стражданий» — их предыстория, как и сама жизнь Морозовой, полностью отсутствуют. С другой — в действии включены лишь наиболее значимые и экспрессивные моменты сюжета. Это сцена суда, смерть сына Морозовой, пытки сестер, их заточение в яму и гибель. Нет фигур патриарха и приближенных царя. Одновременно роль последнего значительно усилена — именно он (а не церковные иерархи и приближенные) судит Морозову, отдает распоряжения о ее мучениях и заточении. Отсюда — эмоциональное единство и поступательность в развитии действия, подчиненного только одной линии.

Родион Щедрин сам написал текст оперы, при этом принципы его работы с литературным материалом можно определить так:

- 1) контаминация фрагментов первоисточников в соответствии с общей конструкцией фабулы;
- 2) частичная модернизация лексики первоисточников, учитывающая особенности языкового опыта современной аудитории.

Конечно, приемы контаминации различных фрагментов были продиктованы как особенностями оперного жанра (использование в либретто прямой речи, диалогов, снижение роли отступлений «от автора»), так и самой трактовкой первоисточника. Создавая либретто, Щедрин использовал тексты «Жития Морозовой», «Послания боярыне Ф. П. Морозовой, княгине Е. П. Урусовой и М. Г. Даниловой», «Письма боярыне Ф. П. Морозовой к княгине Е. П. Урусовой», а также слово «О трех исповедницах слова плачевного». Тексты номеров как бы сотканы из отдельных фрагментов первоисточников, имеющих особую эмоциональную окраску и занимающих ключевое положение в исходном тексте:

№ 8 — Плач Аввакума (Lamento II)	Письмо боярыне Ф. П. Морозовой и княгине Е. П. Урусовой
<i>Свете мой, еще ль дышишь, али сожгли, или удавили вас?...</i>	<i>Свет моя, еще ли ты дышишь? Друг мой сердечный, еще ли дышишь, или сожгли, или удави ли тебя?..-</i>
О, две зари, две зари, две ластовицы, две маслины, две звезды, два светила, солнце и луна русския земли...	Увы, Феодосья! Увы, Евдокея! Два супруга нераспряженная, <i>две ластовицы</i> сладкоглаголивья, <i>две маслины</i> и два свещника, пред Богом на земле стояще!... <i>О, светила великия, солнца и луна Русския</i> <i>земли</i> , Феодосия и Евдокея, и чада ваша, яко звезды сияющыя пред Господом Богом! О, две зари, освещающыя весь мир на поднебесней!

Многочисленные сравнения и метафоры, следующие одна за другой, в либретто сокращены и объединены. Это определяет значительную сжатость, уплотненность текста по сравнению с оригиналом. Лексика часто трансформируется — Щедрин объяснял необходимость такой трансформации тем, что современная публика, не знающая старославянского языка, может неправильно понять смысл текста (например, в № 12 слово «жена» заменено на «женщина»).

В некоторых случаях Щедрин инкрустирует в текст измененные цитаты из литургических текстов. Так, в № 6 («Плач Морозовой о сыне») содержатся ясно различимые параллели с каноном «О распятии Господни и на плач Пресвятыя Богородицы», который читается на малом повечерии в Великую Пятницу; № 12 — с псалмом № 102 («...человек яко трава есмь...»). В целом, сохранение общих языковых и стилистических особенностей литературных первоисточников в этой опере не просто воссоздает историческую атмосферу действия. Современность трагедии, произошедшей в XVII веке, воспринимается сквозь призму минувшей эпохи. Для автора смысл свершившихся событий неотделим от того, *как* они были описаны. Использование старославянского языка здесь выглядит не как намеренная архаизация, а как средство отстранения — ощущая огромную временную дистанцию между прошлым и современным настоящим, слушатель осознает глубинный смысл событий, над которым не властно время.

Конечно, при создании оперы значительную роль сыграли *жанровые особенности* первоисточников. В отношении жанра «Жития Аввакума» исследователи выдвигали разные точки зрения, трактуя его и как исповедь (М. Плюханова),

и как первое русское мемуарно-биографическое произведение (М. Дунаев), и как «агитационную автобиографию» (А. Робинсон). Д. Лихачев подчеркивал, что Аввакум создал первое житие-автобиографию в истории русской литературы. В. Гусев отмечал сходство «Жития Аввакума» с нравоучительным бытовым романом, а «Жития Морозовой» — с историко-бытовой повестью. При этом оба жития были созданы в соответствии со сложившимися агиографическими канонами. Если житие Морозовой ближе всего стоит к ранневизантийским образцам мученических житий, разработанным еще в IV веке, то житие Аввакума соединяет типологические черты разных жанров, в первую очередь — святительских и преподобномученических типов жития.

Р. Щедрин обозначил свою оперу так: «Житие и стражданье боярыни Морозовой и сестры ее княгини Урусовой». Тем самым изначально оказалась подчеркнутой ее связь с *мученическим* типом жития, описывающего страдания и смерть святого во имя веры, тем самым подражающего мучениям и жертвенной смерти самого Христа⁵. Просматривается типичная фабульная схема — юность и взросление героя, проходящие в чистоте, тайное принятие истинной веры и осуждение родных, столкновение героя с жестоким властителем (своими родственниками, языческим жрецом), уговоры с его стороны отказаться от своих убеждений, встречающие непреклонное сопротивление, сами мучения героя и, наконец, его смерть, трактуемая как апофеоз всей жизни. Нередко вводятся мотивы чудесного спасения героя от мучений, на некоторое время отодвигающего финальную развязку, а также возмездия (небесной кары), которое настигает мучителя в образе страшной болезни или смерти.

При этом собственно сюжет «Жития Морозовой» содержит значительное число параллелей и аллюзий с другими сюжетами. В первую очередь, это комплекс сюжетов о девушке, вступившей в конфликт со своим отцом (царем, властителем) и осужденной им на смерть — таков античный миф об Антигоне, осужденной Креонтом на смерть в подземелье за то, что она против его воли погребла тело своего брата Полиника⁶. Очевидна взаимосвязь этого сюжета и со сказочными произведениями, повествующими о заточенных на всю жизнь принцессах (правда, обретающих в итоге спасение).

Другой комплекс сюжетов — предания о не покорившихся воле царя приверженцах истинной веры. В своих истоках они восходят к библейскому сюжету о царе Навуходоносоре, повелевшем ввергнуть в огненную печь трех юношей, не пожелавших поклониться золотому идолу. Помимо огромного числа агиографических памятников, о которых речь уже шла выше, здесь следует вспомнить весьма популярный на Руси сюжет о царе Максимилиане (Демьяне), решившем казнить своего сына за то, что он не захотел отречься от Христа⁷.

Наконец, третий сюжетный комплекс связан с образами женщин, готовых отдать свою жизнь во имя близкого человека, родины, шире — идеи, дающей и силы пойти на подвиг самопожертвования. Это мифологические героини — Ифигения, покорившаяся воле своего отца и отдавшая себя в жертву Артемиде ради благополучия страны, Альцеста, решившая сойти в царство смерти ради спасения своего мужа Адмета. Очевидна и взаимосвязь этих сюжетов с легендой о Жанне д'Арк. Таким образом, основные молитвы «Жития боярыни Морозовой»

укрупняются за счет внетекстовых сюжетных связей, представленных в самых разных памятниках художественной культуры.

Жанр мученического жития предполагает и определенную трактовку характеров действующих лиц. Они предстают в подчеркнуто монолитном плане, почти не меняясь в процессе повествования. Противник святого представляет законченное воплощение зла, не допуская вторжение каких-либо позитивных качеств, сам образ святого подвергается идеализации, оказываясь олицетворением духовности и чистоты. В то же время он создается из различных, но дополняющих друг друга качеств — кротости, смирения и непреклонности, твердости веры. Впрочем, в «Житии Морозовой» сущность характера главной героини представлена в сугубо личном аспекте — как отметил А. Панченко, «она умирала не как житийная героиня, не как добровольная мученица, а как человек... Человеческая немощь не умаляет подвига. Напротив, она подчеркивает его величие: чтобы совершить подвиг, нужно, прежде всего, быть человеком»⁸.

Фактически все вышеописанные жанровые особенности сохранены и в опере Щедрина. Действие начинается прямо с картины суда царя над сестрами, отказывающимися принять новую веру. Образы героев обрисованы с предельным лаконизмом и однозначностью. Все, что могло бы разрушить эту монолитность характеров, из сюжета полностью устранено. При этом исторические прототипы героев подвергнуты неизбежной трансформации. Царь, про которого исторические источники сообщали, что его «желали бы иметь все христианские народы», предстает как жестокий и злобный гонитель староверов, обе сестры — страдающие мученицы. И если княгиня Урусова боится мучений, прося сестру укрепить ее дух, то сама Морозова непоколебима в своей правоте: «Сына моего мертва узрю, но не отступлю от веры».

Интересно, что и образ Аввакума трактован в полном «несоответствии» со сложившимися стереотипами восприятия его личности. Ничего похожего на неистовый фанатизм в опере нет — отрешенная скорбь и тихая печаль, сострадание сестрам ставят этого героя в оппозицию жестокому царю и вообще выводят за развитие фабулы.

Антагонизм слепой ярости царя и толпы с кроткой, но нерушимой верой сестер обрекает последних на неизбежную гибель, которая происходит подчеркнуто тихо. Исход их противостояния заранее предопределен — Морозова и Урусова должны погибнуть. Исследователи подчеркивали, что одна из особенностей «Жития Морозовой» заключается в почти полном отсутствии в нем чудесных событий, столь популярных в агиографической литературе. Впрочем, главное чудо здесь — это духовная победа сестер, их незримое торжество над злом, совершаемое не на земле, а на небесах.

Музыкальное воплощение этого сюжета потребовало от композитора особой точности и четкости в выборе художественных средств. Композицию оперы образуют две части. Первая открывается жуткой сценой предания анафеме староверцев, завершается смертью сына Морозовой. Начало второй — сцена пыток Морозовой и ее сестры, финал — смерть и оплакивание боярыни. Таким образом, общая композиция подчинена четкой симметрии, она же действует

и на уровне каждой части. Шесть номеров первой части построены по принципу контрастного чередования неистовых сцен царя, обрекающего Морозову и Урусову на жестокие мучения, и народа (№ 1, 3, 5), со сценами, где сестры оплакивают свою участь (№ 2 и № 6). Центральное положение занимает № 4 — Плач Аввакума, обозначенного композитором как *Lamento I*.

Те же принципы лежат и в основе второй части, также включающей шесть номеров: сцены с царем и народом (№ 7, 9, 11); сцены с сестрами (№ 10, 12). № 8 — плач Аввакума (*Lamento II*). Последняя же сцена — № 13 (Аввакум — *Lamento III*) — занимает обособленное положение, выполняя функцию эпилога всей оперы.

Плачи Аввакума образуют отдельную плоскость, существующую вне сюжетного времени оперы⁹. Аввакум не принимает участия в действии, его *Lamento* — скорбные размышления о происходящем. Их текст и музыкальный материал образуют очевидные параллели с номерами оперы, где сестры остаются одни.

Номера, в которых сестры подвергаются осуждению, — подчеркнута динамичны, имеют дробное строение и диалогическую структуру. В их основе — острые конфликтные сопоставления выкриков хора, царя и фраз сестер. Напротив, номера-плачи имеют медитативный характер, представляя собой монологические высказывания, которые поддерживает и дополняет хор.

В результате, ощущение времени расслаивается на несколько планов. Историческое время, в котором гонения на Морозову продолжались около четырех лет, предстает в виде отдельных фрагментов или сцен. При этом избирательность в воспроизведении исторических событий не создает ощущения хронологических «разрывов» — их соединяет общая логика, а также медитативные сцены с сестрами и Аввакумом. Наконец, движение сюжетного времени идет то в ускоренном темпе — в сценах осуждения и страданий, то замедляется и даже останавливается — в сценах переживания сестер о своей судьбе. Это сообщает действию динамику и внутреннее напряжение, одновременно создавая особую смысловую плотность в восприятии произведения.

Интонационное решение оперы многогранно. Во многом на него оказал воздействие исполнительский состав. Использование только хора, солистов и ансамбля ударных и единственного мелодического инструмента — трубы — предопределило особую трактовку тембро-интонационных средств. Во-первых — это действие вокальных тембров в «нетрадиционном» качестве, подчас сближающее их с ударными инструментами (точнее — с шумовыми по природе тембрами: интонирование одной фонемы «А», произнесение текста шепотом, пение с закрытым ртом, свист). Во-вторых — значительное расширение палитры звуковых приемов, а также использование принципа функциональной переменности (одна и та же партия представлена в разных качествах).

Среди интонационных комплексов оперы в первую очередь выделим материал, имеющий ярко выраженные литургические истоки. Щедрин указал на то, что при работе отталкивался от подлинных старообрядческих напевов. Точнее говоря, здесь следует говорить о творческой реконструкции фундаментальных особенностей этого стиля. Среди них — прозоподобный синтаксис, монологические ладовые основы, поступательность в развертывании, в целом — отсутствие

конфликтного начала и вместе с тем — внутреннее мелодическое напряжение. Эта интонационная сфера связана с образами Морозовой и Урусовой, а также Аввакума. Обычно она выступает на фоне хора, у которого звучит отдельный тон или вертикаль с ясно различимой консонантной, терцовой основой. Особое положение в их музыкальных характеристиках занимают также интонации плача, имеющие фольклорные истоки. Они во многом обусловлены сферой речевого интонирования, отсюда — свобода диапазона и ритмического рисунка, резкие скачки, усложненность звукоряда (№ 6 — «Плач Морозовой о сыне», № 8 — «Плач Аввакума»).

Важнейший интонационный комплекс оперы — область ударных инструментов. В первую очередь, она связана со сценами осуждения и пыток. Богатый арсенал ударных инструментов, участие которых предписывает партитура, позволяет достигать самых разных эффектов — это и бряцание цепями, и шум ветра, и столь значимая для Щедрина стихия колокольности. С «ударным» интонационным комплексом соприкасается область шумовых и звукоподражательных звучаний, в которых приемы тембровой имитации в партии хора сближаются с ударными инструментами (унисон литавр и низких голосов хора, например). Кроме того, это приемы скандированного произношения — когда текст повторяется на одной ноте в определенном ритме (№ 5 — «И послал к Ивану царь лекарей своих. С ядами, с ядами, с ядами...»).

Вообще партитура оперы представляет огромный диапазон ритмических средств, среди которых значительную роль играют остинатные повторы. Они трактованы со значительным разнообразием — от интонирования сложноладового мелодического рисунка до превращения остинатного звучания в едва различимый фон. Взаимодействие всех этих интонационных сфер, а также их контрастное сопоставление и определяют значительное разнообразие звукового облика партитуры, требующей быстрого, подчас моментального переключения — напомним, что лаконизм развития предполагает здесь особую чуткость и отзывчивость слуха.

Значительную роль в музыкальной драматургии «Боярыни Морозовой» играют тематические повторы и лейтинтонации. Они создают ясно ощутимые интонационные арки на расстоянии, подчеркивая смысловые и композиционные параллели в развитии действия. Так, наиболее ощутима параллель музыкального материала между началом первой и второй частей (№ 1 и 7) и окончанием второй части (№ 11) — сцены суда, пыток над сестрами, повеление царя о погребении Урусовой. В этих номерах властвует жесткое звучание ударных, остинатные стучащие ритмы, рождающие почти физическое ощущение ударов. Другая параллель возникает при повторе текста «Выпросил у Господа светлую Россию сатана...» в начале № 8 и 10 — отрешенно скорбный хор связывает плач Аввакума и сцену смерти Урусовой. Наконец, еще одна важная параллель соединяет № 6 («Плач Морозовой о сыне») и № 10 («Смерть княгини Урусовой») — это экспрессивнейшая тема плача, звучащая в самые трагические моменты жизни Морозовой.

Две наиболее значимые лейттемы связаны с образами антагонистов действия — царя и Морозовой. Тема, характеризующая первого, — острая, нервная и колючая

ритмическая фигура у трубы, многократно звучащая в № 1, 7, 11. Основная тема Морозовой насыщена мелодической энергией широкого дыхания, она звучит уже в самом начале оперы, она же открывает и сцену смерти героини (№ 12).

В целом, интонационный язык оперы избегает однозначных жанровых и семантических аллюзий. Воплощаемые им смыслы необычайно емки в плане средств выражения. В то же время сами эти средства отнюдь не обладают свойством легкой «общительности» со слушателем. Отсюда — значительное напряжение, которого требует восприятие оперы, носящее подчас не столько эмоциональный, сколько интеллектуальный характер.

Отдельного внимания заслуживает проблема жанра и художественного единства «Боярыни Морозовой». В рецензиях, появившихся после премьеры оперы, отмечается ее сходство с жанром пассионов и оратории, древнегреческой трагедии. В пользу этих определений свидетельствует разделение функций хора (он — и участник действия, и комментатор), отстраненный характер действия, а в отношении пассионов — еще и очевидные сюжетные и образные параллели. Отдельно рассматривается такое качество этого сочинения, как его предназначенность для концертной сцены. Визуально-сценический ряд здесь необязателен, главное — то, что совершается в самой музыке¹⁰.

Последнее обстоятельство, конечно, не является уникальным для «Боярыни Морозовой». «Очарованного странника» сам Щедрин обозначил как «оперу для концертной сцены»; написанная в 2006 году «Антигона» Слонимского охарактеризована автором как «ораториальная опера». Очевидно, сведение зрительного плана к минимуму или вообще его отсутствие имеет и глубокие основания, связанные с *пересмотром самой сущности оперного жанра*.

В XX веке наряду с радикальным новаторством в музыкальном театре оказывается заметной тенденция творческой реконструкции архаических жанров, сквозь глубину веков сохранивших свою генетическую связь с оперой. В частности, это литургическая драма и мистерия, привлекавшие внимание многих композиторов («Орфей» А. Казеллы и «Мученичество святого Себастьяна» К. Дебюсси). Естественно, это привело к коренной перестройке драматургических принципов музыкального театра, отказу от традиционных композиционных моделей, наконец — трансформации соотношения разных планов произведения (зрительный ряд, музыкальный и т. д.).

Среди отличительных особенностей литургической драмы, действующих и в «Боярыне Морозовой», отметим объективность в раскрытии сюжета, предполагающую наличие дистанции между пространством исполнителей и зрителей (достигающуюся, в частности, за счет использования старославянского языка), однотонность трактовки сюжета (в отличие от мистерии, не допускающую появления комических и гротескных мотивов), литургические истоки музыкального материала.

Конечно, все эти жанровые качества трактованы в «Боярыне Морозовой» сквозь призму стиля самого композитора^{11, 12, 13, 14, 15, 16, 17}. Можно предположить, что обращение к модели литургической драмы было продиктовано жанровой сущностью первоисточника, связанного и с определенным типом развертывания повествования, и с направленностью слушательского восприятия. Конечно,

«Житие боярыни Морозовой» вовсе не литургическое действие в прямом смысле этого слова. Но связь с ним оказывается здесь ощутимой и прочной — несмотря на свободу трактовки жанрового прообраза. Представляется, что уникальность этого сочинения заключена в удивительном органическом единстве всех его художественных компонентов. Монодическая стихия древних распевов сплетена здесь с усложненной ладовой организацией, фольклорные истоки — с широчайшей тембровой палитрой и изысканными ритмическими конструкциями. Сама история про боярыню Морозову перестает быть частью прошлого, но повествует о вечно актуальных проблемах и ценностях.

Примечания

¹ «...вообще, я давно думал об Аввакуме. Несколько раз начинал писать. У меня был его образ, и жена его, и сын его, и патриарх Никон, и вселенский собор. Все это было. Но, делать оперу... Я завяз, понял, что мне не хватает драматургических столкновений. Подумал, что это будут фактически “страсти от Аввакума”» / Музыкальная академия. 2007, № 4. С. 10.

² Российская газета. 30 октября 2006 г., № 42009.

³ Житие Аввакума и другие его сочинения / Сост., авт. вступ. ст. и коммент. А. Н. Робинсон. М., 1991.

⁴ См.: *Понырко Н. В.* Житие протопопа Аввакума. Житие инока Епифания. Житие боярыни Морозовой / Статьи, тексты, комментарии. СПб., 1993.

⁵ В истории оперы обращение к этому сюжетному типу — явление редкое. Среди примеров — «Полиевкт» (или «Мученики») Г. Доницетти и «Сервилия» Н. Римского-Корсакова.

⁶ Обратим внимание на контрастные парные образы: Антигона — Исмена и Морозова — Урусова.

⁷ Этот сюжет воплотился, в частности, в жанре вертепного представления, разыгрывавшегося в период Святков.

⁸ *Панченко А. М.* Русская культура в канун Петровских реформ. Л., 1984. С. 35.

⁹ Обозначения *Lamento* здесь не случайны — напомним, что в основе текста Эпилога лежит «Об трех исповедниках слово плачевное», по жанру представляющее надгробное слово (плач), стилистически к нему же примыкают и использованные в № 4 и № 8 фрагменты писем Аввакума.

¹⁰ Точнее говоря, сценическое действие имеет потенциальный характер. Сам Щедрин выразил надежду, что «Боярыня Морозова» будет представлена и в сценическом варианте (тем самым повторив судьбу «Очарованного странника»).

¹¹ См.: *Денисов Н. Г.* Боярыня Морозова”: новая хоровая опера или думы о судьбе России // Музыкальная академия: 2007. № 4. С. 8–16.

¹² *Синельникова О. В.* Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи. Диссертация доктора искусствоведения по ВАК 17.00.02, Москва, 2013. 588 с.

¹³ *Иванов А. М.* Сакральный мир в позднем творчестве Щедрина // Музыкальная академия. 2013. № 4. С. 9–16.

¹⁴ *Иванов А. М.* Хор как средство воплощения сакрального содержания и символ православной веры в творчестве Родиона Щедрина // Обсерватория культуры. 2014 № 5. С. 51–57.

¹⁵ *Иванов А. М.* Три шедевра Родиона Щедрина на сакральные темы // Научное обозрение. Реферативный журнал. — 2015. — № 2. — С. 52–52; URL: <http://abstract.science-review.ru/ru/article/view?id=398> (дата обращения: 21.08.2017);

¹⁶ Серегина Н. С. Интонация как ценность: протосмыслы. Древняя Русь. СПб. РИИИ, Петрополис, 2017. 399 с. С. 322–335.

¹⁷ Серегина Н. С. Интонация России. Современное звучание древнего мелоса // Вестник Академии хорового искусства имени В. С. Попова, Гл. ред. — А. К. Петров (ректор Академии хорового искусства имени В. С. Попова), редактор — Р. С. Докучаева. 2017 № 8. С. 46–47.

Мир Зосимы в опере А. Смелкова «Братья Карамазовы»

Роман «Братья Карамазовы», по определению авторитетного исследователя творчества Ф. М. Достоевского Игоря Волгина, «по совокупности заключенных в нем художественных смыслов есть некий “сверхтекст”, вобравший в себя весь русский универсум»¹.

В либретто оперы А. Смелкова «Братья Карамазовы»² вместились не только фабула романа как «История одной семейки»³, но и глава «Великий инквизитор», вошедшая в роман как «Сочинение» его персонажа Ивана Карамазова по мотивам средневековой легенды о том, как, если бы Христос сошел снова на землю, люди предали бы и распяли его⁴. И вот уже более ста лет эта притча обсуждается как самостоятельное актуальнейшее произведение философской мысли⁵.

Опера Смелкова в своей афише имеет жанровое определение «мистерия». Мистериальность свойственна самому роману Достоевского, его «внутренней форме»⁶, опирающейся на сложный жанровый сплав источников библейских, евангельских⁷, литургических⁸ и фольклорных⁹, на противостояние двух сфер — мира Зосимы и мира Великого инквизитора.

Мир Великого инквизитора вошел в оперу отдельными сценами из католического сюжета о Христе, как «опера в опере». Основной интонационной идеей послужил гимн «*Ave Regina coelorum*»¹⁰, текст которой предоставлен А. Смелкову по его просьбе И. С. Федосеевым¹¹. Музыка композитор сочинил сам, в характере средневекового католического песнопения.

Либреттист Ю. Г. Димитрин написал монолог Великого Инквизитора, где в куплетной форме, по-оперному, выразил суть развернутых построений Достоевского о механизмах управления человеческими массами. Так, фраза арии Великого инквизитора «Ваша совесть — мы» введена либреттистом на основе фраз романа: «Ты исполнил бы всё, чего ищет человек на земле, то есть: пред кем преклониться, кому вручить совесть и каким образом соединиться наконец всем в бесспорный общий и согласный муравейник, ибо потребность всемирного

соединения есть третье и последнее мучение людей. Всегда человечество в целом своем стремилось устроиться непременно **всемирно**¹². «Самые **мучительные тайны их совести — всё, всё понесут они нам**, и мы им разрешим, и они повесят решению нашему с радостью, потому что оно избавит их от великой заботы и страшных теперешних мук решения личного и свободного. И все будут счастливы, **все миллионы существ**»¹³.

Слово «совесть» этимологически восходит к Богу — «свьѣсть» — весть от Бога, ведание, познание Бога и знание Богом всех наших мыслей и деяний¹⁴. Славяно-древнерусское слово свь'есть, или совесть, сохранилось в записях начиная с XI века, но должно было возникнуть по самой меньшей мере на два столетия раньше¹⁵. По словам Г. М. Прохорова, «все ее определения так или иначе говорят одно: совесть — это памятование о Добре. Потеря совести есть забвение о его — или, лучше сказать, о Его — существовании»¹⁶. «Мы, заметим, различили тем самым во внутреннем мире человека своего рода пространство и вечный двигатель: некий центр личности занимает “Я”, впереди или выше него находится вечно пребывающее Добро, а позади или ниже, стало быть, зло <...> По самой природе вещей “Я” должно, вынуждено (во всяком случае, пока не потеряет совесть) бежать от зла, стремясь к Добру, ибо, когда его настигает зло, делается плохо, а когда оно достигает Добра, становится хорошо (это ведь следует из самих понятий добра и зла). Получается, знание о нашей причастности к Добру и злу приводит “Я” в движение. Иными словами: совесть есть двигатель сознания»¹⁷.

Инквизитор у Достоевского сам находится вне совести, вне Бога, и устраняет механизм Совести — внутренний механизм организации человеческого общества — вынимает из организуемых им человеческих масс, беря эту потерянную функцию на себя. Инквизитор в романе заменяет смысл понятия совести — обращенной теперь не к Богу, а к нему, Инквизитору. И настаивает на без-совестном, без-божном механизме соединения людей.

В филологической литературе рассматривается позиция автора романа «Братья Карамазовы» в системе опровержения идей Великого инквизитора¹⁸. В опере также можно выявить свою систему «опровержения» — в интонационной системе, взаимодействии лейтмотивов, в собственно музыкальной драматургии. Так, в музыкальном облике трех сцен, основанных на «Поэме о Великом инквизиторе», проявляется иносказательная формула «Обнимитесь, миллионы». Интонации 9-й симфонии Бетховена¹⁹, пронизывающие партию Мити, как приверженца шиллеровских идей, переосмысливают образ объятия миллионов как тему их единения под эгидой Великого инквизитора. Ироническое звучание этой интонации было критически воспринято рецензентом, и при этом, композитором М. Журавлевым: «издевательски искажённые интонации “Оды к радости” из IX симфонии Л. Бетховена, хотя и обрисовывали “антилиберальный” пафос Ф. Достоевского, всё же уступка тому же постмодернизму»²⁰.

Образ Зосимы у Достоевского вбирает русскую агиографическую традицию²¹, служащую основанием для широких поисков его прототипа в исторических фигурах Игнатия Брянчанинова²², Амвросия Оптинского, Сергия Радонежского²³, Тихона Задонского, сибирских старцев, возможно, известных Достоевскому по пребыванию его в Кузнецке²⁴. Л. Никонова выдвинула версию о том, что Достоевский

мог узнать от священника Евгения Тюменцева, венчавшего Достоевского и Исаеву, об отшельнике **Зосиме Тобольском**, проведшем «в глухом лесу» близ Кузнецка около 25 лет (1797–1821 гг.)²⁵. Позднее эти данные были опубликованы М. Кушниковой и В. Тогулевым²⁶. Научная работа по теме имела продолжение в трудах исследователей²⁷.

Уже с первых тактов оперы определяется контраст и противостояние образной сферы Зосимы, обращенного к константам бытия, и сферы суетной неуравновешенности обыденной жизни, в категориях христианства выражающихся в образах «бесовства», а в музыкальном воплощении предстающих в танцевальных ритмах и иронической пародийной интонационной сфере. Так, после возвышенной, насыщенной монументальными, создающих эпический образ, звучаниями увертюры — «Прелюдии» и детского «ангельского» хора, и мужского хора, грозно оглашающего приговор мнимому отцеубийце Дмитрию Кармазову, — раздается чертыхание Федора Павловича на авансцене — действие начинается словами:

«Фу ты, **черт!**
У кого, однако, спросить,
в этой **бес-толковщине...**»

и переключает восприятие слушателей из сферы высокого — в сферу незамечаемой пока никем inferнальности, разворачивающейся затем в сценах Смердякова, Ивана, Черта, в финальных сценах безумия Ивана и в хоровой финальной сцене суда. А начальное действие происходит в монастыре, куда враждующее семейство Кармазовых прибыло к старцу Зосиме в ожидании святых советов для заключения семейного мира. Эта фраза обозначает «переломный вниз» момент начала действия и, далее «колесо музыки» движется в пространстве иронии, окрашивающей суетливое звучание хора баб, пришедших со своими бедами к Старцу («Исцели благослови...») и колоратурное выражение любви помещицы Хохлаковой («Я так люблю человечество...!»).

Но мир Зосимы серьезен, сердечен и прост.

Сцена в скиту, где принимает Зосима Алешу, Ивана и Федора Павловича и запаздывающего Митю, начинается боем часов и аккордовым мотивом Зосимы:

Andante
(Бой часов)

Освещается внутреннее помещение скита. Старец — в кресле.
У его изголовья — Алексей. В углу на стуле — Иван.
Федор Павлович расхаживает. Часы бьют двенадцать.

ФЕДОР ПАВЛОВИЧ

10

Ф. П.

f *meno f*

Ров. не . шенько на . сто . я щий час , а сы .

Мелодико-гармонический лейтмотивный комплекс Зосимы, с первой его реплики «Время есть еще. Подождем...» — выражен мерными аккордами молитвенного склада в оркестровом сопровождении. Здесь нет подражания языку православного богослужения — аккорды Зосимы рисуют его индивидуальный облик, строй его личности, подобно давним святым, обращенной к духовной внутренней мере²⁸. Те же размеренные аккорды определяют интонационный строй партии Алеши, подчеркивая, как и в романе, их духовное родство²⁹. Их неспешный ход противостоит вторжению немислимых в келье инока опереточно-канканных «наскоков» фиглярствующего Федора Павловича.

Интонации Зосимы имеют свое собственное время — Время вечности и время, идущее от Древней Руси. Он его хранитель, через него мы ощущаем веру в то, что оно длится, что оно еще наше. И это время кончающееся время жизни пока еще живого Зосимы и время Жизни человечества, по апокалипсическому пророчеству о конце времен: «Время есть еще, подождем...».

11

1!

Вре . мя есть е . ще . Подождем .

В сцене с Зосимой в мир степенного течения времени троекратно врываются неприлично звучащие здесь, в келье, опереточный ритм шутовских эскапад Федора Павловича, едва ли не кружащегося в пируэте, пародированные церковные интонации («плоть от плоти моя»), скандирование скабрёзности «За обольщение девиц платил по тысяче!».

20

Più sostenuto
 ЗОСИМА

3. У . бе . дитель . но про . шу вас не сты . диться са . мо . го се . бя .

(Бросается на колени)
 ФЕДОР ПАВЛОВИЧ

Poco meno

Ф. П. Ве . ли . кий старец! Что мне де . лать, чтобы на .

14.

Ф. П. . следовать жизнь вечно?

ЗОСИМА (с улыбкой)

3. Сами знаете: не предавайтесь пьянству, сладострастию,

Д. П.

А ко-ли при-хо-дит-ся ждать, я вас всех по-ве-се-лю. При-ез-

18

Ф. П.

- жаю я как-то по делам в один городишко. Вы-хо-дит исправник. А

Ф. П.

я, знае-те, э-дак с раз-вязностью свет-ского чело-века: «Господин исправник,

Ф. П.

12 *ad lib.*
 будь-те нашим, так ска-зать, Направником!» Как это, говорит, Направником?

ff *colla parte*

В конце сцены в келье Зосима падает на колени перед Митей, прозревая его будущее страдание. Эпизод этот в музыке сфокусирован в кратком ансамбле «оцепенения»: «**Господи, старец на коленях!...**». Прозрение Зосимы нашло выражение в остановке (глинкинском «оцепенении») из 1 акта Руслана) действия, где **музыкальное звучание** словно бы содержит образ **Прозрения Высшего Измерения**.

Старец поднимается с места, подползая к Мите. Зосима, опустившись перед Митей на колени, кланяется ему в ноги, коснувшись лбом земли.

Ф. П.

От . це . у . бий . ца!

fff

poco allargando

fff *p*

Più sostenuto 27

М. МИТЯ *pp*

А. АЛЕША *pp*

Гос . по . ди, ста . рец н . ко .

Гос . по . ди! Ста . рец на ко . ле . нях, что это?

pp

ФЕДОР ПАВЛОВИЧ

Ф. П. *pp* Старец на ко . леньях, э . то что же он в ноги то? Э . то эм . бле . ма ка .

М. . леньях пе . ре . до мной. Что сей сон озна . ча . ет? Что сей сон о . зна .

А. Гос . по . ди! Гос . по . ди! Ста . рец на ко . леньях, Гос . по . ди,

Ф. П. . ка . я - ни . будь?

М. . ча . ет?

А. Э . то что?

З. ЗОСИМА Про . сти . те. Прости . те все...

Fiatti

38

Poco più mosso
 МИТЯ *p ad lib.* [28]

M. О, Бо - же!

Митя, закрыв лицо руками, выбегает из комнаты.
 За ним с поспешными поклонами выходят Федор Павлович
 и Иван. Алеша бросается помочь старцу подняться.
 rit.

Meno mosso. Molto sostenuto
 ЗОСИМА

3. Ве - ли.ко.му бу.ду.ще.му стра . да.ни.ю е.го покло - нил.ся, ве .

3. . ли.ко.му стра.да.ни.ю. Не здесь тво.е ме.сто, А . ле . ша. Как толь.ко спо.

На протяжении оперы персонажи так или иначе находятся в круге тем, возникших или подразумеваемых в келье Зосимы. Злободневные темы православно-го подвига возникают в доме Федора Павловича Карамазова в сцене «За коньячком», например, в рассуждениях Смердякова о сотворении мира или о солдате, который «не согласился изменить своей веры и принял муки. Дал содрать с себя кожу и умер, слава и хвала Христа»³⁰, Смердяков с легкостью необыкновенной, словно бы приплясывая, шутя отрицает христианский подвиг солдата, уподобившегося святым³¹:

«Скажу-с, что подвиг, конечно, велик.
Но никакого бы не было особенного греха,
если бы отказаться от собственного крещения своего,
чтобы спасти жизнь свою для добрых дел,
коиими искупить малодушие».

«Кадрильная» пружина музыки действует в уютных пределах беседы за послеобеденным *коньячком* на тему «Есть ли Бог?», оборачиваясь избиением и жалким лепетом Федора Павловича «Я Ивана боюсь...» на изломанных интонациях первоначально пританцовывающей, «уютной» темы «Ну-ка, ну-ка, расскажи-ка...». Музыкальный контрапункт «уютного» начала создает здесь репризную арку, «иллюстрируя», как действует в реальности обоснованная «за коньячком» вседозволенность. Тот же оборот мелькнет в сцене «В темноте» у дома Карамазова — как обозначение этого момента воспоминания Мити о той беседе за коньячком. В рассказе Смердякова об убийстве Федора Павловича на словах «... они навзничь и повалились все в крови...» (в сцене «Визит к Смердякову») — мы снова слышим эту пританцовывающую интонацию.

Канкан и кадрили, а также оргиастический народный хор из сцены «В Мокром» («Русская оргия во всей красе»³²) пытаются вытеснить память о мире Зосимы. А в целом они сродни плясовой стихии древней Руси, также противопоставляемой сфере высокого в христианстве.

Смердяков с гитарой (сцена 8) поет песенку «Непобедимой силой привержен я к милой...». Ее тексту присущ стилистический и содержательный «разлом» — механическое соединение «высокого» — «Непобедимой силой привержен...» и обыденного «...я к милой»; «Господи поми-и-илуй» и — «Ее и меня! Ее и меня! Ее и меня!».

Песенка Смердякова у Достоевского имеет созвучие с Поэмой о Великом инквизиторе. Первая строка куплета соотносится с характеристикой Пришедшего в поэме о Великом инквизиторе», вводя элемент снижения, пародии того, что в поэме характеризуется как искреннее движение душ к Нему, явившемуся людям: «Народ **непобедимою силой** стремится к Нему, окружает Его, нарастает кругом Него, следует за Ним. Он молча проходит среди их с тихой улыбкой бесконечного сострадания. Солнце любви горит в Его сердце, лучи Света, Просвещения и Силы текут из очей Его и, изливаясь на людей, сотрясают их сердца ответною любовью. Он простирает к ним руки, благословляет их, и от прикосновения к Нему, даже лишь к одеждам Его, исходит целящая сила»³³.

В примечаниях к роману В. Е. Ветловская приводит свидетельство Достоевского об источнике этой песни, якобы услышанной им «еще лет 40 назад», где говорится не о непобедимой силе, а о волшебной: «...Иль волшебной силой / Дух привержен к милой. / Господи помилуй, / Ее для меня...»³⁴. Видимо, не случайно в песенке Смердякова «волшебная» сила любви оборачивается ёрническим поруганием «Непобедимой силы».

На протяжении всей оперы происходит сложное взаимодействие музыкального тематизма Смердякова, черта и Ивана Карамазова³⁵, расширяющее круг отхода от сферы Зосимы. О нем только Грушенька загрузит, узнав о кончине, и спрыгнет с колен Алеши.

Однако именно на протяжении оперы, опираясь на структуру «лестничной» образной иерархии романа³⁶, музыкальный тематизм выстраивается по категориальной лестнице между высоким и низким в христианской иерархии ценностей. В иерархии тематизма оперы высшую сферу представляют образы «Божественного присутствия», возникающие в узловых точках драматургии, раскрывающие высшие смыслы происходящего, связанные с образом Зосимы опосредованно, именно в его ценностной системе координат.

Тема Высшего присутствия, исполняемая вокализмом контр-тенора, возникла из эпизодов в житиях Святых, в которых соприкасается мир земной и мир Небесный через звучание Гласа Божьего и излучение небесного Света³⁷.

«Связь с иными мирами» в пространственном мире произведений Достоевского была отмечена исследователями его творчества: «Если существует ангел неслышного голоса, то именно его вестническим присутствием сплошь освящено метафизическое пространство общения героев Достоевского»³⁸. Эта сфера понятна и другим национальным культурам. Так, японская переводчица нашла ключевые соответствия этим понятиям в японской литературе, осознаваемым как «край, рамка, т. е. пределы, границы миров, отношение, волшебная сила, косвенное условие, пауза, молчаливый диалог, знак судьбы»³⁹: «В “Братьях Карамазовых” подобное происходит, сопровождаясь “светом”, вернее, “проблеском”: в тот момент, когда к человеку приходит спасение, дающее ему силы и радость, он словно познает связь между собой и целым миром, чувствует, будто ухватил нити других миров, слышит милый “голос” или “прорицание”, к нему приходит “откровение”»⁴⁰.

Сфера «Высшего присутствия» выражена воспаряющей мелодией «надмирного» регистра, включенной в партитуру не только в обозначении образа Пришедшего⁴¹, безмолвно участвующего в оперном сюжете — в момент воскрешения девочки. Тема **Высшего присутствия** звучит без слов вокализмом контр-тенора. На лондонской — 30 января 2009 года, и московской — 3 и 4 февраля 2009 года премьерях она была поручена высокому сопрано, и это сближало образ с женской темой, когда мелодия изливается на поверженного Григория (сцена «В темноте») — «... **слезы ли чьи, мать ли моя умолила Бога, дух ли светлый облобызал меня** в то мгновение — не знаю, но черт был побежден. Я бросился от окна и побежал к забору...» — Часть третья. Книга девятая. V. Третье мытарство⁴².

В третий раз эта тема звучит в завершении оперы в эпизоде «Поцелуя Пришедшего» (на словах ремарки: «целует его в бескровные девяностолетние уста»).

Вторая по образному значению сферы Божественного — «ангельская» тема, приносимая детским хором, как бы с небес — «Вечер тихий, вечер летний...».

2 ДЕТСКИЙ ХОР (За сценой)
p

Ве . чер ти : хий, ве . чер лет . ний, от . во . рен . но . е ок . но . . За .

pp

7443

Источником этого образа является эпизод романа, посвященный детскому воспоминанию Алеши Карамазова об одном летнем вечере, когда его мать молилась перед иконой, рыдая: «... он запомнил один вечер, летний, тихий, отворенное окно, косые лучи заходящего солнца (косые-то лучи и запомнились всего более), в комнате в углу образ, пред ним зажженную лампадку, а пред образом на коленях рыдающую как в истерике, со взвизгиваниями и вскрикиваниями, мать свою, схватившую его в обе руки, обнявшую его крепко до боли и молящую за него Богородицу ... »⁴³.

Видимо, именно об этой иконе и о том же эпизоде вспоминает за коньчком его отец Федор Павлович, рассказывая присутствующим, как он плевал на эту икону, почитаемую чудотворной.

Образ вечернего Света у Достоевского становится «тематическим ядром» образа Алеши Карамазова. В опере его обобщенный знак трактуется шире — как высокая сфера ангельского пения. Этот образ замечен рецензентами: «Пронзительно вплетён в музыкальную ткань разворачивающейся трагедии звучащий сверху, из-под сводов театра — словно с небес, ангельски чистый детский хор, для которого композитор нашёл удивительную интонацию, заставляющую трепетать сердце»⁴⁴.

Выстраивая основу для музыкальной драматургии оперы, либреттист «оставляет» мгновение светового луча и свечения лампадки, зажженной перед иконой, в стихе, подтекстовывающем эту музыку. Сравнение первоначального либретто с окончательным позволяет видеть работу композитора с текстом либретто: он меняет в тексте Достоевского (использованного Ю. Димитриным) местоположение всего лишь одного слова: вместо «вечер летний, вечер тихий,...» он пишет — «Вечер тихий, вечер летний...». Простой напев этих слов создает ассоциацию с молитвой «Свете тихий»:

**«Вечер тихий, вечер летний, отворенное окно...
Зажженная лампадка перед Образом...
Косые лучи заходящего солнца...»**

Эквиритмический напев песнопения православного Обихода «Свете тихий» исполняется на Всенощном бдении:

«Свете Тихий, Святыя славы, Безсмертнаго Отца Небеснаго, Святаго Блаженнаго, Иисусе Христе, пришедше на Запад Солнца, видевше Свет вечерний, поем Отца Сына и Святаго духа...»⁴⁵

«Словесно-мотивные»⁴⁶ совпадения этого молитвенного песнопения и фрагмента о детском воспоминании Алеши несомненны. Образ вечернего Света выстроен Достоевским вполне определенно. Хор «Вечер тихий...» дает возможность исполнителям обратиться к сфере православного интонирования, для выражения «сверх-образа» простой мелодии этого хора.

По личному признанию автора музыки, в построении системы музыкальных значений применены тонально-гармонические символы, призванные действовать на глубинных уровнях тональной драматургии. Так, во Вступлении («Прелюдия») основной тонический аккорд *cis-moll* означает сферу «русского Бога», а его субдоминантовая функция с доминантовым звуком *gis*, лежащая в основе детского хора «Вечер тихий...», призвана выразить сферу «Богоматери с Младенцем».

Детское впечатление Алеши связано как с памятью о его матери, Софии Ивановны, так и с образом иконы Богоматери (конечно, с Младенцем). Так, тема Богоматери, тема женственности как материнства, лежит в основе мировосприятия Алеши — и по Достоевскому, и в пространстве лейтмотивных значений музыкальной драматургии оперы.

Тема «ангельского», детского пения звучит трижды:

- 1) в Интродукции оперы («Прелюдия»), небесным своим обликом контрастируя тревожной теме Вступления и устрашающим возгласам мужского хора «Обвиняетесь в убийстве отца вашего ... »
- 2) во втором действии, предваряя арию Инквизитора.
- 3) в финале, контрапунктом теме «Высшего присутствия» — в эпизоде Поцелуя Пришедшего, завершая оперу.

Сакральное значение образа детства и образа иконы Богородицы в романе подчеркивается хулой на Богоматерь Федора Павловича, плюющего на икону, почитаемую чудотворной, — видимо, и тогда, в детском воспоминании Алеши — отчего бы мать его рыдала, прижимая к себе сына (здесь сквозит «живая» иконография Богоматери), и в сцене «За коньячком», когда Алеша падает в обморок, а Иван вспоминает, что мать Алеши и его матерью была.

Детский хор в опере далеко не случаен — эта тема восходит к детским сценам романа, а через них — прямо к Евангелиям⁴⁷. Он звучит и в финале 1-го действия — на латинский текст католической молитвы «*Ave Regina coelorum...*» в сцене «Пришедший»

Третий (в порядке появления) образ высшего смысла связан с образом Зосимы интонационно и восходит к сцене Сна Алеши в романе, где ему является Зосима. Этот кульминационный эпизод оперы содержится в седьмой сцене 2-го действия — «Сон Алеши», соотносящийся с важным символическим эпизодом романа, в котором Алеша прозревает евангельский эпизод «Кана Галилейская».

«Сон Алеши» был единодушно отмечен публикой и критикой как выдающийся по красоте и духовному содержанию. Это вершинный эпизод оперы, представленный мелодическим ансамблем девяти главных персонажей. Его тематический материал, основанный на «призрачных» секундах, переплавленных в просветленный молитвой романс, соткан словно из тишины.

Сцена «Сон Алеши» обобщает многие главы романа: «Жизнеописание Зосимы», «Кана Галилейская», посвященные всепрощению. «Простите!» — первым говорит Зосима; о прощении спрашивает Митя кучера Андрея, подъезжая к Мокрому, всех хочет простить и Грушенька. Алеша вспоминает об этих словах Зосимы. Эти слова — «... **любой перед всеми и за все виноват**» — становятся одним из важнейших сквозных мотивов Достоевского⁴⁸.

В сцене «Сна Алеши» музыкальными средствами постигается богословие Зосимы, выраженное в романе на страницах «Из бесед и поучений старца Зосимы»:

«Мир же духовный, высшая половина существа человеческого отвергнута вовсе, изгнана с неким торжеством, даже с ненавистью... Многое на земле от нас скрыто, но взамен того даровано нам **тайное сокровенное ощущение** живой связи нашей с **миром иным**, с миром горним и высшим, да и **корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных**. Вот почему и говорят философы, что сущности вещей нельзя постичь на земле. Бог взял семена из **миров иных** и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и возшло всё, что могло взойти, но возвращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего **таинственным мирам иным**; если ослабевают или уничтожаются в тебе сие чувство, то умирает и возвращенное в тебе. Тогда станешь к жизни равнодушен и даже возненавидишь ее. Мыслью так» (Из бесед и поучений старца Зосимы).

«Сон Алеши» помещен в иной, чем в романе, контекст. По Достоевскому, Алеша в дреме под чтение отца Паисия над гробом Зосимы слышит Евангельские слова о Кане Галилейской («... зван же бысть Иисус и ученицы его на брак...») и откликается евангельскому повествованию своими отрывочными во сне мыслями («не взяла ножа, не взяла ножа...», «все, что истинно и прекрасно, всегда полно всепрощения...»), ему во сне является Зосима — «тоже званный на брак в Кане Галилейской...», который говорит ему: «А видишь ли Солнце Наше, видишь ли ты Его?», и Алеша видит во сне Христа: «... что-то горело в сердце Алеши, что-то наполнило его вдруг до боли, слезы восторга рвались из души его... Он простер руки, вскрикнул и проснулся...»⁴⁹. Достоевский описывает, как Алеша подошел к гробу Зосимы, которого он только что слышал во сне, «но вдруг, круто повернувшись, вышел из кельи. ... Над ним широко, необозримо **опрокинулся небесный купол, полный тихих сияющих звезд... <...> Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездною...** Алеша стоял, смотрел и вдруг как подкошенный повергся на землю. <...> Он плакал в восторге своем даже об этих звездах, которые сияли ему из бездны <...> Как будто нити ото всех бесчисленных миров божиих сошлись разом в душе его, и вся она трепетала, “соприкасаясь мирам иным”. **Простить хотелось ему всех и за все и просить прощения, о, не о себе, а за всех, за всё и за вся, а “за меня другие попросят”, — прозвенело опять в душе его...**»⁵⁰.

«Сон Алеши» — тихая кульминация оперы, помещенная в точку золотого сечения, — соткана либреттистом в стихотворение, объединившее разрозненные варианты этой идеи в романе:

«Сумрак и купол, и купол надмирный, полный мерцающих звёзд.

Сердце во сне, деревья недвижны, спящий во мраке погост.

Звук тишины, словно отзвук уплывший тайны душевных утрат.

Истина в том, что **любой перед всеми за всё и за всех виноват**».

Мелодико-гармонический образ «Сна Алеши» достигает молитвенного звучания православной литургии, но прямого заимствования или жанрового подражания здесь все-таки нет. В музыке создан образ **сновидения как Преображения**⁵¹ — в **райском** единении всех враждующих: «... воистину всякий пред всеми за всех виноват, не знают только этого люди, а если б узнали — **сейчас был бы рай**»⁵². И здесь скорее не церковная (конфессиональная), а Евангельская высота, образ Евангельского Света. В музыке выражена мысль о торжестве Евангельской этики в этих словах о вине всех перед всеми.

№21. Сон Алеши

Мерцающая всполохами света сцена. Алексей в ярком световом луче.

Moderato

The musical score is written for piano in 4/4 time. The first system is marked **Moderato** and begins with a dynamic of *mf*, followed by a crescendo and then *pp*. The second system includes a *Campana* (bell) effect. The score consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system has a tempo marking of **Moderato** and dynamics of *mf* and *pp*. The second system includes a *Campana* marking and a *pp* dynamic. The music features complex chordal textures and melodic lines in both hands.

mezza voce sempre (для всего ансамбля)
АЛЕША

A. Су - мрак и ку - пол, и ку - пол над - мир - ный,

В разных местах сцены, на разных вертикальных уровнях
возникают ирреальные блуждающие силуэты Мити и Ивана.

A. - движ - ны... Спя - щий во мра - ке по - гост...

I. Где ты, Але.ша? Где ты?

Где-то в глубине возникает ирреальное видение старца Зосимы.
Старец медленно приближается к стоящему на авансцене Алеше.

252

A. пол - ный мер - ца - ю - щих звезд, мер - ца - ющих

ЗОСИМА

3. Где ты, Але.ша? Где ты?

T-tam

Опера завершается так же, как завершается поэма Ивана Карамазова, которую «именно финальный поцелуй Пленника делает гениальной»⁵³. Мелодический образ **сна Алеши**, соединившись с двумя «райскими» темами — с лейтмотивом Пришедшего (тема **Высшего присутствия**), с лейтмотивом **ангельского присутствия** («Вечер тихий»), слегка омраченным кратким «дуновением» тревожной темы «Прелюдии»⁵⁴. В последних тактах финала, специфически решенных В. Бархатовым, когда Пришедший, изгнанный из Скотопригоньевска, опускается перед его воротами на землю, свернувшись, как ребенок в утробе, и словно бы превращается в новый «эмбрион», в конец и начало, начало Нового Сознания, Нового мира. Просветление в финале — после хорового напряжения масштабной «катавасии» Суда — неожиданно и катарсически легко. Оно источает надежду. Изгнанный из Скотопригоньевска — здесь, с нами. И с ним тот мир, который вот так звучит. Последние истаивающие звуки, исполненные тишины и райского блаженства... «Не знают только этого люди, а если б узнали — **сейчас был бы рай**».

В драматургии оперы особую роль выполняют молитвы. Молитва — любовь — богопознание — представляются соединенными в поэтике Достоевского⁵⁵. И, наоборот, разрыв между ними уже есть ад (из рассуждений старца Зосимы: «Что есть ад?» — «Страдание о том, что нельзя уже более любить» (с. 292).

В последних тактах музыки в напеве виолончели в памяти всплывают слова из «Сна Алеши»: «**Истина в том...**». Краткая, как вздох, эта интонация, завершая оперу, объемлет мир Достоевского: мы помним, Кто для него был Истиной...

Таким образом, образ Зосимы в опере предстает как критериальный, как сердцевинный в основе благоустройства мира по живому чувству общей безусловной христианской любви. Мир Зосимы — это весь мир, устроенный по любви. Но возможно ли это? Думая о Зосиме, думаешь, что возможно. Но — «**не знают только этого люди, а если б узнали — сейчас был бы рай**».

288 **Moderato** Пришедший, помедлив, проходит сквозь решетку, подходит к Великому Инквизитору,
ДЕТСКИЙ ХОР (сверху) *p*

Дет. хор

Вечер тихий...

pp

V-c. *p*

7443

целует его в бескровные девятилетние уста и медленно исчезает. Великий Инквизитор, оцепенев, смотрит ему вслед...

Дет. хор

Ве . чер . лег . ний... От . во . ре . но . е . ок .

Дет. хор

но... Лам . пад . ка...

Дет. хор

Ко . сы . е лучи за . хо . дя . ще . го солн . ца...

pp

289

dim.

Дет.
хор

Ве . чер . ти . хий...

Великий Инквизитор оборачивается к залу, на лице его выражение ужаса и надежды.

(+Archi)

mf dim.

p poco cresc.

(+Corni)

mf dim.

8.....

Занавес медленно опускается.

pp

pp

8.....

Fine

Примечания

¹ Волгин И. Л. Достоевский и процесс мирового самопознания: урок для XXI века // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества. Материалы международной конференции, состоявшейся в Университете Тиба (Япония) 22–25 августа 2000 года / Сост. Теофуса Киносита, ред. К. Степанян. М.: ИД Грааль, 2002. С. 323.

² Опера «Братья Карамазовы» на либретто Юрия Димитрина создавалась в 2004–2008 гг. по заказу Мариинского театра (СПб.). Премьера состоялась 23 и 24 июля 2008 г. Режиссер В. Бархатов, сценограф З. Марголин, дирижер В. Гергиев. Ей предшествовало премьерное концертное исполнение семи фрагментов 30.04.2008 в г. Череповце (ДК Северсталь) под названием «Великий инквизитор»). В Мариинском театре состоялись спектакли 28 января 2009, 29 июля 2009, 25 января 2010, 30 ноября 2010, 28 января 2013; 6 июля 2013 (Вторая редакция оперы, в 3-х актах), 18 ноября 2014, 26 марта 2015 и др. (См.: Серегина Н. С. Опера «Братья Карамазовы» Александра Смелкова // Звезды белых ночей. СПб.: Мариинский театр, 2008. С. 56; Колодяжный И. Братья Карамазовы в Мариинке // Литературная Россия. № 32–33. 08.08.2008; Райскин И. Г. «Братья Карамазовы». Мнения о премьере // Газета «Мариинский театр». № 5–6. 2008. С. 4, 10–11; Смелков А. П. Вернуть оперу массовой культуре // Газета «Мариинский театр». № 5–6. 2008. С. 10; Ренанский Д. Семейные ценности. Мировая премьера оперы «Братья Карамазовы» в Мариинском театре // Коммерсантъ Weekend от 18.07.2008 г.. Опера прозвучала (в концертном варианте) в Роттердаме (07.09.2008), в Лондоне в концертном зале Барбикана (См.: SerEGINA N. The challenges of transforming Dostoyevsky's novel // Free programme. Great Performers 2008–2009. Music. Bardican, 2009, 13–14; Муравьева И. Взятие Барбикана // Российская газета. 5.02.2009), в Москве на фестивале «Золотая маска» 3 и 4 февраля 2009 г. (См.: Лада Меркулова. Александр Смелков: Я не собираюсь быть музыковедом по отношению к своему произведению // Федеральный еженедельник Российские вести. 11–17 февраля 2009. № 5 (1947); Степанян К. А. Великий инквизитор победил? // Знамя. 2009. № 5. С. 226–229). Ковалевский Егор. Ретро опера, или назад в будущее: «Братья Карамазовы» А. Смелкова в Мариинском театре // Музыкальная академия. 2009. № 2. С. 17–24.

³ «Братья Карамазовы». «История одной семейки» — Заголовок Книги I части I // Достоевский Ф. М. Собрание сочинений. В 10 тт. М., 1958. С. 11.

⁴ См.: Гулыга А. В. Эммануил Кант. М.: Молодая гвардия, 1977. 304 с. (Жизнь замечательных людей. Серия биографий. Вып. 7 (570)).

⁵ Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария с приложением двух этюдов о Гоголе // Розанов В. В. Полн. собр. соч. В 35 т. СПб.: Росток, 2014. Т. 1. С. 15–162, 803–820; Гулыга А. В. Эммануил Кант. М.: Молодая гвардия, 1977. 304 с. О Великом инквизиторе. Достоевский и последующие. Леонтьев. Соловьёв. Розанов. Булгаков. Бердяев. Франк / Сост., автор предисловия и цикла картин Ю. Селиверстов; После словия Г. Пономаревой и В. Курбатова. М.: Молодая гвардия, 1991. 270 с.; Плимак Е. Г., Пантин И. К. Драма российских реформ и революций (сравнительно-политический анализ). М.: Издательство «Весь Мир», 2000. 360 с.; Березовчук Л. Н. Великий инквизитор на марше или Культура как Власть // Октябрь. 2000. № 5. С. 152–166; Сухих О. С. «Великие инквизиторы» в русской литературе XX века. Нижний Новгород: Медиаграфик, 2012. 208 с.

⁶ Недзвецкий В. А. Мистериальное начало в романе Ф. М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 9 / Гл. ред. К. А. Степанян. М.: Классика плюс, 1997. С. 46.

⁷ Сильвестрони С. Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского. СПб.: Академический Проект, 2001. 187 с.

⁸ Николаенкова О. Православный календарь в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // К 380-летию Новокузнецка. Творчество Ф. М. Достоевского: проблемы,

жанры, интерпретации. Тезисы III межрегиональной научно-практической конференции. Новокузнецк: Кузнецкая крепость, 1998. С. 35–36; *Касаткина Т.* Софиология Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 17 / Гл. ред. К. А. Степанян. М.: ИМЛИ, 2003. С. 71–79; *Касаткина Т.* Литургическая цитата в «Братьях Карамазовых» // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 22 / Гл. ред. К. А. Степанян. М.: Общество Достоевского. Моск. отделение, 2007. С. 13–26; *Степанян К. А.* Достоевский и псалтирь // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 22 / Гл. ред. К. А. Степанян. М.: Общество Достоевского. Моск. отделение, 2007. С. 383–395.

⁹ *Владимирцев В. П.* Народные плачи в творчестве Ф. М. Достоевского // Русская литература. 1987. № 3. С. 179–190; *Владимирцев В. П.* Достоевский и народная песня // Русская речь. 1991. № 5. С. 130–134; *Владимирцев В. П.* Достоевский и народная загадка // Русская речь. 1994. № 5. С. 104–107; *Михнюкевич В. А.* Русский фольклор в художественной системе Достоевского. Челябинск: ЧГУ, 1994. 320 с.; *Владимирцев В. П.* Достоевский и народная пословица // Русская речь. 1996. № 5. С. 104–107; *Бузина Т.* Мотивы духовных стихов в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 6 / Гл. ред. К. А. Степанян. СПб.: Акрополь, 1996. С. 62–81; *Власкин А. П.* Новое измерение мира Достоевского (В. А. Михнюкевич. Русский фольклор в художественной системе Ф. М. Достоевского. Челябинск, 1994) // Вестник Челябинского Государственного университета. Издательство: Челябинский государственный университет (Челябинск). 1997. Том 2. № 1. С. 190–192.

¹⁰ *Смелков А. П.* «Братья Карамазовы». Клавир. Часть первая. № 13. «Хвалите Господа нашего!». Мариинский театр, 2008.

¹¹ Иван Сергеевич Федосеев (21 июня 1949, Ленинград — 20 августа 2017, Санкт-Петербург) — музыковед, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

¹² *Достоевский Ф. М.* Собрание соч. Т. 9. М., 1958. С. 323–324.

¹³ Там же. С. 326.

¹⁴ *Витязев Ю. В.* Смысловые модификации концепта «Совесть» в русской лингвокультуре // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. / Серия: Социальные науки. Философия. Культурология, 2010. № 4 (20). С. 157–161.

¹⁵ *Матюшкин Г. Г.* Стыд и совесть как формы моральной самооценки. М.: МГОПУ, НОУ, 1998. 234 с.; *Прохоров Г. М.* Древнерусское слово «свьѣсть» и современные русские слова «совесть» и «сознание»: (Заметки историка культуры) // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. Т. LV. С. 523–535; *Пирминова Е. В.* Рассмотрение слова «совесть» на материале русских народных пословиц // Материалы второй научно-практической конференции (22–24 сентября 2004 г.). Бийск: Изд-во БПГУ им. В. М. Шукшина, 2004. Т. 2. С. 10–14; *Пименов Е. А., Пименова М. В.* Совесть как внутреннее существо // Когнитивная лингвистика: Новые парадигмы и новые решения / Серия: Концептуальные исследования. М., 2011. Вып. 15. С. 152–160; *Литвинов В. П.* Герменевтика совести [Текст] / В. П. Литвинов // Герменевтический круг. Армавир; Пятигорск; Ставрополь: Изд-во Армавирской гос. пед. академии, 2013. Вып. 2. С. 172–236.

¹⁶ *Прохоров Г. М.* Древнерусское слово «свьѣсть» и современные русские слова «совесть» и «сознание»: (Заметки историка культуры) // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. Т. LV. С. 534.

¹⁷ *Прохоров Г. М.* Древнерусское слово «свьѣсть» и современные русские слова «совесть» и «сознание»: (Заметки историка культуры) // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. Т. LV. С. 534–535.

¹⁸ *Сухих О. С.* «Великие инквизиторы» в русской литературе XX века. Нижний Новгород: Медиаграфик, 2012. С. 29

¹⁹ *Войткевич С. Г.* Обнимутся ли миллионы...? (О рецепции бетховенской «Темы радости» в опере А. Смелкова «Братья Карамазовы») // Вестник КемГУКИ 2014. № 27. С. 97–106.

²⁰ *Журавлев М.* Приговор постмодернизму // Газета «Новый Петербург», 28.07.2008; Газета «Минуты века», 31 июля 2008. Свидетельство о публикации № 209081100243. URL: proza.ru/2009/08/11/243

²¹ *Коржова Е. Ю.* Внутренне-целостная личность: путь к духовному идеалу через осмысление бытия // URL: <http://www.portal-slovo.ru>

²² См. *Белоловов Г. (Украинский)*. Старец Зосима и Игнатий Брянчанинов. Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1991. С. 167–178; *Пономарева Г. Б.* Житийный круг Ивана Карамазова // Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1991. С. 144–166; *Ветловская В. Е.* Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». СПб.: Пушкинский Дом, 2007. С. 239–391.

²³ *Буданова Н. Ф.* Достоевский и Сергей Радонежский // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 14. СПб.: Наука, 1997. С. 195–201.

²⁴ *Бекедина П. В.* Малоизвестные материалы о пребывании Достоевского в Кузнецке // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 7. Л.: Наука, 1987. С. 227–238; *Кушникова М. М.* Кузнецкие дни Федора Достоевского. Кемерово, Кемеровское книжное издательство, 1990–104 с.

²⁵ *Никонова Л. А.* Мир благословенный: книга прозы. Кемерово: Сибирский писатель, 2006. 320 с. С. 262–275.

²⁶ *Кушникова М., Тогулев В.* Загадки провинции. «Кузнецкая орбита» Федора Достоевского в документах сибирских архивов. Новокузнецк: Кузнецкая крепость, 1996. 158 с. С. 25.

²⁷ В 1991 г. автором данной статьи был написан сценарий и по заказу городского Отдела Культуры в Новокузнецке совместно с режиссером О. Мороковой снят фильм «Кузнецкие венцы» о днях, проведенных Достоевским в Кузнецке и о венчании Достоевского и М. Д. Исаевой в Одигитриевской церкви 6 февраля 1857 г. *Кушникова М. М.* Чёрный человек сочинителя Достоевского (Загадки и толкования). Новокузнецк: «Кузнецкая крепость», 1992. 142 с.; *Шадрина А. С.* Двадцать два дня из жизни Ф. М. Достоевского (г. Кузнецк. 1856–1857 гг.). Новокузнецк: Кузнецкая крепость, 1995. 157 с.; *Конюхов М. С.* Кузнецкая летопись. Новокузнецк, 1995. С. 45–57.

²⁸ «Взял я лицо и фигуру (Зосимы) из древнерусских иноков... Св. Сергей, Петр и Алексей митрополиты», а также Серафим Саровский». Цит. по: *Буданова Н. Ф.* Достоевский и Сергей Радонежский // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 14. СПб.: Наука, 1997. С. 197.

²⁹ *Гумерова А. Л.* Отношение Алеши Карамазова к старцу Зосиме. Анализ на фоне библейских цитат // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 23. / Гл. ред. К. А. Степанян. М: Общество Достоевского. ЛММ Ф. М. Достоевского в СПб., 2007. С. 49–52; *Тихомиров Б. Н.* Об одном особом случае цитации библейских текстов героями Достоевского. Из наблюдений над поэтикой романов «великого пятикнижия» // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 23 / Гл. ред. К. А. Степанян. М: Общество Достоевского. ЛММ Ф. М. Достоевского в СПб., 2007. С. 53–68.

³⁰ *Достоевский Ф. М.* Собр. соч. Т. 9. М., 1958. С. 162.

³¹ Там же.

³² А. Н. Серов — А. Н. Островскому, 26 июня 1868 г. // А. Н. Островский и русские композиторы: Письма. М.-Л., 1937. С. 126; О мекфистофельской и фаустианской теме в русской опере см.: *Климовицкий А.* Отзвуки «Фауста» Гуно в русской опере // Отражения музыкального театра. Книга 2 // Сб. ст. и материалов к юбилею Л. Г. Данько / Сост. Э. С. Барутчева, Т. А. Зайцева. СПб.: Канон, 2002. С. 8–35.

³³ *Достоевский Ф. М.* Собрание соч. Т. 9. С. 312.

³⁴ *Комментарий В. Ветловской:* «По поводу этой песенки Достоевский писал

Н. А. Любимову 10 мая 1879 г.: “Песня мною не сочинена, а записана в Москве. Слышал ее еще 40 лет назад. Сочинилась она у купеческих приказчиков 3-го разряда и перешла к лакеям, никем никогда из собирателей не записана, и у меня в первый раз является”. По-видимому, она имеет литературный источник и представляет собой его позднейшую мешанскую переработку // *Достоевский Ф. М.* Собр. соч. В 15 т. Т. 9. С. 251.

³⁵ См.: *Серегина Н. С.* «Братья Карамазовы». От романа Достоевского — к опере Смелкова на либретто Димитрина // *Достоевский и мировая культура.* Альманах. № 26. / Гл. ред. К. А. Степанян. СПб.: Серебряный век, 2009. С. 251–271; *Евлампов И. И.* Поэма «Великий инквизитор» в контексте философского мировоззрения Достоевского // *Достоевский и мировая культура.* Альманах. № 23. / Гл. ред. К. А. Степанян. М.: Общество Достоевского в СПб., 2007. С. 161–162.

³⁶ См.: *Голова С. В.* Наследие Византийских отцов церкви как фоновая структура в художественном мире Ф. М. Достоевского (на примере «Лестницы» Преподобного Иоанна) // *Достоевский и мировая культура.* Альманах. № 9 / Гл. ред. К. А. Степанян. М.: Классика плюс, 1997. С. 67–75; *Тарасов Ф. Б.* Апокалипсис в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // *Достоевский и мировая культура.* Альманах. № 9 / Гл. ред. К. А. Степанян. М.: Классика плюс, 1997. С. 126–133.

³⁷ О сфере отражения темы небесного в музыке см.: *Ручьевская Е.* Слово и внесловное содержание в творчестве Мусоргского // *Музыкальная академия,* 1993. № 1. С. 202; *Тышко С.* Проблема национального стиля в русской опере. Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков / *С. Тышко.* Киев: ЭП «Музинформ», 1993. 117 с.; *Серегина Н. С.* М. П. Мусоргский: «Рассвет на Москве» в свете песнопений Владимирской иконе Богородицы // *Отражения музыкального театра.* Книга 1. Сб. ст. и материалов к юбилею Л. Г. Данько / Сост. Э. С. Барутчева, Т. А. Зайцева. СПб.: Канон, 2002. С. 87–97; *Щербакова Т.* Неразгаданный сфинкс // *Отражения музыкального театра.* Книга 1. Сб. ст. и материалов к юбилею Л. Г. Данько / Сост. Э. С. Барутчева, Т. А. Зайцева. СПб.: Канон, 2002. С. 57–72; *Смагина Е. В.* Оперная поэтика Глинки в контексте национальных культурных традиций. Автореф. дисс. к. иск. Ростов-на-Дону, 2002. С. 17–23.

³⁸ *Исупов К. Г.* Метафизика общения в мире Достоевского // *Достоевский и мировая культура.* Альманах. № 19 / Гл. ред. К. А. Степанян. СПб.: Серебряный век, 2003. С. 39; *Фокин П. Е.* Жест молчания в поэме Ивана Карамазова «Великий инквизитор» // *Достоевский и мировая культура.* Альманах. № 19 / Гл. ред. К. А. Степанян. СПб.: Серебряный век, 2003. С. 59–66.

³⁹ *Като Д.* «Связь с иными мирами» у Достоевского // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества. Мат-лы международной конференции, состоявшейся в Университете Тиба (Япония) 22–25 августа 2000 года. / Сост. Теофуса Киносита, ред. К. А. Степанян. М.: ИД Грааль, 2002. С. 372–380.

⁴⁰ Там же. С. 376.

⁴¹ «Он» — в либретто назван «Пришедшим». Безымянность «Его» в поэме Ивана связана с религиозной традицией. В исследовательской литературе этот персонаж рассматривается как Пленник, Странник, Гость, Пришелец. См.: *Сузи В. Н.* «Пленник» Великого инквизитора // *Достоевский и мировая культура.* Альманах. № 16 / Гл. ред. К. А. Степанян. СПб.: Серебряный век, 2001. С. 73–88. В оперу введен безмолвный персонаж «Пришедший».

⁴² *Достоевский Ф. М.* Собр. соч. Т. 9. М., 1958. С. 586.

⁴³ Там же. С. 26.

⁴⁴ *Журавлев М.* Приговор постмодернизму // Газета «Минуты века», 31 июля 2008.

⁴⁵ Всенощное бдение. Богослужебные песнопения Православной церкви. Сост., ред., коммент. Д. Болгарского. Киев: Изд. Свято-Троицкого Ионинского монастыря, 2000. С. 141–148.

⁴⁶ См.: *Зыковская Н. Л.* Словесные лейтмотивы в творчестве Достоевского. Автореф. к.

филол. наук. Екатеринбург, 2000. С. 3–18; *Фарафонова О. А.* Мотивная структура романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Автореф. к. филол. наук. Томск, 2003.

⁴⁷ См.: *Ветловская В. Е.* Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». СПб.: Пушкинский Дом, 2007. С. 145–149 и др.; *Тихомиров Б. Н.* Дети в Новом Завете глазами Достоевского. Постановка проблемы // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 19 / Гл. ред. К. А. Степанян. СПб.: Серебряный век, 2003. С. 135–156.

⁴⁸ См.: *Катаев В. Б.* «Все за всех виноваты» (К истории мотива в русской литературе) // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 9 / Гл. ред. К. А. Степанян. М.: Классика плюс, 1997. С. 40–45; *Померанц Г. С.* Идеи русского инока в западном контексте // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 18 / Гл. ред. К. А. Степанян. СПб.: Серебряный век, 2003. С. 125–133, с. 127; *Кунильский А. Е.* Христианские основы мировосприятия и изображения героя в произведениях Ф. М. Достоевского. Автореф. д. филол. н. Петрозаводск, 2006. С. 19; *Шараков С. Л.* Идея спасения в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Автореф. к. филол. н. (науч. рук. В. Н. Захаров). Петрозаводск, 2006. С. 19; *Степанян К. А.* «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. Автореф. д. филол. н. М., 2007. С. 36.

⁴⁹ *Достоевский Ф. М.* Собр. соч. Т. 9. М., 1958. С. 449–451.

⁵⁰ Там же. С. 449–452.

⁵¹ См.: *Бекетова Н.* Концепция Преображения в русской музыке. Ростов-на-Дону, 2001.

⁵² *Достоевский Ф. М.* Собр. соч. Т. 9. М., 1958. С. 373.

⁵³ *Фокин П. Е.* К истории создания поэмы Ивана Карамазова «Великий инквизитор» // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 21 / Гл. ред. К. А. Степанян. СПб.: Серебряный век, 2006. С. 33.

⁵⁴ См.: Об эсхатологических мотивах в творчестве Достоевского см.: *Хорст-Юрген-Герик.* Достоевский и Хайдеггер: эсхатологический писатель и эсхатологический мыслитель // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества. Материалы международной конференции в Университете Тиба (Япония) 22–25 августа 2000 года / Сост. Теофуса Киносита, ред. К. Степанян. М.: ИД Грааль, 2002. С. 99–115.

⁵⁵ *Трофимов Е.* Христианская онтологичность эстетики Ф. М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 8 / Ред.-сост. К. А. Степанян. М.: Классика плюс, 1997. С. 7–30.

И. Г. Райскин

«Воскрешение мертвых». Путь к духовному жанру в творчестве Алексея Рыбникова

*Смерть можно будет побороть
Усиьем Воскресенья.*

Борис Пастернак

Дерзкая мечта — быть может, самая дерзкая! — о личном бессмертии посещала человечество с незапамятных времен. Кажущуюся явную несправедливость мироустройства люди пытались преодолеть в сказках, легендах, поэтических фантазиях. В религии, наконец, которая, собственно, и родилась из осознания связи (*re-ligio* — связь, *лат.*) всего сущего на земле с высшими («небесными») силами, какое бы имя они ни носили. И сколько бы наука ни опровергала эту мечту, она всегда оставалась могучим стимулом к самосовершенствованию человека, призывом к сохранению памяти, к непрерываемой эстафете духа.

Русская философия знает уникальную попытку обоснования *физического* бессмертия. «Для природы, переходящей из бессознательного состояния в сознательное — воскрешение есть такое же необходимое и самое естественное дело, как для природы слепой естественны рождение и смерть <...> Воля к воскрешению, — или когда вопрос о возвращении жизни ставится целью разумных существ — приводит к морализации всех миров вселенной <...> Россия, — утверждал Николай Федорович Федоров, — должна начать дело “всемирного воскрешения”». «Ширь русской земли ... наши просторы служат переходом к простору небесного пространства... Это было бы приглашением всех умов к открытию пути в небесное пространство. Долг воскрешения требует такого открытия, ибо без обладания небесным пространством невозможно одновременное существование поколений»¹.

«Философию общего дела» Н. Ф. Федорова можно было бы считать чисто умозрительной, утопической, если бы она не была краеугольным камнем русского космизма, прорицанием современной космической эры (недаром же

К. Э. Циолковский считал себя учеником Федорова). Если бы одновременно философия скромного библиотекаря из Румянцевского музея в Москве не была *религиозной* в высшем смысле слова и, стало быть, не стирала прежде непреходимую грань между религией и наукой.

Искусству же (и музыке в особенности), изначально укорененному в религии, эта грань неведома. Когда музыка шагнула из храма в концертный зал, тогда к длинному ряду пасхальных литургий добавились музыкальные пророчества жизни вечной, уготованной не одному Божественному Сыну, но всем сынам и дочерям Его. Самый яркий пример — Вторая симфония Густава Малера, за которой закрепилось программное название «Воскресение», продиктованное финальным хором на текст духовной песни Клопштока «Ты воскреснешь».

Мысль о завершении Второй симфонии названным хором посетила Малера во время панихиды по великому дирижеру и пианисту Гансу фон Бюлову. Так случилось, что объявленное ранее исполнение в Москве Пятой симфонии Алексея Рыбникова «Воскрешение мертвых» 9 июня 2010 года пришлось на девятый день после кончины Андрея Вознесенского. С именем поэта связан, неразделим взлет известности Рыбникова. Правда, Симфония задумывалась композитором десятилетием ранее — об этом речь впереди.

«Чаю воскресения мертвых и жизни будущего века» — заключение Символа веры, читаемого в утренней молитве и соборно поющего верующими в храме во время литургии. Композитор, озаглавливающий свою симфонию «Воскрешение мертвых», не может сослаться на метафорический смысл названия: повторяю, это слова из Символа веры. Но Рыбников и не скрывает — сегодня, слава Богу, это не выглядит вызовом — своей воцерковленности. В телевизионной «Линии жизни», по случаю его 65-летия, композитор, отвечая на вопрос ведущего, заявил: «Я верю в Бога. Я крещеный, православный, и для меня это — фундамент моей жизни».

В многочисленных интервью Алексей Рыбников рассказывает историю своего раннего духовного становления в годы, когда само это понятие было насильственно оторвано от церковных истоков. Вот фрагменты одного из таких интервью.

«Я родился в мир, где главным предметом были иконы... У нас была десятиметровая комната в коммуналке. И иконы — Николая Чудотворца, Моления о Чаше, Казанской Божьей Матери — висели на общей кухне. Меня сразу же крестили. И совсем маленьким носили на руках, возили в колясочке в церковь, которая была, если не ошибаюсь, в том здании, где сейчас расположен “Союзмультфильм”... В этой церкви кто-то из взрослых заметил, как я, еще полуторагодовалый, пытался дирижировать клиросным хором... Вера в нашей семье была совершенно естественной частью жизни. Как и регулярное посещение церкви... Утренняя молитва, вечерняя молитва — засыпашь, а бабушка молится. По-моему, именно с молитвенного состояния начинается вера в Бога... И этот живой Бог, с которым ты общаешься, гораздо реальнее и необходимее в жизни, чем все рассказы о Нем»².

Вырастая в творческой семье (отец — музыкант, мать — художник, дизайнер), будущий композитор с детства был погружен в атмосферу художественных поисков. В 8 лет — он уже автор нескольких фортепианных пьес, написанных под влиянием музыки к трофейному фильму «Багдадский вор» (запомним это:

саундтреки кинофильмов и другая «прикладная» музыка будут и впредь питать «серьезные» жанры в творчестве Рыбникова). Одиннадцатилетний учащийся ЦМШ (Центральной музыкальной школы для одаренных детей), он автор балета «Кот в сапогах». Отец, скрипач в оркестре Александра Цфасмана, познакомил мальчика с Арамом Ильичем Хачатуряном, чьи уроки еще в школьную пору оказали сильнейшее влияние на формирование юного композитора. В 1967 году Алексей окончил с отличием Московскую консерваторию по классу композиции Хачатуряна, а спустя два года завершил аспирантуру под его же руководством. С 1969 по 1975 год Рыбников преподавал в Московской консерватории на кафедре композиции, но по совету Хачатуряна («преподавание сушит, — говорил он, — сковывает индивидуальность»), оставил педагогическую работу. К тому времени в его послужном списке симфонии, увертюры, инструментальные концерты, пьесы для фортепиано, музыка ко многим игровым и документальным фильмам, театральным спектаклям...

В 1976 году появился спектакль, принесший Рыбникову первый триумф. Премьера рок-оперы «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» в Московском театре имени Ленинского комсомола 11 (одиннадцать!) раз откладывалась — чиновники из Министерства культуры не принимали постановку. Но уже в следующем году двойной альбом с записью этой рок-оперы занял первое место в хит-параде лучших грамзаписей. А в 1979 году Алексей Рыбников был назван самым популярным композитором года и награжден за лучшую музыку к кинофильму на Московском международном кинофестивале.

Но поистине судьбоносной стала для композитора следующая ленкомовская премьера. Режиссера Марка Захарова однажды заинтересовали музыкальные импровизации Алексея Рыбникова на темы православных песнопений. Не сразу, но интерес этот привел к созданию рок-оперы «Юнона и Авось» на сюжет поэмы Андрея Вознесенского. Поэма «Авось» повествует о реальных событиях — путешествии русского государственного деятеля графа Николая Резанова и встрече его с юной Кончитой Аргуэльо, дочерью коменданта Сан-Франциско.

Николай Резанов (1764–1807), один из руководителей русской кругосветной экспедиции на двух парусниках «Юнона» и «Авось», в 1806 году прибыл в Калифорнию, чтобы пополнить запасы провианта для русской колонии на Аляске. Между 42-летним Резановым и 16-летней Кончитой вспыхнула любовь, они обручились. Резанов вернулся на Аляску, а затем поспешил в Санкт-Петербург, чтобы хлопотать при дворе императора о разрешении на брак с католичкой. В долгой дороге он тяжело заболел и умер в Красноярске в возрасте 43 лет. Кончита долго не хотела верить в смерть жениха. Лишь спустя тридцать пять лет, когда английский путешественник Джордж Симпсон, прибыв в Сан-Франциско, сообщил ей подробности гибели Резанова, она дала обет молчания, а еще через несколько лет приняла монашеский постриг в монастыре в Монтерее. Проведя там почти два десятилетия, она скончалась в 1857 году. Только через два века влюбленные соединились: осенью 2000 года горсть земли с могилы Кончиты и розу привезли в Красноярск, чтобы возложить к белому кресту, на одной стороне которого выбиты слова *Я тебя никогда не забуду*, а на другой — *Я тебя никогда не увижу*. Слова поэта, вызвавшие к жизни один из самых знаменитых хитов композитора:

*Ты меня на рассвете разбудишь,
Проводить необутая выйдешь.
Ты меня никогда не забудешь,
Ты меня никогда не увидишь.*

*Заслонивши тебя от простуды,
Я подумаю: Боже Всевышний,
Я тебя никогда не забуду,
Я тебя никогда не увижу...*

Пронзительный «романс о влюбленных» сделался визитной карточкой Рыбникова. Знакомство с музыкой оперы убеждает в том, что она пронизана подлинно религиозным духом. И не одними молитвами — православными «Услыши мя, Господи», «Со святыми упокой...», «О, Пресвятая Дева, Мати» или католическими «Miserere mei Deus», «O, Mater beatissima Virgo Maria» — но гимном неумирающей любви (евангельское: «Бог есть Любовь»), гимном ее чудесному воскрешению. Запечатленные в слове и музыке, влюбленные обретают вечность. Заключительный хор — обращение к современникам:

*Жители XX-го столетия!
Ваш к концу идет XX-й век!
Неужели вечно не ответит
На вопрос согласия человек?*

*Две души, несущихся в пространстве,
Полтора ста одиноких лет,
Мы вас умоляем о согласьи,
Без согласия смысла в жизни нет.*

*Аллилуйя возлюбленной паре!
Мы забыли, бранясь и пируя,
Для чего мы на землю попали —
Аллилуйя любви, Аллилуйя!*

Не случайно первое публичное прослушивание оперы состоялось в декабре 1980 года в церкви Покрова в Филях. При записи фонограммы на всех клавишных инструментах играл сам композитор. А дальше в очередной раз пришлось сражаться с чиновниками, посчитавшими «Юнону и Авось» ... «идеологической диверсией». Их не устраивало «выпячивание религиозной линии», им казалось странным, что «главный герой надежды на счастье связывает с Америкой». Не говоря уже о том, что сам жанр рок-оперы был под подозрением. Но Марку Захарову каким-то чудом удалось отстоять спектакль. По воспоминаниям Андрея Вознесенского, перед прохождением пресловутой «идеологической комиссии» Захаров вместе с ним отправился в Елоховский собор, где они поставили свечи у иконы Казанской Божией Матери (упоминаемой в либретто оперы). Три освященных иконки они привезли в театр и водрузили в гримерке на столиках исполнителей главных ролей — Николая Караченцова (Резанов), Елены Шаниной (Кончита) и Людмилы Поргиной (голос Богоматери); последняя была стыдливо

означена в программке, как «Женщина с младенцем». Премьера в Ленкоме 9 июля 1981 года, прошедшая с огромным успехом, положила начало длящейся уже более трех десятилетий жизни замечательного произведения. В оригинальной авторской версии «Юнона и Авось» звучала и в других театрах в России и за рубежом. Вот лишь немногие из восторженных откликов прессы.

«Грохот, сотрясавший подмостки Московского театра имени Ленинского комсомола был настолько громким, что смог бы поднять из гроба основателя Советского Союза в его кремлевском мавзолее. <...> Тяжелый рок триумфально взял ленинскую сцену... “Юнона и Авось” стала дерзким сочетанием ритмов хард-рока, мерцания мелодий в народном стиле и песнопений православной русской церкви» (Москва поет «Аллилуйя». Time magazine, 20.07.81).

«Рыбникову удастся прежде всего синтез, соединение трудносоединимых элементов. И получается у него не эклектический набор идей, а талантливо организованный музыкальный сплав, знаменующий собой новое качество» (Советский экран, 1982).

«Самое удивительное — видеть парижан, выходящих с мелодиями рок-оперы на устах, с мелодиями, неведомыми им накануне. С мелодиями, которые вас больше не оставят» (France Soir, 23.11.83).

«Музыка Рыбникова милосердна, она помогает людям почувствовать себя жителями вселенной, переноситься в иные эпохи, воскрешать угасшие голоса... Она открывает окно надежды... Когда нравственная слепота не застилает взгляд для всего светлого и живого, когда душа свободна от рабства и помыслы чисты» (Огонек, № 50, 1987).

«В музыке удачно сочетаются отголоски церковных песнопений, городской романс, ярко выраженный рок — словом все, что берет за душу, и могучая заключительная “Аллилуйя”, наверняка, вызывает слезы не только у москвичей» (Tages Zeitung, 07.07.88)

В июле 2009 года «Юнона и Авось» в авторской версии звучала на театральном фестивале в Авиньоне. А следом, по инициативе знаменитого кутюрье Пьера Кардена, называющего себя фанатом оперы Рыбникова, она была триумфально представлена в небольшой деревушке в Провансе, рядом с родовым замком маркиза де Сада, в расположенной вблизи каменоломне, переделанной в ультра-современный театр. Летом 2012 года «Юнона и Авось» стала одним из главных событий празднования 200-летия Русской Америки в Сан-Франциско и в Форт-Россе.

«Юнону и Авось» вслед за композитором многие критики полагали оперой-мистерией, возрождающей в современных ритмах старинный средневековый жанр. «После нее, — говорит Рыбников, — все темы, кроме духовной, мне перестали быть по-настоящему интересны. Да, я писал музыку к разным фильмам, но основное свое внимание обращал именно к духовным мотивам. “Литургию оглашенных”, “Воскрешение мертвых”, Шестую симфонию я написал после “Юноны” — для меня она явилась поворотным пунктом. Как раз в “Юноне” мне что-то открылось. Тема веры стала определяющей во всем, что я делаю»³.

Так постепенно складывался замысел масштабного тетраптиха — пожалуй, это определение наиболее точно (тетралогия предполагает некое сюжетное

единство) — четырехчастного музыкального *макроцикла*, напоминающего четырехстворчатые иконы-складни (или, если не бояться высоких аналогий, четырехстворчатые алтарные иконостасы). Привожу план этого уникального музыкального тетраптиха.

- I «Тишайшие молитвы»
- II «Sinfonia tenebrosa»
- III «Литургия оглашенных»
- IV «Воскрешение мертвых»

Создавались части-створки тетраптиха не в той последовательности, что установлена окончательным планом. Первая по времени написания — «Литургия оглашенных» датирована 1983–1989 годами. За ней последовали Пятая симфония «Воскрешение мертвых» (2005) и Шестая симфония «Sinfonia tenebrosa» (2008). Первая же музыкальная створка — «Тишайшие молитвы» еще не завершена композитором. Единственную возможность взглянуть на нее, составить представление о музыке дает авторская аннотация.

«Вот краткое описание “Тишайших молитв”. Это Концерт для нескольких хоров, расположенных вокруг слушателей. В Концерте четыре части. Первая написана на тексты акафистов Святым и на псалом Давида № 103 о сотворении мира. Вторая часть — “Богородице Дево, радуйся”; в этой части также использован стих из “Божественной комедии” Данте (он прозвучит по-итальянски). В основе третьей части — сцена из второй главы Книги Бытия, в которой Адам нарекает имена “всем скотам и птицам небесным и зверям полевым”. В этой части впервые прозвучит музыкальная тема “Осанны”, впоследствии развиваемая в “Литургии оглашенных” и в “Воскрешении мертвых”. Четвертая часть “Свят, свят, свят Господь Саваоф” — песнопения всех сил небесных, обращенные к Святой Троице. В кульминации этой части каждый голос будет петь свою индивидуальную партию, не превращая однако общее звучание в хаос»⁴.

За «Тишайшими молитвами», с преобладающими светлыми и прозрачными красками, следует — по всем законам музыкальной формы — контрастная им «Sinfonia tenebrosa» (*ит. Симфония сумерек*). Впервые исполненная под управлением Валерия Гергиева 12 июня 2008 года, «Sinfonia tenebrosa» —

единственный во всем макроцикле пример абсолютной музыки (если пользоваться терминологией Э. Ганслика), то есть, музыки, не сопряженной со словом и не нагруженной какой-либо конкретной программой. Хотя, разумеется, уже в самом названии классической четырехчастной симфонии читается мысль о несовершенстве земной жизни рядом с обретаемым в молитвах небесным градом. В первой части (Grave) многократно повторенные интонации плача-причета (сперва у струнного хора) перебиваются императивными окриками меди, оттеняются печальной, «балетной», что ли, пантомимой. Схлестнувшись в разработке, темы являют не подземный мир мифологического зла, а тот реальный жестокий век с его трагическим эпосом, который не единожды уже отражен в искусстве XX столетия. Механическому, какому-то совершенно бездушному натиску Токкаты противостоит единственный в симфонии оазис подлинной человечности — Сарабанда,

с ее проникновенной, восходящей к барочным образцам, печальной мелодикой. Финал (*Allegro con brio*) возобновляет тот безоглядный бег к обрыву — духовной пропасти — что олицетворяет и «суету сует», и сатанинский оскал торжествующего зла... если бы ... если бы не заключительные такты симфонии, в которых звучит просветленный напев Сарабанды. Душа, омываемая сияющим мажором, устремляется, готовится к священнодействию литургии.

Но «Литургия оглашенных», следующий раздел музыкального тетраптиха, вовсе не сулит блаженной радости, а чаемый катарсис только видится вдали, его предстоит обрести в борьбе, в противостоянии силам зла. Вспоминаются вещи строки Анны Ахматовой:

*Всего прочнее на земле печаль
И долговечней царственное слово...*

Царственное слово обещано уже на титульном листе, открывающем кла-вир «Литургии оглашенных» — оперы-мистерии в двух частях с Прологом и Эпилогом на тексты и стихи из Ветхого и Нового Завета, Литургии Иоанна Златоуста, а также Данте, Бёме, Тассо, Экхарта, Протопопа Аввакума, Достоевского, Бердяева, Розанова, Сологуба, Мандельштама, Хлебникова, Бальмонта, Ремизова, Ахматовой, Брюсова, Бернса, Маяковского, Волошина, Бунина. С включением текстов китайской секты «Желтая река», песен монголов-дархат, шумерской клинописи, Махабхараты.

Вся эта гремучая смесь великого религиозного, философского, поэтического наследия веков послужила Алексею Рыбникову при составлении либретто оперы. Священные книги и трактаты средневековых мистиков, русская религиозная философия и поэзия Серебряного века, шумерская клинопись и индийская Махабхарата — из столь, казалось бы, пестрого и разнородного строительного материала выстроено архитектурно целостное здание, лишний раз напоминающее нам о всеединстве человечества.

Рыбников не первый из композиторов — «сам себе либреттист», но на этот раз его авторство оказалось поистине всеобъемлющим. К концу 80-х годов прошлого (трудно привыкнуть!) века канули в Лету цензурные ограничения. Но где взять театр, который отважится на постановку, не сулящую верную «кассу», а главное, где взять театр, технически готовый к осуществлению замысла композитора? Пришлось стать «самому себе продюсером», создать — так велит закон — некую фирму и уже на ее базе проектировать свой театр.

Так возникла фирма «Современная опера», а дальше... Дальше начинаются «труды и дни» по созданию современного *авторского* музыкального театра. Без участия государства, без помощи ... Людвиг Баварского! Не считайте это сравнение слишком рискованным: Вагнер строил театр в Байройте на деньги коронованного мецената, Рыбников вкладывал личные средства в расчистку грязного, запущенного подвала в доме, где он жил. Когда снесли извилистые подвальные перегородки, перед изумленным композитором оказалось пространство (400 квадратных метров), достаточное не только для офиса, но и для крохотного экспериментального театра на 40–50 зрительских мест, театра-лаборатории. Сейчас, читатель, вы увидите, что аналогия с Байройтом не так уж неправомерна!

Обратимся к интервью, которое композитор дал после премьеры «Литургии оглашенных» в 1992 году.

— *«Литургия оглашенных» — больше, чем музыкальное произведение?*

— Я бы сказал, это — религиозно-философский трактат... И одновременно это еще и музыкальная форма, и театральное действо со светом и постановочным оснащением.

— *В Вашем театре сцена — всего 14 метров. Но у Вас колоссальное значение имеет фактор ТьМЫ. Скажите, создавая этот темный бархатный зал, Вы добивались прежде всего приемлемых акустических условий для вашей электроники?*

— В обычном театре — «концертный звук». Здесь — как в студии звукозаписи. Что касается черных стен — они возникли стихийно. В нашем подвале было огромное количество черной бумаги. В один из вечеров мы взяли и обили стены этой бумагой. И мгновенно произошло чудо. Вышел артист Плотников со свечой в черный зал, и ... мы все очутились в каком-то безграничном пространстве. С чего начиналось мироздание? Была тьма! Луч света прорезал тьму, и ... Словом, Тьма — это космос, пустота, та отправная точка, которая призывает к творению⁵.

Действительно, оснащенность самым современным звуковым и световым оборудованием позволила автору создать абсолютно новый театральный язык. Если в обычной постановке используются 10–15 световых партий, то в «Литургии» — их 270, свет управляется компьютером, синхронизированным с оркестровой партитурой. Применялись уникальные движущиеся проекции, специально созданные лазерные эффекты...

... На одном из «островов» архипелага со знакомым названием ГУЛАГ умирает заключенный, некто Данилов (мы вольны видеть за этим простым псевдонимом Петра Флоренского, Осипа Мандельштама, Даниила Андреева; реминисценции из книги Д. Андреева «Роза мира» узнаются в перипетиях либретто). Перед его мысленным взором проходят самые яркие эпизоды жизни, возникает образ любимой Женщины, предстают страшные видения потусторонних миров. На пороге смерти особую остроту приобретают размышления героя о трагических судьбах России.

В общении страждущей, мятущейся человеческой души с Богом накануне Страшного Суда и заключен тот сверхсюжет, который трудно поддается пересказу. Второй акт возвещает о наступлении конца света; во всеоружии всевозможных лазерных и световых эффектов является тень Антихриста, сопровождаемого Ангелами Тьмы... Но побеждает Ангел Света, поющий с чистым Мальчиком Осанну невидимому Богу:

*Тем, чей путь таинственно суров,
Чья душа тоскою осияна —
Вы цветы осенних вечеров,
Поздних зорь далекая Осанна!
Осанна! Осанна! Осанна! Осанна!
Осанна!...*

Люди опускают в могилу тело Данилова, завернутое в тряпки. Такие же несчастные невольники, «зеки», как и умерший, — они и названы с пугающей простотой — Люди! Но они в, отличие от Данилова, *не в Боге*, они даже — пусть незлобиво — глумятся над Ним:

Я самогону притащу, аракой Бога угощу!

Законы Мистерии позволяют Данилову обратиться в Эпilogue к тем, кто предавал его тело земле:

*Я видел истину, я видел и знаю...
Все спасутся, все, все до единого
И не будет у Бога ни одного погибшего...
Боритесь. Терпите. Это ледяное море
Приходится каждому переплывать...*

И Люди — те же Люди! — простодушно и наивно взывают к еще не до конца обретенному ими Богу, задавая те же вопросы, что когда-то обращали к Христу его ученики-апостолы:

- *Что сделать мне доброго, чтобы иметь жизнь вечную?*
- *Так кто же может спастись?*
- *Как можем знать путь?*
- *Что же ничего не отвечаешь?*
- *В какой день Царствие приходит?*
- *Каково Воскресение?*

Слышащий это Старец, призывает: «Помолитесь, оглашенные Господу!».

В это мгновение открывается истинный смысл того названия, что Рыбников дал своей опере-мистерии. *Литургия оглашенных* совершается над теми, кто еще не принял таинства крещения, но возжелал и готовится к нему.

«Мы никоим образом не претендуем на то, что у нас настоящая литургия. Это музыкально-драматический спектакль, а не какое-то ритуальное действо. И смысл названия совсем не церковный. Его надо понимать так: мы все сейчас оглашенные. Истина была нам поведена в Евангелии, но, судя по нашему поведению, мы так и не стали *верными*» (Алексей Рыбников: «Мы все — оглашенные». Беседовал Дмитрий Морозов // Вечерний клуб, 19 сентября 1992 г.).

«Величие и красота звучания электронной музыки, несущей на крыльях частот высокую поэзию, и синхронный им сценический мир Света и Тьмы, зовущий всех “верных” и “оглашенных” в беспредельные просторы Вселенной и царство ее загадочных Высших Сил — это и есть “авторский” театр Алексея Рыбникова» (Тамара Грум-Гржимайло. «Литургия оглашенных». Неделя № 46, 1992).

«Мистерия — зрелище для всех, аристократов и простолюдинов, почитателей Шёнберга и поклонников Аллы Пугачевой... Автор оперы “Литургия оглашенных” говорит на современном и доступном языке, он сводит элементы великой культуры и эстетику радио-и теле-точек, соединяя их и не боясь этого соединения»

(Михаил Швыдкой. Случай Алексея Рыбникова // Огонек. 30.01.1992).

«"Литургия" выше рамок языковых барьеров потому, что Рыбников воздействует не словами, а сильными эмоциями... Он вплетает в партитуру самый разный звуковой материал: и шумы, и звуки природы, и русское православное пение, и мощь симфонических аккордов. Рыбников управляет ими с помощью электронной магии. Эти аккорды заставляют пульсировать пространство зрительного зала одновременно с пульсацией тьмы и света на сцене. И хотите вы или нет — вы вовлечены во вдохновенные видения Рая и Ада...» (Джоан Милани. «Литургия» Рыбникова превращает тьму в свет сияющей славы. The Tampa Tribune, 26.11.94).

Мы подошли к завершающей части грандиозного макроцикла Рыбникова. Ее название недаром вынесено в заглавие настоящей статьи. Пятая симфония «Воскрешение мертвых» — и кульминация музыкального тетраптиха, и его расширенная кода, вбирающая как музыкальный тематизм предыдущих разделов макроцикла, так, в особенности, их смысловое наполнение, их, если угодно, литургические функции.

Дух православия слышится в особой задушевности тона, в стремлении сообщить человеческое измерение даже жестоким страницам. Вместе с тем симфония являет пример той «вселенской отзывчивости», которая, по слову Достоевского, свойственна русской душе. Уже самый выбор священных текстов на четырех языках (иврите, греческом, латыни и русском) и их постоянное переплетение в пределах одной части симфонии или даже внутри небольшого фрагмента — свидетельство подлинного экуменизма, чуждого межконфессиональной розни. Ветхозаветные пророки Иезекииль, Исая. Даниил, псалмопевец Давид одинаково почитаемы разными религиями и конфессиями.

Сообразен замыслу симфонии могучий исполнительский аппарат — большой симфонический оркестр, два хора: смешанный и мужской, квартет теноров и солисты — сопрано, тенор и бас. Всей этой армией управлял на премьере, состоявшейся в Москве 18 мая 2005 года, Теодор Курентзис.

... Звонящая тишина первых тактов симфонии (звонящая, шелестящая:

струнные *col legno*, среди батареи мелких ударных гонги и реинтики — «дождевые палки», трубчатые имитаторы звука дождя) тотчас вспыхивает струнным тремоло; голосом солиста-тенора пророк Иезекииль возглашает: «Кости сухие! Слушайте слово Господне! Так говорит Господь костям сиим: вот Я введу дух в вас и оживете. И вошел в них дух, и они ожили и стали на ноги свои». Слова эти обращены ко всем, когда либо жившим на Земле. Звучащие на иврите, они выдержаны в характере синагогального пения, запечатлевшего устную традицию речитативного чтения библейских текстов. Удивительно точно композитором схвачена импровизационная природа одноголосной *кантиллиации*. Ее повышенной экспрессивности контрастирует суровая, словно высеченная из скалы, греческая псалмодия хора.

Четверная медь (трубы, валторны, тромбоны) возвещает Страшный Суд. В смутной, едва расчленимой хоровой речитации слышатся голоса воскресших: каждый многократно называет свое имя *по-русски!* Нарастающий ропот толпы приводит к громогласному утверждению русского хора: «Жив Господь в истине, суде и правде!». Наступает один из пронзительнейших моментов симфонии:

тенор-соло, только что пребывавший в роли кантора в синагоге, запеваает простую и печальную песню. Ее еврейский колорит (на этот раз — современный, идишский) несомненен. Но поначалу недоумеваешь — столь резок контраст между разомкнутой мелодией отзвучавшего речитатива и закругленной строфической песенной формой...

Оказалось (я прочел об этом в некоторых откликах прессы и уточнил в разговоре с автором), что следы этой музыки ведут к саундтреку фильма

«Дети из бездны». Документальная лента режиссера Павла Чухрая, снятая в 2000–2001 годах повествует о Холокосте в Украине и Белоруссии. Фильм *воскрешает мертвых*, безвинно замученных фашистскими палачами. В тогда же задуманную симфонию «Воскрешение мертвых» сквозная музыкальная тема фильма легла совершенно естественно. Поддержанная хором, солистами и оркестром, она обнаружит потенцию к драматизированному развитию, к гигантской кульминации, сопряженной в репризе с мощным неколебимым «Жив Господь!..».

И эта же песенная тема главенствует в деликатной ткани оркестрового аккомпанеента, сопровождающего арию сопрано. Вторая часть симфонии написана на латинский текст 61-го псалма Давида: «Только в Господе успокаивается душа моя! Только Он — твердыня моя, спасение мое, убежище мое!». Исполненная глубокого чувства, Ария заставляет вспомнить близкую по настроению Сарабанду из *Sinfonia tenebrosa*.

Неумолимое остинато прорезает Третью часть симфонии — зловещее скерцо, живописующее восстание сил Зла и Суд над ними: «Отмщения, Господи, отмщения!». С поразительным мастерством композитор использует ударные инструменты (в их числе и рояль!), акцентируя в лавинах обрушивающихся секвенций не только ритмическую их функцию, но и мелодическое начало.

Финал симфонии — и вместе завершение всего музыкального тетраптиха — видение Небесного Иерусалима. Солист-бас возносит на русском языке гимн пророка Исаи священному городу: «Восстань, светись, Иерусалим! Пришел твой свет, Иерусалим! И слава Господня возшла над тобой!». Сопрано славит

Бога по-женски ласковым: «Осанна, осанна, осанна!» — всплывающей в памяти молитвой Данилова из «Литургии оглашенных»...

Начинается восхождение к светлому Небесному Граду. В нем, разумеется, участвуют все исполнители — оркестр, хоры, квартет теноров, солисты.

Ветхозаветное: «Да хвалят имя Его на тимпанах и гусях, да поют Ему!» в поэтическом переложении Николая Языкова вошло в русский культурный обиход: «Берите гусли и тимпаны / И пойте свой Иерусалим!». В коде финала русскому колокольному перезвону вторят ветхозаветные тимпаны — потрясающий ансамбль концертирующих ударных, поддержанный поистине вселенским по размаху *tutti*. Нескончаемая лестница в небо — путь к вечной жизни — обретают в музыке Алексея Рыбникова впечатляющее воплощение.

Примечания

¹ *Фёдоров Н. Ф.* *Философия общего дела* // *Собрание сочинений*. В 4 т. М., 1995–1999.

² *Рыбников Алексей.* *Покаяние не бывает запоздалым* // *Фома. Православный журнал для сомневающих*. 2011. № 7 (99).

³ Там же.

⁴ Из письма А. Рыбникова автору настоящей статьи от 20 марта 2012 г.

⁵ *Грум-Гржимайло Тамара.* *Литургия? Мистерия? Проповедь?* / *Беседа с композитором Алексеем Рыбниковым* // *Независимая газета*. 01.12.1992.

«Быть». Творчество Александра Кнайфеля

Александр Кнайфель — один из самых необычных композиторов нашего времени. Его стиль трудно отнести к какому-либо направлению современной музыки, большинство сочинений (последний выверенный список насчитывает 106 пунктов) не вписывается в привычную для академической музыки систему музыкальных жанров, каждое из них уникально по композиционному решению.

Творческий облик Александра Кнайфеля сформировался очень рано. Уверенность в своем призвании позволили ему оставить виолончельный класс Мстислава Ростроповича, куда юной музыкант с триумфом поступил, и отдаться композиции. Уже в самых первых сочинениях восемнадцатилетнего автора видна совершенно «не студенческая» зрелость и ясно ощутим неповторимый авторский стиль, вбирающий самые неожиданные композиторские техники. Вневременное начало, парадоксальность, сражения с любыми формами инерции практически сразу проявились в его музыке. Вместо привычных «симфоний, сонат, квартетов, кантат и опер» живут загадочные «пентаэдр», «subbassi», «поликлавир», «репортаж», а партитуры пестрят уникальными исполнительскими составами. Каждое произведение являет неповторимый звуковой мир (макро и микрокосмос), в несколько часов или несколько секунд. Исследователь Светлана Савенко замечает, что «практически каждое новое сочинение композитора создает некую экзистенциальную ситуацию, единственную в своем роде»¹.

Нащупывается и дорога к вере. В 1964 году, к 150-летию Михаила Лермонтова композитор пишет цикл хоров на стихи поэта, среди которых всеизвестный «Ангел». Поэзия и музыка «Ангела» образуют удивительный синтез, исповедальная лирическая интонация и строгость сближают его с русской духовной музыкой.

Вскоре возникает поставленная выдающимся хореографом Леонидом Якобсоном «Кающаяся Магдалина». Ее виолончельная версия — «Lamento» — предъявляет исполнителю почти экстремальные требования. По наблюдению С. Савенко, «музыка движется от судорожно-порывистого начального остинато

к экспрессии хора, довольно точно имитирующего звучание православной литургии (средний голос трезвучных аккордов поет виолончелист закрытым ртом, что усугубляет «хоровую» окраску тембра)»².

Близкой по времени создания и по экспрессии стала «Monodia» женского голоса (1968). В её основе латинский текст шотландского поэта XVI века Джорджа Бьюкенена, созданный в застенках инквизиции и представляющий вольный парафраз 22-го (в православной традиции 21-го) псалма «Боже мой! Для чего Ты оставил меня?». Исповедальность и трагический накал, мощный арсенал музыкально-выразительных средств требует от певицы предельного напряжения всех человеческих и исполнительских сил. «Monodia» задумывалась как своеобразный диалог певицы и танцовщицы, который был поставлен хореографом Георгием Алексидзе и произвел по свидетельству очевидцев огромное впечатление. Московский театральный критик Галина Бродская писала:

Вымученными, напряженными всплесками начинает балерина К. Федичева свою ритуальную пляску в «Монодии» А. Кнайфеля <...>, — сумрачную и просветленную, со взлетами и падениями, надеждой и отчаянием. Заклинает, ворожит, задыхается, тянется вверх, мечется в тревоге, топчется, неистово бьется об пол, молится исступленно — до галлюцинаций, бежит кругами, отбиваясь от разъяренного наваждения, в воспоминания светлогрустные, умиротворяющие. Крик души — не метафора, а крик, пронзительный и сдавленный, горький и безысходный. Перед нами человек — живой, а не представления о нем.³

В том же 1968 году Кнайфель пишет хореографическую симфонию «Медея» — снова предельная трагическая экспрессия, снова требования новых неклассических форм воплощения. Смело нарушается принятое в академических залах требование эстетической условности. Страдание и мука главной героини буквально физически ощущаются слушателями. Музыка Кнайфеля в «Медее» жестка, лаконична. Числовые ряды и иные конструктивные элементы формы работают здесь на внутреннее развитие сюжета. Это искусство, требующее и от исполнителей, и от слушателей серьезной внутренней работы и сосредоточения.

В «Медее», опираясь на миф, композитор акцентирует внимание на сверхсилах, раскрывающих персонажи (любовный треугольник Медея — Ясон — Главка). Персонифицируются и явления космического масштаба — Хаос, Хронос и Логос, не фигурирующие как персонажи на сцене, но постоянно ведущие диалог с главными героями. Музыка «Медее» с неизменным успехом звучала в интерпретациях Геннадия Рождественского, Берлинского филармонического оркестра, но визуальное ее воплощение еще ждет своего часа.

«Он открыл мне что значит Жизнь, что такое Смерть и почему Любовь сильнее их обеих». Таким эпиграфом из знаменитой новеллы Оскара Уайльда «Кентервильское приведение» начинается опера юного Кнайфеля (1965–66, в новой редакции «Кентервиль»). Любимый композитором «английский юмор»⁴, приправленный грустной иронией и гротеском, сочетается в этом сценическом произведении с трепетной лирикой (образ юной Вирджинии уже предвосхищает Алису из написанной 35-ю годами позднее «Алисы в Стране Чудес»). Светлана Савенко отмечает, что «комедийное и лирическое переплетены в опере, чуждой какой бы то ни было прямолинейности и однозначных драматургических

решений. В первую очередь это касается главного героя: Кентервильский призрак не просто нелеп и смешон, он трогателен, в нем есть нечто от Дон-Кихота... Серьезный подтекст происходящего в наибольшей степени выявляет оркестр; кульминационным эпизодом оперы становится органная пассакалья, выполняющая роль авторского комментария»⁵.

В 1970 году композитор приступает к созданию одного из своих этапных сочинений — «Жанне», как бы продолжая линию женских образов, начатых «Кающейся Магдалиной». Однако огромная композиция получает жанровое определение «passione». По верному наблюдению — «"Страсти Жанны д'Арк" с их событийной конкретностью превращаются в мистерию звука, переживаемую в далеком от всякой сюжетности символическом пространстве»⁶. А вот комментарий самого композитора:

Жанна д'Арк относится к «Жанне» примерно так, как имя конкретного человека относится к имени собственному вообще... Судьба, личность Жанны стали своего рода катализатором, способствовавшим определенному пониманию человеческой судьбы в ее целостности, общезначимости. Это постепенно сложившееся обобщенное представление о человеческой судьбе, как о некоем своеобразном нерасторжимом единстве и послужило, вероятно, психологической предпосылкой возникновения «Жанны». Возможно, что именно таким образом возникла и ассоциация с жанром пассионов. В основе — юное женское начало, именно юное и именно женское, наиболее пронзительно и, вместе с тем, наиболее глубоко определяющее всю человеческую сущность.

Сюжета, однако, в «Жанне» нет, ни явного, ни тайного. Но можно попытаться (разумеется, сугубо условно) пересказать психологический план. Так, например, первые три части «Жанны» можно представить как три круга, три основных этапа жизни человека. Четвертую и пятую — как два *postscriptum*'а (а возможно и начало круга нового, неведомого). Каждый круг шире предыдущего, мощнее, детализированнее. В этой тенденции ко все большему расширению проявляется нечто мировоззренческое: мы ведь живем в «расширяющейся Вселенной»...⁷

На рубеже 70-х — 80-х годов происходят важные изменения в стиле, в творческой манере Александра Кнайфеля: число и слово становятся основами создания необыкновенных концепций. При внешнем аскетизме и «экономии» средств достигается интенсивная внутренняя динамика. То самое «горение», без которого по словам композитора «не возможна красота». Согласно Татьяне Барановой, «эта "новая простота" основывается на строго продуманной системе. Ее показатели: монодийность, возвращение музыки к квадравиуму... музыкальному неопифагорейству, буквенной, числовой и геометрической символической... Музыкальный звук понимается как часть космоса (не случайно для Кнайфеля важен такой первичный природный материал, как обертоновый ряд); звук, буква, число вновь обретают утраченное единство»⁸. Со своей стороны, Светлана Савенко пишет: «число для Кнайфеля, как в архаических мифопоэтических системах, несет внутреннюю семантику, качественную характеристику, которая заключена в нем потенциально и может раскрыться в самых различных, разнорядовых элементах композиции — звуковысотности, ритме, структуре целого и частей, составе

и диспозиции исполнителей, способе их поведения на сцене...»⁹. Сам композитор в интервью А. Амраховой говорит о значении числа в своих произведениях как некой материи, субстрата:

Число — это инструмент. Для того чтобы случился рассказ или случилась пьеса, нужен сюжет. Нужна простая история. В любом произведении нужна некая плоть, организация плоти, высокое ремесло. Это называется делание. Замечательное русское старинное слово. Ты, засучив рукава, не просто выполняешь что-то, ты делаешь. А как ты это обнаруживаешь? Скрепки, глина, опалубка — это и есть числа, это основа, от которой никуда не деться. Представьте себе Баха без чисел¹⁰.

Тогда же композитор начинает активно работать и в кинематографе. В условиях официального бойкота его музыки со стороны властей (в 1979 он — единственный ленинградец — вошел в знаменитую опальную «хренниковскую семерку») создание саундтреков к лентам советских режиссеров стало возможностью не только зарабатывать на жизнь, но и бесценным способом проверять в живом звучании возникающие идеи. Музыковед Марина Нестьева признавалась, что не знает другого композитора, который бы говорил столь разными языками, воплощая единый “месседж”.

Его большой дебют состоялся в 1978 году на Ленфильме музыкой к фильму «След росوماхи» (в основе чукотская легенда, сценарист Юрий Рытхэу, режиссер Георгий Кропачев). Созданные семнадцать вариаций на имя «Айнана» при всей контрастности и неповторимости каждой произрастают из имени, в котором три буквы «а», одно «й» и два «н» становятся числовой «матрицей» (3, 1, 2), определяющей параметры ритма, гармонии, мелодии, соотношения голосов. Возникая из шумов, от вариации к вариации в музыке постепенно обнаруживается неизбывный мотив, напев, мелодия:

«Любящему человеку открывается мир, мир гораздо больший видимого. Идти по следу росوماхи — это идти путем истинной любви, ощутить полноту жизни. Выход на этот путь уже сам по себе победа...

Над идущими дорогой любви не властна и смерть. Потому, что влюбленные, чтобы с ними ни случилось, открывают глаза другим, малодушным, изверившимся, усталым...

Есть этот путь! Есть! Единственно человеческий путь. И он никогда не кончится. Ищите его...»¹¹.

Здесь проступают важнейшие идеи, которые в полной мере заявят о себе в более поздних сочинениях, связанных уже с духовными текстами, духовной проблематикой.

За тридцать лет вариации «Айнана» послужили основой множества самых разнообразных воплощений. В 2007 году в Театре им. Л. Якобсона Георгий Алексидзе поставил балет «Библейские сны», ставший последним творением выдающегося хореографа. Языческая «Айнана» неожиданно оказалась вписанной в контекст священной библейской истории. Балетный критик отмечал органичное сочетание музыки и жеста:

Звуки создают потрясающую атмосферу суровой архаики. Пластика героев «сновидений» Алексидзе нарочито угловатая, словно первобытная. «Вытаптывание» земли (почти как у Нижинского), глухие удары, скупые движения, резкие скачки <...> Добро и зло в мироощущении балетмейстера находятся в постоянной борьбе, на тонкой грани света и тьмы¹².

В первой половине 80-х возникает еще одно важнейшее произведение Кнайфеля:

В 1982 году мне привиделся-прислышался ансамбль контрабасовых «сфинксов». И тут совпало — судьба свела меня с великим ученым Александром Иосифовичем Зайцевым, автором книг «Культурный переворот в Древней Греции VIII — V вв. до н. э.». Своей рукой Зайцев сделал мне переводы Гераклита заново. И как! Переводил, как будто только что братался и чай с ним пил. Сохранились изумительные письма, где построчно древнегреческими буквами он писал, объяснял, как произносить, и, самое главное, как толковать эти таинственные тексты. Каждая эпоха ведь искала ответы на «вечные» вопросы именно у Гераклита. <...> И вот, на основе семидесяти (из ста сорока) уцелевших фрагментов «О природе» я стал выстраивать композицию — от большого взрыва до формирования мироздания, потом Земля, человек, потом все человеческие нравственные проблемы. Возникло нечто циклопическое, заканчивающееся последними тринадцатью строками дантевского «Рая». Здесь Зайцев помог сделать подстрочник и со староитальянского, которым написана «Комедия». Я взял строчку из стихотворения феноменально одаренной пятилетней девочки Ники Турбиной: «Не я пишу свои стихи». И, чтобы свести громадину возникшего к легкости частного прикосновения, назвал ее «Ника». На протяжении двух с половиной часов в ней звучат «только» 17 контрабасовых «личностей», звучат произнесенным, но неслышимым и неведомым текстом! <...> А потом проросли латынь, старославянский, и хорошо помню вспышку заново рожденного и услышанного русского! Это было как дерзновение — услышать родное в неведомом ракурсе. И это повлекло неизбежное — эхо дерзновений в единении «неединимых» священных и поэтических, молитвенных и житейских текстов — единого мира, где все возможно, где все свободно, а проблемы уже совсем иного рода.¹³

В последующих за «Никой» сочинениях, нет «ни одного звучания, не рожденного словом или его частью. Иногда оно звучит реально, но чаще не звучит. Но живет»¹⁴. «В “Жанне” я нашел число, в “Нике” я нашел слово»¹⁵.

Традиция выписывать «незвучащий» текст в нотах или помещать в сочинения мелодии, изначально существующие с текстом в европейской музыке, конечно, не нова. Можно вспомнить Баха, постоянно цитировавшего хоральные мелодии в инструментальных голосах, подразумевая, конечно, их содержание и текст; Бетховена, вписывавшего слова в свои поздние сочинения (соната № 26 «Lebewohl», квартет op. 135 «Muss es sein? Es muss sein!»)¹⁶; Берга. Однако у Кнайфеля это становится регулярным, беспрецедентным.

Потаенное слово, красота числа как бы не являются секретом. На вопрос, должны ли быть известны публике незвучащие тексты, композитор отвечает:

Здесь как бы нет проблемы. Как бы все равно, знаем или не знаем. Мы сплошь и рядом слышим классические вокальные сочинения на иных языках,

часто не понимая ни слова. С другой же стороны — как на Западе слушают вокальную музыку? Уткнувшись в текст, хотя знают его наизусть. И это уже традиция, в этом правда. Когда вы следите за текстом, у вас действительно возникает дополнительная емкость.¹⁷

Близким по времени создания и по предельной сосредоточенности к «Нике» стал «Agnus Dei» (1985), посвященный композитором «памяти умерших, погибших, замученных во всех минувших войнах». Четыре исполнителя, каждый на нескольких инструментах, создают экзистенциальную драму, в основе которой текст дневника ленинградской девочки Тани Савичевой, на глазах которой в дни блокады ушли из жизни все близкие, а также католическая молитва на латинском «Agnus Dei» («Агнец Божий»), греческая формула soma-sema (тело-могила) и слово распятого Христа «Свершилось». «Возникает впечатление, что композитор отрекается в «Agnus Dei» от звуков жизни, погружая слушателя в ощущение чистого экзистенциального времени по ту сторону бытия»¹⁸. В предисловии к состоявшейся в 1987 году премьере «друг Александра Кнайфеля поэт Сергей Вакуленко писал:

Человек где-то, когда-то оказался на грани гибели. Его томление, ужас, боль, — его страдания превысили всякий вообразимый предел. Потом человек умер. Но исчезают ли с его гибелью все пережитые им муки? Не накапливаются ли в нашем мире страдания всех когда-либо погибших и гибнущих людей? Не определяются ли этими все накапливающимися страданиями какие-то параметры мира, в котором мы живем? Не определяют ли эти накапливающиеся страдания чего-то существенного в душевном мире каждого из нас? Весь мир един, и все мы, сколько бы нас ни было на Земле, звенья одной цепи.¹⁹

Подобные вопросы, всегда волновавшие композитора, естественно приводят его к вере — в 1996 году Кнайфель принимает крещение в русской православной церкви. В 90-е годы рождается целый ряд произведений на библейские и богослужебные тексты, как явно произносимые («Свете Тихий», Три молитвы Святому Духу, «Маранафа», «Amicta sole», «Скиния»), так и «скрытые» («Возношение», «Glossolalia», «Пятидесятый псалом», «Блаженства», «Lux aeterna»).

При этом Кнайфель явно не склонен трактовать литургическое слово в рамках стоящей за ним жанровой и исторической традиции. Как и ранее, он словно бы снимает культурные слои, чтобы добраться до экзистенциального и символического смысла ритуала.²⁰

Одним из духовных откровений Кнайфеля стала «Восьмая глава» canticum canticorum храма, хоров и виолончели на текст последней главы «Песнь песней» из Ветхого завета. Эта грандиозная, длящаяся более часа композиция, создавалась как любовное послание-приношение Мстиславу Ростроповичу. Она была написана всего за 24 дня (небывало краткий срок для создания столь масштабного произведения) на рубеже 1992–93 гг. (датой окончания в рукописи стоит 12 января 1993 года). Гениальная интуиция великого музыканта привела Ростроповича в дни рождения «Восьмой главы» в дом композитора, с которым они не виделись 30 лет. Благодаря его усилиям «Восьмая глава» впервые прозвучала 7 апреля 1995 г. в Вашингтонском Национальном соборе и была восторженно принята. «Это искренняя и истово религиозная музыка... Ее цель — сосредоточение ума,

и в этом смысле она претендует на место в старинной традиции... Ростропович был тоскующим человеческим голосом в обители ангелов»²¹, — писали в прессе.

«Восьмая глава» — уникальное сочинение не только по своему составу (напомним, в партитуре храм первый в составе «исполнителей»), но и по принципу организации целого. По верному замечанию Всеволода Кирпичникова: «Ритуализованное пространство «Восьмой главы» являет собой особого рода единство различных уровней художественного универсума — словесного текста, нотной графики, числовой символики, тембра и акустики»²².

«Песнь песней» — одна из самых загадочных и таинственных библейских книг, авторство которой приписывается легендарному царю Соломону. Восемь глав «Песни» по сути представляют собою любовный гимн, диалог между возлюбленными с откровенными описаниями страсти. Этот глубоко загадочный эзотерический текст до сих пор вызывает разные толкования, от чисто фольклорных (собрание свадебных гимнов) до мистических (сокровенное единение Бога и человеческой души). Тексты из «Песнь песней» входят в богослужебный обиход, к ним обращались многие великие музыканты (например, Клаудио Монтеверди в «Вечерни Пресвятой Девы», Иоганн Себастьян Бах в «Страстях по Матфею»). Известное музыкальное воплощение «Песни песней» оставил Дж. Палестрина, его 29 мотетов «Canticum canticorum» написаны на тексты первых семи глав. Кнайфель идет дальше, и озвучивает восьмую главу, которая «по его внутреннему убеждению, есть “обобщение жизни, определяющей Любовь во Вселенной”»²³. Восьмая глава становится символом «восьмого дня», когда уже не будет времени, а останется только Любовь, вбирающая в себя всю полноту Творения.

Удивительно многомерна эта композиция, в ней разные аспекты вещественного мира, резонируя друг с другом, создают иное, «преображенное» пространство.

Это — особое сочинение в моей жизни. Оно было просто явлено, и моя задача заключалась в том, чтобы зафиксировать то, что уже существовало. Если вы посмотрите партитуру, это белый лист с небольшим количеством знаков. И через эти знаки проступает то, что существовало в храме всегда. Даже не так важно, хорошо это будет исполнено или не очень... На солисте держится многое... Я был очарован виолончелью с детства, как только услышал игру отцовского квартета. Нет ведь инструмента ближе человеческому голосу. В «Восьмой главе» виолончелист не просто исполнитель, он каждый хорист и каждый присутствующий в храме. «Я» и «мы» сливаются воедино <...>. На премьере в Вашингтоне собралось 6000 человек — совершенно разных социальных слоев, весь срез общества — от конгрессменов и миллионеров, до хиппи в дранных штанах. И целый час в храме царил редкостная тишина. Есть вещи, которые неведомы, но люди эту неведомость начинают в некотором смятении ощущать. И это изумление формирует иное пространство. Тишина перед исполнением и после исполнения — разная, после исполнения она всегда преобразённая.²⁴

Словно «связующий звуковой раствор» музыка объединяет все храмовые элементы в единое целое — иконы, утварь, запах, струящийся из окон свет, поднимает слушателей на неведомую «небесную» орбиту. Четыре хора создают крест: детский хор — у алтаря, смешанный — напротив, у западной стены, мужской и женский справа и слева от входа. В центре же, на пересечении незримых линий

виолончелист, который должен «не «солировать», а участвовать в процессе <...>, отречься от лидерства, сложить с себя полномочия всеобщего любимца, заполняющего собой концертное пространство, во имя единения, во имя любви».²⁵ Сакральная фигура креста важна для Кнайфеля чрезвычайно, в беседе с автором этой статьи композитор сказал однажды, что вообще любой исполнитель «должен всегда быть в кресте. Даже не важно, христианин ли ты, *важно быть в кресте*».

Главная же неизбывная сила сочинения — ошеломляющее открытие возможности бесконечного пропевания одного и того же текста. Не в этом ли кроется таинственная сердцевина «Песни песней»?!

На рубеже тысячелетий появляется еще одно этапное произведение Кнайфеля — «Алиса в Стране Чудес», 24 картинки Льюиса Кэрролла в театре играющих, поющих, танцующих. Любимые с детства и известные всем «Алиса в стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье» раскрывают объятия интереснейшей концепции, в которой личное и биографическое моменты перерастают в глобальное и актуальное во все времена. Одной из самых радикальных идей «Алисы» стало то, что композитор связал кэрроловский сюжет с Рождеством:

Любая сказка — репетиция рождественской сказки. Моя «Алиса» — открытая форма. Духовно открытая. В ее основе — устремленность к Рождеству. <...> Я постарался, даже отступив от первоисточника, представить персонажей в некоем преображенном виде, придать светоносность всему, всем и каждому в предчувствии и устремленности к грядущему Неведомому... Это и репетиция чуда, и само чудо.

Персонажи моей «Алисы» — участники Рождества, которые разыгрывают Кэрролла. Три волхва — Мельхиор, Балтасар и Каспар — становятся Белым рыцарем, Humpty-Dumpty (который одновременно и Яйцо, и уже Цыпленок) и Гусеницей (которая по сути уже Бабочка). Белая и Красная Королевы — это две ипостаси Архангела Гавриила. А многоликость Tweedledum-Tweedledee — символ земного времени, нашей приверженности Времени, повязанности Временем... При первом же касании Святого Духа время перестает существовать. Tweedledum-Tweedledee — светоносное племя пастухов, людей живой веры, первых свидетелей Рождественской звезды.²⁶

Поразительное подтверждение своей догадки композитор обнаружил в маленькой церквушке деревни Дарсбери, где родился Кэрролл. На алтарном витраже, среди персонажей Рождества коленопреклоненный писатель со своей героиней...

Партитура «Алисы в Стране Чудес» многомерна и сложна. Складывается впечатление, что автор постоянно «тасует правила игры». Ошарашивает целая вселенная слышимых, видимых и даже пахнущих мгновений. На самом же деле, как это всегда бывает у Кнайфеля, все основано на жесткой буквенно-числовой конструкции, где смыслоносущей становится каждая единица текста, каждый жест, каждая пауза:

«Алиса» — это проект, в котором и сценарий, и либретто, и музыка находят-ся в каком-то новом, нерасторжимом единстве. Особенно важна роль света. Нужна почти не существующая технология: свет — звук — жест. То есть новое содружество всех слагаемых.²⁷

Музыкой в “Алисе” оказывается, по сути, все: слово, движение, цвет и свет, геометрия сценического пространства. И, конечно, сами звуки, интонируемые певцами и инструменталистами, извлекаемые электроникой, стуки, шумы, поскрипывания, побрякивания. Чисто количественно их немного, их сочетания просты и консонантны, динамически они скромны — такое принято называть минимализмом. Но если это и минимализм, то очень далекий от канонов любого рода — тоже как обычно у Кнайфеля²⁸.

В музыкально-театральном воплощении кэрролловских сказок композитор прибегает к *mix'ty*. Картинки «Страны чудес» и «Зазеркалья» чередуются, причем последовательность их опять же имеет свой ключ — это родственные монограммы самого композитора «АЛЕКС» и героини «ALICE». «Алиса в Стране Чудес», пожалуй, самое автобиографическое дитя Кнайфеля, он словно смотрит на прожитую жизнь взглядом ребенка, «вспоминающего» себя в зрелом возрасте, а не наоборот. Детство — не просто минувшее время, которое можно сентиментально вспоминать, но живая реальность, ждущая нашего возвращения:

Тут очень важный момент. При Воскресении Христос произносит, не часто замечаемые — но крайне значимые, — слова: «Идите в Галилею, там Меня увидите». Таинственная вещь! — зачем идти в Галилею, когда Спаситель уже здесь? В заочном диалоге с владыкой Антонием [Сурожским], который, кстати, провел всю свою пастырскую службу в Лондоне, возникает тот же момент: Галилея — это земля детства Иисуса. ДЕТСТВО! «Там Меня увидите». Совершенно поразительный призыв вернуться к своим истокам, в свое отечество, в детство, к дарованной особой и неизъяснимо единственной полноте своего «я».²⁹

Премьера первых четырнадцати картинок «Алисы» состоялась в Амстердаме на сцене Королевского театра Carre в сентябре 2001 года. Полностью она поставлена еще не была, как не был исполнен и ряд важнейших произведений последнего времени. Среди них — беспрецедентная «Аллилуия» (2015) и части Пушкинианы (мгновение «О рыбаке и рыбке» (2002), прелюдия хоров и солистов «Царевна» (2010), летящий онегинскими строфами гимн «Быть» (2017)).

Предъявляемые автором во многом «экстремальные» требования к исполнителям и к их составам — одна из причин, по которой музыка Александра Кнайфеля с немалым трудом находит дорогу к слушателям. Его произведения можно назвать «тотальным авангардом», но лишь в смысле постоянного устремления к неповторимости и к сути:

Человек по своей природе авангарден, при рождении. Он одарён своим лицом, своим талантом, он неповторим! У него есть всё! Потом, волею судеб, происходят потери — где-то больше, у кого-то меньше. Но! Мы рождены в этом раю и туда же устремлены, и это и есть авангард, то есть каждый раз — как в первый раз! <...>³⁰

Назовите хоть одного заметного писателя, поэта, художника, композитора, которого нельзя было бы назвать авангардистом. Если человек по Божьему призванию оставил в искусстве свой след — значит, он авангардист.³¹

Еще в 70-е годы композитор произносит слова, актуальные и в нынешнее время:

Мне кажется, современное искусство вообще часто порывает с традицией не по вине своей, а по беде: с утратой Веры утрачено стремление к Идеалу, отсюда и проблема «как высказаться», а не «о чем»... Никогда еще девальвация смысла не была столь сильной... Процесс этот зашел так далеко, что даже стремление выразить духовное, возвышенное, как правило, находит выход в реконструкции или цитировании того или иного стиля, вместо того, чтобы говорить своим языком.³²

Быть в традиции, и говорить своим языком, прежде всего языком Веры и Любви — это, наверное, и есть определение подлинного художника, которому Александр Кнайфель стремится быть верным до конца.

Примечания

¹ *Савенко С.* Магия скрытых смыслов: Александр Кнайфель // Музыка из бывшего СССР. Сб. статей. Выпуск 1. М.: Композитор, 1994. С. 191. (Далее: *Савенко С.* Магия скрытых смыслов: Александр Кнайфель).

² Там же. С. 189.

³ Но как уловить неуловимое? // Музыкальная академия. 1993 № 4. С. 38.

⁴ «Природа того, что называют английским юмором, английским мировосприятием, - эта вывернутость мира, это хождение вверх ногами, мне кажется очень живой. Этакая страна чудаков. Они весьма недалеки от того, чтобы видеть мир таким, какой он есть» - говорил композитор в одном из интервью. А. Кнайфель. «Встреча в Дарсбери» // Русско-британские музыкальные связи. СПб., 2009. С. 267.

⁵ *Савенко С.* Магия скрытых смыслов: Александр Кнайфель. С. 190.

⁶ Там же. С. 191.

⁷ Но как уловить неуловимое? // Музыкальная академия. 1993 № 4. С. 38.

⁸ Цит. по *Раабен Л.* О духовном ренессансе в русской музыке 1960-80х годов. СПб.: Бланка, Бояныч, 1998. С. 160.

⁹ *Савенко С.* Магия скрытых смыслов: Александр Кнайфель. С. 191.

¹⁰ *Амрахова А.* «И Кнайфель, парадоксов друг...» // Музыкальная академия. 2015 № 3. С. 11.

¹¹ Комментарий режиссера фильма Георгия Кропачева. Запись из личного архива А.А. Кнайфеля.

¹² *Лалетин С.* На подступах к Библии // Балет ad libitum. 2007. № 2. С. 42–43.

¹³ *Кнайфель А.* Мост в Эдем. Встречи. СПб.: Композитор, 2015. С. 164–165.

¹⁴ Там же. С. 137.

¹⁵ Цит. по *Савенко С.* Магия скрытых смыслов: Александр Кнайфель. С. 197.

¹⁶ См. посвященную проблеме «неслышимого» слова статью: Б. Кац. Слово, спрятанное в музыке. Заметки к проблеме, обостренной сочинениями Александра Кнайфеля // Музыкальная академия. 1995. № 4–5. С. 49–56.

¹⁷ *Кнайфель А.* Мост в Эдем. Встречи. СПб.: Композитор, 2015. С. 28–29.

¹⁸ *Савенко С.* Магия скрытых смыслов: Александр Кнайфель. С. 198.

¹⁹ Цит. по Буклет к CD Alexander Knaifel. Agnus Dei. Ensemble musiques nouvelles. Megadisc. Belgium.

²⁰ *Савенко С.* Лестница Иакова // Музыкальная академия. 1993 № 4. С. 46.

²¹ Цит. по Хентова С. Призвание. Штрихи к портрету композитора Александра Кнайфеля. СПб.: КультурИнформПресс, 2003. С. 40.

²² Кирпичников В. «Восьмая глава» Александра Кнайфеля // Библейские образы в музыке. Сборник статей. Сост., ред. Т.А. Хопрова. СПб., 2004. С. 211.

²³ Там же. С. 214.

²⁴ Ковалевский Г. Воспаря над землей // Играем с начала. 2015, № 2, с. 8.

²⁵ Рабен Л. О духовном ренессансе в русской музыке 1960-80х годов. СПб.: Бланка, Бояныч, 1998. С. 176.

²⁶ А. Кнайфель: Репетиция чуда, или свидетельство. Интервью Борису Филановскому // Музыкальная академия. 2002, № 2. С.88 - 89.

²⁷ Амрахова А. «И Кнайфель, парадоксов друг...» // Музыкальная академия. 2015 № 3. С. 8.

²⁸ Савенко С. Амстердамское зазеркалье // Музыкальная академия. 2002, № 2. С.84.

²⁹ А. Кнайфель. «Встреча в Дарсбери» // Русско-британские музыкальные связи. СПб., 2009. С. 266.

³⁰ Кнайфель А. Мост в Эдем. С. 82.

³¹ Амрахова А. «И Кнайфель, парадоксов друг...». С. 9.

³² Но как уловить неуловимое? С. 37.

О. И. Гладкова

Сакральные мотивы в хоровой музыке Дмитрия Смирнова

*У каждого человека, наверное, бывают в жизни
какие-то периоды, когда он должен прикоснуться
к обряду, к вере...*

Д. Смирнов¹

*Чудная музыка звучит в Божьих храмах.
Ее, ясную, незамутненную никаким именованным
ячеством, нужно слушать только там... паря-
щую высоко над сводами, в облаках синих
кадильных благовоний и улетающую на
волю через купола, нацеленные антеннами
крестов в поднебесье.*

В. Гаврилин²

Мерцание свечей... Блики, вспыхивающие на гладкой, а то и граненой стеклянной поверхности икон, дробящийся мелкими искринками свет... Сизая дымка фимиама, живая, как будто пульсирующая вибрация воздуха; реверберация звука — пропетого или сказанного, уходящего ввысь и глубины храма. Плывущие в заоблачной неспешности аккорды: один еще не отзвучал, но уже рождается другой. Наполненное чувствительными токами поле, единое для всех молящихся, духовное марево, рассеянное, как приглушенный свет, как хоровое пианиссимо истаивающих в пространстве музыкальных фраз...

Многие современники Дмитрия Смирнова, авторы композиций «новой сакральной волны» конца XX — начала XXI веков, настаивали на исполнении своих опусов в церкви, указывая в названиях и ремарках — «для храма, четырех хоров и виолончели», «для детского хора, сопрано и храма», подчеркивая,

со всей определенностью, что аура собора — неперенная часть общего замысла, в концертных залах звучание музыки совсем иное³.

Автор крупных сакральных сочинений, петербуржец Дмитрий Валентинович Смирнов не считает необходимым показывать свою музыку в соборах; в церковном пространстве она не могла бы звучать и по другой причине: в хоровую партитуру композитор нередко добавляет инструменты, да еще какие! В одном из лучших духовных произведений Смирнова — Хоровых фресках «Скорбящие радости Богородицы» (2001) — солирует саксофон, для российского уха неперенный тембр биг-бэнда, джаза, мюзикла. И тем не менее... Вокальное или инструментальное письмо Смирнова обладает удивительным свойством — особым «храмовым эффектом» музыки, «свечением» чистых, благородных аккордов, оставляющих прозрачный обертоновый шлейф. Поначалу это кажется музыкальной иллюзией, причудливым слуховым обманом, заставляя со вниманием вслушиваться в музыкальный текст, спрашивать у соседей по филармоническим креслам: «Так ли это?», пытаться понять причины.

«Первое впечатление: не похож на композитора. Ни грана позы, самолюбования — защитного слоя, которым природа окружает хрупкость таланта, второе: ни на кого не похож», — говорили о Дмитрие Смирнове⁴. «Голоса расслаивались и переплывали друг в друга, пространство зала то расширялось до безмерности ночного неба, то сосредотачивалось в одной пульсирующей точке. Звук, лишенный источника, несотворенный, словно исходил от стен, лился, как ночной дождь, отовсюду. Поразительный акустический феномен...», — отмечал рецензент, удивлявшийся особой объемности музыкальной ткани, «магии “призрачного пения”»⁵.

К духовной тематике Смирнов прикоснулся значительно раньше всеобщей «моды» на церковную музыку, захлестнувшей отечественное искусство в конце тысячелетия. К началу 90-х в творческом портфеле композитора значились Хоровые фрески «Мастера» (по Андрею Вознесенскому), «Благовещение» для женского (детского) хора на стихи болгарского поэта Пейо Яворова, «Молитвословия из Литургии святого Иоанна Златоуста» для смешанного хора и другие опусы — все в рукописи, без особых надежд на публикацию.

Позже, во второй половине 90-х и начале 2000-х к ним прибавились сочинения, продолжившие и закрепившие ту же линию — хоровые «Тебе поем», «Молитва к Божьей матери», «Литания», как и названные выше «Скорбящие радости Богородицы». Сакральные произведения Смирнова зазвучали в филармонических залах и учебных классах; среди них появились изданные, записанные на диски, освещенные в музыковедческих трудах. В жизни композитора обозначился явный литургический период, сменивший прежний — светский, прошедший под знаком поэзии Серебряного века, а вместе с ним, авторов иных эпох и национальностей, от Аветика Исаакяна и Федерико Гарсиа Лорки до Николая Некрасова.

Отчетливой стиливой и образной грани, разделяющей духовную и «мирскую» музыку, в творчестве Дмитрия Смирнова не наблюдалось никогда.

«Быть может, я ничего не сочинил бы, если бы не имел милость свыше — быть верующим», — эти слова одного из крупных современных авторов вряд ли мог повторить Дмитрий Смирнов⁶. Православный, крещеный, к воцерковленным

людям он не принадлежал. «Думаю, и думал так всегда! — что истинная духовность искусства, его импульс, посыл, энергетика куда важнее прямой религиозности... Впрочем, все настоящее в искусстве происходит не “благодаря”, а “вопреки”, в том числе и вопреки времени», — сказал однажды композитор⁷. В противовес атеистической эпохе, сформировавшей его как человека и музыканта, вопреки пионерскому детству и комсомольской юности хоровая музыка Смирнова всегда имела истовый, сакральный оттенок, особую проникновенность, эффект духовного врачевания, уходя корнями в исконную для русского искусства церковную культуру.

Хоровик по призванию и диплому, Дмитрий Смирнов соединил в своем искусстве токи многих эпох и различных сакральных жанров — от знаменного распева до партесного концерта и многохорных композиций Бортнянского, а через них обрядовой музыки западноевропейских мастеров времен Ренессанса и барокко. В вечной преданности хоровому жанру, ведь тоже, своя, своеобразная религия...

Формировалась она еще в детские годы, в ленинградском Хоровом училище имени М. И. Глинки, в музыкантской семье. Жили в густонаселенной коммунальной квартире по набережной Фонтанки, 26; одним из соседей был молодой Валерий Гаврилин. Несмотря на разницу в возрасте и положении, студент-композитор, подающий большие надежды, и школьник играли в четыре руки, много говорили и спорили о музыке. «Он учился тогда в консерватории, писал свою знаменитую “Русскую тетрадь”, а я занимался в начальных классах, — вспоминает Дмитрий Смирнов. — Не посмею назвать наши отношения дружбой, но я всегда гордился ими и счастлив, что рекомендацию в Союз композиторов впоследствии мне дал именно Гаврилин»⁸.

Хоровое училище предполагало для лучших выпускников один путь — на дирижерско-хоровое отделение Консерватории (где Дмитрий занимался в классе Авенира Михайлова). Продолжил образование Смирнов уже как дирижер-симфонист; он был в числе последних учеников знаменитого Эдуарда Грикурова, у него же закончил ассистентуру-стажировку. Вторая, симфоническая специальность поначалу увлекала больше первой. Карьера дирижера начиналась удачно: много выступал в спектаклях Оперной студии консерватории, работал с оркестром в Челябинске, стоял за дирижерским пультом в Новосибирске, Ростове... Из-за внезапной болезни профессию пришлось практически оставить. Творческая энергия нашла выход в другом: руководил студенческим хоровым ансамблем, делал для него аранжировки. Постоянная практика стимулировала желание сочинять самому.

Снова сесть за парту показалось невозможным: время ушло. Умению строить форму, развивать материал учился на партитурах великих; в тесном общении с хором постепенно шлифовалось перо. Пристальным взглядом композитора «прочел» хоровую музыку нескольких десятилетий, российскую и западную. С годами все больше открывал для себя Свиридова и Гаврилина; по собственному признанию, «Перезвоны» дошли до ума не сразу, хотя после надолго остались любимым произведением, настольной книгой хорового письма. Православные мотивы «Перезвонов» — отчетливые и явные, хотя и без внешней религиозности — казались созвучными собственным поискам. Много любопытного, воспринятого

в собственном творчестве, принесло изучение не только новой, но и старинной музыки: месс и мотетов Кватроченто, «партесов» русских мастеров В. Титова и Н. Калашникова, богатого яркими контрастами и виртуозной хоровой техникой церковного концерта рубежа XVIII–XIX веков. Поворот к композиторской профессии, новый виток биографии совершался небыстро, но основательно и прочно... Ровной прямой линией обозначилась жанровая, хоровая, а позже и неосакральная «колея».

Наследник национально-русской идеи искусства Г. Свиридова и В. Гаврилина, самый талантливый и убежденный продолжатель их музыкального пути Дмитрий Смирнов остается и сегодня фигурой парадоксальной: признанный мастер хорового письма, чьи сочинения исполнялись на разных сценах сто и более раз — по нынешним филармоническим меркам цифра неслыханная! — не имеет профессионального композиторского диплома. Не обладает его музыка и выраженным «Ячеством», как называл это свойство Гаврилин, подчеркнутым авторским эго, неуместным и неприемлемым в религиозной музыке. При всем профессионализме и яркости опусов, муза Д. Смирнова скромна и неамбициозна; те же черты отличают сам облик композитора.

Роль «именинника» на авторских вечерах в престижных филармонических залах, как кажется, ему определено не приятно; на долгие, горячие аплодисменты он отвечает едва заметной, «виноватой» улыбкой, спеша скорее, чуть ли не бегом, покинуть сцену... Примечательно, что на петербургском именном фестивале «Дмитрий Смирнов — хоровые сочинения» (весной 2007-го, в год пятидесятилетия музыканта) половина из двенадцати концертов прошла под знаком посвящения 950-летию Остромирова Евангелия, мелькали и другие юбилейные цифры; о круглой дате самого композитора не было сказано ни слова.

С эгоцентризмом в искусстве, особенно его сакральной линии, связана проблема, которую непросто сформулировать, а еще сложнее решить...

Когда-то, в загадочно-притягательном, но весьма далеком от сегодняшних реалий мире Средневековья существовало разграничение: музыка божественная и музыка потешная, телесная, подлежащая осуждению. Сегодня многое смешалось в жизни и творчестве, и композитор сам — только сам! — решает, какому идолу служить, какой энергией питаться — «белой» или «черной». Сознательно стремиться к духовному очищению искусства свойственно редким из наших современников; очень немногие всерьез задумываются над истоками и характером воздействия того, что написано. Музыка религиозного толка (в том числе и та, что предназначена для исполнения в церкви) может быть жестокой и агрессивной, непререкаемо властной, подавляющей и деформирующей личность; таких сочинений в современной композиторской практике немало. Вот почему столь примечательна, важна и любопытна фраза, сказанная Дмитрием Смирновым в обычном, неофициальном разговоре: «Главное не допустить к своей музыке темного, силового начала, не растить его в себе и других»⁹. Яд и лекарство суть одно вещество: все зависит от дозы¹⁰.

— Дмитрий Валентинович! Хочу рассказать Вам об одном эпизоде из собственной жизни. Случилось так, что летом и осенью 1997-го я много слушала и анализировала сакральные композиции крупного современного

автора — музыку очень талантливую и яркую, но предельно тяжелую в своей энергетической силе. Работа эта окончилась, но гнетущее впечатление выбросить из головы не удавалось, при том, что я всегда считала себя “толстокожей”; начались непонятные страхи, развился какой-то музыкальный психоз. Золотые осенние пейзажи «пропитались» зловещими стоячими аккордами, мерным стуком ударных... Я пыталась лечиться — музыкой, конечно. Оптимистической, духовно здоровой и крепкой — симфониями Гайдна, “Богатырской” и “Князем Игорем” Бородина. Помогло, но не очень. Случайно заглянула на Ваш авторский вечер — в Капелле, в декабре 1997-го; пригласил студент-хорист — тогда еще совсем не знала Вашей музыки. Был слякотный и хмурый вечер начала зимы. Помню, что в зале сидели, стояли, толпились в дверях; вдруг хор запел “Приявший мир”, и плотный черный плащ, прилипший к телу, упал с моих плеч, растворился, исчез навсегда... неожиданно и просто... Спасибо Вам!»¹¹

«Терапевтические» свойства произведений Дмитрия Смирнова были услышаны давно. Обрядовые или подчеркнута концертные, сакральные или светские, сочинения автора отмечены неповторимым обаянием духовности. В каждом из них — мир потаенных, но сильных чувств, неуспокоенность и тихая радость, несущая долгожданное утешение; сияние чистых, парящих в пространстве красок. Звуки, струящие свет — о чем бы они не рассказывали: о Боге и вере, об одиночестве и разочаровании, сомнениях и надеждах — такой представляется музыка Дмитрия Смирнова. Не увлекая пестрым разнообразием и яркими контрастами, она врачует исподволь, незаметно, надежно. При всей интимности и сокровенности слога, стержень «непротивления злу» в ней отчетлив и очевиден; в композициях Смирнова нет и следа агрессивности, столь характерной для музыкального искусства прошлого и нынешнего века во всем разнообразии стилей и жанров — от военных симфоний до тяжелого рока. Тот, кто хоть раз прикоснулся к творчеству автора — дирижер, певец или слушатель — как правило, становится его верным поклонником. Все именитые петербургские хормейстеры — его друзья и постоянные исполнители; активно интересуются этой музыкой и зарубежные хоры: опусы Дмитрия Смирнова звучали в Испании, Польше, Бельгии, США, Великобритании, Швеции, Германии и Венгрии. Вряд ли отыщется в российском колледже или вузе студент-хоровик, который не разучивал бы на уроке и не представлял на экзаменах духовных или светских композиций Дмитрия Смирнова, не писал бы аннотаций к его вокальным циклам, хоровым миниатюрам или многочастным духовным концертам.

Непопулярна эта музыка, вероятно, только в одном классе: у самого Дмитрия Валентиновича, долгие годы работающего в петербургском Музыкальном училище имени Н. А. Римского-Корсакова. Причем преподающего отнюдь не композицию, а дирижирование.

«Арт-терапия? Безусловно, она существует. Музыка — сильнейшее духовное лекарство, причем, на фоне других искусств, самое быстродействующее, самое активное...», — говорит Дмитрий Смирнов¹².

В его письме странным образом сплетаются яркая индивидуальность и стилиевая вторичность. Художественный мир композитора полон знакомых приемов и образов: музыка как диалог времен. В единой манере сближаются токи средневекового

строчного пения и виртуозной ренессансной полифонии, болгарского культового распева и русской протяжной песни, авангардной алеаторики и сонористики — при том, что собственный авторский почерк Дмитрия Смирнова узнаваем с первых же тактов любого из его произведений. Под авторским, многомерным углом слышания трактуются и сочинения духовного плана, порой весьма неожиданные в « сочетании несоединимого ».

Словесные ряды сакральных опусов Смирнова, основанные на канонических текстах, составлены свободно и смело. В концерте для женского хора «Тебе поем» (1998) переплетаются строфы из Литургии и Всенощной; в последовании пяти частей заметен авторский принцип подбора православных канонических текстов:

1. Тебе поем
2. Благослови, душе моя, Господа
3. Ныне отпускаеши
4. Свете тихий
5. Хвалите имя Господне

«Это некий молитвослов, не связанный жесткими рамками», — говорит композитор¹³.

В созданном пятью годами ранее концерте для женского хора «Благовещение» (1983) лирические и сакральные мотивы сплетены неразрывно; главный смысловой акцент — в третьей части — подчеркнут легким, «ангельским» тембром сопрано соло:

1. Приди
2. Греза
3. Благовещение
4. Люблю тебя

Полностью каноническим по происхождению, но от этого не менее своеобразным предстает словесный ряд еще одной духовной пятичастной композиции Дмитрия Смирнова — «Молитвословий из Литургии святого Иоанна Златоуста» для смешанного хора (1994); богослужебный текст здесь купирован настолько, что может быть назван краткой «выжимкой», неким конспектом оригинала. Затеняет прямой смысл слова и прием расщепления его на слоги, звучащие в одновременности. Нередко эти слоги расположены снизу вверх, от басов к сопрано, воспаряя в своем стремлении ввысь, тонкой вертикалью свечи, молитвой, обращенной к небу. Столь же выразителен и авторский тембровый прием (как и характерная запись) — со словообрывами в тексте и комплементарностью целого («часть партии “зависает”» на слоге, а остальные участники партии пропевают слово целиком», — говорится в ремарках)¹⁴.

К новой жизни православного молитвенного слова композитор идет сознательно, через преображающую его музыку: «Рождается новое качество текста, музыка “вытаскивает” некое иное, скрытое, заложенное, может быть, в стихосложении, в текстовом варианте. С помощью озвучивания открываются резервы,

возможности прочтения этого текста на другом смысловом уровне. Происходит наслоение, многократное увеличение, усиление восприятия текста и музыки, и музыки и текста, возникают новые реалии как по отношению к тексту, так и по отношению к музыке», — считает композитор¹⁵. Не раз он подчеркивал и то, что сакральное слово — вопреки общепринятому мнению — означает для него музыкальную свободу куда большую, чем поэзия Блока, Ахматовой или Анненского

Тройной смысловой контрапункт отличает замысел «Скорбящих радостей Богородицы» в единении слова, хорового пения и инструментальной партии. Саксофон-сопрано выступает оригинальной образной и тембровой параллелью с вокальной линией меццо-сопрано соло. Как и в «Молитвословиях», текст обретает новые грани, поясненный и досказанный «бессловесным» инструментом. «Речь идет не о разрушении традиций, — отмечает композитор. — Мне хотелось очистить природу сопранового саксофона от позднейших наслоений. Такой инструментальный тембр дал возможность озвучить то, чего она, Богородица, не в силах выговорить, создать многоплановый диалог... А хор — даже не фон, а среда, где этот диалог происходит»¹⁶.

Пропетое и сыгранное музыкальное слово не антагонистично. «Хор — это вокальный оркестр», — любит повторять Дмитрий Смирнов; в вокальных сочинениях автора много чисто оркестровых приемов, а хоровая фактура богата и изобретательна.

Виртуозно владеет автор приемами алеаторики — «музыки случайностей». Вероятно, это единственный из звуковых путей авангарда, который Дмитрий Смирнов приемлет для себя и своего стиля; эффектам «храмовой акустики» (как называют его музыкальную манеру коллеги-хоровики) алеаторика особенно созвучна. «Регламентированную алеаторику я начал использовать лет пятнадцать-шестнадцать назад во многих сочинениях; эта техника мне очень близка. Она позволяет создать тончайшее, трепещущее биение микроритмов, микроинтонаций, неуловимо-изменчивую ткань», — сказал автор в одном из интервью 2000-х¹⁷.

Интересны его эксперименты сонорного свойства, хорошо заметные в духовной музыке. Остаточное звучание, реверберация, естественная в условиях храма, заложена в тембровой палитре концертных по своему бытованию и назначению опусах Смирнова. Слоистость спетого слова, его мелькание в разных слоях фактуры, «расфокусированность» слога, биение асимметричных ритмов воспроизводят эффект храмового пения на филармонической сцене. Временной вид искусства обретает пространственные черты. Хоровая фактура «дышит» — в сплетении кратких мотивов, тем-присказок, беглых, ненавязчивых повторов. Эффект звукового марева, наполняющего пространство то яркими, насыщенными красками, то акварельными прозрачными тонами — одно из уникальных свойств хорового стиля Дмитрия Смирнова. Выразительность мелкого штриха, изящество музыкального рукоделия заметны в зыбких, тонко детализованных фонах, воздушных хоровых педалях, в особой музыкальной дымке, окутывающей музыку.

Созвучны стереофоническим полям его композиций частые эхо-эффекты — прием, заимствованный у ренессансных мастеров — Палестрины, Лассо, Жоскена де Пре. Оттуда же идет нередкое в хоровых, в том числе сакральных партитурах Смирнова «объемное» перекрещивание вокальных линий. Ухо отметит в его

опусах и особый, почти именной звуковой эффект, связанный с уже упомянутой многоярусностью письма: прорастая от низких, глубоких и плотных голосов к подвижной середине и виртуозным верхам, хоровая фактура «распускается» подобно цветку. Сотканному из подголосков — Дмитрий Смирнов по природе мелодист, хотя и не пишет протяженных кантилен.

«Хоровой цветок» акцентирует ту же, летящую ввысь, под своды храма и дальше, звенящую вертикаль; неудивительно, что в храмах прошлых столетий он цвел у многих мастеров, от гениев эпохи строгого стиля до Дмитрия Бортнянского (много лет обучавшегося в Италии). Прием не нов, но под пером Смирнова он по-прежнему свеж и выразителен. Труднее, наверное, вплести в многослойную хоровую ткань старинный знаменный распев, скупую, строгую монодию. «Да, интересно и сложно удержать настоящую архаичную мелодию в руках, не потерять что-то важное, сущностное.. не класть макияжа. Меньше, как можно меньше “штукатурки”! Не бояться подлинного, исконного, не прятаться за чужое, за технику...»¹⁸.

Редкая из частей его хоровых концертов обнаруживает стабильный метр; зыбкая, вибрирующая пульсация в сочетании простых, сложных и смешанных структур рождает близкий его интонационной манере эффект ритмической разноголосицы. Вечные вехи традиционной двух- и трехдольности сметены живой, изменчивой тканью, характерной прихотливостью акцентов, биением несимметричных ритмических фигур, свободной, «дышащей» метрикой. Усиливают общую стереофоничность частые полиритмические сочетания; слоистая, многомерная «храмовая акустика» заметна и здесь, во временном пространстве любой из композиций Смирнова.

В вечной преданности хоровому жанру, исконному в русской культуре, сакральному в истоках и сути — своя религия.

Примечания

¹ Цит. по: *Гладкова О.* XXI век. Начало. Музыка. (Силуэты петербургских композиторов). СПб.: Музыка, 2007. С. 245.

² Цит. по: *Жизнь религии в музыке.* Вып. 3. СПб.: Сударыня, 2007. С. 294.

³ К примеру, композицией «для храма, четырех хоров и виолончели» называет свою «Восьмую главу» А. Кнайфель (1993).

⁴ *Скорбященская О.* Портрет композитора за кулисами // *Вечерний Петербург.* 1993, 15 апреля. С. 3.

⁵ Там же.

⁶ В кавычках — слова О. Мессиана.

⁷ *Скорбященская О.* Портрет композитора за кулисами // *Вечерний Петербург.* 1993, 15 апреля. С. 3.

⁸ Цит. по: *Гладкова О.* XXI век. Начало. Музыка. (Силуэты петербургских композиторов). СПб.: Музыка, 2007. С. 225.

⁹ Там же. С. 232.

¹⁰ Высказывание, по традиции приписываемое Парацельсу.

¹¹ *Гладкова О.* XXI век. Начало. Музыка. (Силуэты петербургских композиторов). СПб.: Музыка, 2007. С. 238–239.

¹² Там же. С. 232.

¹³ Цит. по: *Бровина И.* «Молитвословия из Литургии святого Иоанна Златоуста» Дмитрия Смирнова // Жизнь религии в музыке. Вып. 3. СПб.: Сударыня, 2007. С. 170.

¹⁴ Приведенная цитата — одна из характернейших авторских ремарок к хоровым сочинениям, кочующим из одного опуса в другой.

¹⁵ Цит. по: *Бровина И.* «Молитвословия из Литургии святого Иоанна Златоуста» Дмитрия Смирнова // Жизнь религии в музыке. Вып. 3. СПб.: Сударыня, 2007. С. 175–176.

¹⁶ Фрагмент аннотации к компакт-диску «Скорбящие радости Богородицы», с. 4. Запись с концерта Пятого международного фестиваля камерной музыки «Северные цветы» 20.10.2004 года.

¹⁷ Из беседы Д. В. Смирнова с автором статьи 03.05.2007 года.

¹⁸ Цит. по: *Гладкова О.* XXI век. Начало. Музыка. (Силуэты петербургских композиторов). СПб.: Музыка, 2007. С. 246.

Г. Г. Осипова

О религиозных прообразах киномузыки отечественных композиторов

В российском музыкознании «ново-сакральное направление» («нео-канонизм») как стилевое течение конца XX века принято отсчитывать с 1988 года — года 1000-летия Крещения Руси. К нему относятся, с одной стороны, сугубо церковные клиросные произведения (новая каноническая музыка) и, с другой стороны, многочисленные светские сочинения на священные тексты или связанные с духовной тематикой. Сложившаяся столетиями в церковной практике система певческих жанров (полные циклы-службы Литургии и Всенощного бдения как «жанровые ансамбли», а также отдельные входящие в них молитвословия) дополнилась многообразными проявлениями паралитургической концертности с непростой жанровой идентификацией.

К новой канонической музыке на богослужебные тексты причислим опыты переложений и сочинений диакона С. Трубачева, молитвословия архимандрита Матфея (Мормыля), В. Мартынова, К. Волкова, циклы Литургии и Всенощного бдения Н. Сидельникова, В. Кикты, Н. Ведерникова, митрополита Илариона (Алфеева) и др. К ярчайшим светским хоровым образцам сакрального направления — «Песнопения и Молитвы» Г. Свиридова, «Концерт для смешанного хора на стихи Григора Нарекаци», «Стихи покаянные» на тексты памятников литературы Древней Руси и «Три духовных хора» А. Шнитке, «Историю жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» Э. Денисова, Русскую литургию по Н. Лескову «Запечатленный ангел» Р. Щедрина, «Литургические песнопения» Ю. Фалика, «Литургический концерт» Н. Сидельникова, «Свете тихий» и «Восьмая глава» А. Кнайфеля, «Литургический концерт» Г. Белова, «Покаянный канон» А. Пярта, «Литургию оглашенных» А. Рыбникова и др.

Хоровое письмо при этом как в одних, так и в других сочинениях, формировалось в постепенном постижении авторами всей целостности мелодической философии и духа коллективного пения, в отражении типа певческой культуры и многообразия исторически сложившихся многоголосных форм. Тенденция сакрализации

распространилась и на инструментальные жанры, проявилась в области музыкального театра. Так исследователи отмечают литургическую идею в «Псалме» и «Трисятом» для струнного оркестра» А. Пярта, в сочинении В. Ульянича «Христос Воскресе из Мертвых» для большого оркестра, в «Симфоническом диптихе», «Житии Боярыни Морозовой» (авторский подзаголовок «русская хоровая опера») и опере-сказе «Левша» Р. Щедрина, черты мистериальности — в опере А. Смелкова «Братья Карамазовы» и др.

Новейшее направление (термин Н. С. Гуляницкой [2]) в русской хоровой музыке стало возможным благодаря особым геополитическим и социокультурным условиям. Знаковость рубежа столетия и тысячелетия сделала более значимыми христианские ценности, усилила истинный смысл вечного и необратимого по сравнению с сиюминутным. Среди стиливого и жанрового многообразия хоровых опусов отечественных композиторов к ведущей фольклорной тематике добавилась не менее значимая — сакральная, бывшая в советский период под официальным запретом.

Примечательно, что в жанрах так называемой «*прикладной музыки*» (специально создаваемая музыка для кино или музыкальное оформление драматических спектаклей) эта тенденция проявилась значительно ранее. Историко-контекстуальная функция киномузыки позволяла композиторам еще в советский период обращаться к каноническим формам хорового многоголосия и даже к каноническим текстам. Среди образцов укажем хоровые сцены «Александра Невского» и воссозданное Пещное действо в «Иване Грозном» С. Прокофьева (реж. С. Эйзенштейн), заключительный эпизод молитвы в «Андрее Рублеве» В. Овчинникова (реж. А. Тарковский), три хора a cappella «Молитва» (Богородице, Дево, радуйся), «Покаянный стих» (Горе тебе, убогая душа) и «Любовь святая» из музыки Г. Свиридова к спектаклю «Царь Федор Иоаннович» (реж. В. Немирович-Данченко, Б. Равенских), хоровая партия из музыки А. Шнитке к фильму «Прощание» (реж. Л. Шепитько и Э. Климов), музыкальные «сцены» К. Волкова к фильму «Гроза над Русью» (реж. А. Салтыков).

В данном контексте уже в постсоветской культурной ситуации безусловным явлением стали работы *Павла Лунгина*. Фильмография одного из крупных и признанных представителей современного отечественного кинопроцесса на сегодняшний день достаточно обширна¹. Начав путь режиссера в сорокалетнем возрасте уже сложившимся человеком и художником, Лунгин первой своей работой — фильмом «Такси-блюз» — снискал международную известность и Приз за лучшую режиссуру Каннского кинофестиваля (1990). С 1990-х годов режиссер живет во Франции, но по-прежнему снимает фильмы в России и о России.

Творчество Лунгина последнего десятилетия знаменует важный содержательный поворот. При характерном для режиссера мастерском владении жанром в его многообразии (это и социальная драма, и байопик, и исторический фильм, и мистерия) он отходит от бытовой злободневности и приближается к высокому смысловому обобщению. Пронзительно зазвучавшая в этих фильмах тема веры в опоре на духовные основания отечественной культуры соединилась с важнейшей ролью музыкальной составляющей: «Остров» (2006, композитор Владимир Мартынов), «Ветка сирени» (2007, музыка Сергея Рахманинова), «Царь» (2009,

композитор Юрий Красавин), «Дирижер» (2012, композитор митрополит Иларион (Алфеев)), «Дама пик» (2016, музыка Петра Чайковского и Камила Сен-Санса).

Не у всякого современного режиссера есть взыскательный музыкальный вкус и чутье, масштаб интеллекта и творческой личности, чтобы замахнуться на большой музыкальный стиль в кино. Следует отметить, что композиторы, к которым в своих работах обращался и обращается Лунгин, — В. Чекасин, И. Шварц, О. Каравайчук, Л. Десятников, Ю. Красавин, В. Мартынов — подтверждают своим творчеством тот факт, что современная серьезная музыка может выходить (благодаря кинематографу) за пределы узкой элитарности. В этом ряду имена двух его соавторов в достижении высокого духовно-художественного результата занимают особое положение: это композитор *Владимир Мартынов* и митрополит *Волоколамский Иларион*. Оба принадлежат к *ново-сакральному направлению* как важнейшему явлению современного музыкального процесса [2, 4, 7].

В. Мартынов (1946 г. р.) — яркий представитель школы электронной музыки, направлений «фолк-рока» (раннее творчество), «минимализма» и «новой простоты». Сложный и многогранный путь композитора отразил многие культурные антиномии нашего времени: Восток — Запад, современность — архаика, элитарность — массовость, светское — религиозное, профессиональная музыка — фольклор, автор — аноним. Введение в научный музыковедческий обиход понятий «неоканонизм», «новейшее направление» в известной степени связано с его именем и творчеством [5, 6]. Также В. Мартынов выступает теоретиком «нового сакрального пространства», автором целого ряда музыковедческих исследований, философом, дающим концептуальное обоснование своему композиторскому труду (по этой причине далее мы будем обращаться к его высказываниям).

С 1978 по 1984 год В. Мартынов посвятил себя религиозному служению и исследовательской работе с певческими рукописями в монастырях. «Его слова *“я перестал быть композитором”* следует воспринимать под углом зрения различий между музыкой и богослужебным пением, композитором и распевщиком, художником и иконописцем. Иначе говоря, между авторским и внеавторским и даже безымянным каноническим творчеством как формой церковной художественной деятельности» [6, с. 57]. Им восстановлены знаменная литургия XVI века и строчная литургия XVII века, создан ансамбль древнерусского пения («Древнерусский распев» под руководством Анатолия Гринденко). Изучение церковно-певческой традиции, как считает В. Мартынов, в корне меняет сознание композитора. Человек, по-настоящему с этим соприкоснувшийся, обретает ключ к целостному пониманию всей музыкальной культуры с выходом к ее глубинным основам: архаичному фольклору, григорианике, к византийской традиции.

Последующее возвращение композитора в музыкальную деятельность было обогащено опытом реставрации древних памятников и созданием песнопений для православной литургии. После 1984 года осознанное стремление к канону проявилось в литургических и паралитургических жанрах: «Апокалипсис» (1991), «Плач Иеремии» (1992), *Stabat Mater* (1994), Реквием (1995), *Canticum Fratris Solis* (1996). В них соотношение «авторский концепт — художественная реконструкция» меняется в сторону постепенного преобладания последней: в рамках идиостиля, а в некоторых случаях — в сознательном отказе от него. Радикальный поворот

от структурной изощренности в сторону минимализма и «новой простоты» произошел у В. Мартынова одновременно с А. Пяртом и В. Сильвестровым. Он исследует метод на разной стилистической основе, избегая присутствия авторского материала уже в начальном паттерне.

В своих книгах («Пение, игра и молитва в русской богослужебно-певческой системе» (1997), «Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси» (2000), «Конец времени композиторов» (2002), «Время Алисы» (2009), «Книга книг» (2013)) В. Мартынов уже много лет развивает последовательную культурологическую, антропологическую и онтологическую концепцию, выстраивая общую для всех них линию рассуждений. Это разговор о механизмах, образующих культурное целое, о силах, определяющих статус и судьбу человека в бытии. Музыка, по Мартынову, — одна из таких сил, и её состояние — верный показатель того, что происходит с человеческим сообществом и человеком как таковым. Конец времени композиторов — это не одномоментное событие, это процесс исчерпания индивидуального, «творческого», принципиально инновационного отношения к музыке в частности и к миру вообще, который может занимать не одно десятилетие. Композитор утверждает, что прошло время композиторских и художественных школ, настало время домов мод, прошло время композиторов и художников, настало время портных и парикмахеров. *«Сейчас идёт процесс угасания, свёртывания композиции, в смысле творческого тонуса она угасает, становится мало кому интересной. Обратите внимание: за все 1990-е годы не возникло ни одного громкого имени, ни одной идеи. Просто пишут музыку, потому что спрос есть, издательства издают, дирижёры дирижируют, публика слушает — но это всё движения уже скорее механические. А в моей продукции, действительно, уже очень много не композиторского, а идущего от какой-то устной практики. Я и сам — промежуточное явление: ещё композитор, но уже не совсем. Отчасти уже посткомпозитор»* (из беседы с журналистом издания «Часкор» О. Балла).

Главным итогом многолетнего изучения фольклора и церковно-певческого искусства стало для В. Мартынова признание за искусством «традиционных потоков» приоритета над искусством академической композиторской традиции с её крайним субъективизмом и кризисом самовыражения. Универсальное историческое сознание позволило композитору оперировать смысловыми и языковыми категориями прошлого и настоящего как сегодняшними реалиями, равно актуальными для нашего времени.

Интересно, что создатель музыки к 50-ти кино- и телефильмам сам никогда не придавал этой стороне своей деятельности особого значения. Но в его обширной фильмографии (В. Мартынов сотрудничал с такими крупными мастерами, как С. Герасимов, А. Прошкин, В. Абдрашитов, П. Лунгин) мы находим несколько выдающихся работ, в которых музыка выступает как важнейший компонент экранного зрелища. «Так уже на начальных титрах «Холодного лета пятьдесят третьего...» (1987, реж. А. Прошкин) или «Острова» (2006, реж. П. Лунгин) мы испытываем сильное воздействие главной музыкальной темы. Такая тема практически исчерпывает звуковой образ картины и сразу задает высокий эмоциональный тон восприятия» [7, с. 149]. В «Острове» главная тема, близкая технике минимализма

с многократным варьируемым повторением исходно простой и мелодически яркой звуковой конструкции, первоначально изложена у фортепиано. Но ближе к финалу у нее появляется важное дополнение в звучании мужского хора, сделанное безусловным знатоком православной церковно-певческой традиции и представителем ново-сакрального направления в современной хоровой музыке.

Фильм П. Лунгина «Ветка сирени», появившийся год спустя после «Острова», несколько померк в тени предшествующего ему шедевра, хотя музыки в нем несравнимо больше (в «Острове» музыки немного, но там важна роль всех выразительных приемов, и они «работают» в удивительном художественном единстве, когда каждого ровно столько, сколько нужно). И это музыка Рахманинова — русского гения XX века, равновеликого Чайковскому по степени мирового признания. Лунгин пошел по достаточно традиционному пути, создавая фильм-биографию композитора (с усилением и вольной трактовкой в ней любовной линии) на фоне закадрового и внутрикадрового звучания музыкальной компиляции: фрагментов самых известных у широкой публики сочинений Рахманинова — прелюдий до-диез- и соль минор, Элегии, Вокализа, Второго фортепианного концерта и др. Примечательно, что фильм назван автором «фантазией», и у главного героя есть только имя «Сергей», фамилия «Рахманинов» не звучит и в титрах не значится.

Остановимся подробнее на музыкальной составляющей двух последних полнометражных киноработ Лунгина — фильмах «Дирижер» и «Дама пик».

Для кинематографа ситуация, когда в основу кинодраматургии положено произведение сугубо музыкальное (не опера и не театральный мюзикл), — явление редкое. На странице «Википедии» фильм «Дирижер» назван «музыкальной драмой», исходным импульсом к созданию и композиционным стержнем стала для него написанная ранее оратория «Страсти по Матфею» митрополита Илариона². Музыка (по сути концертная и паралитургическая) вошла в фильм настолько полно, что терминов «цитата» или «компиляция» здесь недостаточно. Выход фильма Лунгина стал своеобразной кульминацией того успеха и общественного резонанса, который в России и за рубежом получила музыка о. Илариона, вызывая интерес не только публики, но и выдающихся дирижеров современности В. Гергиева, В. Федосеева, В. Спивакова и др.

Масштабный западно-христианский жанр Страстей впервые сочинен воцерковленным православным художником (использованы 26-я и 27-я главы церковнославянского текста Евангелия от Матфея и некоторые другие богослужебные тексты). Партитура «Страстей» классического состава (струнный оркестр, смешанный хор и солисты) сделана уважительно по отношению к канону. Автор выступает не как аноним, но со стремлением к анонимности. Текст содержит множество стиливых аллюзий как на западную, так и на восточную христианскую музыку. Осваивая многовековую традицию, автор становится в некотором роде прилежным учеником, и такое в хорошем смысле «школярство» подкупает. Интонации русского церковного мелоса и знаменной монодии, многоголосие византийской школы соседствуют с приемами европейской барочной и раннеклассической музыки. Хоровая «генделевская» фактура, «золотые секвенции», письмо в манере «Реквиема» Моцарта сменяются унисонным мужским пением, переменным многоголосием и развитыми сольными партиями в стиле «Всенощной» Рахманинова.

Сдержанное чувство с редкими кульминационными всплесками выражено в номерах оратории, большинство из которых практически целиком в закадрово-внутрикадровом звучании вошли в фильм «Дирижер». Изредка эмоция открывается в голосах скрипки и виолончели соло в оркестре, в сольных эпизодах вокалистов, в кульминациях партии хора (№ 14 «Блаженны» — Заповеди блаженства из Нагорной проповеди Иисуса, заключительный номер «Погребение» — fuga и хор «Смерть Твою, Господи, возвещаем и Воскресение»).

Музыка владыки. Илариона³ с точки зрения художественного целого (как и фильм Лунгина) явление дискуссионное, но эмоционально захватывающее. Человеческая история разворачивается в картине в наши дни. Однако Слово Писания, переплетаясь с музыкальной тканью, создают второй (а, по сути, первый) смысловой слой и представляют зрителю то, что случилось более двух тысяч лет назад в Иерусалиме и его окрестностях: Тайную вечерю, суд над Христом, его распятие, погребение и Воскресение. Православное понимание страстей Спасителя привело к отсутствию в музыке чрезмерной театральности и натурализма страданий. Также сдержанно внешнее проявление глубоких в их трагической силе эмоций у главного героя фильма.

Можно оспаривать в этом кинопроизведении как заданный ранее Лунгиным в других работах высокий уровень режиссерского мастерства, так и композиторский профессионализм вл. Илариона. Но христианское чувство и духовный смысл в «Дирижере» неподдельны. Проповедь и приобщение Слову Божьему в виде музыкального действия более доступны для неискушенного слушателя. П. Лунгин стал одним из таких первых «неискушенных» слушателей «Страстей по Матфею» и сделал фильм как соединение бытовой истории и высокой музыки. Вот несколько высказываний режиссера о процессе создания фильма.

— *Это кино для тех, кто не хочет вливаться в цивилизацию грохочущего оптимизма. Трío этого фильма — история, современный сюжет и музыка. А герой — Иерусалим. Мы хотели снять картину о той болезни, которая может восприниматься как общая человеческая растерянность. Это есть в Европе, Америке, везде. Речь о потере смысла, направления. Но, думаю, это точное состояние для нашего времени.*

Фильм абсолютно перпендикулярен направлению современного российского кино и начался с музыки, точнее, с моего знакомства с митрополитом Иларионом Алфеевым. У него была идея создать фильм с ораторией «Страсти по Матфею», и эта музыка меня совершенно захватила, но я не хотел делать такой традиционно документальный фильм. Именно музыка и продиктовала географию съемок, возникла простейшая идея, герои едут в Иерусалим исполнять эту музыку. Поэтому в фильме музыка первична, она звучит всегда, и в финале «выходит» в концерте.

Я совершенно не музыкальный человек, но в последнее время понимаю, насколько музыка мне необходима как экспрессия. Если эстетика приходит на экран через видеоряд, то эмоция — через музыку. У нас снимались настоящие музыканты, хор. Вы видите лица тех людей, которые там поют во всей чистоте и бытовой прозаичности. Это преломление — когда простой человек входит в искусство, и меняется его личность и его сущность, он одновременно

существует в двух ипостасях — это важно (из интервью Сусанне Альпериной, «Российская газета» — Неделя, № 5742 (69) от 29.03.2012) [8].

Если попытаться найти самого глубокого, беспристрастного и владеющего материалом критика для музыки сакрального направления в целом и данного сочинения Митрополита Илариона как музыкальной составляющей фильма П. Лунгина, в частности, то это Владимир Мартынов. Обратимся к интервью В. Мартынова журналу «Нескучный сад» (28 января 2011 года) [1]:

— Есть ли композиторы, готовые написать, например, новую Херувимскую?

— *Для меня вопрос звучит странно. Я считаю, что композиторской музыки в церкви не должно быть. Существуют система распевов, система уставного пения... Вообще, до XVII века Херувимская была только одна. Зачем нужны сотни Херувимских, я не понимаю, это разве платья, которые переодевают по разным случаям?*

— А если посмотреть с обратной стороны — нужно ли исполнять церковную музыку вне церкви, на концертах?

— *Мне кажется, это ни к чему. Если речь о православном богослужбном пении, оно не предназначено для концертов, и традиций его концертного исполнения нет. Другое дело, если речь о церковной музыке католической или протестантской — многое в ней предназначено для концертного исполнения, будь то Торжественная месса Бетховена или Месса си минор Баха. С очень далеких времен, с XVI века, в богослужении присутствует концертность — и у Габриели, и у Монтеверди. А что касается православной традиции, то концерт духовной музыки, как говорил владыка Питирим, подобен проповеди на базаре.*

— Нужны ли сегодня, в таком случае, такие сочинения, как «Страсти по Матфею» митрополита Илариона?

— *Почему нет? Только эта музыка не предназначена для богослужения. Я против того, чтобы Херувимскую исполняли в концертном зале. А «Страсти» Илариона в этом смысле очень деликатно сделаны, это концертное сочинение, как та же Торжественная месса Бетховена.*

— В отличие от Бетховена, творчество митрополита Илариона ближе к вашим размышлениям о композиторском творчестве: он не считает себя профессиональным композитором и не скрывает того, как много позаимствовал у своих предшественников, стремясь создать традиционное сочинение.

— *Он может так говорить, но все же выступает как композитор. Другое дело — каков его творческий метод. Речь о конкретном произведении самостоятельного композитора. Он выступает как автор, подпись его там стоит. Он не аноним, хотя стремление к этому у него, конечно, есть. Но это произведение, где виден его почерк — хотя бы в этом стремлении к анонимности, в этом церковном смирении. Это тоже почерк. Илариона я знал еще в юношеском возрасте, когда он был постоянным чтецом — и даже иногда иподиаконовал — в Церкви Воскресения Слоущего на Успенском Вражке, где владыка Питирим служил. Это было на рубеже 1970–1980-х годов, а я жил рядом и в тот храм постоянно ходил. Так мы и познакомились.*

— Музыка к фильму Николая Достала «Раскол» для вас как-либо выделяется среди ваших многочисленных работ для кино?

— *Не то чтобы выделяется, просто в последнее время я к фильмам музыку почти не пишу. Раньше, случалось, у меня было по два фильма в год. А сейчас редко. Только если появляется церковно-историческая тематика, как в фильмах «Остров» или «Раскол».*

Примечательно, что в основу следующего фильма П. Лунгина также положена «музыкальная история», на этот раз опера как жанр музыкального театра — «Пиковая дама» П. Чайковского. По словам автора, это «*готический триллер, где опера входит в сюжет так же, как музыка входит в сюжет «Дирижера»*» (из интервью Андрею Плахову, газета «Коммерсантъ», № 54 (4839) от 28.03.2012) [9].

Павел Лунгин свободно пересказал повесть Пушкина, опус Чайковского и создал самостоятельное и причудливое произведение, объединив оперу, литературу и кино. Не литературная экранизация, не фильм-опера, а триллер, сюжет которого построен вокруг современной постановки классической оперы. Большинство кинокритиков при этом вспоминают недавний блестящий голливудский опыт создания триллера на основе сюжета вокруг постановки (в данном случае) не оперы, а балета Чайковского — фильм Даррена Аронофски «Черный лебедь» (2010). И — по аналогии с показом неприглядного закулисья балетного мира у Аронофски — квалифицируют «постмодернистскую экранизацию» Лунгина как сатиру на современные оперно-театральные нравы.

Считать так — значит понять фильм слишком однозначно. П. Лунгин, работая здесь на территории чистого искусства, вольно или невольно затрагивает в первую очередь эстетические проблемы. На наш взгляд, в фильме «Дама пик» одной из таких «больных» тем и проблем сегодняшней культурной ситуации становится концепция «режиссерской оперы». Сама фабула, в которой осовремениванием «нафталиновой» классики занимается не профессиональный режиссер, а оперная дива, выдвигая для своей постановки слоган «деньги, страсть и секс» — весьма характерна для наших дней. В Европе и США, начиная с 80-х, а в отечественном контексте — с «нулевых», фигура режиссера в музыкальном театре постепенно становится самодовлеющей, едва ли не главной над всей музыкально-постановочной частью. Режиссеры сделали оперу (с благой целью осовременить и привлечь зрителя) полем самых радикальных и не всегда оправданных экспериментов, нередко смыслово слишком далеких от ее текста — той музыки и тех слов, которые написали композитор и либреттист.

Через фильм проходят достоверные эпизоды репетиций под рояль, а затем лента добирается до собственно постановки — самой визуально впечатляющей части «Дамы пик». В ней добротное закадровое пение и оркестровая игра соединены с шокирующей сценографией и постановочными эффектами, включая финал с кровавым самоубийством Германа. В знаменитой и кульминационной 4-й картине оперы Чайковского (сцена в спальне Графини) в изломах декорации, похожей на громадные листы смятой бумаги (или постели), оживают в странной пластике белые фигуры приживалок и «приживалов» (сценическое движение — Алла Сигалова); старуха Графиня предстает в гриме японской гейши,

но с всклокоченными белыми волосами; образ раздевающего ее Германа — что-то среднее между Дракулой и героем-любовником эпохи немого кино (театральные декорации для этой революционной «Пиковой дамы» придумала художник Мария Трегубова). И вполне можно представить такого «осовремененного» Чайковского в жанре триллера не во фрагментах, а целиком — на оперной сцене.

Собственно бессмертной музыки Чайковского в фильме не так много, как могло бы быть. Сквозным лейтмотивом проводится тревожная и действительно нагнетающая ужас тема вступления к 4-й картине (при этом неуловимо измененная интонационно и темброво с использованием саунд-дизайна заявленным в финальных титрах автором оригинальной музыки Анджело Джованьоли). Вторым таким лейтмотивом становится пленительная ария Далилы из оперы Сен-Санса (?!) как символ роковой власти голоса оперной звезды над начинающим певцом. Далее из Чайковского мы слышим фрагменты нескольких ариозо, арию Лизы у Зимней канавки, сцену в игорном доме со знаменитой арией Германа «Что наша жизнь? Игра!». Актеры (К. Раппопорт, И. Янковский, М. Курденевич), присутствуя внутри-кадрово в музыкальных эпизодах, поют голосами ведущих солистов Большого театра, и при всей очевидно проделанной подготовке, включая занятия вокалом, не всегда убедительны как оперные мастера⁴.

Пушкина в фильме в некотором роде даже больше, чем Чайковского. Последний слишком облагородил и романтизировал героев реалистической повести, особенно Германа. Лизу из бедной воспитанницы сделал внучкой и богатой наследницей, а для Графини написал пронзительную музыку величавой одинокой старости. Он создал — при психологически тонких и углубленных индивидуальных характеристиках главных персонажей — романтическую драму рока крупного мазка. Пушкин оказался реалистичнее, детальнее и более ко времени с темами власти денег и маниакальной тяги к игре, а вскользь упомянутая им в повести мысль Германна сделаться, если понадобится, любовником старухи-Графини — для картины становится ключевой. С точки зрения режиссера современный мир вполне адекватен низменным человеческим страстям, которые есть в пушкинской «Пиковой даме», несмотря на присутствие мистического элемента. А возвышенное и трагическое безумие героев оперы Чайковского осталось в XIX веке.

Большой художник прежде всего задает вопросы, а не отвечает на них. Героиня Ксении Раппопорт в финале «Дамы пик» озвучивает истину: «Нельзя никого спасти, каждый спасается сам». Для многих из нас в фильмах Павла Лунгина спасительной силой выступает именно музыка — великого классического наследия или современного звучания, но, как правило, глубоко укорененная в отечественной духовной традиции.

На протяжении композиторского пути и Владимир Мартынов, и митрополит Иларион как представители ново-сакрального направления каждый по-своему находятся в осознанном диалоге с прошлым. Их творчество в лучших образцах является заслуживающей внимания попыткой «оживить» явление, звуковые образы которого из латентного существования в фоносфере воплотились в обновленную музыкальную композицию. В свою очередь, киноязык режиссеров А. Прошкина («Холодное лето пятьдесят третьего...» 1987 г., «Русский бунт» 2000 г.), Н. Бондарчук («Господи, услышь молитву мою» 1991 г.), П. Лунгина («Остров»

2006 г., «Дирижер» 2011 г.), Н. Досталая («Раскол» 2011 г.) заставил это явление включиться в современную культурную ситуацию уже в качестве органичного аудиовизуального синтеза.

Литература

1. *Владимир Мартынов*: «Концерт духовной музыки подобен проповеди на базаре». Инт. И. Овчинникова // Нескучный сад. 2012. № 1 (72) — [электронный документ] — URL: <http://www.nsad.ru/articles/vladimir-martynov-koncert-duhovnoj-tmuzyki-podoben-propovedi-na-bazare> (дата обращения: 29.04.2014)
2. *Гуляницкая Н. С.* Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002.
3. *Казин А. Л.* Искусство и общение: историко-культурная типология // История и культура. 2004. № 2. С. 5–19.
4. *Казин А. Л., Михайлова М. В., Круглов Р. Г., Дмитриева М. А., Осипова Г. Г., Федосеенко Н. Г., Жданова Е. В., Евлампиев И. И.* Религия и искусство в современной России: диалог мировоззрений. Монография. Под общ. ред. доктора философских наук, проф. А. Л. Казина. СПб.: СПбГИКиТ, 2015.
5. *Катунян М. И.* Новое сакральное пространство Владимира Мартынова // По материалам выступления композитора на Музыковедческой гостиной в Москве в декабре 1998 года. М., 2000.
6. *Катунян М. И.* Параллельное время Владимира Мартынова // Музыка из бывшего СССР. Сб. статей / Ред. В. Ценова. — Вып. 2. — М.: Композитор, 1996. С. 41–74.
7. *Осипова Г. Г.* Владимир Мартынов — музыкальный философ и кинокомпозитор // Человек. Коммуникация. Культура. Восток-Запад: поиски культурной идентичности на постсоветском пространстве. Материалы международной научно-практической конференции. — СПб.: СПбГИКиТ, 2016. С. 145–149.
8. Под музыку митрополита. Инт. С. Альпериной // Российская газета — Неделя. № 5742 (69). 29.03. 2012. — [электронный документ] — URL: <http://www.rg.ru/2012/03/29/dirizher-site.html> (дата обращения 30.04.2014)
9. «Это фильм о внутренней лжи, в которой живут люди». Инт. А. Плахова // Коммерсантъ. № 54 (4939) 28.03.2012. — [электронный документ] — URL: <http://www.kommersant.ru/doc/1902122?isSearch=True> (дата обращения 30.04.2014).

Примечания

¹ Павел Семенович Лунгин (1949 г. р.) — народный артист РФ (2008), президент Международного кинофестиваля имени Андрея Тарковского «Зеркало» (с 2010 г). Окончил отделение структурной и прикладной лингвистики МГУ (1971) и режиссерское отделение Высших курсов сценаристов и режиссеров (мастерская Г. Данелия и М. Львовского (1980)). Основные киноработы: «Такси-блюз» (1990), «Луна-парк» (1992), «Свадьба» (2000), «Олигарх» (2002), «Бедные родственники» (2005), «Остров» (2006), «Ветка сирени» (2007), «Царь» (2009), «Дирижер» (2012), «Дама пик» (2016).

² Митрополит Волоколамский Иларион (Алфеев) (1966 г. р.) до воцерковления с 1984 по 1987 год обучался на композиторском факультете Московской консерватории и к активной композиторской деятельности вернулся только в 2006 году. Результатом стало появление

крупных циклических хоровых сочинений православной традиции и не только: полные циклы песнопений Литургии и Всенощного бдения для хора a cappella (2006), «Страсти по Матфею» (2006), Рождественская оратория (2007), Stabat Mater для хора, солистов и оркестра (2011).

³ Исполнители саундтрека фильма П. Лунгина «Дирижер» (2009): Московский синодальный хор (художественный руководитель Алексей Пузяков), Государственный академический Большой симфонический оркестр имени П. И. Чайковского (дирижер Владимир Федосеев). Солисты: протодиакон Виктор Шиловский — Евангелист (баритон), Ольга Шалаева (сопрано), Ирина Ромишевская (меццо-сопрано), Андрей Немзер (тенор), Алексей Тихомиров (бас).

⁴ Исполнители саундтрека фильма «Дама пик»: солисты Большого театра Агунда Кулаева — меццо-сопрано (Графиня), Роман Муравицкий — тенор (Герман), Ирина Чурилова — сопрано (Лиза). БСО п/у Антона Гришанина, Академический большой хор «Мастера хорового пения» п/у Льва Конторовича. Репетитор по вокалу — художественный руководитель Молодежной оперной программы Большого театра Дмитрий Вдовин. Автор, аранжировщик и дирижер оригинальной музыки — Анджело Джованьоли.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Н. С. Кутейникова

Современная иконопись России: некоторые особенности развития

Попытаться хотя бы коротко охарактеризовать современное искусство иконы в России — задача, которую вряд ли может решить один человек. Масштаб происходящего требует усилий специалистов разных направлений гуманитарных наук и, что не менее важно, разных регионов страны. Понятие «возрождение», часто применяемое к современному храмовому искусству, недостаточно точно отражает происходящее в современном культурном строительстве Церкви. Оно носит слишком общий характер и не отражает его важной составной части — развитие нового. Последнее касается и осмысления истории церковного искусства всего XX века, и попыток найти ответы на основополагающие вопросы его религиозной составляющей, в том числе определение канона — наконец, фиксации и анализа поисков в области разных видов искусств, их технико-технологического обновления. Фактически термин «возрождение» должен включать в себя и восстановление, и воссоздание, и развитие.

Касаясь истории церковного искусства XX века в целом, отметим, что в большей степени изучен тот урон, который был нанесен Церкви богоборческой политикой государства. Истончившаяся нить преемственности традиций древнерусского искусства, получившая в начале XX века большую прочность, не успев окрепнуть, вновь теряет ее после 1917 года. Длительный период господства политики государственного атеизма наносит удар по Православию, а соответственно и по всем видам храмового искусства, но не сокрушает их. Было бы неверно считать, что практика иконописания была прервана полностью. В трудные 1920–1960-е годы ее сохранению помогли опыт и деятельность реставраторов и сотрудников музеев. А распространению знаний об искусстве Древней Руси способствовали труды ряда крупных ученых (И. Грабарь, В. Лазарев, М. Алпатов и др.). Следует отметить, что их научная и практическая ценность была осознана и даже учтена в работах многих зарубежных авторов-специалистов, в том числе и в области богословия православной иконы [1].

Иконописный андеграунд 1920–50-х годов практически еще не изучен, но его существование не подвергается сомнению, некоторые «крупницы» свидетельств подтверждают это. Их характер различен. Так, воспоминания одной из жительниц Ленинграда фиксируют создание в предвоенные годы больших иконописных

полотен известного ученика К. Петрова-Водкина Л. Чупятова; в Палехе, Мстере и Холуе сохраняют для будущего иконописную практику в лаковой миниатюре и одновременно тайно пишут иконы. В официальных биографиях многих реставраторов не найти явных сведений о том, что они специально писали иконы, но они вполне легально копировали старые образцы, и, не афишируя, дарили иконы своим родственникам и знакомым. Судьба многих из них сложилась трагически. Сегодня наиболее известна деятельность В. А. Комаровского [2].

Военные и первые годы после войны стали своеобразной «оттепелью» в жизни Церкви. Этот период характеризуется значительными послаблениями в отношении к духовенству, открытием сотен храмов. Важным событием для Церкви явилось возвращение Троице-Сергиевой лавры. В 1946 году в Успенском соборе Лавры была совершена первая Пасхальная служба. В 1949 году возобновляется деятельность Московской Духовной академии. Однако надзор и контроль за церковью сохраняются.

Шестидесятые годы XX столетия, вошедшие в историю как «хрущевская оттепель», обернулись для всех конфессий, по определению историка М. Шкаровского, «лютым морозом». Достаточно напомнить, что с 1958 по 1964 год число действующих православных храмов уменьшилось в два раза, число монастырей — в три, около полутора тысяч человек оказались в тюрьмах. Атеистическая пропаганда этого времени была необычайно изощренной. Она охватывала все слои населения и реализовывалась по самым различным направлениям: от литературы, сценариев фильмов и театральных постановок до уголовного преследования (налоги, «тунеядство», лишение родительских прав и т. п.).

Говорить о развитии храмового искусства этого времени сложно. Интерес историков и искусствоведов к Древней Руси не иссякает, продолжают работать реставраторы. Однако сведения о вновь писаных иконах практически отсутствуют. Их, очевидно, можно найти в разрозненных монастырских архивах. Так, совершенно неожиданно в Гледоновском монастыре (Великий Устюг) сохранилась фотография 50-х годов двух женщин-иконописцев этой обители, но об их работах пока ничего не известно.

Несмотря на трудности, именно в эти годы начинается возрождение иконописания. Заслуга в этом принадлежит М. Соколовой (монахиня Иулиания, 1899–1981). Сегодня ее жизнь и деятельность в значительной степени исследованы. Во многом этому способствовали воспоминания ее учеников и в первую очередь И. Ватагиной, Н. Алдошиной и ряда других [3]. Опубликовано и ее руководство по написанию икон [4]. И, тем не менее, необходимо подчеркнуть ряд моментов, важных для последующего развития иконописи и монументальной живописи России. Безусловно, примечателен и поучителен для следующих поколений ее опыт осмысления традиций искусства Древней Руси. Соколова уловила, вероятно, самое главное в иконах любимого ею Андрея Рублева — их удивительную близость национальному менталитету православного русского человека. Кроме того, своей работой над созданием новых иконописных образов, созданием житийных мотивов (например, святые Сергей и Никон Радонежские) она подтвердила возможность развития иконописания, его перспективы. Ее композиции икон, посвященные святым, в Земле Российской просиявшим, над которыми она

начала работать еще с середины 30-х годов, являются прототипом композиций, создаваемых в различных регионах России вплоть до середины первого десятилетия XXI века. Нельзя не отметить, что именно Соколовой иконопись была поднята в России на профессиональный уровень. Многие ее ученики продолжили и продолжают в своей практике учитывать ее педагогический опыт. Вся ее жизнь, все ее творчество — пример бескорыстного служения Православию и искусству.

Постепенная либерализация общества, подготовка и празднование 1000-летия Крещения Руси благоприятствовали возобновлению и распространению иконописи в России, консервации и реставрации ряда храмов. В 1989 году в Москве был учрежден Независимый фонд возрождения церковного искусства. Просветительский характер его деятельности был определен православной культурой. Распространению знаний о церковной культуре способствовали и публикации в журналах тех лет — «Слово», «Родина» и ряде других изданий. На протяжении девяностых годов процесс иконописания приобретает заметное ускорение. К этому побуждало возвращение многих храмов в лоно Церкви и строительство новых. Необходимо особенно отметить значение практики написания икон в процессе восстановления Свято-Данилова монастыря, начало которому было положено еще в 1980-х годах. Этот первый московский монастырь был основан в конце XIII века. В советское время его закрыли последним среди монастырей столицы, в 1930 году. Он же на закате эры атеизма стал первым, возвращенным Церкви.

Большое значение для развития православного искусства и, конечно, его истории имеют разнообразные выставки. Любые упоминания, отзывы, воспоминания и каталоги приобретают со временем особую ценность. До настоящего времени они практически остаются не исследованными. Их качество, место и время устройства, даже сам характер экспозиций позволяет судить о динамике процессов развития искусства Православия. Первые выставки вновь написанных икон прошли в рамках празднования 1000-летия Крещения Руси (Москва, «Современная икона», Знаменский собор, 1989; «Христианское искусство. Традиции и современность». Манеж, 1990 и др.) [5]. Значимым событием явилась и московская выставка «Русская икона в конце XX века» [6]. Эти экспозиции подтвердили, что иконопись не только не умерла, но что она развивается, а ее авторы находятся в поисках. Первое знакомство с состоянием иконописания в северной столице состоялось в галерее «Росарт» в 1994 году. От выставки к выставке число экспонентов расширялось: Государственный музей городской скульптуры в Санкт-Петербурге, 1999; «Современная иконопись», Выставочный зал Всероссийского Музея А. С. Пушкина, 2000, 2001 гг., и др. Кроме иконописцев, в них стали принимать участие монументалисты, мастера эмальерного искусства и шитья икон бисером (стеклярусом и т. д.). Выставки объединили художников разных поколений и подтвердили высокий духовный и профессиональный потенциал мастеров церковной живописи. На этих первых столичных выставках определились имена современных ведущих мастеров.

Постепенно количество и частота проведения выставок увеличивалась. Практика специализированных выставок расширилась ежегодными экспозициями, посвященными разным датам (рождественские, пасхальные и т. д.). Все чаще они стали сопровождаться мастер-классами и конференциями.

Особое место в возрождении иконописи России принадлежит иконописцу, ныне архимандриту Зинову (в миру — В. М. Теодор, род. в 1953 г.). Можно сказать, что это второй, после М. Соколовой, мастер, который во многом определил ход развития церковного искусства России. Начало его деятельности относится ко 2-й половине 1980-х годов. Выученик Одесского художественного училища, монах Псково-Печерского монастыря, автор многочисленных икон для крупнейших храмов России (в том числе для Троице-Сергиевой Лавры, Свято-Данилова монастыря, Псково-Печерского монастыря и ряда церквей Пскова и др.), о. Зинов в новом столетии хорошо известен и за пределами своей Родины. Личный опыт иконописца, постижение сути православного иконописания привели его к истокам русской иконы. Путь «очищения» иконописи художник вел в глубь веков от XVII века к VI–VII векам ранней Византии (Синай). Объяснение этому он видит в том, что «поелику совершенно утрачены живые духовные традиции, а об уровне нашей собственной духовности и говорить не приходится, то и обращаться к образцам, какие дал, например XV век, — не имеет смысла. Идти надо к истокам нашей духовности через освоение византийской иконы. Каждый живописец сегодня должен пройти тот же путь, который прошли русские иконописцы после принятия на Руси христианства». Его ранние работы в Псково-Печерском (середина 80-х годов) и Даниловом монастырях говорят об осмыслении иконописи Древней Руси XV века. Однако постепенно его индивидуальный художественный почерк меняется. Для художника характерен постоянный поиск, безусловное знание иконографии, некоторый аскетизм и жесткость рисунка. Композиционный строй его икон всегда гармоничен, объемы тяготеют к обобщению, а колорит с годами становится все более насыщенным. Архимандрит Зинов нередко использует звучные, открытые цвета. Однако формальные приемы никогда не являются самоцелью. Образы внешне несколько отстраненные, созерцательные говорят с молящимися энергией внутренней напряженной работы духа их автора. Стремление к «анонимности» языка в иконе — принципиальная позиция Зинова («...иконописец может с легким сердцем выпустить икону в храм только тогда, когда она поднимется до анонимной всеобщности»). Свое представление об иконе, ее духовном содержании, методе работы он изложил в ряде бесед, рассматривая икону «как выражение Православия в целом». Книга эта выдержала несколько изданий, особую ценность ей придало вступительное слово С. Аверинцева в издании 2003 года. [7]

Современные иконописцы Москвы и Петербурга испытали сильное влияние о. Зинова. Чаще других уже в 90-е годы упоминаются среди москвичей — В. Савиных, А. Чашкин, И. Кислицын, А. Соколов; в Петербурге — А. Стальнов, Г. Гашев и др. Работа в Даниловом монастыре под руководством о. Зинова сплотила названных московских иконописцев, но не воспрепятствовала формированию их собственного художественного языка. О серьезности их поисков и постижения основ иконописания свидетельствуют не только их иконы, но и различного рода научные разработки. Фундаментальным трудом В. Савиных (в соавторстве с Н. Шелягиной) явилось издание прорисей изображений святых для «Минеи месячной» (1977–1988), частично вошедших в книгу «Изображения Божией Матери и святых Православной церкви» (М., 1995).

В первой половине девяностых годов можно было говорить о школе о. Зинона [8]. Правда, правильнее будет подразумевать под этим не только его собственную живописную манеру, а суть и характер наставничества на путь постижения иконописания. Именно его деятельность во многом определяет современный этап развития искусства иконы в России.

Конец девяностых годов отмечен знаменательным событием: публикацией в России книги богослова и иконописца Л. Успенского «Богословие иконы православной церкви» (1998). На протяжении последующих десятилетий в России она выдержала не один десяток переизданий и остается для многих иконописцев и искусствоведов настольной книгой. Ее популярность не случайна: фактически это исследование стало первым, в котором художественные достоинства иконы были соотнесены с богословием. Это был, без сомнения, прорыв в науке. Сегодня ясно, что написанная в кругу эмиграции и изданная в Париже еще в 1968 году, она (книга) сохранила тот особый интерес и высокую оценку древнерусского искусства и его византийских корней, которые были свойственны началу XX века в России. Тогда фактически заново открылась древняя русская икона, и тогда же достоинства религиозной живописи синодального периода были подвергнуты уничижительной критике. Последнее казалось тем более убедительным, что понятие канона, определяющее для иконописи, включило в себя верность не только композиционным решениям, но и самой стилистике, характеру используемых материалов при написании икон. Эта позиция остается для многих художников, священников и исследователей иконописи актуальной.

Не менее важны и симптоматичны, как характеристики времени — издания трех антологий: «Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.» [9], «Православная икона. Канон и стиль» [10] и «Богословие образа. Икона и иконописцы» [11]. Эти книги так же посвящены важнейшим проблемам в развитии иконописания — богословию образа и канону. Они включают в себя наиболее значительные труды, созданные в предреволюционное время в России, позднее за рубежом в кругах русской эмиграции и, наконец, современными российскими авторами. Их ценность неоспорима — многие статьи позднее не переиздавались, а размышления, к примеру, монаха-иконописца Григория (Круга) во многом повлиявшего на Л. Успенского, не теряют своей актуальности и сегодня.

В начале нового столетия была сделана попытка разделить два понятия — канон и стиль. Заслуга первопроходца в этом принадлежит известному специалисту по искусству иконописи И. Л. Бусевой-Давыдовой [12]. Постепенно и многие иконописцы приходят к этому. Примечательно высказывание о. Зинона: «То, что является характерной чертой лица или события, изображенного на иконе, можно назвать иконописным каноном, иконографической традицией. В какой манере это будет выполнено, в каком стиле это написано, это не важно, <...> для того, чтобы по-настоящему понять традицию, ее надо почувствовать, ее можно не столько описать словами, сколько ощутить. А для этого нужно постоянно заниматься духовным образованием во всех аспектах. Иконописец должен знать и историю Церкви, и литургику, историю развития церковного устава. Другими словами, иконописец обязан быть богословом» [13].

Подобные заявления открывают путь к возможной переоценке значимости религиозной живописи синодального периода. Не менее симптоматичны высказывания другого иконописца и реставратора — М. Бельского: «Любой художественный стиль вырабатывается не в силу каких-то общих договорённостей между художниками, по послушанию духовников или в результате научных изысканий искусствоведов. Стиль вырабатывается не по чьей-то воле, желанию или указу, а совершенно естественным образом вытекая из предыдущих стилей, вбирая в себя при этом новые веяния, влияния, приходящие извне, рождающиеся как результат изменений в понимании основ веры, в понимании (или непонимании) — для чего нужна икона и какая она должна быть, чтобы её можно было считать евангельским Словом, только изображённым красками» [14]. Принципиально важны и размышления архимандрита Александра (Федорова), настоятеля Санкт-Петербургского Петропавловского собора и домового церкви в здании, ранее принадлежавшем Российской Академии художеств. Рассматривая канон в его историческом аспекте, о. Александр отмечает, что «канонические формы включались в самые разные стилистические направления, не переставая сохранять свою нормативность по большинству параметров», и далее: «вопреки разрушительному разрыву в процессе формообразования канонического искусства, возникшему в XX столетии, стоит сегодня иметь мужество, заново пройдя период ученичества, начать создавать произведения, свойственные одновременно и православной канонической традиции, и той эпохе, в которой мы живем» [15]. Существующие разногласия в определении канона имеют важное значение для перспектив развития религиозного искусства. Однако они не способны унифицировать или приостановить развитие иконы.

Художественный уровень церковного искусства напрямую связан с уровнем образования. Ведущее место в подготовке кадров принадлежит иконописным школам (классам) при Духовных Академиях и семинариях. Уже 1990 году в Троице-Сергиевой лавре Священным Синодом была учреждена при Московской Духовной Академии иконописная школа. Эта первая иконописная школа выросла из иконописного кружка Московской Духовной Академии, руководимой монахиней Иулианией. Ее возглавил практически с самого момента существования архимандрит Лука (Головков), а одним из ведущих педагогов является Н. Алдошина. Так же как и для монахини Иулиании, для них важен приоритет традиций русской иконы XIV–XVI веков [16].

Ориентация на искусство древней иконы характерна практически для всех учебных заведений. В 1992 году в Православном Свято-Тихоновском Богословском институте на факультете Церковных искусств (рук. протоиерей А. Салтыков) была создана кафедра иконописи, ее ведущими педагогами стали реставратор и иконописец И. Ватагина — ученица и последовательница М. Соколовой, и ее ученик протоиерей Николай Чернышев. Следует отметить важную тенденцию в процессе обучения обеих школ — широкую практику работы над созданием житийных икон, нередко открывающих новые композиционные решения в клеймах [17].

Иконописная школа Санкт-Петербургской Духовной Академии выросла из иконописной мастерской (ранее кружка) и оформилась в юбилейный год тысячелетия Крещения Руси (1988, рук. архимандрит Александр (Федоров)). Важную роль

в ее становлении сыграл реставратор высшей категории С. Голубев. Именно его считают наставником многие ведущие иконописцы северной столицы [18]. Существующие в городе две значимые мастерские — св. Иоанна Богослова (рук. А. Стальнов) и св. Иоанна Дамаскина в Александро-Невской Лавре (рук. Д. Мироненко) не только выполняют наиболее ответственные задания по оформлению храмов, но и фактически осуществляют для многих молодых художников роль факультетов повышения квалификации [19].

В подготовке профессиональных кадров принимают участие и светские художественные учебные заведения. В Москве — художественный институт им. В. Сурикова. Руководитель мастерской монументальной живописи действительный член Российской академии художеств Е. Максимов — один из ведущих мастеров религиозной живописи страны. В Петербурге в стенах старейшего художественного вуза России, в институте им. И. Е. Репина открыта мастерская церковно-исторической живописи (рук. проф. А. Крылов).

Состав иконописцев постоянно пополняют и художники-реставраторы. Стало уже поистине легендарным имя уникального специалиста в области реставрации А. Н. Овчинникова (Москва), его роль в окормлении молодых специалистов трудно переоценить. Успешно работают в храмах выпускники реставрационной мастерской Института им. И. Е. Репина (проф. Ю. Бобров), свой вклад вносят и выпускники реставрационных отделений средних учебных заведений (например, художественное училище им. Н. К. Рериха, СПб., и др.).

Несмотря на близость программ подготовки специалистов, ясно, что в профильных — церковных учебных заведениях сильной стороной является уровень богословского образования, в светских — основной упор делается на постижение художественной стороны ремесла. Уровень мастерства и стилистику иконописания определяют и местные школы при епархиях, монастырях или даже отдельных храмах (Курск, Ярославль, Екатеринбург и др.).

Последнее десятилетие XX века заложило фундамент для дальнейшего развития православного искусства. По своей функции его можно назвать своеобразной «школой». Начало следующего столетия фактически открывает новый этап развития искусства Православия в России. Динамика строительства новых храмов, реставрация старых, наконец, масштаб канонизации (более тысячи людей, пострадавших за веру), требуют напряженного труда всех существующих художественных сил страны.

Иконография — важнейший, фактически определяющий аспект развития религиозного искусства. Многовековая практика иконописания опровергает мнение о застылости форм, единожды найденных решениях. Это убедительно подтверждает ретроспектива образов и Христа Спасителя, и Божией Матери, и свт. Николая и многих других почитаемых святых. Давно определены различные школы, которые вносят свои особенности в образное решение станковой и монументальной религиозной живописи. Известно, что даже после принятия определенных церковных установлений, иконографические поиски не прекращались, и время постоянно вносило свои коррективы. Это подтверждает в своих исследованиях и Н. В. Покровский. Определяя сущность иконы и путь ее становления, он писал: «Христианская икона, в своем источнике, есть идеальное подобие, типическое

изображение святых лиц и событий Нового завета, учителей и деятелей христианства. Эта основа христианской иконографии не останавливалась на изображении внешности, но, переходя к выражению внутренней сущности, стремилась создать духовный образ» [20]. Повторим, реализация этого стремления может быть «растянута» во времени.

Известный богослов С. Булгаков замечал, что «ограничивать задачу искусства простым копированием существующих подлинников <...> религиозно ложно, ибо этим извращается идея церковного предания <...>. Возможное содержание иконы никогда не может считаться исчерпанным или не допускающим изменения или приращения <...>. Принципиально возможны новые иконы нового содержания, и если духовные видения <...>, засвидетельствованные в иконе, возможны были раньше, то они возможны и теперь, и впредь...» [21].

Создание новых икон по аналогии с практикой древней живописи мы встречаем и в иконописи монахини Иулиании (житийные клейма св. Сергия Радонежского и др.), архимандрита Зинова (различные варианты «Преображения», «Входа Господня в Иерусалим», др.) и других мастеров.

К празднованию Тысячелетия Крещения Руси (1988) и позднее написан ряд икон. Отсутствие устоявшегося канонического изображения определило разнообразие композиционных решений. В этом отношении, безусловно, заслуживает внимания икона о. Зинова «Крещение Руси» (1988). Как это практически всегда характерно для этого мастера, он стремится изобразить не только сам факт исторического события, но определяет богословскую суть события. Крещение трактуется в иконе о. Зинова как приход на Русь Софии — Премудрости Божией. Событие раскрывается в трех уровнях, между которыми нет четкого разделения, наоборот, все связано и по смыслу и формально. Икона петербургских мастеров Н. и Н. Богдановых «Крещения Руси» (2001) — также пример творческого осмысления в иконописи этого великого для России события. Знакомые на первый взгляд элементы иконы, встречающиеся в других образцах разной тематики, здесь организованы в определенную логически выстроенную композицию. Именно такое формальное решение позволяет оптимально раскрыть тему. Центричный характер композиции буквально «выстраивает» и «озвучивает» мотив «восхождения» России к веру.

Новаторской является икона сыктывкарского иконописца Г. Тонкова «Чудо от иконы Пресвятой Троицы, нарицаемой Зырянской» (1996). Она посвящена важнейшему событию в жизни православных Коми: приезд патриарха Московского и Всея Руси Алексия II на празднование 600-летия со дня Успения свт. Стефана Пермского. В иконе последовательно раскрываются события «чуда»: «Сретение иконы Пресвятой Троицы», «Освещение иконы свт. Стефана Пермского патриархом Московским и Всея Руси Алексием Вторым», «Хождение со кресты» и «Закладка Алексием II церкви Св. Стефана Пермского». По словам иконописца, и приезд высшего иерарха православной России впервые за 600 лет и возвращение в списке иконы «Зырянской Троицы» было действительно настоящим чудом. В связи с этой иконой важно подчеркнуть, что самим фактом избрания современного сюжета Тонков продолжил давнюю традицию запечатлеть в иконописи чудесные события современной истории, положил начало создания нового извода [22].

Поиски новых сюжетов, связанных с историей православия на Российской земле, или причастность святых к важным историческим событиям фактически продолжается постоянно. Необычна по своему содержанию и исполнению икона Ю. Филиппова (Петербург), «Предстательство св. Нины о граде Петрове» (2009), написанная специально для храма св. равноап. Нины в Полежаевском парке Санкт-Петербурга. Поводом для ее создания послужило видение весьма почитаемому в Грузии митрополиту Зиновию (Мажуге), в котором св. Нина со слезами на глазах молится у Престола Божия о блокадном Ленинграде. В том же видении молитва св. Нины была определена как послушание, данное ей самой Божией Матерью, как предстательство за осажденный город. Тема страждущего города раскрыта в иконе наглядно, ясно явлено и заступничество святой перед Господом. Его участие выражено в деисусе, к которому обращена молитва св. Нины, и (символически) в образах «малых заступников»-ангелов, буквально «стерегущих» город, участвующих в его жизни. Художник мыслит архитектурными образами, воплощая их не только в изображениях конкретно узнаваемых зданий, но и «распростертого» городского пространства, каждый из «районов» которого и все вместе создают образ прекрасного города, каковым и является северная столица России.

Подготовка и празднование тысячелетия крещения Руси необычайны по количеству канонизированных в России. Только за период с 1988 по 1992 год Русская Православная церковь причислила к лику святых 21 подвижника веры и благочестия, т. е. вдвое больше, чем за весь синодальный период (1721–1917). Среди новопрославленных этого времени и св. блаженная Ксения Петербургская (1988). Примечателен сам факт канонизации юродивой, особенно если учесть, что в синодальный период это не поощрялось. В подобном решении в 1988 году некоторые усмотрели «легализацию института юродства». Тогда митрополит Ювеналий отмечал, что «сам по себе подвиг юродства не является самоцелью <...> такой безумный должен исполнять функцию общественной терапии» [23]. Не будем искать политической подоплеки в этих словах. Важнее обратить внимание на то, что на протяжении последующего после канонизации Ксении периода интерес историков и филологов к юродству год от года возрастает. Напомним, что еще в первой половине 80-х годов вышла в свет работа А. Панченко «Смех как зрелище» [24]. В 1992 году издательский отдел Донского монастыря переиздает исторический очерк вернее его назвать монографией) священника Иоанна Ковалевского «Юродство о Христе и Христа ради юродивые восточной и русской церкви». Значительный вклад в изучение юродства внес С. Иванов своей монографией «Византийское юродство». В конце 1995 года в журнале «Юный художник» (№ 10) появляется статья Н. Корнеевой «Иконография юродивых», а в журнале «Родина» за 1996 год (№ 1) работа С. Иванова «Похабство, буйство и блаженство». Вторая половина 90-х годов и начало XXI столетия ознаменованы рядом изданий книг церковных издательств, посвященных подвигу юродивых, их жизнеописаниям. Названные работы вместе с дореволюционными изданиями: «История канонизации святых в русской церкви» Е. Голубинского (М., 1903), трудами Г. П. Федотова о святых древней Руси, исследованием иеромонаха Алексия (Кузнецова) «Юродство и столпничество» (СПб, 1913) позволяют составить картину юродства в Византии и на Руси, определить специфические особенности феномена

такого образа жизни. Яснее ощутить значимость юродства для общественной жизни в России, его роль в формировании морально-этического климата в стране. Этот блок различных сочинений о юродстве сопутствовал осмыслению подвига Ксении, помогал (и помогает) в поисках создания ее иконописного образа.

За прошедшие четверть века с момента прославления св. блаженной Ксении Петербургской создано более семидесяти разных иконографических решений. Первая из ее икон находится в соименной ей часовне на Смоленском кладбище в Санкт-Петербурге [25]. Композиция иконы, изображающая идущую среди могил старушку, будет впоследствии повторена десятки раз. Важной и необходимой особенностью многих икон является верное понимание (постижение) иконописцами самой сути юродства Ксении, повод прихода к нему. Пожалуй, в истории юродства нелегко найти пример, когда причиной ухода из обыкновенной, мирской жизни послужила именно любовь. Несчастье, «замешанное» на любви» [26]. Если образ жизни юродивой, ее чудесные видения, исцеления, молитвенная помощь укладываются в тип легенд о юродивых, то все ее поведение окрашено особым светом любви. Характер агрессии практически отсутствовал в ее поступках (кроме одного случая), и мотивы обличения зла не звучат так остро, как в других житиях юродивых. Многие художники на это обратили внимание, именно это хорошо поняли и почувствовали, сделав ведущей темой икон тему святости, определив этим и ее содержание. Среди икон Ксении можно отметить «родственные» группы, близкие по композиции, но различающиеся деталями, особенностями колористического решения, размерами, материалом исполнения, но главное — мотивами своего содержания (мотивы дороги, явления–видения). В 2003 году в Санкт-Петербурге была сделана первая попытка написания иконы св. блаженной Ксении Петербургской с житием (Е. Василева). В 2017 году появилась еще одна житийная икона — дипломная работа выпускницы Иконописной школы Московской Духовной академии, вновь подтвердив широкие возможности интерпретации святого образа в иконописи. Конечно, характер иконы, ее особенности определяются стилистическими приемами, избираемыми иконописцами. Амплитуда стилистики икон св. Ксении (как, впрочем, большинства икон вообще) широка: от реализма изображений 2-й половины XIX–начала XX века до суровых иконописных ликов, напоминающих о византийских истоках русской иконы. Ряд икон выполнено в духе народных картинок, в стилистике миниатюрного письма (Палех и т. п.) или ярославских мастеров. История развития иконографии св. блаженной Ксении Петербургской — лишь пример поисков, которые сопровождают создания образов новопрославленных святых. В этом можно убедиться, исследуя сложение иконописных образов св. пр. Иоанна Кронштадтского, св. патриарха Тихона и многих других.

Особая страница современного иконописания связана с почитанием мучеников. История почитания мучеников за веру Христову восходит к последней четверти I века. Не только через творения апологетов веры, но главным образом через подвиг мучеников и исповедников совершалось утверждение Церкви. Гонения язычников, иноверных, инославных и атеистов сопутствуют истории христианской церкви. С наибольшей силой богоборчество обрушилось на Русскую Православную Церковь именно в XX веке. Начало прославления новомучеников было положено решением Поместного Собора 1918 года. Тогда было решено

«Установить по всей России ежегодное поминование молитвенное в день 25-го января или в следующий за сим воскресный день <...> всех усопших в нынешнюю лютую годину гонений исповедников и мучеников». Однако события следующих десятилетий не способствовали осуществлению этого решения. В год празднования юбилея Крещения Руси Архиерейский собор (1989 г.) был причислен к лику святых Патриарх Тихон «за его исповедническое стояние за Церковь в трудную для нее пору». А в 1991 году были прославлены митрополиты Киевский и Галицкий Владимир (Богоявленский), Петроградский и Гдовский Вениамин (Казанский). В течение последующего времени не прекращается подготовка к канонизации других новомучеников Российских. Продолжительность времени рассмотрения и представления к канонизации связана с установлением обоснованности самого факта прославления. «Главной причиной прославления должны быть не внешние формальные признаки мученичества, но засвидетельствованные Церковью и народным почитанием внутренние побуждения мученического подвига страдальцев за Христа. Подвиг этот, как и всякий иной, осуществляется во всепобеждающей любви к Богу и в благодатной свободе, независимо от внешних условий, в которые поставлен угодник Божий. Мученичество — высшее выражение веры, любви и надежды» [26]. На Соборе в 2000 году было принято решение о прославлении около 1000 святых. Постановление Собора предусматривает создание как общей иконы — «Собор Святых Новомучеников Российских», так и написание иконы каждому новопрославленному. Был положительно решен вопрос и о канонизации Царской семьи. Прославление такого количества святых — событие выдающееся. По численности оно превышает Макарьевский Собор, на котором тогда была канонизирована чуть ли не половина преподобных, вошедших в русские святцы. Подобная ситуация требует от иконописцев России напряжения духовных, творческих и физических сил.

В 2000 году к прославлению мучеников и исповедников, пострадавших в XX веке за Христа, была написана икона. Необходимо было создать собирательный образ подвига, совершенного русской Церковью в этом веке. Авторы иконы «Собор новомучеников и исповедников Российских, явленных и неявленных» — группа ведущих иконописцев Свято-Тихоновского Богословского Института. На решение, безусловно, повлиял опыт по прославлению мучеников. Были выбраны система и язык древней русской живописи, в целом напоминающие конец XV—начало XVI века. Для более полного раскрытия темы была использована композиция с клеймами. На среднике иконы запечатлен Собор святых, в верхней части изображен деисусный чин. Обе эти части композиционно решены достаточно традиционно.

Принципиально новой является разработка разнообразных сюжетов клейм. Именно в них запечатлены события-воспоминания о подвигах. Справа три клейма изображают мученическую кончину отдельных святых: св. мученика Петра (Полянского), подвиг двух праведников — свмч. Андроника и свмч. Гермогена, трагедию в Алапаевске, убийство Царской семьи. Все остальные клейма — слева и внизу изображают массовые сцены. В самом характере всех изображений присутствует намеренное противопоставление спокойствию фона, на котором разворачивается действие. В качестве фона по большей части используется

изображение церквей, неба, гор. В их обобщенных решениях — вечность Бытия, в то время как в самих действиях — лишь преходящее, временное. Изображение красноармейцев непривычно для икон, но это реалии событий. Вероятно, могут быть оспорены изображения шлемовидных головных уборов, напоминающие буденовки. Цветовое решение иконы соответствует иконописным традициям — оно символично. Золото фона и белизна собора символизируют славу и фаворский свет, красный престол — вечную пасхальную радость, болотисто-землистый цвет солдат ассоциируется с демоническими силами и т. д. Все цвета находятся в полном согласии с композиционным построением, и общая идея светлой памяти и любви, победы над силами зла звучит ясно.

Другая икона — «Собор святых, прославленных в лето двухтысячное от Рождества Христова» — была создана в Иконописной школе при Московской Духовной Академии. На ней изображено пятьдесят семь подвижников. Впервые в отечественной иконописи целостно представлен беспримерный подвиг Российской Церкви [27]. Композиции этих двух икон служат основанием для создания образов новомучеников отдельных епархий, монастырей, духовных школ.

Тогда же на Поместном Соборе в 2000 году состоялось прославление Царской семьи. Однако иконы, изображающие царственных мучеников, появились значительно раньше. С уверенностью можно сказать, что на их распространение (естественно, лишь в церковной среде или нелегально) повлияла канонизация царской семьи в 1981 году Русской Православной церковью за границей. Композиционно большинство современных икон ориентировано на несколько зарубежных образцов. Наиболее часто иконописцы используют композицию, где центральной фигурой является наследник, царственные родители располагаются по бокам, несколько отступив назад, симметрично изображаются и великие княжны. Композицию разнообразят фон и характер одежд. Однако и то, и другое, так же как и расположение фигур, имеет принципиальное значение, влияет на богословский смысл икон, их каноничность. Это убедительно доказано О. В. Губаревой [28]. Ее исследование положило начало серьезному изучению и осмыслению иконографии царственных страстотерпцев. По ее убеждению, в центре композиции должна быть расположена фигура царя-страстотерпца.

Именно так, под руководством Губаревой, была разработана композиция петербургским иконописцем Г. Гашевым. Другим примером новой иконографии является работа в часовне Святых Царственных мучеников на Средней рогатке (СПб.). Ее авторы — С. и Е. Большаковы (СПб.) использовали форму триптиха, объединив иконы Христа Спасителя, Божией Матери Державной и Святых Царственных мучеников. Икона мучеников свидетельствует о верном понимании значения жизни и подвига Николая II. На иконе семья изображена компактной группой на фоне Федоровского Государева Собора (Царское село) у «преддверия» шахты-могилы. Царь является центральной фигурой композиции, и крест над ним символически раскрывает тернистый путь его жизни. Символично и колористическое решение иконы. Синий цвет одеяния Царя подчеркивает мистический характер его личности. Светлые — белые, розовые и светлой охры одежды остальных членов семьи — их невинность, чистоту и теплоту. Подобные композиции важный шаг на пути поисков оптимального иконографического решения икон Царственных мучеников.

Память царственных мучеников увековечена и созданием Храма-на-крови во имя всех Святых в Земле Российской просиявших — в Екатеринбурге, монастыря в честь Св. Царственных страстотерпцев — в Ганиной яме, и часовни на месте алапавской шахты. Росписи городского храма и большинство икон монастырских церквей созданы бригадой иконописцев под руководством Т. Водичевой. Практически все они выполнены в стилистике древнерусской иконописи. Т. Водичевой разработано несколько композиций икон царственных мучеников, но лишь в одной иконописец выделила в центре именно фигуру Царя, в других вариантах она следует уже устоявшимся изводам. Особое внимание ею уделяется символике цвета. Так, большинство икон мучеников написаны на красном фоне, который напоминает об их Воскресении, с особой чуткостью написаны белые одежды царственных мучеников, их цвет приближается к Свету.

Русской Голгофой называл Бутово — место массовых расстрелов в районе новостроек Москвы — Патриарх Московский и Всея Руси Алексей II. С середины 1930-х и до начала 50-х годов здесь были уничтожены десятки тысяч людей. Бывали дни, когда количество расстрелянных в день доходило до пятисот. В 1994 году здесь был водружен памятный крест и позднее воздвигнута церковь Св. Новомучеников и Исповедников Российских. К середине 10-х годов нового тысячелетия было канонизировано более двухсот человек, принявших мученическую кончину. Были написаны и иконы, к сожалению, их художественное качество далеко не равнозначно. Более удачной может быть названа икона свщм. Серафима (Чичагова).

Написание икон новомучеников и вообще новопрославленных выдвинуло ряд задач, без решения которых вряд ли можно достичь успеха. Создано немало трудов, помогающих осмыслению происходящих процессов, связанных с искусством современного иконописания в целом, и икон новопрославленных, в частности. Несомненный вклад принадлежит архимандриту Луке (Головков), нельзя обойтись и без трудов исторического плана (М. Шкаровский и др.), мартирологов и т. п.

Существующая иконописная практика и ее обобщение помогают сформулировать необходимые условия для создания образов святых: узнаваемость (сходство) ликов, передача в них особой духовной полноты, знание одежд соответствующих сану, а также соответствующей атрибутики. Отмечая это, одновременно архимандрит Лука обращает внимание на то, что никакая деталь в иконе не может быть случайной. Икона должна выявлять характер святости прославленного, суть его подвига. Важную роль играет колористическое решение, наличие (при наличии) природного или архитектурного ландшафта как определенного знака, раскрывающего или место служения, или место подвига и т. д. Так же как и ранее, сегодня процесс формирования иконографии рождается постепенно и, конечно, в контексте того, что происходит в обществе, чем оно озабочено.

Трагическая судьба постигла Ачаирский Крестовый монастырь Омской епархии. В тридцатые годы там расположили колонию, и за шестнадцать лет ее существования здесь погибли тысячи людей. 1992 год ознаменован началом восстановления монастыря. Проекты ряда церквей монастыря, росписи храмов и иконы выполнены Геннадием Адаевым. Выпускник Красноярского художественного института он с 1996 года работает в Омске. Придерживаясь классических традиций древнерусской живописи, он создает не только канонические образы,

но и разработал иконографию новых местночтимых святых (свм. Сильвестр (Ольшанский) архиепископ Омский и др.) [29]. Это пример, когда в одном лице совместились специальности и храмостроителя, и иконописца.

Однако подобная практика не является единственной, это одна из особенностей развития современного храмового искусства. В дореволюционном храмовом строительстве создание проектов благоуукрашения храмов входило в круг интересов священников и архитекторов. Первые обычно разрабатывали программу иконостасов и росписей, вторые уже на стадии проектов предусматривали их наличие, а некоторые даже конкретизировали возможные сюжеты декора (арх. В. А. Косяков и др.). Сегодня этим часто занимаются сами художники.

Архимандрит Зинов реализовал свою давнюю мечту — создать «идеальное храмовое пространство» в нижнем храме собора Федоровской иконы Божией Матери в Санкт-Петербурге. Низкая алтарная преграда позволяет молящимся видеть все пространства алтаря и саму службу, тем самым становясь не наблюдателями, а сослужащими ей. Такое решение кажется актуальным именно сегодня, когда связь церкви и народа нуждается в упрочении. В этом храме все определено замыслом о. Зинова — решение архитектурного объема, создание росписей и написание икон, его декоративное убранство (облицовка определенного качества и цвета мрамором, формы киотов и светильников, рисунок пола и т. п.). Размышляя о развитии церковного искусства, о. Зинов утверждает: «Самый верный путь — путь синтеза». И далее, что кажется принципиально важным, замечает: «Церковный художник должен творить в контексте всего дошедшего до нас иконографического материала: от живописи катакомб до академической церковной живописи включительно. Самой большой ошибкой будет попытка писать «под какой-либо век» [30].

Уже вошло в практику, когда даже на стадии обучения именно художников-иконописцев готовят к подобным «синтетическим» работам. Нередко образуются большие коллективы, объединяющие архитекторов, живописцев, резчиков, ювелиров и т. д. Так, талантливый и давно известный московский художник А. Солдатов осуществляет общее руководство Центра храмового искусства имени Андрея Рублева в Москве [31]. В Петербурге подобным руководителем является Д. Мироненко (Александро-Невская лавра), успешно работает в этом направлении, проявляя одновременно талант живописца-иконописца, архитектора и декоратора, Д. Хомяков, стремится именно таким образом решать интерьеры храмов Г. Панайотов (оба — С.-Петербург).

Отдельная страница современного иконописания России связана с заграницей. Здесь возможны несколько направлений ее изучения. Первое — развитие иконописи в творчестве мастеров первой волны эмиграции и ее роль в сохранении опыта иконописания, в формировании иконографии ряда новопрославленных (св. блаженная Ксения Петербургская, св. прав. Иоанн Кронштадтский, св. Царственные страстотерпцы и т. д.). Второе — участие современных иконописцев России в благоуукрашении православных храмов за рубежом, а также проведение мастер-классов (Австрия, Финляндия, Германия, Италия, США, Австралия и т. д.). Необходимость в последнем связана с обустройством вновь строящихся православных храмов, а также в существующем сегодня наполнении иконами католических церквей.

Нельзя не обратить внимание и на коллекционирование современных отечественных икон в разных странах (Финляндия, Германия, Италия, Соединенные штаты Америки и т. д.). Складывается впечатление, что в отличие от наших музеев, за рубежом ценность настоящего момента в развитии православной иконы осознается раньше и глубже [32].

Не менее важным для понимания современного развития иконописи являются и научные труды искусствоведов разных регионов России, их число множится, а характер различен — от критических статей по поводу выставок до исследований глубинных процессов. К последним относятся работы специалистов разных поколений: И. К. Языковой, Л. Ширшовой, Л. Армеевой, О. Губаревой, С. Большаковой, Н. Кутейниковой, Н. Мухиной, А. Трапезниковой, Н. Лаврешкиной, В. Фалеевой, Е. Николаевой, И. Хохловой, Е. Минина, В. Авдеева, и многих других. Издания ряда альбомов дают зримое представление о путях развития отечественного иконописания в XX и начале XXI века.

Ответ на вопрос: какой будет икона будущего? — вряд ли может быть однозначным. Однако решается он уже сегодня, а потому изучение особенностей современной иконописи приобретает особое значение. Очевидно, что определенная роль в сложении стилистических предпочтений будет связана с осмыслением опыта всей мировой истории религиозного искусства и особенностями местных традиций, но успех возможен лишь при глубоком постижении богословских основ иконы. Важно понять, что такой, какой она была в прошлом, она уже не будет.

Необходимо подчеркнуть, что распространение Православия в России и иконы, как его составной части, нельзя рассматривать лишь как реакцию на официальный атеизм предшествующих лет советской власти. Оно уже включено в общий процесс развития культуры России. Процесс «обновления» интереса к истокам иконописания начался значительно раньше, еще в XIX веке, и набрал силу на рубеже столетий. События Февраля и Октября лишь замедлили этот поступательный шаг, но не приостановили его окончательно, и «поздняя культурная весна» (выражение Д. Лихачева) теперь находит свое интенсивное, мощное продолжение.

Литература

1. *Успенский Л.* Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989.
2. Православная икона. Канон и стиль / Сост. Александр Стрижев. М., 1988. С. 472–475.
3. *Алдошина Н. Е.* Богословенный труд. М., 2001; Иконописец монахиня Иулиания / Авт.-сост. Н. Е. Алдошина, А. Е. Алдошина. М., 2012.
4. Слово иконописца монахини Иулиании (Соколовой). Смысл и содержание иконы. М., 2005.
5. См. Творчество. 1991. № 1; Храм, 1991. № 1.
6. Русская икона в конце XX века. Музей истории города Москвы. Московский иконописный центр. Русская икона. М., 1997.
7. *Зинон (Теодор) архимандрит.* Беседы иконописца. Псков, 2003.
8. Современная православная икона / Авт. и сост. С. В. Тимченко. М., 2003.
9. Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. / Сост. и ред. Н. К. Гаврюшин. М., 1993.

10. Православная икона. Канон и стиль / Сост. Александр Стрижев. М., 1988.
11. Богословие образа. Икона и иконописцы / Сост. Александр Стрижев. М., 2002.
12. *Бусева-Давыдова И. Л.* К проблеме канона в православном искусстве // Сб. Искусствознание. М., 2002. № 2. С. 269–278.
13. Икона рождается из литургии. Беседа с иконописцем архимандритом Зиномом / И. К. Языкова. <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/zinon.htm>.
14. *Бельский Михаил.* Некоторые мысли о современном иконописном стиле.
15. URL: www.art-sobor.ru.
16. *Александр (Федоров) архимандрит.* К вопросу о границах канона в зодчестве и изобразительном искусстве Церкви // Сб. Проблемы развития отечественного искусства. Науч. труды. СПб., 2015. Вып. 32.
17. *Армеева Л. А.* Иконописная школа в Троице-Сергиевой Лавре. История и современность. Подмосковье. 2014; Традиции верны. Иконописная школа при Московской Духовной Академии / Авт.-сост. архимандрит Лука (Головков). МДА., 2010.
18. Искусство Церкви. Факультет церковных художеств Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. 1992–2004. М., 2007.
19. Иконописному отделению Санкт-Петербургской Духовной Академии 25 лет / Ред.-сост. Н. С. Кутейникова.
20. Свято-Троицкая Александро-Невская Лавра. Иконописно-реставрационная мастерская св. Иоанна Дамаскина / Вст. слово — Назарий, епископ Выборгский, викарий СПб епархии, наместник Александро-Невской Лавры, куратор проекта Д. Джеймс-Леви. СПб., 2012.
21. *Покровский Н. В.* Иконография Господа Бога. М., 2001. С. 1.
22. *Булгаков С.* Икона, ее содержание и границы // Сб. Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. / Ред. и сост. Н. К. Гаврюшин. М., 1993. Вып. 1. С. 287–288.
23. Подр. см. *Плаксына Н. Е.* Формулы невидимого мира иконописца Г. Тонкова / Интервью с Германом Тонковым // Арт. Сыктывкар, 2003. № 2.
24. *Иванов С.* Похабство, буйство, блаженство // Родина. 1991. № 1. С. 105.
25. Житие и акафист святой блаженной Ксении Петербургской. СПб., 1994. С. 2.
26. Подр. см. *Кутейникова Н. С.* Иконописание России второй половины XX века. СПб., 2005. С. 80–98; Святой блаженной Ксении Петербургской посвящается... / Авт.-сост. Н. С. Кутейникова. СПб., 2016.
27. К канонизации новомучеников Российских. Комиссия Священного Синода Российской Православной Церкви по канонизации святых. М., 1991. С. 27.
28. Церковный вестник. СПб., 2000. № 10. С. 19–34.
29. Губарева О. В. Вопросы иконографии Царственных мучеников. СПб., 1999.
30. Ачаирский Крестовый монастырь / Авт.-сост. О. Н. Крюкова. Омск, 2000.
31. Апостасис / Авт. идеи и сост. протоиерей А. Сорокин, А. Зимин. СПб., 2013. С. 81.
32. Творческие мастерские выпускников иконописной школы при Московской Духовной Академии. Безмолвная проповедь / Сост. Л. А. Армеева. Вологда, 2013.
33. См. *Языкова И. К.* «Се творю, все новое». Икона в XX веке. Бергамо, 2002; *Кутейникова Н. С.* Иконописание России второй половины XX века. СПб., 2005; *Языкова И., Лука (Головков), игумен и др.* История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. VI–XX века // Изд. Верхов. С. И. 2014.

Третье тысячелетие. Христианская тема в изобразительном искусстве России XXI века

Изобразительное искусство в России находится сегодня в особенном контексте: советское прошлое страны, возрождающаяся религиозность значительной части народа и секулярная современная цивилизация соперничают ныне в русской культуре и искусстве. Мы еще не успели восстановить память о подлинной истории своего отечества и художественной традиции, разобраться с навязанными ложными воспоминаниями. Только начинают осмысляться трагедии и потери русской культуры XX века. А современность уже диктует свои правила: визуальная среда стала агрессивной, человек постоянно находится в перенасыщенном, шизофоническом медиа-пространстве. Современное изобразительное искусство дистанцировалось от художественного образа и плутает в своих интенциях и дефинициях (под «современным искусством» каждый интерпретатор понимает что-то свое). Ограничен набор тем, принятых арт-сообществом (самые популярные — политика, экология и гендер). Христианская тема в их окружении выглядит совершенным «юродивым». Отсюда и её особое звучание в работах современных художников.

Следует также подчеркнуть, что в светском изобразительном искусстве России в начале третьего тысячелетия христианская тема представлена неоднородно. С одной стороны, на виду «протестующие» художники. Для них вера и религия — не более чем «инфо-повод» для создания провокативного произведения, призванного взбудоражить общественность. Их имена известны благодаря СМИ, творчество процессуально, а результат, как правило, лежит не в плоскости изобразительного искусства, а находится в ведении общественных наук (социальный и политический активизм и пр.). Другая часть арт-сообщества пытается, в свою очередь, «осовременить» христианскую образность с помощью стратегий постмодернистского искусства. Они — заядлые участники отечественных и западных выставок, биеннале и проектов, демонстрирующих наличие прогрессивного искусства в России. За кадром, как правило, остается самая незаметная часть

цеха — художники, для которых христианская вера составляет основу жизни и творчества. Последние опасаются выставляться в неподобающем контексте, более чем осторожны в выборе эстетики изображения христианских образов, феномена святости, веры, истории — всего того, что представляют для них и их единомышленников интерес и значимость.

КОЩУНСТВО КАК «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ» СТРАТЕГИЯ

Творчество художников-«борцов с режимом» достаточно предсказуемо и развивается в русле откровенной враждебности по отношению к христианству. В 1990-е годы изобразительное искусство постсоветского образца влилось в мировой социум. Многие фигуры отечественного художественного андеграунда эмигрировали. Ироничная рефлексия советской жизни в интерпретации нон-конформистов заинтересовала западную публику и стала пользоваться успехом на Западе. Однако это продолжалось недолго. Художники-эмигранты вновь переключились на российского зрителя, выбрав теперь объектом своей иронии христианскую образность как символ возрождавшейся в России религиозности (например, работа «Любимая картина русского народа» (1995) дуэта «Комар и Меламид», изображающая фигуру Христа, медведя и играющих детей на лоне природы). «Остроты» эмигрантов становились все радикальнее. В это же время появилась серия Александра Савко «Путешествие Микки-Мауса по истории искусства» (1995), в которой Савко на место лика Христа в гравюрах немецкого художника-романтика Юлиуса Шнорр фон Карольсфельда поместил голову Микки-Мауса; «Икона-икра» Александра Косолапова (1994) с фотопечатным изображением черной икры, размещенном в золотом окладе на месте образа Казанской иконы Божией Матери и пр.

Предельной вехой на этом пути стала акция Авдея Тер-Оганьяна на выставке «Арт Манеж-98» в Москве (известная как «рубка икон»), в ходе которой на глазах у посетителей были разрублены топором около десяти православных икон, которые автор акции подписывал и продавал. Против Тер-Оганьяна было возбуждено уголовное дело. Активист скрылся от правосудия за границей и получил статус политического беженца в Чехии. Тем не менее, в январе 2003 года его работы «Иконы из картона», на которых изображение Богоматери сопровождалось надписями «революция» или «водка», можно было наблюдать на выставке «Осторожно, религия!» в Москве. Там же были представлены работы и других художников (около сорока участников), многие из которых объединяла антихристианская подоплека: плакат Александра Косолапова с изображением Христа на товарном знаке кока-колы и подписью: «Это моя кровь»; ковер, демонстрирующий агнца Божьего как клонированную овцу (автор И. Вальдрон) и другие. Спустя несколько дней после открытия группа мужчин разгромила выставочный зал, выставку закрыли. Погромщики были задержаны, но суд признал возбуждение дела против них незаконным. Уголовное дело за разжигание религиозной вражды было возбуждено против организаторов выставки «Осторожно, религия!» Ю. В. Самодурова и Л. В. Василовской. Досрочно закрытую выставку продолжила другая — «Запретное искусство — 2006» (куратор Андрей Ерофеев), на которой

были показаны запрещенные к экспонированию в галереях Москвы произведения, в том числе, оскорбляющие чувства верующих.

Одной из самых шумевших арт-провокаций последнего десятилетия стал «Панк-молебен» «Богородица, Путина прогони!» группы «Pussy Riot», состоявшийся в 2012 году и всколыхнувший коллег по цеху от изобразительного искусства. В Богоявленском соборе в Елохове и, позже, в храме Христа Спасителя в Москве участницы панк-группы, закрыв лица шапочками-балаклавами, взобрались на амвон, где совершали вызывающие движения и снимали клип для своей песни грубого содержания с упоминанием имя Господня. Из храмов певицы были выведены охраной. Видеозаписи акций были использованы группой для создания клипа с наложением студийной аудиозаписи. Публикация видеоролика в Интернете повлекла за собой возбуждение уголовного дела. Арестованные участницы были обвинены в хулиганстве по мотивам религиозной вражды и приговорены к двум годам лишения свободы. Вынесение обвинительного приговора стало противоречивым событием, получившим небывалый общественный резонанс как внутри страны, так и во всём мире. Иностранцы правозащитники поспешили сделать участниц группы «мученицами режима» (осужденные участницы получили «Премия мира» имени Джона Леннона, попали на 16-е место среди ста самых влиятельных мыслителей года по версии журнала *Foreign Policy* и пр.). Единого мнения в арт-сообществе не было. Галерист Марат Гельман, например, поведение участниц группы осудил в связи с их вторжением в сакральное пространство: «Вернусь к сегодняшнему событию. Сразу скажу, мое отношение к акции отрицательное. Художник имеет право на критику РПЦ, имеет право на уничтожительную, оскорбительную критику института. Но храм, вне зависимости от того, воры ли, агенты ли КГБ — его служители, воспринимается воцерковленными людьми, как свое сакральное пространство <...> Художник же имеет полную свободу в художественном пространстве. Даже когда он выступает в профанном (т. е. не маркированном), он уже должен соизмерять свой художественный жест с совершаемым поступком, не говоря о сакральном. Именно что маркированным. Они его нарушили очень грубо и непозволительно».¹

После этого критического вступления Гельман организовал выставку «Духовная брань» в Москве в сентябре 2012 года, которая должна была явить пример корректного формата выражения «полной свободы в художественном пространстве». Выставка состояла из «актуальных икон» Евгении Мальцевой, на создание которых ее вдохновили участницы панк-группы «Pussy Riot». Среди работ можно было увидеть картину «Спас», на которой на фоне золотого креста вместо лика Спасителя черным пигментом написано изображение лица, скрытого шапкой-балаклавой; черный прямоугольник картины «Троица», в которой на композицию ветхозаветной Троицы намекают три золотых нимба с чернотой на месте ликов и пр. Выставка «Духовная брань» сопровождалась пикетами протестующих. Следующим проектом Гельмана стали гораздо более корректные по содержанию выставки «Icons», прошедшие в 2012 и 2013 годах в Краснодаре и Санкт-Петербурге, которые, однако, еще до их открытия вызвали массу дискуссий и напряжения в рядах верующей общественности.

Не будем множить кощунственные примеры — стратегии этой группы

художников мало отличаются друг от друга. Они вписываются в единый сценарий: акт надругательства — запрет/наказание — художник объявляет себя «жертвой режима». Демонстрация оскорбительного произведения обычно сопровождается объяснительным текстом «от искусства», в котором звучит заявление о том, что художник ничем не ограничен в своих работах-«высказываниях» и имеет право их публично демонстрировать. Этот тезис постмодернистского искусства ничем не подкреплён — никто художника такими правами не наделял. По Гельману, как упоминалось выше, в музее как в маркированном пространстве художник абсолютно свободен. Следуя его логике, музей как топос и как институт, способен выдавать художнику какие-то особые разрешения и полномочия, выходящие за грани закона, морали, этики. Как нельзя лучше эту ситуацию прокомментировал Борис Гройс в своей книге «Логика собрания», где он говорит о том, что после сакрализации вещей музей заменил церковь². Вообще определять теперь «что такое искусство» стало возможным с помощью простой дефиниции «искусство — это то, что находится в музее».³ Он назвал свой музей в 1929 году в Нью-Йорке «Музеем современного искусства» (Museum of Modern Art), в результате чего музей получил право создавать дефиниции, а вещи, помещённые в этот музей, получили право называться «современным искусством»⁴.

Музей ни в коем случае не «освящает» работу художника. Это место встречи произведения со зрителем, не более. А в случае с «актуальным искусством» эта встреча для зрителя ещё и весьма энергозатратна. Американский исследователь Майкл Фрид подробно описал мучительный процесс коммуникации зрителя с объектом современного искусства. По Фриду, публике вместо восприятия автономного произведения искусства предлагается *осуществить работу по заполнению пустоты неполноценного экспоната своими реакциями*. От потребности неполноценных в художественном отношении артефактов в выстраивании изменённых отношений с публикой происходит и театрализация изобразительного искусства. Чем больше шумиха, тем больше «наполняется» смыслами объект и повышается материальная ценность экспоната. В этой связи нельзя игнорировать и коммерческую составляющую современного искусства. Уровень проникновения коммерческой культуры в мир современного изобразительного искусства отлично иллюстрирует книга гарвардского профессора и экономиста Дональда Томпсона «Как продать за \$12 миллионов чучело акулы», в которой с пугающей ясностью говорится о манипулятивных маркетинговых технологиях, «брендинге» художественных (и антихудожественных) произведений с целью повышения их материальной ценности и улучшения провенанса.

Необходимо также напомнить, что зрителя от произведений, оскорбляющих святыни и веру, защищает государство. Кошунство — это преступное действие, во многих странах запрещённое не только общественной моралью (против которой якобы выступают «арт-борцы»), но и законом. В различных формулировках оскорбление религии, церкви, религиозных общин, священников и предметов запрещено законом в Австрии, Италии, Финляндии, Греции, Ирландии, Турции, Израиле и других. В некоторых странах такой закон гарантирует защиту от оскорбления религиозных убеждений (Германия, Англия, Уэльс, Испания, Швеция и др.) или от разжигания ненависти (Канада и др.). В России такой закон

появился в 2013 году (были внесены соответствующие изменения в ст. 148 УК РФ). Закон защищает верующих сограждан, не разрешая никому, в том числе людям, называющим себя «художниками», публично глумиться над их святынями. И если свободная воля художника и его культурная компетенция позволяют ему свои творческие усилия вкладывать в насмешку и издевательство над святынями для других образами, то закон запрещает публично выставлять подобные произведения. Это не «клерикальный фашизм» и не «мракобесие». Это норма цивилизованного общества, и Россия здесь не исключение.

Остается также открытым вопрос о том, что толкает художников на создание подобных произведений. По слову самих «борцов», это, прежде всего, раздражение от самого факта присутствия православной веры и Церкви в России. Юрий Самодуров в статье «Нас предали» по поводу выставки «Запрещенное искусство» высказал это совершенно определенно: «Для меня <...> речь идет не только об искусстве, но и о вызове Русской Православной Церкви»⁵. Авдей Тер-Оганьян заявлял, что акция в Манеже вызвана его протестом «против возвращения идеологии (ныне — православной)»⁶. Кроме того, некоторые художники и кураторы апеллируют к «недоразвитости» народа России, и видят свое призвание в его просвещении европейскими секулярными максимами и свободами с помощью подобного «искусства». Но в оглядке на Европу художники не учитывают, как минимум, того факта, что «примат свободного нерелигиозного сознания» как европейская ценность уже исчерпал себя. Еще в 2001 году Юрген Хабермас объявил наступление пост-секулярной эпохи, констатировав, что надежда прогрессивного общества на жизнь без религии с опорой на научно-технический прогресс, повышение общего благосостояния населения и его уверенности в будущем не оправдалась. Религия никуда не исчезла и сохранила большое значение в мировой культуре, а игнорирование этого факта стоит Европе слишком дорого.⁷

Кроме общемировых тенденций художнику в России нужно учитывать и контекст отечественной истории. В обществе, которое еще отлично помнит «рубку икон» и надругательства над верой не «в шутку», а всерьез, где тысячи людей обрели себя на гибель и лагеря исповеданием православной веры, совсем уж дико считать показательные акты надругательства над христианскими образами в духе «безбожной пятилетки» достижением свободы и европейского прогресса.

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО О БОГЕ: ПОИСК НОВЫХ ФОРМ

Вместе с явными богоборцами в отечественном арт-сообществе есть люди, искренне желающие найти новые современные формы для выражения своих религиозных идей. И удастся это им с разной степенью успеха. Одним из первых крупных и амбициозных событий в России на стезе создания современного христианского искусства стал проект «ПРЕДСТОЯНИЕ/deisis» (автор идеи и продюсер Виктор Бондаренко, художник Константин Худяков, автор текстов и консультант Роман Багдасаров), представленный в 2004 году в Третьяковской галерее. Визуальная часть проекта представляла собой гигантский «иконостас» (5x15,3 м), составленный из 23-х портретов-фотороботов, изображающих Христа,

Богоматерь, героев Ветхого и Нового Завета, святых, и, почему-то, Александра Македонского, Заратустру и Гиппократ. Изображения были получены путем компьютерного синтезирования тысяч фрагментов человеческих лиц. Композиция выставлялась в затемненном помещении с музыкальным сопровождением и световыми эффектами. Лучи прожекторов выхватывали из темноты то один, то другой портрет синтезированных людей. Изображения лиц получились неестественными и жутковатыми: с темным лиловым цветом кожи, впавшими глазами, каплями пота и ссадинами. Интерес творческой группы к натуралистичной стороне дела превратил проект в рассказ о Священной истории через призму земных мучений. Замысел творческой группы Бондаренко–Худякова–Багдасарова заключался в создании «психологической дешифровки “символического кода” православной традиции»⁸. К сожалению, масштабное дигитальное творчество по созданию «архетипического» христианского портрета не привело к желаемому результату: устроить зрителя удалось, а вдохновить нет. Заголовки критических статей, посвященных проекту, соревновались в оригинальности («Изморозь на нежити», «Техно духа», «Christ media inc.» и пр.), и, в целом, указали авторам на невозможность создания живого одухотворенного изображения программными компьютерными средствами.

Более «позитивное» впечатление призвана была произвести на зрителя выставка «Верю», прошедшая в 2007 году в рамках 2-й Московской биеннале современного искусства и организованная одной из самых эпатажных фигур постсоветского арт-мира Олегом Куликом. Этот проект взял на вооружение стратегию «художественного оптимизма», как значилось в названии, и должна была придать «духовную вертикаль» современному российскому искусству. Кроме того, выставка ставила своей целью сломать стереотипы о современном искусстве как о искусстве эпатажа и провокации, взяв «направление на диалог со зрителем, позитивный взгляд на жизнь и творчество»⁹. В масштабной подвальной галерее «Винзавод» демонстрировались всевозможные инсталляции, арт-объекты, видео-арт на религиозно-философские темы, проходили лекции. По замыслу организаторов работы объединяло «единое философское и духовное послание — поиск своего духовного пути, не зависящего от догм и предрассудков»¹⁰. Однако серьезного разговора о вопросах духа не получилось. «Художественный оптимизм» всевозможных «шуточных» объектов и мероприятий сделал выставку привычным постмодернистским мероприятием, в котором смешалось все и вся. Так на выставке можно было посетить «перформанс о блаженной Ксении» от организаторов, увидеть «Генератор нимбов» (А. Пономарев), зайти в исповедальную телефонную кабину, снабженную сопроводительным текстом: «Дорогие друзья, в течение выставки “Верю” в Москве будет работать новая услуга: Исповедь по телефону!!! Это синтез таксофона и исповедальной кабины. Отличие этой услуги состоит в том, что она комбинирует технические достижения с ритуалом исповеди. Если Вы совершили грехи против ближнего, нажмите 1... против себя — нажмите 2... И т. д. Клиент заранее защищен от недомолвок и двойных толкований. Таким образом возникает возможность ОЧИСТИТЬ ОТ СКВЕРНЫ максимальное количество граждан! Звоните из дома или с мобилы. Никаких дополнительных расходов!»¹¹. Самыми непритязательными экспонатами выставки «Верю» были

крупноформатные фотографии фрагмента фрески «Апокалипсис», восстановленной художниками Виноградовым, Дубоссарским, Горматюком, и иконы А. Горматюка «Не убойтесь!», названной организаторами «деликатной живописью».

Неожиданно христианской даже для самого художника выглядела работа Анатолия Осмоловского «Зрелище» (другое название «Хлеба»), представлявшая темные доски в форме и с фактурой кусков черного хлеба. Художник в сопроводительной информации отметил, что работа является в своей основе нерелигиозной, хотя мотив иконостаса «обигрывается, но не цитируется»¹² («обгоревший иконостас»), и, «конечно, можно говорить о том, что хлеб — это Тело Христово»¹³. Однако в подвальных угрюмых выставочных помещениях «Винзавода» «Хлеба» Осмоловского выглядели на стенах аллюзией на сакральное значение хлеба для исповедников веры в камерах и лагерях¹⁴. Сам художник, несмотря на заявленную религиозную тематику выставки, так далеко в своих интенциях не шел, как и сами организаторы, утверждая светский формат мероприятия. Несмотря на то что проект «Верю» сопровождался протестами и скандалами, Олег Кулик за кураторскую работу получил государственную премию «Инновация» — видимо, в знак поддержки «неагрессивного» отношения современного искусства к религии.

Некоторые представители современного искусства России предложили работать верующему сообществу соборное отношение к творчеству художников «contemporary art» и официально «благословить» их к работе над религиозной тематикой. Эта инициатива принадлежит художнику Гору Чахалу (Оганесяну), выпускнику Московского инженерно-физического института по специальности «Прикладная математика», который пришел в мир изобразительного искусства в 2000-е годы. За его плечами участие во многих творческих экспериментах в составе московских художественных групп постсоветского времени, стипендии Берлинской академии художеств, венской MuseumsQuartier. Самые известные его мультимедийные работы: «Солнце Правды, Добра и Красоты» (2003) — огненное распятие в трех ракурсах, молитва «Ступени (Трисвятое)» (2005) — вписанная в концентрические круги молитва «Трисвятое», «Имя Бога» (2003) — прозрачная панель с нанесенными на нее разного размера словами, коими в Библии именуется Бог (размер кегля зависит от частоты упоминания слова). Чахал постоянно экспериментирует с технологиями, использует точные приборы, разнообразные техники съемки и цифрового преобразования изображений, устраивает перформативные мероприятия. В 2008 году в залах «Винзавода» на выставке «Хлеб, Вино и Мать-Сыра-Земля» Чахал представил результаты своего эксперимента, который проводился в Аналитическом центре «Материаловедение и металлургия» с помощью растрового электронного микроскопа. На хлеб, вино и землю оказывали воздействие копии картин Гора Чахала небольшого размера, помещенные в камеру прибора. В 2010 году в Третьяковской галерее демонстрировались циклы его работ «Хлеб и Вино и Сущий Господь», «Жертва», «Чудо» (фотокомпозиции, напечатанные на холсте, в которых предметы приобрели с помощью компьютерной технологии изменения, характерные для изображений в обратной перспективе). Теме обратной перспективы посвящены и другие его произведения: ландшафтная скульптура «Взгляд за горизонт» в парке францисканского монастыря в Граце

(Австрия) (2010), цикл виртуальных скульптур «Перспективы свободы» по мотивам иконографии «Сошествие Христа во ад» (2014) и так далее.

Однако упорство, с которым художник и его единомышленники пытаются внедрить «современное искусство» в «современное православие», заставляет задуматься. Работы художников этого круга балансируют на грани христианского мировоззрения, их приходится постоянно обсуждать и коллективно «разрешать» (перед выставкой в галерее «Винзавод» Чахал зачем-то попросил разрешение на ее проведение в Патриархии, каждая выставка сопровождалась работой круглых столов, диалогов и интервью с представителями духовенства и т. д.), они склонны попадать в скверный контекст: так, на выставке в московском Центральном Доме Художника перед работой Чахала «Имя Бога» поэты читали obscene стихи. Можно ли назвать такие произведения современным христианским искусством? Призваны ли круглые столы развеять сомнения самого автора, не совсем уверенного в вероисповедальной основе своего творчества, или «религиозность» — это очередная актуальная стратегия художника? Двойственное впечатление от подобных работ отмечают и критики. Например, о выставке Чахала на «Винзаводе» Виктор Мизиано пишет: «Чахал пытался доказать влияние искусства на материю на примере сакральных хлеба, вина и земли. Любой, кто знакомится с многостраничными материалами этого проекта, не может не остаться озадаченным. Какова реальная интенция автора этих изнурительных усилий? Не имеем ли мы здесь дело с иронией? <...> Итак, вновь используя элементы “трансцендентальной буффонады” и романтической иронии, художник подводит нас к сомнению, от которого мы никогда не можем избавиться рациональными аргументами»¹⁵.

Чахал является одним из главных инициаторов и организаторов выставок, тематизирующих диалог современного искусства и Православной Церкви. Первая такая выставка открылась в притворе церкви Св. Татьяны при Московском университете под названием «Двоесловие/Диалог» в 2010 году. В ней приняли участие художники Дмитрий Врубель и Виктория Тимофеева, Константин Звездочетов, группа «Синий суп», Гор Чахал, и другие представители российского современного арт-мира. Ее продолжением стали выставки «Окна» в культурном центре «Покровские ворота» в 2012 году и «Дары» в 2013 году, которая работала в Москве, в Государственном музее архитектуры им. А. В. Щусева. Из этой инициативы родилось «Содружество в поддержку современной христианской культуры “Артос”», которое возглавляют журналист Сергей Чапнин и искусствовед Ирина Языкова. Под эгидой этого сообщества выставки современного христианского искусства стали проводиться регулярно, по результатам деятельности выпускается ежегодный альманах «Дары». Площадка для дискуссий организована, но обсуждать почти нечего: достойных работ мало (к ним относится, например, «наивная» живопись Елены Черкасовой). В понимании «Артоса» современное христианское искусство должно характеризоваться новаторскими решениями, «не пятнать» себя реализмом. Большая часть предложенных сообществом работ — камерные, декоративные, нефигуративные произведения, «наив». Малая форма очень типична для галерей современной Европы, — и именно таким видят современное русское христианское искусство руководители «Артоса». Для поддержки современного христианского искусства важно также иметь и четко различать критерии оценки

художественного произведения, иначе неизбежно снижение уровня отбираемых работ и сползание в дилетантизм. В виду отсутствия достойных новаторских произведений, сообщество в последние годы сосредоточилось на поиске свежих идей в международном межконфессиональном художественном диалоге (в основном при поддержке католической итальянской ассоциации христианского искусства «Иль Бальо»). Довольно странно ожидать от международного сотрудничества невозможного — вряд ли межконфессиональный диалог вызовет ренессанс в русском православном христианском творчестве, даже если мы адаптируем и «воцерковим» то, что подсмотрели в современном западном искусстве. Да и подсмотреть там можно теперь всё тот же «contemporary art», уже прочно занявший место в церковной ограде.

Католическая церковь официально взяла курс на обновление своей эстетики с помощью современного искусства и стала его заказчиком: в 2008 году Папа Римский Бенедикт XVI объявил о начале такого сотрудничества. Теперь на Мальте регулярно проводится католическая биеннале христоцентричного искусства «Mdina Cathedral Contemporary Art biennale». С 2013 года Ватикан стал участником венецианской биеннале современного искусства, которую раньше называл «катастрофой», демонстрирующей «полный упадок искусства современности». В католических соборах повсеместно работают выставки современных художников — например, в соборе св. Петра в Кельне, где постоянно присутствует «Станция искусств». Масштабный проект, посвященный семи католическим таинствам, был организован в церкви Гейдельберга, в Граце работает музей современного религиозного искусства под эгидой католической церкви и т. д. Об актуализации религиозных тем в «contemporary art» пишут европейские исследователи, подчеркивая то, что изобразительное искусство, даже нерелигиозное, несет в себе конфессиональные следы¹⁶.

Завершая данный раздел, заметим, что, желая «осовременить» православную образность и объединить под знаком актуального искусства православие, «contemporary art», межконфессиональный диалог, универсальность и космополитизм, можно легко сбиться с пути и испортить то малое и верное, что уже есть в русской христианской живописи. Хорошо высказался по поводу новаторства в современном храмоздательстве в полемике с «Артосом» протоиерей Лев Большаков. Его слова вполне можно отнести и к светскому религиозному изобразительному искусству: «Дело в том, что точность, можно сказать — подлинность выразительных средств в церковном творчестве объясняется иначе, чем в творчестве персональном <...>; здесь чудо выразительности оправдывается подлинностью, остротой церковного опыта. Если он есть, то выражается уникально верным языком, внятным всей Церкви и принятым ею. Язык этот может быть неожиданным или хорошо знакомым, не это главное; важно — выражает ли он подлинный опыт. Если этого опыта нет, то неизбежна имитация, и тогда уже не важно — новизны или традиции. <...> Просто, новаторство — это смена ветхого на то, что обветшает, а новое — во Христе»¹⁷.

РЕАЛИЗМ КАК ХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО ТРЕТЬЕГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ

В России есть художники, которые благословляют мир своими работами. Они развивают традиции русского реалистического искусства, поддерживают преемственную связь со своими великими предшественниками, согревая душу нашей культуры. Это и есть современное христианское искусство — безмолвное свидетельство о Боге, целомудренной красоте созданного мира, чистоте сердца, любви к Отечеству. Зрителю не нужно совершать ментальных упражнений, чтобы увидеть — это прекрасно. В череде выставок современного искусства, напоминающих комнату страха в постсоветском луна-парке, красота талантливой реалистичной картины выглядит абсолютным новаторством и чудом: дар художника, Божий дар, употребленный во благо, умноженный большим трудом, явлен воочию. Изголодавшийся по красоте зритель вместо уже привычных замешательства и разочарования, наконец-то, испытывает радость от встречи с художественным произведением.

Одним из первых ценность и потенциал русской реалистической школы в постсоветские годы понял Илья Сергеевич Глазунов. Мы можем по-разному относиться к творчеству художника, который не был реалистом в полном смысле этого слова, а его масштабные, напряженные по колориту картины с коллажной композицией называли даже отечественным поп-артом. Но то, что он в 1986 году основал Академию живописи, ваяния и зодчества, где поставил своей целью возродить русскую школу высокого реализма, можно назвать одной из его великих заслуг. Всю любовь к русской художественности, эстетике православия, народному искусству Глазунов вложил в своих учеников. Результатом этих усилий стала плеяда художников, которых можно назвать настоящим и будущим русского христианского искусства: Павел Рыженко, Иван Глазунов, Виктор Маторин, Татьяна Юшманова, Оксана Павлова, Павел Попов, Ольга Долгая и другие. Безусловно, не только глазуновцы протянули христианскую нить любви к красоте мира и земного Отечества в своих работах. Это выпускники академических художественных школ Александр Косничев, Дмитрий и Эльмира Петровы, Олег Арадушкин, скульпторы Вячеслав Клыков, Александр Рукавишников, Александр Смирнов и многие другие. Глядя на их талантливые работы, человек узнает в них свою душу, свой народ, мир, в котором он живет. Современному зрителю эти картины возвращают память: он вспоминает о существовании красоты, о любовных и нежных красках русского пейзажа, тишине, оглушительном просторе Отечества, о народе, Божьей милостью живущем в нем.

Картины Татьяны Юшмановой «На Севере» (2005), «Весна на Пинеге» (2007), «Северная деревня» (2006), «Тишина» (2005), многочисленные зарисовки онежских и беломорских деревень, портретная галерея их жителей чудесны своей простотой и приглушенной палитрой. Юшманова нашла свое вдохновение на Русском Севере еще во время учебы. Побывав в поморских деревнях, которые совершенно поразили ее, художница не устает запечатлевать неброскую красоту северного пейзажа с его чистейшими озерами, разнотравьем, синим небом, так близко приносящим к земле. Кроме того, Юшманова стала одним из организаторов проекта спасения и возрождения погибающих деревянных храмов Русского Севера «Общее дело».

Яркий взгляд на современную деревню предлагает зрителю Павел Попов. «Летом в деревне» (2011), «Бабушкин дом» (2010), «Весна» (2012), «Рукодельницы» (2012), «Из школы домой» (2012) и другие картины радуют зрителя сценами органичной деревенской жизни в российской глубинке. Деревенские улицы залиты ярким пленэрным светом, написаны крупным импрессионистическим мазком, полны цвета, воздуха и свежести. Герои Попова занимаются хозяйством и домашними делами, отдыхают. Их жизнь органична, понятна, и проста. О целостной (целомудренной) жизни с Богом и людьми свидетельствуют лирические жанровые картины Александра Косничева. Его пронзительные работы посвящены темам веры («У Сыся» (2007), «Ростовские звоны» (2004), «Причастие» (2009), «Монах» (2006) и другие), семьи («Увлеклись» (2007), «Братик родился» (2008)), природе. Тонкость и лиричность делают работы Косничева очень личными, а безупречное владение колоритом и легкость мазка свидетельствуют о большом мастерстве.

Современным художникам-реалистам близка импрессионистическая манера письма, с характерными для нее этюдностью, пленэрными эффектами, впечатлением некоторой незавершенности. Очевидна общность их интересов и мировоззрения с великими русскими художниками XX века, использовавшими импрессионистическую манеру письма: А. Архиповым, С. Коровиным, И. Грабарем, А. Пластовым, В. Сидоровым и другими, которые проводили долгое время на природе, в деревне, подмечая красоту русской природы и сделав ее своим учителем. Неслучайно замечено, что у русского импрессионизма «деревенское» лицо. Спустя сто лет, в центре творчества современного художника-реалиста снова храм, природа, портрет простого человека, деревня — вопреки кричащему медиа-универсуму XXI века.

Импрессионистический подход не чужд и современной исторической живописи. Мощным полнокровным голосом вещают об истории Отечества полотна Павла Рыженко и Виктора Маторина. Русское изобразительное искусство создало множество произведений, отражающих героическое прошлое России. Наши современники достойно продолжают эту традицию. Художественная убедительность полотен Рыженко поражает. Его картины «Царская Голгофа» (2004), «Победа Пересвета» (2005), «Благословение Сергия» (2005), «Наследник» (2013), «Апокалипсис» (2013) делают мгновения русской истории полными подлинного смысла и глубины. Рыженко очень серьезно относился к призванию и ответственности русского художника: «Каждый, а в особенности русский, человек тянется в глубинах и тайнах своего сердца к свету — Христу. Ко мне вера во Христа пришла очень поздно, но, поверив, я захотел побежать за Ним, надеясь когда-нибудь приблизиться к этому свету. Трудно мне писать об этом, нет слов, чтобы ясно изложить мысли, но о людях, ушедших и живых, которые являются носителями веры и духа Российской Империи, мне сказать необходимо. И сказать на холсте, потому что это мой долг перед великой правдой Руси. <...> Надеюсь, что мои картины разбудят генетическую память моих современников, гордость за свое Отечество, а быть может, помогут зрителю найти для себя единственно правильный путь. И тогда — я буду счастлив выполненным долгом»¹⁸.

Виктор Маторин также работает в историческом жанре. «В своих картинах я хочу показать дух, русский дух, спеть гимн русскому народу. Я не изображаю,

но прославляю»¹⁹. Его масштабные полотна воплощают эти слова в красках: «Герой Куликовской битвы. Боброк Волинский» (2004), «Святой благоверный великий Московский князь Дмитрий Донской» (2002) и другие поют хвалу героям Отечества.

Монументальные исторические образы верующей России воплощены в камне и бронзе скульпторами Вячеславом Клыковым: памятники преподобному Сергию Радонежскому (с. Радонеж, 1989), преподобному Серафиму Саровскому (Саров, 1991), св. мученице Великой Княгине Елизавете Федоровне (Москва, 1990), святым равноапостольным Кириллу и Мефодию (Москва, 1992), св. страстотерпцу Императору Николаю II (с. Тайнинское Московской обл., 1996, в 2000 году памятник воссоздан заново после уничтожения), св. Георгию Победоносцу (Рязань, 2006) и другие. Той же дорогой идет Александр Рукавишников: памятники святым равноапостольным Кириллу и Мефодию (г. Дмитров, 2004), святым праведным страстотерпцам Борису и Глебу (г. Дмитров, 2006), святому благоверному царевичу Димитрию Угличскому (Углич, 2015) и другие. Невозможно не остановиться на памятнике Рукавишникова исповедникам веры в городе Шуя Ивановской области (2007). Совершенно камерный неофициальный памятник, установленный у Собора Воскресения Христова, свидетельствует о трагических страницах нашей истории XX века. Его открытие было приурочено к 85-летию событий, произошедших в 1922 году во время изъятия властями церковных ценностей, когда жители города Шуя вышли на центральную площадь для защиты Воскресенского собора от разграбления. Для подавления народного выступления власти открыли по верующим пулеметный огонь. Скульптурная группа являет собой образы двух священнослужителей, один из которых падает, поверженный пулей, и девочки, бросившейся к ним на помощь. Выразительность реалистической скульптурной группы не может оставить зрителя равнодушным. Подвиг новомучеников и исповедников веры, безусловно, станет одной из важных тем в русском искусстве XXI века.

Реалистическая школа в России укрепляется и набирает вес. Выставки художников-реалистов переполнены, в то время как недавно созданные центры современного искусства в его «актуальном» выражении в России пусты. В Европе также наблюдается усталость от работ «contemporary art». Все более заметным становится, например, возникшее в 1990-е годы в Великобритании течение «стакизма». Главной его идеей стало возвращение современного искусства к фигуративности и реалистической школе. Стакисты заявляют: «Художник, не пишущий картин — не художник» и «искусство, которому нужна галерея, чтобы стать искусством — не искусство». В XIX веке язык реалистической живописи воспринимался как универсальный, в XXI веке он несколько не утратил своего огромного потенциала; более того, он еще только начинает раскрываться на наших глазах.

Подводя итог, можно утверждать, что интерес к христианскому искусству в России сегодня велик. Верующие художники на языке изобразительного искусства ведут свою проповедь, а современный секулярный «новостной» мир ведет свою. Наряду с узурпацией «contemporary art» прав на «современное искусство» и искусствоведческого (и медийного) высказывания о нём, наблюдается яркий всплеск русской реалистической живописи и скульптуры, имеющих полное право называться современным христианским творчеством.

Классический русский реализм звучит сегодня как камертон, по сравнению с которым фальшивые ноты надуманных экспериментов постмодернистской культуры становятся очевидными. Сегодня художнику не нужно начинать поиск с чистого листа — за плечами России тысячелетие в лоне Православия. Русскому искусству предстоит, как минимум, заново открыть свои художественные сокровища, переосмыслить уже знакомые произведения церковного, религиозного и светского изобразительного искусства, создать условия для рождения новых произведений на христианские темы, определить вектор и границы художественной свободы и новаторства и т. д. Христианское изобразительное искусство как никогда актуально в современной России. Возможно, как и в советские годы, оно станет одним из молчаливых свидетелей Истины в современной культуре третьего тысячелетия.

Примечания

¹ Дневник Марата Гельмана // URL: <http://maratguelman.livejournal.com/2558067.html#comments> (дата обращения: 14.05.2017)..

² См.: Groys, Boris. *Logik Der Sammlung*. Regensburg 1997

³ *Weibel, Peter*: „Probleme der Moderne - für eine Zweite Moderne“. In: Klotz, Heinrich (Hg.): *Die Zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*. München, 1996. S. 26.

⁴ См. там же

⁵ Цит. по: *Самодуров Ю. В.* Открытое обращение к Патриаршему Совету по культуре. 7.06.10. URL: http://www.gif.ru/themes/society/aidan-discussion/pismo/view_print/ (дата обращения: 19.11.2014).

⁶ Из интервью с Тер-Оганьяном. Эфир 9 декабря 1998 года, телепередача «Русский дом»

⁷ *Silvia Henke, Nika Spalinger, Isabel Zürcher* (Hg.): *Kunst und Religion im Zeitalter des Postsekulären. Ein kritischer Reader*. Wetzlar. 2012. S. 11.

⁸ См. сайт проекта: URL: <http://deisis.ru/concept> (дата обращения: 05.06.2017)

⁹ Цит. по: Афиша выставки «Верю». URL: http://www.gif.ru/afisha/veryu-vystavka/view_print/ (дата обращения: 05.06.2017).

¹⁰ Там же.

¹¹ Цит. по: *Юлиана Годик*: «Верю» — не верю, или Православные критикуют... URL: <http://www.taday.ru/text/31212.html> (дата обращения: 05.06.2017).

¹² См. сайт Анатолия Осмоловского: URL: http://osmopolis.ru/hleba/gallery/a_39 (дата обращения: 05.06.2017).

¹³ Там же

¹⁴ См. *Мамонов Богдан*. Последняя выставка современного искусства // *Художественный журнал*, № 65–66.

¹⁵ *Мизиано Виктор*. Трансцендентальная буффонада Гора Чахала. Каталог выставки: *Гор Чahal, «Хлеб Неба»*. М., 2010.

¹⁶ *David Plüss und Johannes Stüchelberger*: *Hat Kunst eine Konfession? Ein Schreibgespräch*. In: *Silvia Henke, Nika Spalinger, Isabel Zürcher* (Hg.): *Kunst und Religion im Zeitalter des Postsekulären. Ein kritischer Reader*. Wetzlar. 2012. S. 83.

¹⁷ *Протоиерей Лев Большаков*. Отзыв на презентацию альманаха «Дары». Цит. по: URL: <http://artos.org/articles/otzyv-na-prezentaciyu-almanakha-dary/> (дата обращения 05.06.2017).

¹⁸ Цит. по: «“Я захотел побежать за Христом”. Памяти Павла Рыженко» // URL: <http://www.pravmir.ru/ya-zahotel-pobezhat-za-hristom-pamyati-pavla-ryizhenko/> (дата обращения: 10.09.2017).

¹⁹ Цит. по: «Художники-реалисты сегодня в авангарде». Интервью с художником Виктором Маториным. URL: <http://www.pravoslavie.ru/4609.html> (дата обращения: 05.06.2017).

Художник и время. Творчество Валентина Сидорова

Валентин Михайлович Сидоров принадлежит к тому поколению художников, кто состоялся и стал известен довольно давно. Еще в знаковом для отечественной истории 1957 году он обратил на себя первое внимание (картина «Майский дождик»), и с тех пор его картины продолжают пользоваться популярностью, причем не только в глазах других художников, профессиональной художественной критики и у власти, но и у обычной публики, а с определенного момента и на художественном рынке. Такое постоянство — редкое исключение для отечественной культуры последних 50-ти лет. Как мы знаем, за эти годы политические порядки, социальные нормы и эстетические вкусы менялись так часто и так радикально, что общая картина получается очень пестрой. Одни вещи, имевшие вчера статус «официальных» и «обязательных», сегодня уже забыты, другие, недавно запрещенные, побывав сначала разрешенными и популярными, теперь кажутся устаревшими. Если говорить о Сидорове, то эти закономерности отечественной истории искусства не имеют к нему никакого отношения. Его картины, почти не меняющиеся ни по стилю, ни по содержанию, высоко ценились и в хрущевскую «оттепель», и в брежневские времена, и в период «перестройки». Если говорить о сегодняшнем дне, то Сидоров по-прежнему занимает место одного из самых востребованных художников современной художественной сцены.

Исключительное положение Валентина Сидорова в истории отечественного искусства обычно объясняется двумя причинами. Во-первых, тем, что он просто настоящий художник, в том универсальном смысле, который в идее творца открыл еще Итальянский Ренессанс. Такой художник в любую эпоху найдет себе поклонников, а поскольку пейзажи Сидорова — это действительно хорошие картины, строгие и поэтичные, монументальные и простые, то нет ничего удивительного в том, что его ценили раньше, и продолжают уважать и чествовать сейчас. Он изображает природу, и она в его исполнении кажется прекрасной и живой. Он вписывает в нее человека, и добивается совершенно классической

по духу гармонии и правдивости образа. Композиция, чувство ритма, колористические решения — все эти достоинства настоящего искусства у Сидорова всегда на самом высоком уровне. Во-вторых, тем, как относиться это искусство к наиболее противоречивой для отечественной истории области — к идеологии. Оно всегда находилось по отношению к ней на почтительной дистанции. Даже в самых ранних картинах советского периода почти невозможно (картина «День победы» (1975) как исключение) встретить характерные для эпохи идеологические маркеры (красные флаги, пионеры, сцены ударного труда). Благодаря выбранной для своего искусства теме ему удалось дистанцироваться от исторически обанкротившегося соцреализма. Нейтральный, уходящий своими традициями вглубь истории жанр пейзажа, которому служит Сидоров, защищает его от того, чтобы хоть как-то быть вовлеченным в идеологическую сферу (вот характерные названия его работ: «Гроза прошла» (1959), «Майским утром. На плотине» (1960), «Март. Лед повезли» (1958), «С гор вода» (1958), «Звонкая осень» (1961). Его искусство — это такая вечная классика, которая вне времени, вне истории.

Что касается художественных достоинств картин Сидорова, то в них не приходится сомневаться. Перед нами замечательное искусство, которое всегда будет иметь и публику, и критику, и рынок, вне зависимости от того, что творится кругом. Также все ясно с политической ангажированностью этого искусства — она отсутствует. Однако мастерство не ставит художника вне времени, а «партийность» не единственная вещь, которая маркирует принадлежность искусства к эпохе. На самом деле, творчество Сидорова также исторично, как исторично вообще всякое настоящее искусство. Мы знаем, насколько тесно Сидоров связан с местом. Он изображает в своих картинах родные края, те места, в которых родился и прожил всю жизнь. Но место никогда не бывает без времени, и точно так же, как живопись Сидорова привязана к месту, оно привязана и к времени, включена в него и слита с ним.

Как известно, преемственность между советской и постсоветской эпохой прослеживается сегодня в очень многих вещах, и далеко не всегда об этой преемственности стоит говорить в критическом тоне. Кто-то мог бы подумать, что востребованность искусства Сидорова сегодня — один из аргументов в пользу данного мнения, однако этому противоречит различие тех систем ценностей, с точки зрения которых Сидорова оценивали тогда и сейчас. В советские годы искусство Сидорова воспринималось как воплощение советских идеалов, колхозного мифа, теперь же в связи с ним говорят о такой неприемлемой для советского образа деревни вещи как русская национальная идентичность. Раньше под родиной подразумевался СССР, деревня называлась колхозом, а вместо народа были советские **люди**, сегодня родина — это Россия, люди — ее граждане, а деревня — это то, что не город.

Оценив трезво эти факты, придется признать, что наше понимание связи Сидорова с его временем продолжает быть очень ограниченным. Если бы этот художник на самом деле был плоть от плоти советской эпохи, то вряд ли он мог быть так востребован сегодня. Если бы он на самом деле в своих картинах занимался национальной темой, то это не позволило бы ему получить ту оценку, которую он имел в глазах советской эстетической идеологии. Большинство

советских и постсоветских текстов о Сидорове написаны в жанре похвалы, что исключает возможность рассмотрения подобных противоречий. Разумеется, это искусство заслуживает похвалы, однако обращаясь к предмету в таком ключе, мы много что можем упустить, например, связь этого искусства с его временем. На самом деле картины Сидорова только кажутся простыми и понятными, имея смысловую структуру и более сложную, и более противоречивую. Существующих сегодня мнений о Сидорове явно недостаточно, чтобы объяснить этого художника и вообще ответить на вопрос, есть ли какое-то соответствие между внутренним содержанием этого искусства и тем внешним успехом, который оно всякий раз имеет.

В 1981 году о Сидорове вышла монография Ирины Васильевны Раздобреевой, которая до сих пор является одним из важнейших источников сведений о художнике. Там, в частности, говорится о тех художниках, у кого лично Сидоров учился до академии Репина, потом в ней, и наконец, в Суриковском училище. Однако, когда речь идет об особенностях индивидуального стиля художника, эти связи не учитываются, а ссылки даются только на какую-то универсальную близость Сидорова главным художникам русской пейзажной школы, Саврасову, Левитану, Серову и т. д. Разумеется, в каком-то общем смысле, о такой близости можно говорить, но если все-таки оставаться в границах эпохи, то нельзя будет не заметить связи Сидорова с его учителями. Первые шаги в живописи Сидоров сделал в средней московской художественной школе, где попал под начало Михаила Доброседова, достойного художника, прошедшего школу ВХУТЕМАСа и предпочитавшего в эпоху расцвета соцреализма тихие жанры пейзажа, натюрморта и камерного портрета. Хотя стилистически Доброседов и Сидоров очень разные, сама идея лирического пейзажа делает их очень похожими. Во многих пейзажах Доброседова 1930-х — 40-х годов изображена деревня, и как потом у Сидорова, эта деревня счастливо вписана в природу, растворена во времени года и его вечных состояниях. После Москвы Сидоров учился в институте имени Репина у хороших художников П. Белоусова, Р. Френца, и строгий порядок, который царит в его полотнах, очень близок послевоенной эстетике Ленинградской школы. Бессюжетность, любовь к монументальной перспективе — неизменные качества его полотен, и это тоже очень в духе тех лет, когда параллельно личному становлению Сидорова происходило становление сурового стиля в советском искусстве. Что касается жанра, то пейзаж вообще был один из главных достижений Ленинградской школы, и у Сидорова были прекрасные условия для знакомства с ним. Он усвоил уроки учителей, только тему сменил с городской и парковой на деревенскую.

Хотя Сидоров избегал советской символики и советской риторики, его искусство вовсе не выглядит чем-то вызывающим для своего времени. Если говорить об индивидуальных качествах живописной манеры Сидорова, то они прекрасно гармонируют с большим стилем советской школы живописи в том виде, в каком она сложилась в 1960-е — 1970-е годы. Его манера вполне нейтральна, без признаков идеологически невыдержанного формализма и индивидуализма. С точки зрения иконографии общая картина тоже не могла не заслужить в свои годы одобрения. Земля у Сидорова никогда не бывает дикой, она всегда возделана. Образ

деревни исполнен оптимизма, люди, живущие в ней счастливы и благополучны. Они благоденствуют, вкушая радость существования в гармонии с благодатной цветущей землей. Стилистически и иконографически живопись Сидорова прямо говорит о своей связи с советской эпохой, но если обратить внимание на его биографию, то картина станет совершенно полной. При советской власти Сидоров был на всех постах, включая пост Председателя союза художников СССР, получал высшие премии и звания, включая государственную премию СССР и звание народного художника СССР. Он имел все привилегии, включая право на поездки в капиталистические страны, участвовал в главных выставках страны, его работы постоянно появлялись в периодических изданиях по искусству, и даже монографии выпускались многотысячными тиражами. В другой раз на эту информацию ввиду ее устарелости можно было бы не обращать никакого внимания, но, учитывая особенности личности художника, эти факты могут многое объяснить. Известно, что в советскую эпоху было полно художников, чей успех (выставки, звания, назначения) был обеспечен административной и партийной карьерой, но Сидоров к их числу никак не относится. Он предпочитал жить в деревне и никакой партийной (в любом смысле этого слова) работой не занимался. Таким образом, без идеологических костылей и каких-либо административных усилий он сумел войти в число главных советских художников, и никого не смущало отсутствие в его картинах сцен ударного труда и коллективных праздников урожая. Без всего этого Сидоров был наделен самым высоким идеологическим статусом, а значит, признан *своим* самой эпохой.

Близость Сидорова советской эпохе при внимательном рассмотрении открывается на самых разных уровнях, но, замечая эту близость, легче становится понять и характер отличий, которые в свою очередь позволяют объяснить, каким образом такой идеологически нейтральный художник мог стать одним из наиболее признанных мастеров официального советского искусства. Отличия, о которых идет речь, касаются центральной не только для советского искусства, но и для искусства вообще проблемы «художник и действительность».

Как известно, в советском искусстве история деревенской темы начинается в 1930-е годы, когда в деревне от голода умирали тысячи людей, сотни тысяч были подвергнуты насильственному переселению. От художников требовалось, чтобы на их картинах все говорило о довольстве и процветании. Так возник соцреалистический миф о счастливой жизни советской деревни. Крестьяне на таких картинах выглядели как актеры, играющие свои роли в этой сказочной постановке, и известное полотно Аркадия Пластова «Крестьянский праздник» (1937) может служить тому наглядным примером. Этот знаменитый шедевр соцреализма написан с выдающимся правдоподобием, однако он не имеет ничего общего с реальностью, являясь скорее средством ее камуфлирования. Соцреализм — это управляемое политической конъюнктурой мифотворчество, продуманное письмо, работа профессионала, того, кто резкой чертой отделен от реальности.

Сидоров тоже изображает свою деревню счастливую и праздную («Праздник» 1967), однако к *реальности* его образы относятся совершенно иначе, чем образцы соцреализма. Этот художник не занимается мифотворчеством, не заменяет реальность художественной сказкой. Его образы — это прямое продолжение того,

что он на самом деле видел вокруг себя. На первый взгляд, такому утверждению противоречит усвоенное нами в «перестройку» представление о советской деревне как о вымирающей форме цивилизации. По этому мнению, как раз в эти годы (хрущевские, брежневские) она пустеет, уровень ее жизни деградирует, хозяйственные процессы сворачиваются. Да, во многом так оно и было, но не везде, и кроме того, как часто бывало в отечественной истории, некоторые явления могли иметь и положительную сторону, и отрицательную. Судьба советской деревни в хрущевскую и брежневскую эпохи — одно из подтверждений этого типично русского парадокса. Если, к примеру, сравнить жизнь русской деревни в период с 1917 по 1953 с тем, какой эта жизнь стала после смерти Сталина, то нельзя будет не заметить кардинальных улучшений. Крестьянам выдали паспорта, отменили трудодни, улучшили снабжение. Время жестоких реформ осталось позади, тяжелые годы войны и восстановительный период закончились. И хотя масса вещей продолжала оставаться в плачевном состоянии, сам дефицит благополучия не имел ничего общего с кошмаром того насилия, которое пришлось на душу крестьян в предыдущую (более 35 лет) эпоху. Деревня впервые за многие десятилетия почувствовала себя свободной и защищенной, и уже сама возможность мирного бытия делала человека счастливым. Люди элементарно приходили в себя после участия в великих событиях истории.

Конечно, не по всей стране было так относительно благополучно, как в той области, где довелось жить Валентину Сидорову, но для него это был жребий судьбы. Он прямой потомок тверских крестьян, и всю свою жизнь он прожил в тех же краях. Пока учился и не был художником, Сидоров никогда не терял связь с домом, с деревней, а когда стал им, почти безвылазно поселился в деревне и превратил родной край в единственную тему своего искусства. Это была и есть истинная любовь к родному краю, и кто бы мог поверить, что выражением этой любви могло быть фальшивое искусство, что на самом деле край вымирал, а Сидоров только наводил лакировку, делал посмертную ретушь. Сидоров искренен, почти наивен, и самое главное, он совершенно неотделим от своего образа, представляет с ним единое целое. Мир на его картинах и его собственный мир практически неотличимы друг от друга. Хотя в советское время Сидорова чаще всего называли художником лирического пейзажа, правильнее будет говорить о нем как о мастере советской идиллии, и сравнивать его не с Васильевым и Саврасовым, а с такими художниками, как Лоррен и Пуссен. Только если классики, чтобы создать атмосферу «долче фар ньенте», должны были выдумывать своих героев, то Сидоров искал и находил их в самой реальности. Праздность человека, мотив *сладкого ничегонеделания* («Пора безоблачного неба» 1969), — визитная карточка искусства Сидорова, но также еще один знак его отклонения от принципов соцреализма. Классический соцреализм образ деревни видит драматически, дает его с театральными эффектами, любит в образе деревни наглядность, событие, процесс. Сидоров предпочитает виды далей, все предметы у него пребывают как бы в своей ауре, никаких важных дел в его картинах не происходит.

Реализм пейзажей Сидорова глубоко отличен от канонов социалистического реализма, но парадоксальным образом именно это обеспечило художнику большой успех у советской власти. Кто-то мог бы подумать, что со стороны

государственного вкуса пристрастие к Сидорову было свидетельством того незаинтересованного любования, о котором писал Кант. Однако на самом деле для власти политические смыслы и эстетические, как правило, тождественны, и это значит, что пейзажи Сидорова должны были «нравиться» ей прежде всего идеологически. Например, своей *искренностью*. Как известно, в хрущевскую эпоху возникла, а в брежневскую достигла государственного масштаба такая вещь как дефицит. Дефицит был всюду, но если говорить о советском искусстве, то здесь его эквивалентом стала искренность. Художников, которые советскую тему могли мастерски воплотить в любых формах (от полуабстрактных до реалистических и даже фото- и гиперреалистических), было сколько угодно. Их готовили многочисленные художественные вузы с их высокими стандартами исполнительского мастерства. Другое дело — правдивость, искренность образа. Критически настроенные представители андеграунда сохраняли право на искренность, тогда как лояльные советской власти художники часто теряли моральное право на неё, занимаясь пресловутой «лакировкой действительности». Отсюда огромный дефицит в советском искусстве по-настоящему честных, лишенных двусмысленности картин. Лишь немногие художники (в театре, в кино их было гораздо больше) умели быть искренними, не противореча идеологии, и они много значили для советской власти.

Сидоров изображает советскую деревню благоденствующей, и образ этот получается у него без фальши, честно, так, как будто все это происходит на самом деле. Получается правдивое и живое изображение всеобщего счастья и благоденствия, о чем советская культура всегда мечтала как о своем идеале. Если теперь вспомнить о тех наградах и званиях, которыми в советскую эпоху был отмечен Валентин Сидоров, они не покажутся случайными. Бессюжетные, небольшие по размеру пейзажи Сидорова были так высоко оценены советской властью потому, что опознавались ею как шедевры соцреализма. Возможно, это даже был случай, когда она отнеслась к искусству не как к средству манипуляции другими, а как к способу самосозерцания. Если в другие вещи ей приходилось заставлять верить других, то здесь ей хотелось верить самой. Как известно, советская власть активно занималась мифотворчеством, но возможно, ей самой нужны были вещи, в которые можно верить, *настоящие* вещи. Поэтому ей так дорог был скромный пейзажист Валентин Сидоров. Она могла упиваться правдивостью этого искусства, воображая деревню счастливой, забывая обо всех ее реальных экономических бедах и разъедающих социальных процессах

Когда сегодня говорят об общественном и духовном значении творчества Сидорова, то чаще всего это делают в связи с темой национальной, культурной и гражданской *идентичности* российского общества. То, что этот вопрос актуален сегодня, очевидно всем. Поиск прочных государственных, исторических, культурных оснований для России XXI века необходим. Национальное направление здесь одно из главных, однако, как известно, многие вещи, претендующие на право представлять русскую идентичность сегодня, очень спорны. Спорным может быть их политический смысл, их художественное достоинство или духовные права. С этой точки зрения, творчество Сидорова воспринимается как явление, которое как ничто другое может претендовать на право считаться истинно русским

по духу. Все в нем — от мотивов ландшафта до мелких деталей в изображении фигур — говорит о том, что перед нами искусство *родного края, отчего дома, русской темы*. Образ природы пронизан национальным колоритом и вызывает прямые ассоциации с такими понятиями как народ, земля, родина. Да, Сидоров говорит на эту тему языком красоты, он идеализирует и поэтизирует реальность. Но в сегодняшней ситуации этот голос имеет большое значение. Поэтому совершенно не случайно то, что искусство Сидорова смотрится так современно. Это искусство сегодняшнего дня, о чем, кстати, говорят и высокие награды, полученные Сидоровым в последние годы — орден за Заслуги перед Отечеством второй (2008) и третьей (2003) степени), а также недавние, сопровождаемые монументальными каталогами выставки в главных государственных музеях отечественного искусства (в 2012 году — в Третьяковке, и в 2014 году — в Русском музее).

Нет сомнений в том, что Валентин Михайлович Сидоров — это художник, который посвятил свое искусство образу нашей Родины. Вместе с тем Сидоров не изображал русских церквей и икон, не показывал бытовых и социальных обрядов, не демонстрировал антропологических «русских» типов и местного колорита. Помимо изб, в его работах нет никаких деталей, которые можно было прямо ассоциировать с русской темой. Если сравнить картины Сидорова с дореволюционными фотографиями на похожую тему, то можно и тут заметить, что мир деревни у Сидорова, ее уклад и вид, совершенно не похожи на традиционный русский мир, каким он был до переломного 1917 года. В изображениях дореволюционной деревни всегда легко узнаются два *естественных* состояния человека — работа и праздник (обрядовое действие), которые по-видимому и на самом деле составляли тогда сущность жизни села. У Сидорова, однако, человек никогда по-настоящему не отдыхает, и не трудится — он просто растворен в благодати пейзажа.

Главным героем картин Сидорова вообще является не народ (неважно, советский или русский) и не отдельный человек, а *деревня*. Любимый мотив Сидорова — это несколько домов на фоне широкой панорамы пейзажа. Фигурки людей всегда второстепенны, но, как и дома, они органично вписываются в жизнь природы. Главное у него — взаимодействие деревни (места обитания людей) и окружающего мира. Деревня превращает пейзаж в событие, придает ему смысл. Но если задать вопрос, каков этот смысл, то ничего конкретного сказать будет нельзя. Его деревня живет согласной с естественным ритмом бытия самодостаточной жизнью, и к этому трудно добавить какой-то анализ. Конечно, труд здесь тоже есть, даже принуждение есть, но его меньше, и оно стало более разумно. В конце концов, от него прямо зависит благосостояние деревни. Оно не велико, но людям, пережившим коллективизацию и войну, для жизни и этого достаточно. Это золотая осень многострадального отечественного крестьянства, которое предстает здесь в лице деидеологизированного человека деревни. Основой его существования является общность. Человек в сидоровской деревне живет не один, здесь люди живут сообща, все вместе, и в этом залог их благоденствия.

Нет сомнений в том, что разобщенность граждан России, в том числе тех, кто живет сегодня за пределами городов, является одной из главных проблем современности. Встает вопрос, что может сегодня их сблизить. Наверное, наиболее

ответственную роль в этом деле должна взять на себя религия, *вера*, однако помочь ей в этом могут и другие силы. Их, может быть, трудно назвать словами, но они существуют, свидетельством чему служит как раз наследие Сидорова — тот дух *единства бытия*, который пронизывает образ деревни в его картинах. В отличие от канонической советской живописи, картины Сидорова выглядят сегодня совершенно современно, потому что в его искусстве есть то, что на самом деле нужно нашему времени.

ТЕАТР

К. А. Кокшенева

Актуализация русской классики на современной сцене

ВСТУПЛЕНИЕ

Современный театр представляет собой довольно разнообразное и неоднородное явление. Привычное описание театра, ориентированного на разные слои общества, — сегодня тоже вряд ли отразит реальную картину. Если в начале XX века можно было говорить о «придворном» (аристократическом, оперном и балетном) театре; о театре фарсовом (бульварном); о театре народном (балаганах на гуляниях); о новом «театре национальной интеллигенции», каким был Московский Художественный театр; об экспериментальном (в том числе и традиционалистском «старинном») театре, — то сегодня, конечно, эта театральная структура существенно изменилась.

Доминируют в характеристике современного театра все же не его ориентации на социальный статус публики, а скорее — его эстетические манифестации, до сих пор связанные с рухнувшим на наших глазах «советским театром» и на наших же глазах созданным о нем модном мифе как театре исключительно идеологическом и тотально подконтрольном. Вместо главной линии оппозиции советского времени — «партия, партийная власть против художника» — в театральной среде, начиная с 90-х годов, предложено было иное противостояние: «старая идеология и новая свобода», «государство-левиафан против бесцензурного художника». Новый идеологический театр назвал себя свободным, авангардным, фестивальным, радикальным, использующим в последнее время и разнообразные формы актуального искусства и иных театральных практик (иммерсивный¹ и инклюзивный² театр; театр. doc, «театр места», спектакль-бродилка, спектакль-квест, спектакль-променад и т. д.).

«Модный» и «современный» театр могут, впрочем, быть как синонимами, так и оппонентами. Есть ли у нас современный буржуазный театр, который (во что бы то ни стало) хотел бы быть зрительно-рентабельным? Есть, — при этом он тоже неоднороден: в Москве, в моем представлении, например, «Театр Луны», — с одной стороны, а с другой — ряд спектаклей «Театра наций» вполне вписываются в буржуазный концепт (как «Сказки Пушкина» Роберта Уилсона). О первом типе театра говорил Патрис Пави, — его тематика адресована мещанской

публике, предпочитающей зрелище, где приняты «две базовые эмоции» — смех и мелодраматизм [16, с. 347–348]. Но и в этом типе театра есть своя «особая новизна», которая прибегает к эксплуатации дорогих зрелищных эффектов, вызывая зрительское восхищение «красивым», «броским» и «богатым», что на вкус профессиональной критики может как раз оцениваться как «вульгарное», «дешево-яркое», то есть как *трэш* (такими являются, на мой взгляд, многие постановки худрука Пермского академического «Театра-Театра» Б. Мильграмма).

И все же с начала 90-х годов XX века конструкт «современный театр» является одним из заметных мест проблемного поля культуры — описание его не может быть стабильным, но неизбежно подвергается «переописаниям». *Переописания* движутся вслед за быстроменяющимися культурными реалиями, идеями и оценками, овладевающими умами.

В данной статье я буду говорить о двух других типах театра, которые назовем «*театр интерпретационный*» и пост-театр — «*театр внеинтерпретационный*». Первый из них соотносим с «театром традиции». Под «традицией» понимаем в данном случае не консервацию её, а развитие (традиция иначе не живет, хотя, конечно, далеко не всем режиссерам удастся развивать театральную традицию и гораздо проще ей «следовать» или её «консервировать», превращая в сценическую рутину). Постановочные принципы такого театра опираются на классическое наследие, связанное с опытом взаимодействия с литературной основой спектакля и нормальными психологическими творческими актерскими практиками.

И тот, и другой тип современного театра имеют свою оптику — оптику культурной самопрезентации, с помощью которой происходит фиксация тех или иных театральных идей.

«Идея культуры», важная для интерпретационного театра, конечно, часто не проговаривается словами и не манифестируется в интервью режиссеров; но она реализуется в театральной плоти, в спектакле. Через систему образов, сюжетных акцентов, мизасценирование, музыку, стиль актерской игры, — через обращенность к традиции, а также визуальные образы.

Театр данного типа может опираться на самые разные стилевые приемы, вплоть до стилизации — как «Гроза» А. Могучего, например (в ней речитатив и способ говорения текста определили в спектакле всё: тут и фольклорное интонирование, и костромской диалект; частушечная дробность, молитвенные модуляции и оперное пение), или прибегать к совмещению сценических стилей, когда Островского играют «в эстетике» Чехова («Гроза» Е. Гельфонда в Новом художественном театре Челябинска³).

Полистилистичность или *моностильность* в этом типе театра могут равно присутствовать, но при этом для режиссеров идея культуры, идея классики являются значимыми. Здесь важны как содержательные, смысловые аспекты, так и отношение к наследию. Часть театральных стратегов современности явно видит себя наследниками остро-формального театра (последователи Мейерхольда), другая (меньшая часть) — К. С. Станиславского, которого она не понимает ни «устаревшим», ни «неактуальным». При этом, сразу отметим, что в современном театре живет миф о психологическом «театре переживаний» как школьном (то есть повторяющим «уроки Станиславского»), — как театре, для которого

не важна форма и новизна. Если за отказом от «школы» я вижу де-профессионализацию современной режиссуры, то за отказом от Станиславского стоит, конечно, гораздо более сложный культурный контекст. Унификация «под МХАТ», к которой сам Станиславский не имел никакого отношения, проведенная в СССР, выхолостила в нашем современнике чувство, что «система» живая. Между тем она, напротив, вся, сплошь, стояла на идее развития и постоянного поиска новых художественных и психологических ресурсов в работе актера и режиссера (они были соавторами спектакля). Однако режиссерский театр, утвердившийся в начале XX века, всё решительнее отказывался от соавторства с актёром. Режиссер, и только режиссер, является с тех пор автором спектакля. Станиславский и сам стал жертвой режиссерского театра, когда, по сути, еще полным сил, в 52 года отказался играть в *новых ролях, доигрывая старый репертуар*. И никто из тех, кто был рядом, не разубедил его в принятом решении, о чем тонко и точно написала Р. П. Кречетова в книге «Станиславский» [11, с. 173].

Таким образом, ревизия традиций русского психологического театра — один из главных трендов времени. Критика и сарказм в адрес «системы Станиславского» — общее место в современном театральном процессе, участники которого предпочитают иронию, и стабильно демонстрируют нежелание «начинать заново» учиться понимать Станиславского. («Вне системы» — так назывался вечер-спектакль к 150-летию К. С. Станиславского в МХТ имени А. П. Чехова. Спектакль ставил К. Серебренников. Несмотря на анонс, указывающий, что цель — представить живого КС, «обращенного» не только в прошлое, но и в нынешнее время, — название «читалось» весьма «симптоматично».)

Именно отношение к актеру на сцене категорически отделяет «новую режиссуру» от «вечного Станиславского». Без живой энергии актера, — говорит Р. Кречетова, — сцена мертва: «Сегодняшнее поколение режиссеров, исходит, к сожалению, не из творческого понимания проблемы, а из чисто административного по своей истинной природе волевого посыла, который меньше всего учитывает состояние актера в процессе игры. И стремление первого, великого режиссерского поколения договориться с живой природой актера, опираясь на ее собственные законы (понять их как раз и стремился до последних дней своей жизни К. С.), сегодня выглядит чем-то архаично наивным, пустой тратой времени, вроде писем, приносимых гонцом в век Интернета» [11, с. 305].

«Устаревшему» и «наивному» Станиславскому противостоят сегодня радикальные интерпретации, для которых культурная и политическая провокации, шок, эксперимент, травмирующий зрение и слух, являются главными принципами художественной деятельности. Спектакли, имеющие отношение к двум названным типам театра мы и рассмотрим в нашей статье, но рассмотрим под особым «прицелом». Речь пойдет о *русской классике* на современной сцене и её интерпретациях. Это будут Гоголь, Островский, Достоевский и Чехов. Прежде всего, стоит отметить, что речь идет не о классике вообще, а именно о русской классике. Однако, как в пространстве советского культурного поля, так и постсоветского, не было принято размышлять о том, что перед нами не просто некие «вообще» традиции театра, некая театральная классика, но обладающие такими качествами, которые позволяют нам говорить именно о национальном культурном типе.

В советское время «русскость» растворялась в интернациональном, в настоящее время на неё тоже часто предлагается смотреть как на устаревший культурный феномен, так как носители нового театрального сознания считают, что культура и театр больше не имеют национальных границ [5].

Именно сторонники радикального театра при этом *критериями оценки* отечественного театра называют исключительно «европейские», раскрывающие общечеловеческие ценности. В интервью Т. Кулябина, главного режиссера Новосибирского театра «Красный факел», на вопрос: «*На что вы ориентируетесь в театре?*» — слышим определенный ответ:

— *Ориентируюсь на европейских мастеров, езжу на Авиньонский фестиваль. Они свободнее, учусь у них этому. У нас очень талантливые люди, но мы не свободны. Наш мозг, наше сознание табуировано. Нам в голову не приходят многие вещи, которые возможны в театре в Европе. <...> Вообще, все не так однозначно. Марталер, мне кажется, понятен всем более или менее. Или Остермайер — нормальный драматический режиссер. Другое дело — Ян Фабр или Кастеллуччи, который имеет отношение, скорее, к современному искусству, чем к театру. В Европе тоже не так все просто — когда Rimini Protokoll привозили в Москву спектакль «Проба грунта в Казахстане», Штефан Кеги сказал, что это всего тридцатый показ за два с половиной года. Не стоит думать, что вся Европа смотрит Фабра» [12].*

Кажется, действительно, названные «европейские режиссеры» прописались в России, а недавний скандал в Эрмитаже вокруг выставки Яна Фабра «Рыцарь отчаяния — воин красоты» продемонстрировал серьезное расхождение «интересов» публики и кураторов⁴. «Европейничанье» нашей модной режиссуры настолько откровенно, что вообще-то оно тоже свидетельствует о их личной большой несвободе, причем сознательной несвободе, когда критерии *своего* искусства полагаются в современном *европейском* театре.

Борьбой за право подать свой театральный голос, увы, в современной истории театра, занимались довольно редкие театры и режиссеры. Дальше, в главе «внеинтерпретационный театр», мы как раз будем говорить о «нулевой степени театра», которая стала особенно интересна в последние годы. Этой европейской системе пост-театра может быть противопоставлена только разработка собственной эстетической системы, которой заняты отдельные режиссеры-личности: С. Женовач, С. Афанасьев, Р. Туминас, С. Федотов, А. Коручеков, Ю. Погребничко, А. Бабанова, Е. Перегудов, В. Панков. Альтернативный «минус эстетике» театр в России существует, и для него как раз пост-театр является «другим», с которым можно вести спор, а можно и просто обойтись без него.

То, что было ясно русским культурным людям больше столетия тому назад, сегодня вновь представляет область интеллектуально темную. «Чем ниже качество (культурного. — К. К.) “продукта”, тем быстрее его оценивает “всё человечество”. Можно, конечно, положить в основу отклик и оценку не всех, а только “передовых” народов. Но “передовых” в чем? В “чистой науке”, в глубине религиозных воззрений, в “массовой культуре”, в “революционной энергии” в “демократических институтах”? Ссылаться на “передовые народы” — значит оценивать национальное национальным же, но только не своим, а чужим — это ясно показал еще

Н. Я. Данилевский. <...> Первичный критерий для оценки культурного творчества каждой нации надо искать *в ней самой...*» [8, с. 22]. Именно по этой причине *граница* (чем и как измеряется свое?) между традиционным новым театром и театром новативно-радикальным все же существует, и наиболее отчетливо она видна в интерпретации классики.

ЧАСТЬ 1. ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЙ ТЕАТР

Интерпретационный театр сегодня довольно разнообразен. Но нам важно увидеть те главные принципы *актуализации классики* (а данная задача равно относится и к этому типу театра), которые позволят отнести сюда «Грозу» А. Могучего, «Грозу» и «Чайку» Е. Марчелли, «Ревизора» С. Афанасьева, «Грозу» — У. Баялиева и Е. Гельфондта, «Дядю Ваню» М. Бычкова, «Человека из ресторана» (И. Шмелева) Е. Перегудова и «По дороге...» К. Гинкаса.

Для всех названных режиссеров «идея культуры» является актуальной и существенной. При этом и обращенность к традиции, и максимальная ориентация на новацию демонстрируют, что параметры реализации «идеи культуры» так разнообразны, что порой могут и противоречить друг другу: между театральным мышлением Андрея Могучего и Сергея Афанасьева, Владимира Панкова и Евгения Марчелли огромная разница, обусловленная, прежде всего, их принципами работы с актером. Но в любом случае, перед нами всегда (в названных спектаклях) являет себя система идей, ценностей, довольно сложного культурного языка, пласт идеалов, личностная субъективность, соотносящая себя с современной русской жизнью. Нам важно показать, что «идея культуры» (а в нашем случае «идея русской культуры», реализованная через актуализацию русской классики) является ярким примером того, как работают в современном театре культурные идеологии и современные практики культурного наследования, — как создаются определенные культурные конструкции, определяющие наше время.

ЖИВОЙ ТЕАТР СЕРГЕЯ АФАНАСЬЕВА

В основе эстетической организации Театра Сергея Афанасьева лежит, конечно, своя «формула». Это — формула счастья. Художественного. Творческого. Полносердечного.

И она, эта «формула», позволяет ему уловить в свои сети дух творчества, научить искусству (а не истеризму) в профессии и своих актеров. Он никогда не отказывался от русской школы — актерской и режиссерской, дающей фундаментальный профессионализм, а потому и подлинную свободу. И в этом своем подходе он не вписывается в модное движение «авторского театра»⁵, но опирается на более надежного союзника. Это движение другое — по столетней выделке «русского театра», которое не подвержено ни ржавчине времени, ни модным эстетическим коррозиям или вирусным эпидемиям этических болезней («европейничанья как обезьяничанья» и «подражательству как зависти»). Но при этом, Театр Афанасьева, конечно, имеет свое необщее выражение лица, а режиссер обладает личностным взглядом на классического и современного героя. Личностный мир режиссера так

богат, что он может позволить себе *быть связанным тысячами нитей* с русской театральной культурой, и совершенно не являться озабоченным прокладыванием одной-единственной дорожки в подмастерья к Кастелуччи или Остеймайеру.

Классический и современный драматургический материал — в совокупности с собственным жизненным и творческим опытом — используется режиссёром и актёрами, в том числе и как инструмент в создании ситуационной сценической импровизации, в которой присутствует и ирония над модными театральными штампами, приемами и идеологией. Так, в «Унтиловске» Л. Леонова, герои, входя в помещение, сами себя посыпают снегом, который берут из висящего сосуда прямо у порога, отделяющего «улицу с метелью» от пространства дома. Остроумно придуманный этот жест, создает ситуацию иронии в адрес сыплющегося «с небес» (театральных колосников) снега. Этот «художественный прием» стал общераспространённым *штампом* уже лет десять назад, хотя жив и сегодня; в то время как последние два сезона отмечены другим модным трендом — льющейся водой. Вода льется из «уличных фонарей», на сцене устанавливаются души для героев; сооружаются бассейны, водружаются кадки с водой, сцена даже полностью заливается водой, а *мокрый актер* — становится модным режиссерским «ходом» (иногда он художественно значим, как у В. Панкова в «Утиной охоте» или у У. Баялиева в «Грозе»; значим у Е. Марчелли в «Чайке», когда Нина бросается в аквариум с водой в авангардном спектакле Константина Треплева, а вот в его же «Грозе» на сцене «Театра наций» бассейн, с плавающими в нем красивыми «русалками», выглядит всего лишь буржуазно-модной сценографической нашлепкой). Живая вода, к сожалению, не всегда делает живым актера; она его чаще «переигрывает» на сцене.

Современный национальный театр, для которого важна культурная идентичность, — такой театр развивает себя часто в противопоставлении чему-либо (как национальные кинематографии Европы развивались после Второй мировой войны в противопоставлении себя Голливуду). Отечественный театр нового XXI века развивался скорее в противопоставлении себя своему недавнему прошлому (советскому театру). Причем параметры и критерии, по которым шло противопоставление, были обширны. Вместо доминанты идеологической — безыдейность; вместо содержательности — бессодержательность; вместо доминирования ценностей и смыслов — доминирование формального приема и давление формы вообще; вместо школы переживания — школа игрового отстранения; вместо культа Станиславского — культ Мейерхольда; вместо народа — приватный человек; вместо коллективизма — атомизация и индивидуализация; вместо этического здоровья — психизм, эстетизация смерти, крови и насилия, избыток жестокости и отклонений-извращений; вместо любви — секс; вместо эмоций — шок, вместо воспитания зрителя — травмирование его...

Такое противостояние отечественной традиции (ближайшей и далекой) чаще всего оформлялось в виде полного отрицания (именно отрицания, а не соперничества), а при этом носители, размещенные на культурных территориях недавнего противника (западной культуры и театра) немедленно стали их, апологетов антисоветского театра, стратегическими союзниками. И было бы понятно, если бы европейские средства (европейские художественные хитрости) использовались

для проведения в публике *своих* идеологий. Но нет, тут, у нас, все было с точностью до наоборот: *свои* зрители использовались для поглощения *чужих идеологий*.

Конечно, модель современного театра выстроена вокруг режиссера и ни одна новая форма театра пока не отменила его центрального местоположения в театральном процессе.

Сергей Афанасьев решает сложные культурные задачи: вот уже тридцать лет, занимая очень камерное театральное пространство, он, по сути, создает большой русский театр, высокий стиль русского театра. Что же присуще его режиссерскому «большому стилю»?

ПОВОРОМ О ЕГО ПОСТАНОВКЕ «РЕВИЗОРА» Н. В. ГОГОЛЯ.

Спектакль был поставлен в декабре 2015 года и стал театральным событием.

Собственно, «Ревизор» обременен серьезной театральной историей. Гоголевская комедия была впервые сыграна на императорской Александринской сцене в 1836 году благодаря усилиям В. Жуковского, полагавшим, что сам Николай I тут должен выступить цензором — разрешить постановку. Венценосный зритель был и на премьере 19 апреля. Именно с этого первого спектакля, начинающего сценическую историю «Ревизора», стали возможным *два подхода к Гоголю* в целом и к данному произведению в частности. Сергей Афанасьев тут занял совершенно определенную позицию.

Есть таинственная сила в истории, которую историки предпочитают не изучать (она для них «не операбельна»), но которая как раз со всей очевидностью проявляет себя в искусстве (что свидетельствует о его качественности). Называется эта сильная сила — народный (национальный) дух. Вера в духовную реальность и есть проявление «метафизического смысла веры в Россию» [Ильин 9, с. 12]. Духовная реальность всегда глубже всех прочих проявлений — всех кодов, принципов, приемов, фактов и быстро коснеющих идеологем. «Кто лишен этой веры, — говорит крупнейший философ современности Н. П. Ильин, — тот оторван от настоящего источника понимания России, лишен способности верно судить о России и русском народе. Именно поэтому (отмечает Н. Н. Страхов, которого цитирует Ильин. — К. К.) «малoverный Чаадаев» не понимал, как мог император Николай I смеяться на «Ревизоре», где ему «показали пороки русской жизни». Русскому царю, «при его обилии веры, не могло прийти в голову бояться того, что глупость и подлость, встречающиеся у нас, всенародно казнятся на сцене», — пишет Страхов⁶. Отметим, что отношение Страхова к Чаадаеву перекликается с тем, как определил позицию этого мыслителя Н. Я. Данилевский: «Я люблю свое отечество, но должен сознаться, что проку в нем никакого нет. Под таким внешним патриотизмом кроется горькое сомнение в самом себе — кроется сознание жалкого банкротства» [9, с. 12–13].

История любого театра — это в определенном смысле и история интерпретации в нём классики.

Два подхода по отношению к Гоголю мы назовем соответственно «*данилевско-страховским*» и «*чаадаевским*» (по сути, именно с чаадаевского «Философического письма» отечественная интеллигенция приобрела западную

точку зрения на самих себя — как мы показали выше, модную и живучую до сих пор⁷). «Чаадаевский» подход вообще был гипертрофированно разработан в советское время, когда Гоголь был превращен в социально-злобного сатирика. Именно этот «чаадаевский» подход до сих пор преобладает и в театральных интерпретациях гоголевского «Ревизора» (и «Мертвых душ») — доминирует и в режиссуре, и в критике (от Белинского и Розанова с его взглядом на произведения Гоголя как «собрание всех возможных гадостей» до Абрама Терца). Впрочем, сторонников этого подхода устанешь перечислять — имя им легион.

Смею предположить, что Афанасьев помнил о *характере взгляда* Николая I на «Ревизора», и свой спектакль ставил *в традиции обилия любви к России*.

Он начнет готовить публику к Гоголю, создав в фойе театра своеобразное интермеццо: не только «панночки» в венках с выбеленными лицами тянут руки к зрителю, увлекая в зал, но тут же, в фойе, смело расхаживают *среди нас Пушкин и Гоголь*. Тем самым театр будто говорит публике: «Они нам *близки*, они нам *свойственны*, хотя на дворе и стоит XXI век». Но спектакль принадлежит не гоголевской, пушкинской и николаевской России — а дню нашему, потому и начнется он с вполне фантазмагорического розыгрыша публики. Зал полон. Сосредоточен и тих ... Открывается дверь, в которую только что входила публика, и теперь в неё аккуратно протискивается под видом опоздавшего зрителя странный персонаж с авоськой, — гражданин без постоянного места жительства, так что сразу же возникает подозрение у культурной публики, что он явно не туда попал...

Но нет. Туда. Своим простым, тихим вопросом (*Начали уже? Я опоздал?*) мгновенно сметает дистанцию между собой и публикой (*я – один из вас*), чтобы через минуту *перешагнуть* линию рампы, смело войти на сцену, в спектакль и, обнаружив там мусорный бак, — укрыться в нем... Персонаж с улицы, *персонаж нашего дня* вошел в гоголевскую пьесу, приглашая и нас с *максимально личной дистанции* посмотреть на фантастическое существование чиновников в России.

Андрей Яковлев, втиснувшийся в зал обаятельным бомжом, блистательно сыгравший в спектакле Городничего (Антон Антонович Сквозник-Дмухановского) — звезда афанасьевской труппы, один из первых актеров России своего поколения (тридцатилетних).

Естественно, перед Сергеем Афанасьевым, как и любым режиссером, стояла задача *придумать* спектакль, поставить «своего Ревизора», дать свою *личностную сценическую конкретизацию*⁸ знаменитого текста. Подчеркнем, что лого(логос)центризм или литературоцентризм для Афанасьева естественны. Ни в одном его спектакле я не наблюдала радикального «разрыва с текстом», борьбы с сущностью слова как такового. Сценический язык, визуализирующий слово, работает на создание образа. Образа героя, образа спектакля, образа времени, в котором живет этот спектакль.

Валерий Фокин, поставивший «Ревизора» на сцене Александринского театра в 2002 году, точно продемонстрировал в своих размышлениях, что он спорил с предшественниками, даже если это был Мейерхольд: «Очень важны образы Бобчинского и Добчинского. Мне бы хотелось уйти от маленьких, пыльных людей, хотелось бы сбить этот стереотип и **дать совершенно других типов, бывших кагебешников, опытных чекистов** (выделено мной. — К. К.). Да, они

прокололись, и прокололись серьезно. Столько лет работали, служили, и первый раз в жизни так взять и промахнуться... Вот “Взятки” надо будет решать... В сцене “Взяток” у Мейерхольда было много дверей, в каждой стоял человек с конвертом, а Хлестаков просто шел и собирал конверты... Но сегодня это уже вчерашний день. Тут надо сделать что-то ошеломительное! Я думаю, мы вообще взятки будем делать в темноте. Чиновники вырубili свет. Просто вырубili и все! Налетели на него, сунули купюры, а потом загорелся яркий свет, и Хлестаков весь в деньгах лежит» [19, с. 145–146]. Актуализация классики у Фокина — это, в сущности, и есть «ответ Мейерхольду» (Фокин использовал сценическую редакцию В. Мейерхольда в рамках исследовательской программы «Новая жизнь традиции»), а с другой стороны — память про недавний советский контекст (*кагэбэшники*, вызывающие социальную злость, сам Хлестаков-Девотченко — тоже невысказанный концентрат зла). При этом дистанция между стилизацией и политизацией довольно незначительна. Помимо *кагэбэшников*, как у Фокина, классические герои на современной сцене все чаще помещаются в «застойную эпоху» (*с партийными дамами с шиньонами*) у Серебренникова в «Лесе» А. Н. Островского (МХТ, 2004), во всех спектаклях К. Богомолова (особенно отметим ленкомовские — пушкинского «Бориса Годунова» и «Князя» по Ф. М. Достоевскому) — а еще раньше этот способ был применен А. Херманисом в «Ревизоре» (спектакль был разыгран в декорациях советской эпохи 1970-х годов)⁹.

Актуализация Гоголя С. Афанасьевым выросла из принципа «матрешки»: все внешнее раскрывало себя в спектакле через те «круги страстей», которые самими героями не осознавались до последней *немой сцены*.

...После *интермеццо* с оборванным гражданином с наших улиц, *максимально приблизившим публику к спектаклю*, режиссер устроит новый сценический «взрыв»: вздыбит музыку, свет и актера. Буквально отовсюду (из бака, из-под лестницы, из темных углов и дверей) высыпят на сцену гоголевские чиновники в абсолютно современных платьях, степень неприглядности которых свидетельствует о недавней оргии. Городничий тут же начинает говорить и распекать их: говорит страстно, недобро, нестройно-рвано. Режиссер ломает строфику гоголевского слова этим безумным ритмом, этим речевым напором — ломает для того, чтобы укрепить *странные* визуальные образы чиновников (словно *выпавших из другого* пространства, чтобы материализоваться на афанасьевской сцене в 2015 году). Перед нами что-то вроде *хора бесов*, вышедших из преисподней и не успевших преобразовать себя в подобающий вид — привычный для человеческого глаза. В этом *состоянии «для себя»* (уродливые наросты на лицах, выпученные и «текущие» глаза, черепа, обращенные своим нутром наружу, «плавающие мозги», растерзанные одежды), — в этом *заставании врасплох* в самом что ни на есть естественном *для своей бесовской корпорации* облике, режиссер и разрешил зрителю *увидеть чиновников* — он приоткрыл свой замысел, он указал на обременение спектакля и образов *внутренним сюжетом*¹⁰.

И никуда из спектакля больше не уйдет эта внутренняя история, которая, увы, критиками часто не читалась. Городничий и Хлестаков в спектакле Афанасьева — не в оппозиции друг другу. Они пребывают на сцене в состоянии фантазмагорического взаимного магнетизма (актерская природа А. Яковлева и А. Казакова

тут блистательно раскрыта режиссером). Оба феерично молоды, хотя режиссеру ничего не стоило состарить Городничего. Андрей Яковлев, обладающий колоссальной внутренней пластикой, запросто сыграл бы важного и грузного сановника. (Заметим сразу, что приёмы внешней актуализации классики для Афанасьева значимы, но только потому, что отправляют к иным уровням смыслов. Гоголевские чиновники, конечно, читаются как модные тренды современности: молодые менеджеры, составляющие «эффективную команду губернатора», мечтающие в принципе сделать карьеру и выбраться в столицу из провинциальной «дыры», запускающие руку в казну как в собственный карман, любящие хорошо пожить и опасаящиеся не их не выбиравшего народа, а столичной Верховной власти и ее ревизоров. Увидеть такую современность в Гоголе, конечно не трудно. Но вот превратить эту современность в художественную ткань спектакля, — задача иного порядка.)

Искажены уродством лица чиновников — *именно лица* — как искажение образа Божия в человеке, как искажение его природы богочеловеческой, — смятой, сдвинутой, опрокинутой грехами и страстями (взятками и угодничеством, сладострастием, любострастием, ложной лестью, страстью к самовластью и самодурству, ложными мечтаниями о столичной жизни и провинциальной привычной лению). Как Гоголь брал *лица из своей души, из своих грехов*, — так и Афанасьев буквально материализует то, чем душа выражает себя вовне (в каком виде *«рвется наружу»*).

Пронзительный и глубоко гоголевский зачин...

Гоголевская нежить и нелюдь, всерьез показавшая себя в развернутой увертюре к комедии, будет теперь воссоздаваться в спектакле так: *зло помещается в субъекты*, в героев (ведь само по себе оно не имеет лица, дьявол — обезьяна Бога). В каждом чиновнике — свое без-образие, своя страстишка, которая позволяет Городничему, дергая за неё, управлять каждым в отдельности и сразу всеми вместе.

Но, собственно, какого рода зло живет в *эффективном менеджере* Городничем? О, Антон Антонович большой шармёр, гибкий и самоуверенный игрок. Андрей Яковлев будто клинком владеет своей ролью: всякую секунду свеж, остр... и глубок.

Несмотря на полнейшую уверенность в том, что у него в Городишке «всё и все под контролем», он, тем не менее, вдруг и сам заигрался... *Внутренний сюжет* себя обнаружил (помимо воли): в нем начинает доминировать *ожидание* подвоха, подкопа, *ревизии* его деятельности. Но при этом так же сильно овладевает им *привычное* желание нанести *превентивный удар* или разрушить любые планы против него *превентивным же благодетельствованием*, что, ослепленный самим собой, он фитюльку принимает за важную особу. Нет, не страх, а другой порок ему глаза застит: завышенная самооценка собственной персоны, уверенность в неизбежной нужности в столицах, как и в том, что его семейство просто *ждет не дожидаясь* высшее светское общество Петербурга. Ведь иначе и быть не может! Они непременно станут украшением столицы — он сам (ловкий управленец), его жена (ещё вполне «секси»), его бойкая дочка. Власть, которой он *неправильно обременил себя*, — власть без культуры и души, лишила его трезвенного взгляда на мир и самого себя. Тотальный самообман, служение ложной идее весь спектакль играется Андреем Яковлевым блистательно. Чего стоит одно стояние под острым углом (обозначающее крайнее почтение к петербургскому чиновнику)

в большей часть мизансцен спектакля! (Я не говорю уже о том, насколько это физически сложно играть.)

«Форма», предложенная в этом спектакле актерам, вступает в контрапунктичные отношения с содержанием: она дает содержанию своеобразный противовес, который сам по себе является содержательным.

Полнота психофизического образа актера в этом спектакле задает свою «меру всеобщего», выводит из тупика «частного случая», анекдота.

В каждом образе есть эта формальная *доминанта*, прибавляющая спектаклю дополнительное выразительное содержание. Стилизация костюма Хлестакова под эпоху (яркие полуфраки, бархат, панталоны со штрипками, галстук-бант) вкупе с юркой, изящной, вертлявой, шустрой пластикой артиста Алексея Казакова (перед нами прямо мелкий бес на randevу, но и одновременно избалованный маменькин сынок, прыгающий на ручки к Осипу — привычка-с!) становятся напоминанием о некоем универсуме: непроходимая глупость и фантастическая, нечеловеческая легкость характера делают Хлестакова вечным потому, что его злокачественности *не видят* окружающие его персонажи. *Они себя, свои ожидания вложили в него* так крепко, что уже ни абсурдные речи, ни гиперболизированное вранье про курьеров и написанные романы, ни дурь, ни пошлость опереточных метаний от маменьки к дочке, — ничто не позволяет им увидеть эту пустоту, это «наличие отсутствия» *государственного содержания* в фальшивом ревизоре. И первым слепцом тут стал, конечно, Антон Антонович Сквозник-Дмухановский.

Вот уж точно, сплошной сквозняк устроит из его взяточустроенной жизни Хлестаков...

Соревновательность (импровизационная дуэль) Городничего и Хлестакова (оба молоды!) заложена в структуру спектакля. Актеры Яковлев и Казаков просто наслаждаются своим дуэтом — творческая состязательность тут уместно работает на контекст всего спектакля (блестяще отыграны парные — совместные — сцены). Когда сила власти, полученная не по заслугам и трудам одного и фантастическая, но артистическая пустота другого выражают себя в такой безупречно живой форме, как спектакль С. Афанасьева, — то мы не можем не принять внутрь себя эту необычайную историю, чтобы потом уже преодолеть её глубинный ужас через личные рефлексии и понимание.

Повторю: современный костюм в классике в нынешнем театре является первым приемом ее актуализации. Но приём приёму рознь.

Современные костюмы чиновников и семейства Городничего в

«Ревизоре» С. Н. Афанасьева свидетельствуют о тотальной безиндивидуальности героев. Простейший образчик мещанства видим в Городничихе и её дочке (роскошные работы актрис Снежанны Мордвиной — Анны Андреевны, и Инны Исаевой — дочки её). Мягкое «г» маменьки и дочки (южное, малорусское) свидетельствует как раз о категорической нестоличности, окраинности их быта и культуры. Смешная «гламурная яркость» в одежде, активное женское доминирование в семействе (когда щебет и частоту говорения слов Анной Андреевной Городничий смог остановить грубым криком и грубыми, выраженными только миметически, словами); любопытство от скуки, не отличающее их от любой мещанки, их подчеркнутая не дворянскость и не светскость, — всё это играется

актрисами без злобы и сатиричности, но живо, сочувственно к этой непроходимой глупости женщин, возомнивших себя поймавшими навсегда золотую рыбку (и ловко пускающихся подыгрывать Хлестакову в «срывании цветов удовольствия»). И как тут Городничему не брать взятки, чтобы улаживать своих «куколок»!

«Партии власти» (чиновникам) и носителю ложной власти (Хлестакову) противопоставляет своеобразная «партия народа». Авдотья (артистка Вера Бугрова) является в образе панночки. Причем видно, что эта представительница народа *играет роль*. Её побаиваются у Городничего (так посмотрит, что холодом обнесёт). Ходит тут всюду такая неживая, с лицом-маской, с замедленными реакциями- движениями (но всё это вмиг исчезнет, как только Яша позовет с собой в Петербург. Она и улетит... Авдотье удалось то, что оказалось недоступно молодой хозяйке). Авдотья смотрится «контрапунктом» к подвижному, как ртуть, Мишке (Павел Поляков) и основательному, непоколебимо здоровому, единственному, обладающему тут трезвым взглядом на происходящее (только благодаря ему Хлестаков вовремя уезжает из города) и умеющему выживать в любых условиях слуги Хлестакова — Осипу (Захар Штанько).

Роль настолько принимается *каждым актером*¹¹ вовнутрь, что даже если гоголевский текст в устах персонажей говорит нам о *бытовой привычке* к незамысловатым грехам (из которых, впрочем, складывается «апокалипсис мелкого греха») — мы все равно видим и слышим то целое спектакля, что нетривиально, что задает спектаклю большую меру. Слышим музыку сфер, слышим утвердительность жизни в кривом и веселом заборе, в поющих невпопад петухах, в этой пыльной провинциальности и доморощенном лоске... Словно поверх спектакля плывет то, что больше зла, — завораживающее, художественно-полное, вечное, поглотившее всех этих людей, которых становится немного и жалко... Это и есть тайный, *метасловесный и внесловесный ответ* на внутренний сюжет спектакля. Назовем его прямо: **человек** (а это все чиновники и Хлестаков) **не равен сам себе**. Ошибка самооценки, ошибка самосознания разрушительны. И возможны они потому, что человек не ведет никакой внутренней борьбы со злом — со злом в себе.

Гоголь это знал и понимал. В театре — тоже поняли. Не случайно, на вершине спектакля **зло** вполне себе материализуется — пришла пора. Когда героям кажется, что решается их будущее, на сцене появится чертик самого натуралистического вида (Янина Третьякова), и уж больше, пожалуй, не уйдет, даже если не всегда и будет виден.

Апофеозом, воплотившим этот внутренний сюжет *разрыва между подлинным и мнимым*, — апофеозом стал выход на сцену *героя-хора*, демонстрирующего патриотичное и «традиционное» фольклорное пение (ироничный текст взрывает спектакль: «Говори мне о березе/ говори мне об осине/ Говори, о чем захочешь/ Лишь бы только о России»). Театр сигнализирует: понятие «традиции» и «патриотизма» сегодня идеологически «перегрето»! Зал аж ахнул, узнав до боли знакомых *вечных девушек* в кокошниках и сарафанах *а ля рюс*, с немилосердно раскрашенными лицами и наложенными на веки синими тенями (сам черт выглядит натуральнее!).

Сцена улаживания Хлестакова — смысловой «гвоздь» спектакля С. Н. Афанасьева. В ней так и пылает гоголевский «огненный абсурд»¹². Гоголь предьявлен дерзко, на «новейшем», так сказать, материале...

Хлестакова (подгулявшего) несут на руках чиновники; на голову ему водружают красивый венок из полевых цветов (эти венки на нем и Городничем — тоже жутковатое «посвящение в традицию», которая замызгана, затаскана до анти-традиции), сажают на стул (на авансцену) и сам Городничий начинает дирижировать хором, поющим цитированную выше «русскую народную песню» в самом что ни на есть замызганном варианте (какая уж тут идентичность в этой *фолькл-попсе!*). ...Разгул набирает обороты, Хлестаков уже и подружек себе выбрал для дальнейшего ублажения (Городничий приказал оказать внимание судьбоносному гостю, нашептав на ухо хористкам *такое*, что некоторые так и останутся стоять в онемении). Безобразию уже нет никакого приличия — знаменитый монолог Хлестакова слушает «весь мир», «весь народ» — он заходится в раже перевоплощения в государственного сановника и хор, конечно, начинает петь «Славься...!». Выше уже некуда. Только вот героем-хором в этой сцене тотальной лжи (один лжет — другие рады лжи) дирижирует (что никто из персонажей не заметил) тот самый черт, решивший взять самую большую мзду с обезумевшего в ложных парениях провинциального народишки...

Только знание о высшей нравственной правде — только оно позволило режиссеру так дерзко соединить несоединимое. Только оно позволило высечь в нас правильную оценку всеобщей ослепленности, умопомрачению, выпадению *в inferno* всех героев, как и *жажды ими не сбыточного, не возможного, не нужного...*

У нас есть такая театральная традиция — пожалеть героев Гоголя (так в своё время Сергей Арцибашев пожалел Чичикова в постановке «Мертвых душ» в Театре имени Маяковского, 2005). Ведь *все люди*. И не поняли спектакля те, кто цитировал Андрея Белого: «Жандарм — доподлинный меч России, а Ревизор — она сама». К этой маловерной *чаадаевщине* полный творческих сил спектакль афанасьевцев не имеет никакого отношения. Впрочем, Пушкин и Гоголь теперь уже появившиеся и в спектакле, добродушно принимают сценическое действие, несмотря на то что герои в них видят *только* «почтальонов» (они уносят письмо Хлестакова на почту — и этим жестом сделан режиссером очень актуальный акцент).

Я настаиваю на том, что театр и режиссер усвоили себе гоголевскую пронзительную печаль, его «оборонительный», а не «наступательный» смех, о котором так умно пишет наш современник Николай Калягин в лучшей книге последних двадцати лет — «Чтениях о русской поэзии», куда помещен и Гоголь: «Невозможно сказать о назначении художника в мире полнее и кратче, чем это сделал однажды Баратынский: *“Две области — сияния и тьмы — исследовать равно стремимся мы”*. Гоголь — исследователь тьмы (своей собственной душевной тьмы, в первую очередь) и, тем самым, служитель света, каких немного отыщется в истории мирового искусства. Этот хохол нес в себе великое духовное сокровище — страх Божий, этот мудрец учил тому, что ***обращаться с словом нужно честно!*** <...>» [10, с. 125].

Калягин рассматривает отрывок из восьмой главы «Мертвых душ», в котором Гоголь рассказывает о жителях небольшого провинциального городка — примерно такого же, в каком мы застали Хлестакова. Николай Калягин цитирует: «Многие были не без образования: председатель палаты знал наизусть “Людмилу” Жуковского, которая еще была тогда *непростывшей новостью*, и мастерски

читал многие места, особенно “Бор заснул, долина спит” и слово “чу!”, так, что в самом деле виделось, как будто долина спит; для большего сходства, он даже в это время зажмурился глазами. Почтмейстер вдавался более в философию и читал весьма прилежно, даже по ночам, Юнговы “Ночи” и “Ключ к тайнам природы” Эккартсгаузена, из которых делал весьма длинные выписки, но какого рода они были, это никому не было известно. <...> **Прочие тоже были, более или менее, люди просвещенные: кто читал Карамзина, кто “Московские ведомости”, кто даже и совсем ничего не читал**» (выделено мной. — К. К.).

Позволю себе короткий комментарий, прежде чем снова вернемся к Н. И. Калягину: это написано Гоголем так, что немедленно видишь, как на театре, всех этих провинциальных жителей. Фантастическая театральность (или театральная визуальность) гоголевского письма уникальна в русской культуре.

Итак, говорит Николай Калягин, «провинция отстает от столичной моды, однако провинция, в конечном счёте, никуда от столичной моды не денется, — все стадо окажется со временем там, где сегодня прохаживаются с горделивым видом одни только вожаки стада. Имена, перечисленные Гоголем: Юнг и Эккартсгаузен (которыми зачитывались Новиков и Лабзин), Карамзин и Жуковский (которыми зачитывался в юности Полевой), являются в действительности точными вехами, они отмечают путь, по которому проследовало русское общество из XVIII в XIX век, — путь, продолженный затем “Кавказским пленником” и “Героем нашего времени”, продолженный затем Белинским и Некрасовым, Леонидом Андреевым и Горьким... Среди светских писателей России один только Гоголь чувствует с пророческой тоской, что весь этот путь *куда-то не туда ведет*, один Гоголь кричит: “Соотечественники! страшно!..”. Можно подумать, он вправду видит те ужасы, которые ждут нас впереди: Соловки и Колыму, Бутово и Левашово, Маяковского и Бабеля. Несомненно одно: Гоголь реально видит впереди что-то страшное. (Замечу в скобках, что среди духовных писателей России в эти годы так же пристально всматривается в будущее святитель Игнатий Брянчанинов — и тоже ничего хорошего от будущего не ждет. В “современном прогрессе” святитель Игнатий усматривает только “преуспеяние в безнравственности и в совершенном неведении христианства”») [10, с. 126].

Соотечественники! И театру под руководством Афанасьева тоже страшно: отчего Вы, как чиновник Сквозник-Дмухановский, так страстно жаждете московской сытой генеральской жизни? Отчего дочек своих готовы выдать за проходимцев, лишь бы те бряцали словами-побрякушками и называли «всем известные имена»?! Отчего Вы Пушкина и Гоголя не читаете, а только просите их, будто простых почтальонов, письма Ваши передавать на почту?!

«Итак, — говорит Н. Калягин, — мы рассмотрели небольшой отрывок из “Мертвых душ” и обнаружили в нем значительное и даже огромное содержание. Но по-настоящему удивительно не то, что сделал в этом отрывке Гоголь, а то, как он это сделал.

Прислушайтесь к фразе: “Прочие тоже были, более или менее, люди просвещенные: кто читал Карамзина, кто “Московские ведомости”, кто даже и совсем ничего не читал”.

Перед нами, как сказал бы музыковед, простое *мажорное трезвучие*: кто

читал Карамзина (интонация одобрения), кто “Московские Ведомости” (градус одобрения повысился), кто даже и совсем ничего не читал (полное, окончательное одобрение). Как это сделано, понять нельзя. Но это сделано. Гоголь исподтишка внедрил в нас странную истину: лучше читать “Московские Ведомости”, чем “Бедную Лизу” и “Людмилу”, лучше ничего не читать, чем читать “Московские Ведомости”. И хотя передовые интеллектуалы провинциального городка (председатель палаты и почтмейстер) так же смешны, как и “отсталые” его жители, хотя те и другие одинаково чужды истинному просвещению (которое дает людям свет Христов), но последние все-таки чуть ближе к свету, — они еще не начали отступать от него в тупики гностической лжемудрости» [10, с. 126].

Нынче «просвещенные люди» читают Сорокина да Акунина, слушают «Эхо Москвы», а иные совсем ничего не читают, а только слушают (перечислять придется долго, поэтому не будем).

Итак, режиссеру **Сергею Афанасьеву** и интерпретационному театру в его творческом облике присущи такие свойства:

- отношение к театру как к искусству и этико-эстетической практике, когда режиссер сам отвечает за концепт своего театра в целом, и в каждом отдельном спектакле (имя самого Афанасьева, как прежде Эфроса и Товстоногова, а позже Фоменко и Васильева), становится при этом «маркой» театра, патентом на художественное качество;

- ориентация на актуальные смыслы и такую «проблемность», которая позволяет (если не решить, то поставить) средствами театрального искусства серьезные философские и социальные вопросы (театр для режиссера — это способ его мышления и на эти темы);

- ориентация на новаторство формы в той степени, насколько она работает на смыслы; при этом оригинальность режиссерского языка тесно связана с природой его актеров. Форма его спектаклей подчеркнута ясная — но она свидетельствует как раз о сложной конструкции спектакля. Сложности, уходящей в актера, «разрешающейся» в нем. Это — *кодированная простота*, это «простота от противного», — вытекающая из образной наполненности спектакля; при этом смысловая неоднозначность (двусмысленность) для режиссера не является позитивной категорией;

- стремление наполнить сложными комплексами смыслов любые элементы театральной изобразительности: от движения актера, сценического жеста и мизансценирования режиссерских ходов до звуковых, световых, и цветовых решений;

- отказ от тотального контроля над актером, сотворчество с актером, поощрение актерской импровизации;

- предпочтение классики и такой современной пьесы, в которой бы личность не «равнялась нулю», но все же была бы способна понимать и воспроизводить некие культурные и этические ценности; при этом рефлексии героев на сцене всегда абсолютно открыты для публики (нет шифрования, нет многоточий и дурной бесконечности множющихся смыслов);

- принципиальная маркировка своего искусства как «русского театра», глубинные смыслы и высокий художественный дискурс которого могут быть интересны и представителям иных культур (степень их понимания спектаклей

Афанасьева — другой вопрос).

Сегодня процессы, входящие в область Живого театра, я бы назвала «героизацией эстетики» по сравнению с культом «нулевых приемов» современного театра иного типа.

Конечно, все эти выводы я смогла сделать, посмотрев не только «Ревизора» С. Афанасьева, но и его «Унтиловск», «Хануму», «Вишневый сад». Всё — классика.

ЧАСТЬ 2. ВНЕИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЙ ТЕАТР И ПРИНЦИПЫ СОВРЕМЕННОГО ПОСТ-ТЕАТРА

Современное состояние театра, взявшего на себя роль «актуального», «новаторского», «радикального» принципиально отличается от того, которое еще недавно осмысливалось в рамках временных («театр 90-х», «театр нулевых»; «старый» и «новый»), или в более значимых и широких — в разных эстетических системах («формальный», «психологический», «футуристический», «соборный»). Есть довольно активное сообщество критиков и режиссеров, которые продвигают данный проект, общее самоназвание которого — заимствованное. «Пост-театр». Внутри этого театра не принято называть разные направления, у него нет собственных художественных «имен», как это было в том самом европейском театре авангарда, который ими положен за модель, и которую интерпретируют как «актуальную». Французский авангард XX века — это и «жестокий театр», и «театр насмешки», «театр абсурда» и «театр дада», «мистический театр» и «неософократический театр» и пр. Нынче все попроще, не до разносолов.

Строго говоря, пост-театр — это не только сам театр и его «продукт» (спектакли разных режиссеров), но и *интерпретативное сообщество*, которое поддерживает общность эгоизмов (радикальный театр). Данное интерпретативное сообщество вырабатывает согласованные нормы, координирует и контролирует столкновение различных (иных) интерпретативных стратегий со своей собственной (стратегией пост-театра). И уже не столько те или иные театры (обремененные историей или совсем без истории), сколько конкретные спектакли и некоторый ряд режиссеров становятся «пространством» борьбы за доминирование поддерживаемой ими интерпретации.

Интерпретативное сообщество всегда поддерживает кумиров, самим же им сотворенных: К. Серебренникова и «Гоголь-центр», К. Богомолова и его спектакли в России и за ее пределами, Б. Юхананова и «Электротheater», спектакли Театра наций, Т. Кулябина (главного режиссера Новосибирского «Красного факела»), С. Александровского, Клима, московский Театр. DOC, Ромео Кастеллуччи, Сашу Вальц и пр.

ПРИНЦИП 1. ОТКАЗ ОТ ТЕКСТОЦЕНТРИЗМА

Классический театр, как, впрочем, и весь отечественный театр (вплоть до 90-х годов XX века) был укоренен в слове, связан с литературной традицией, с пониманием и интерпретацией первоосновы — драматического литературного произведения. Современный театр активно отказывается от текстоцентризма

и литературоцентризма.

Наталья Исаева в статье «Театр и его сумерки» о «культовой книге» современного сообщества «Постдраматический театр» Ханса-Тиса Лемана пишет: «...Разрыв середины XX века куда глубже — он смещает акценты к театру как представлению, театру как зрелищу, для которого литературная основа — всего лишь одна из возможных подставок. И эта точка приложения, точка опоры становится всё уже. Леман бойко расправляется с нарративом, без сожалений выпроваживает за дверь сюжет, а с ним и плоскую, механистичную психологию» [13, с. 10]. Монография Лемана написана в 1999 году, она опирается на постмодернистские исследования Бенямина, Бодрийяра, Делёза, Адорно, Хабермаса и Э. Фукс с её монографией «Смерть персонажа» (1996).

Какие значимые категории выдвигаются на первый план у сторонников «нового театрального мышления»?

Современный театр может обходиться без слов, без действия, без персонажей с очерченной судьбой, без декораций, без музыки и даже без актера. Не будем обсуждать, что все это уже было заявлено и реализовано в европейском авангарде 60-х годов XX века. Услышим, как вынужден объяснять свои позиции «новый театр» в России, выбросивший *на свалку истории* все *дуальные пары* и превратив «дуальные» в «дуэльные»: классический — экспериментальный, русский — нерусский, психологический — антипсихологический.

Культовая книга Лемана для отечественных адептов современного (радикального) театра является, как правило, источником всех принципиальных идей, среди которых важнейший — принцип «деконструкции» (дробления, расщепления и распада всего — от текста до расщепления зрительного зала, от которого режиссер не добывается общих, объединительных эмоций и мыслей — ни «узнавания», ни «сочувствия», ни общего сопереживания и единства, но напротив, поляризует зал, дробит, делит, раскалывает на индивидуумы-атомы).

Принцип «деконструкции» допускает существование спектакля (режиссера, актера и пр.) вне любого канона и вне любой традиции. Любое произведение насильственно *уравнивается в правах*, низводится с культурно-иерархических высот в пространство, где «все равны»: такое «демократическое выравнивание» допускает, что к Пушкину, Достоевскому, Шекспиру художник имеет право относиться так же, как к братьям Дурненковым, Сигареву и прочим современникам. Пушкин и Дурненков — это *равно-тексты*. Но в таком случае, понятие «классика» должно быть «аннулировано». Об этом мы поговорим несколько ниже, а пока укажем еще на ряд принципов «нового театра». В любом случае, что бы ни делал «современный театр», он отталкивается от «старого театра», «классического театра».

Критика зафиксировала (часто не давая никакой оценки) все приемы пост-режиссуры, в частности адепта пост-театра К. Богомолова, в спектакле «Борис Годунов» (2014). Текст Пушкина перекраивается, переписывается, «усиливается» невербальными приемами: героини одеты в современные костюмы; спектакль начинается так: «*В эфире — Краков, программа “Познер в изгнании”. Наш гость — политический эмигрант Гаврила Пушкин*» — текст отдан актрисе — ведущей новостей на TV. ...Она же играет потом Ксению, дочь Годунова, она же — трактирщица.

Кстати, царевича Дмитрия и сына Годунова в спектакле тоже играет не актер, а актриса — длинноногая красавица Мария Фомина. Об актерских ее достоинствах, увы, режиссер сделать выводы не дает. Сексуальная перверсия внятно тоже никак не обоснована. «Привет, сестра!» — «Привет, брат!» — «Как ты?» — «Нормально»... «Сука!» — «Скотина!» — это из *диалога* Годунова и его сестры, которых играют Александр Збруев и Мария Миронова соответственно» [7].

Именно классика становится той «стеной», которую необходимо разрушить носителям «нового мышления» (само по себе «разрушение стены» есть обязательный перформанс в современном искусстве, некий либеральный жест, символизирующий освобождение через разрушение). Но поскольку разрушить ее (стену классики) нельзя иначе, чем уничтожить буквально все тексты, то усилия направлены на то, чтобы *изменить к ней отношение*, продемонстрировав её «актуальные возможности» таким образом: «...Гришка Отрепьев не просто сбегает из монастыря, а *зверски убивает летописца Пимена, протолкнув ему вещь перо через ухо в мозг. Пимен* и сам хорош: хронику текущих событий у Богомолова ведет *обдолбанный инвалид*, который *пишет прямо на коже* своих “послушников”» [6]. (Здесь и далее выделено мной. — К. К.); придуманы и два брата Пушкина (обоих играет актер В. Виржбицкий) — актеру «легко дались два брата Пушкина — *эмигрант и неэмигрант*: в одной из лучших сцен спектакля они разговаривают друг с другом по скайпу, актер медленно ходит туда-сюда между двумя диванами и излагает ой как хорошо всем знакомые аргументы. Один говорит: “Уезжай, брат, оттуда, война скоро”. Второй ему бесстрастно возражает: “Да куда я поеду, кому я нужен, здесь могилы отцов”. Вскоре он и сам ложится в здешнюю могилу, и мы видим на видеоэкране эмигранта Пушкина, навещающего могилу брата-неэмигранта во время своей миротворческой поездки в Москву» [6].

Актуализация «смысла» происходит «перпендикулярно» пушкинским ценностям: «Хочется *сбежать из истории*, чтобы не чувствовать и не переживать ее. Неслучайно, что никакого трагически безмолвствующего народа (который для власти “*тупое быдло*” — соответствующий титр висит на экране вскоре после начала спектакля) в конце “Бориса Годунова” нет» [6].

По сути дела, современный театр (как и иные формы актуального искусства) прежде всего «работают с сознанием своих современников», изменение которого в подобном направлении является *гарантом потребления современного искусства*. Очевидные отличия от пушкинского текста выпячиваются, акцентируются, вставляются (через видео) в оправу современности. Богомолов посылает в зал следующий месседж: он «ставит *жирный знак равенства* между двумя сторонами — властью и мятежниками, православными и католиками, «славянофилами» и «западниками». Режиссер, постоянно борющийся за гражданские свободы, пишущий изобличительные посты в фейсбуке, много раз участвовавший в акциях протеста, говорит о том, что между тиранами и теми, кто против них выступает, нет вообще никакой разницы. О том, что каждая следующая власть ничем не лучше той, которую она свергла, — а может быть, и гораздо хуже», — таков, на взгляд критика пафос ленкомовской постановки режиссера К. Богомолова [1].

Как-то в сетях появились такие заголовки: «Фонд Прохорова спонсирует

переосмысление классики в наших театрах по всей стране!» И все аплодируют! Представляете, если бы вместо «фонда Прохорова», было написано «Министерство культуры»?! Да, в этом случае немедленно бы активировалась оппозиция «государство-левиафан против свободы». Ирина Прохорова говорит: «Задача фонда — научить зрителя новому культурному языку, научить его понимать современное искусство и театр. Главная объективная проблема нашего общества — это проблема обучения языку современного искусства. Все нелепые (!? — К. К.) скандалы, которые возникают вокруг постановок Константина Богомолова или выставок в музеях современного искусства, чаще всего связаны не просто со специфическими психологическими проблемами некоторых людей, а с тем, что наше общество было так долго отрезано от мирового культурного сообщества, что просто не знает и не понимает этого культурного языка». Программа должна была быть реализована за три месяца — бюджет 8 724 681,07 руб.

ПРИНЦИП 2. «ОТКРЫТОСТЬ МЫШЛЕНИЯ» ПРОТИВ «УНАВОЖЕННОСТИ ПОЧВЫ»

Важным принципом можно полагать и «*новую субъективность*», в описании которой часто прибегают к такой аналогии, как «авторское кино». Авторский театр имеет право быть непонятным, иметь такой язык, который не интересен большинству, ожидания которого вполне традиционны. При этом современные критики, часто не прибегая к доказательствам, называют это качество «*открытостью*». Что понимается под «открытостью»?

Конечно, чтобы как-то объяснить эту самую «открытость», критики вынуждены использовать противопоставление «известного» и «неизвестного». Так, М. Давыдова всячески пытается доказать, что *традиция как таковая не является гарантией развития*, то есть «ни театральные институции, ни шлейф традиции, ни унавоженная почва» не являются гарантом того, что искусство театра вырвется в авангард. Доказательством является для нее, в частности, то обстоятельство, что сегодня в авангард современной театральной мысли вырвался театр Бельгии, — страны, где нет никаких традиций, институций и т. д. Вывод критика распространяется еще дальше: «Театральная реальность не соотносится с величию той или иной страны. Ни на одном театральном фестивале вы не обнаружите активно представленный американский театр. Америка не заметна на театральном поле. А Бельгия будет представлена со страшной силой». Эти трюизмы подаются как некие открытия. Так и хочется спросить: а бывают времена, когда театральная реальность соотносится с величию страны? К глубокому несчастью и глубокому неудовлетворению пост-критиков, такие времена бывали и бывают.

Итак, для того чтобы быть в авангарде современного театра, важны не развитые театральные институции, не традиции, не величие страны и культуры, не «унавоженность почвы» (т. е. плодородие культурной почвы), а исключительно *открытость мышления*.

«Открытость мышления» при этом позволяет создателям (режиссерам, сценографам) спектакля ничего не знать о предыдущем театральном опыте, о традициях, о школах и направлениях, и даже быть непрофессионалами (категория профессионализма в современном театре также не существенна). Режиссер,

работающий в пространстве современного театра, полагает для себя естественным нарушать любое табу (все табу не только своей, но и любой иной национальной культуры). В пост-театре считают: в открытое сознание художника, как и в открытое сознание публики, не должно быть вмонтировано никаких ограничителей. А единственным критерием пост-театра, который называет критик, является «непредсказуемость», (М. Давыдова), и это единственный, повторим, названный ей критерий. Критик ценит именно то, что любое нарушение табу не вызывает у зрителей каких-либо эстетических или этических протестов, недоумений, возмущений. Все принимается как допустимое — такой, мол, театр. А в театре при этом показывалось, например, как Алеша Карамазов в спектакле режиссера из бывшей Югославии «ходил с огромным крестом и неприлично его сосал», или «абсолютно голая актриса с торчащим из причинного места фаллосом» агрессивно бросала в публику текст немецкого драматурга. В открытое сознание художника, как и в открытое сознание публики не должно быть вмонтировано никаких культурных (этических и эстетических) фильтров — любая реальность, таким образом, и будет безоговорочно приниматься.

Рассказывая о спектакле К. Богомолова «Карамазовы» (статья называлась «Карамазовы и ад») критик продемонстрировала все постулаты и принципы как своего, так и режиссерского «открытого мышления»: «И все же “Карамазовы” — это жесть. В хитрой полифонии “Карамазовых” есть одна ведущая тема. И она совсем не про власть и даже не про церковь. Самый поверхностный слой этого многослойного пирога — **сатирическое повествование о русской жизни** (ну да, да, о русской — не о норвежской же, в самом деле)... В Скотопригоньевске все скотское — скотские менты, Скотский банк, Скотское ТВ. В Скотопригоньевске никогда не светит солнце, но Федор Павлович Карамазов владеет тут сетью соляриев. В “Идиоте” Франка Касторфа каждый из персонажей рано или поздно сам превращался в идиота и бился в падучей. У Богомолова каждый из жителей Скотопригоньевска рано или поздно обнаруживает в себе что-то скотское...» [3].

«Унавоженность почвы» и русские традиции тут совершенно определенно трактуются. И дело уже не в деконструкции текста Достоевского (что свойственно всегда Богомолову), дело именно в «спекуляции на понижение», *строительный инструментарий которой* — дистанцированность от традиций и освобождение от бремени «достоевских смыслов», отчуждение от опыта прочтения классика (от истории интерпретаций Достоевского, которым богато было и советское время), деструкция самого художественного мира писателя: «садомазо, гендерные перевертыши, некрофилия, гомосексуальность...», даже поданные «иронично», свидетельствуют о полной «нерефлексивной принадлежности» совсем не к миру Достоевского. Собственно, критик подтверждает *прямо* мои наблюдения: «Тут не просто стерта грань между высоким и низким, тут вообще **стерты какие-либо границы**. Царство попсы запросто оказывается сказочным царством-государством; в голливудский фильм ужасов, который смотрит владелица Скотского банка Хохлакова (Марина Зудина), вдруг вторгается наш отечественный мент, переодетый при этом коверным, а внезапно вспыхнувшая между героями страсть превращается в главу из трэшевого эротического романа (сочинения, разумеется, самого г-на Богомолова): мы читаем ее на экране монитора, пока сами герои

неподвижно сидят друг напротив друга. Выдержанный в черных, замогильных тонах спектакль то и дело расцветивается всеми цветами радуги, чтобы потом опять погрузиться в беспросветную черноту и закончиться совсем уж жутковатым гиньодем» [3].

Безумная мать героев, в версии Богомолова не умерла, а находится в психушке, и в одном из эпизодов она читает пушкинские строки «У лукоморья...», заканчивая чтение знаменитой «формулой», которая здесь акцентируется: «Здесь русский дух. Здесь Русью пахнет». Тут критик Давыдова высказывается вполне определённо: «Русский дух — это и есть дух тления, гниения, разложения. И он пропитал собой не только социальное тело страны. Он вообще все собой пропитал. В мире все смердит. В этом чертовом мире все смердит. Запах тлена и запах ладана у Богомолова все время перемешаны».

«Стертость границ», опрокинутая иерархия, а при этом «отсутствие границ» (выше мы говорили о национальных границах в культурах, которые провозглашены отсутствующими) касается уже вообще любых границ: смысловых, личностных, этических. Все это «наличие отсутствия» табу, культурных фильтров и традиции называется критиком «энергией незнания» и «минус-приемами». Но почему не энергией нового варварства? Не энергией цивилизационного примитива? Не энергией до-культурного состояния человека?

Именно в России, говорит критик, такие новые подходы (минус-приемы) вызывают отторжение, и вызывают потому, что у нас в сфере культуры очень велико «обрядоверие», ориентация «на правильные художественные формы», когда всякий «знает, как ставить Глинку, Чайковского и Пушкина»; что для современного человека в России «форма важнее содержания», и «если бы пресловутые *лусси райт* пришли в церковь в платочках и стали бы петь «Богородица Путина прогони...», ничего бы не было, потому как в платочках же пришли, а не в балаклавах и в трико». При этом «не православие, **а именно классика — религия современной России...** Только в России я слышала о таком феномене как “классический спектакль”» [4]. [Выделено мной. — К. К.].

Интерпретативное сообщество, к которому принадлежит названный критик, не считает нужным что-либо доказывать. Находясь внутри современного театра, продвигая его тип в культурном пространстве России, сообщество, безусловно, понимает те главные силовые линии в отечественной культуре, с которыми нужно «работать».

Собственно, **«правильная работа со смыслами»** — это (помимо «открытости» и «непредсказуемости») третий важнейший принцип для представителей направления «радикального театра». «Когда нет правильной работы со смыслами, то весь этот профессионализм не стоит выеденного яйца и ломаного гроша».

Но что же такое правильная работа со смыслами, которая так важна для определения и вычленения «современного театра»?

В качестве примера такого типа театра снова называется режиссер Константин Богомолов.

Итак, «современный спектакль», «современный инновативный театр» обладают следующими характеристиками с точки зрения адаптирующей его к социуму критики:

Он показывает мир, человека и жизнь глазами современного человека.

Вместе с тем, эта общая характеристика весьма неточна, потому как *кто есть* «современный человек»? Это человек с айфоном? Это человек, танцующий рэп? Это человек, погруженный в массовую культуру? Это человек, занимающийся банковским бизнесом? Лукавство и неточность этого определения очевидны, поскольку из «современных людей» *исключаются* многие социо-культурные группы: христиане с их культом и культурой, наследники классики и фольклора, ценители идеала и идеального, да и просто люди, имеющие представления о культурных фильтрах и иерархическую систему координат.

Современный инновативный театр — это существование не в качестве развлечения, а в качестве искусства.

Однако этот тип театра не оставляет ни одного критерия, говорящего о том, что перед нами именно искусство (ведь необязателен даже профессионализм).

Происходит нечто странное — всевозможные новые формы, носители которых так презируют старую традицию, как раз и нуждаются в этих самых формах, то есть, вынеся сценическое действие в ангар, опустив его в подземную канализацию, играя в сараях или сразу на десяти площадках, они, тем не менее, называют это *театром*. То есть *старые формы (известные всем, понятные) как раз используются для того, чтобы легализовать то, что не имеет статуса*. Ни культурного, ни общественного. Если публику будут звать в «сарай», то она вряд ли пойдет, А потому ее зовут в «театр», называя этим привлекательным и традиционным словом то самое инновативное пространство «сарая» или «канализации». То же самое происходит и с музеями. Например, дырявые сапоги, обычные предметы быта, бутылки как материал — все это не имеет никакой эстетической ценности, пока не будет выставлено в музее! То есть нужен именно музей, нужна та самая традиционная институция (которую новые художники ненавидят и считают мертвой, впрочем, наравне с библиотеками) — им нужен музей, который и придает статус художественного объекта самым примитивным и простейшим поделкам и вещам. Именно поэтому так усиленно создаются в наших городах Центры современного искусства. Конечно, я совершенно не против современного искусства — речь идет о том, что его можно наполнить *иными* образами и смыслами.

ПРИНЦИП 3. «СОЧИНТЕЛЬСКИЙ ТЕАТР»

Пост-театр не работает с литературным материалом, он ему не важен, спектакль «сочиняется» как «авторское» искусство. Но, собственно, любое классическое литературное произведение является сверх-авторским искусством, — оно **уникально, единственно, неповторимо**. Значит, дело в чем-то другом, в каком-то специальном понимании «авторства», которое лишено смыслов, являющихся считываемыми всеми, несущими в себе информацию, которую несут символы и знаки той или иной культуры. «Авторство» в современном театре принципиально «недоступно» для одного-единственного верного понимания, оно допускает веер смыслов вплоть до отсутствия таковых.

Современный театр, говорят нам критики, являясь авторским, одновременно является «внеинтерпретационным». Авторский «сочинительский театр» будто бы

ничего не интерпретирует, то есть, если берется, например, «Эмилия Галотти», то из нее всё выбрасывается, сокращается до минимума, переписывается, и это не называется интерпретацией. Или другой пример — если Богомолов берет Достоевского и Пушкина, то он почему-то тоже их **не** интерпретирует. Где эта грань? Почему в одном случае перед нами интерпретация (а это суть искусства театра по отношению к литературной основе), а в другом те же самые авторы, взятые радикальными режиссерами, оказываются **внеинтерпретационными**, то есть, ни с чем и ни с кем не сравнимые, следовательно — ни по каким существующим законам искусства несудимые?

Представляется, что именно тут расположена главная цель критики, игла Кощея, так сказать: вывести этот тип театра в «голое поле», чтобы никто и никогда не смел судить о нем в **контексте** традиции, в контексте накопленного культурного опыта, а значит, в контексте не только свободы, но и несвободы; не только сакрального, но и оскверняющего эту сакральность; не только эстетически и этически законного, но и незаконного. По сути, нам предлагается создать для такого современного «сочинительского» искусства некое эстетическое «гетто наизнанку» — критики работают на такой общественный договор, в котором был бы особый пункт, выгораживающий особые условия для современного искусства — абсолютного своеволия, «надругательства над всем и сразу», абсолютной неподсудности за любые действия, за любые образы, за любое нарушение закона человеческого и Божьего. Когда в спектакле Богомолова Смердяков и Зосима играют *одним актером*, когда «текст Достоевского разложен на слова ведущей, корреспондента, эксперта, патологоанатома» (речь идет о смерти старца Зосимы), а сам Алеша *покончит жизнь самоубийством* (что полностью выводит героя за пределы художественного замысла Достоевского), — тогда говорить о проблеме интерпретации классического произведения действительно бессмысленно и невозможно. Внеинтерпретационный театр сам себя поставил «вне закона» — эстетического, этического, Божьего.

Нам говорят: современный театр требует подготовленного зрителя. Количество зрителя, ориентированного на бесконфликтное отношение к современному искусству, составляет от 3 до 5% аудитории. Предполагается, что спектакль современного театра является «интеллектуальным вызовом» зрителю (зритель как бы разгадывает его, он часто будто бы вовлечен в действие, а театр предлагает зрителю игру, когда зритель превращается в путешественников по какому-либо пространству).

Принцип разнообразия в трактовке адепта современного театра тесно связан с тем, что *нет ничего единого*: «нет единой религии, нет вечных форм, нет универсального метода». Впрочем, это «разнообразие» современного театра все же обладает неким «единством».

ПРИНЦИП 4. ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ НА ОСНОВЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Вернемся к вопросу: откуда взялось это *право* у современного художника относиться к классическому и современному тексту как равноположенным, равноценным, а вернее сказать — **равно неценным**? Что же произошло с современным сознанием, если это стало возможно?

Индивидуализация на основе глобализации — вот главная трендовая технология современной культуры, без понимания которой не могут быть решены никакие вопросы. Эта технология предполагает открытие (или взламывание) всех закрытых (традиционных) структур и культурных систем, которые всегда компрометируются как «догматические» и «охранительные» («мракобесные»).

Первое, что предлагается усвоить всему миру: **глобальное** — это и есть открытое. Открытое общество — это общечеловеческие ценности, европеизм как культурный и цивилизационный идеал, концепции глобального гражданства, глобальной духовности, декларации толерантности и прав человека, декларации гендерной идентичности. Открытость мышления и открытость как эстетический прием. Слово «открытое» активно используется абсолютно всюду — «открытые двери» и «открытые сообщества», «открытые» фестивали, лекции «открытый круг» и «открытые» фонды. Слово «открытый» — это своеобразный пароль для культурных (и не только) деятелей, понимающих культуру тем специфическим образом, о котором шла речь выше.

Чего нет в этой структуре открытого общества и открытого искусства?

Нет конкретного содержания. Нет сущности. Нет границ. Ретрансляторами такой схемы (и коммуникаторами с обществом одновременно) являются всевозможные инновационные центры (в культуре — это «европейский театр», «новая драма», актуальное искусство, инновационные формы искусства — через Центры современного искусства, а также такие институции, как Британский совет и Goethe-Institut Russland). В России изъять, скомпрометировать и уничтожить центральное национально-цивилизационное культурное звено непосредственно и на личностном уровне было легче всего под видом борьбы с тоталитаризмом, авторитарностью и «совком».

Действительность, по Соросу, принесшему в Россию ряд культурных идей и практик (в том числе открытости) есть «интерактивная и открытая система». Это очень важная идеологема для понимания современной художественной практики в искусстве: для режиссера Т. Кулябина или режиссера К. Богомолова (как и всех других «учеников мирового культурного сообщества») **нет оригинала** — *реальной, художественной, совершенной действительности* в виде опер Вагнера, трагедий и стихов Пушкина, прозы Гоголя, и т. д. Если признать их (Вагнера и Пушкина) художественный мир за действительность, нужно много, упорно и тяжело трудиться над их постижением, над соработничеством с ними. Зато если их наследие объявить «открытыми» текстами, да еще и «интерактивными системами», то такой подход тут же «развязывает руки» и позволяет гармонию произведения, его глубокую внутреннюю обязательность пропорций, ритмов, смыслов и ценностей, не постигая, развязать и превратить в своеобразный интерактивный хаос (а спектакли Кулябина, Богомолова, Серебренникова по преимуществу именно таковы, не говоря уже об их многочисленных подражателях, выбрасывающих в мир *вторсырьё*).

Интерактив вообще внедрен во все области с такой тотальностью, что ни слушать тишину, ни наслаждаться беседой и тихим свободным созерцанием, «новая публика», кажется, уже не умеет.

И такой интерактивно-инновативный тип «пост-режиссера» и «пост-культурного деятеля» в нашей стране выращен — это уже целая армия деятелей культуры

(особенно в области театра и изобразительного искусства). Она, эта армия (а к ним стоит добавить и кураторов) несет, распространяет и демонстрирует критический тип сознания с опорой на интерактивный открытый (взламывающий текст) подход в каждом своем спектакле, выставке, инсталляции, на фестивальных показах, а критика продвигает их в качестве лучших и новых образцов.

По ту сторону театра...

В спектакле *«По ту сторону занавеса»* (2016) пост-режиссера А. Жолдака чеховские *«Три сестры»* не стали счастливее тех, — чеховских, мхатовского времени. Но если тогда их тоска была *крайним чувством*, то теперь доминанта другая — это тотальное *чувство страха* как результат насилия.

Режиссер Жолдак продемонстрировал окраинное сознание, с чем никогда не согласятся критики — апологеты глобализационного проекта в театре. Структура спектакля такова, что все эстетические и смысловые линии сходятся в один «центр управления спектаклем», который мы назовем *местом пребывания насилия*. Окраинное сознание потому и окраинное, что оно видит насилие, но мало знает о страдании и *ценности* страдания. Спектакль-насилие разместится, конечно, не в «космосе» (хотя действие «Трех сестер» перенесено в 4015 год), но и не во времени чеховском — сестер Прозоровых, дяди Вани и Раневской. Вся эта путаница времен — слишком простой, но и излишний ход (как, впрочем, и прием «покадрового», эпизодного монтажа спектакля, который не раз использовал и сам режиссер, и который от всеобщего распространения стал уже трюизмом).

Спектакль-насилие, конечно, *разместился в современном Европейском Доме* современной европейской культуры, где актуальнейшими и самыми обсуждаемыми в повестке дня стали такие вопросы: сексуальный эбьюз, то есть сексуальное сожительство взрослых (родителей) и детей (проблема номер 1 в современном западном мире); насилия в семье (проблема номер 2). Эта проблема нам она тоже искусно навязывается. Впрочем, уверенность в том, что «типичный обитатель российской глубинки» мужского пола непременно обладает садистскими наклонностями, — уверенность эта к европейцам отечественного калибра так прилипла, что, кажется, стала одной из редких неменяющихся констант их шаткого мировоззрения. И, наконец, тема гомосексуальных отношений и насилия на почве гомо-ревности как область постоянных забот европейского «гражданского общества» (проблема № 3). Окраинное сознание, и это понятно, всегда соотносит себя с европейской социо-культурной повесткой. И Жолдак тут, в «По ту сторону занавеса», полагаю, стал её прямым адептом (или «агентом по продажам идей», — кому как удобнее).

Будущее, куда перенесено действие спектакля Жолдака, — это будущее интеллектуально и эстетически пусто. Оно — скорее только повод для динамической визуализации пространства спектакля.

Повторяют друг друга, множась и отражаясь, экранные проекции. На какой-то супрематической машине появится у сестер Вершинин, тревожно и холодно замигают лампы и вот уже три сестры помещены режиссером в прозрачные барокамеры, медицинские капсулы, — длинные как «космические коридоры». С телесных мук, корчащихся тел начнется процесс «возрождения мозга сестер».

Начнется их «новая жизнь», — будто бы в Москве конца XIX века (она, естественно, названа космической станцией «Москва», — как того требует взгляд из 4015 года).

С этого безмолвного, беззвучного крика, раздирающего лица и тела актрис, и двинется на нас спектакль, высокоорганизованная телесность которого обрушивает всякую возможность сохранить дистанцию, — ведь публика размещается прямо на знаменитой сцене императорской Александринки. Публика становится живым «задником» спектакля, а грандиозный, фантастически-ценный абрис самого Александринского зала, — с его классической символикой цвета и духом театральности, с гениальными пропорциями ярусов, с образцовым плафоном театрального неба, — тоже взят режиссером за «раму» спектакля.

Все сестры спектакля Жолдака боятся учителя Кулыгина, воплотившего в себе идею мужского насилия над женщиной. Тургеневские барышни, чеховские сестры — их образы были связаны с красотой жизни, да и сами они были возможны только потому, что было идеальное (и связь с ним реальна в человеке!). У Жолдака Маша так и остается навсегда неразвитой *сломанной* нимфеткой. Она не в состоянии ничего понять. Вместо воли — страх. Вместо сопротивления — истерическая суггестия (некритическое восприятие жизни, нервные припадки, следование внушениям мужа-насильника с его постоянно в спектакле повторяющимися словами, как в технике гипноза: «я люблю Машу», «Мы будем жить по-старому»)...

Да, в этих комбинациях «мужского» и «женского», «мужского как насилия», «мужского как гомосексуального» и содержится весь концентрат жолдаковского «Чехова» с его тремя сестрами. Краинный Чехов. Но ведь спектакль поставлен в прославленном русском театре, в имперской столице России, а не где-нибудь в Берлине. Поэтому смею сказать, что *так* в нашем культурном пространстве происходит оккупация культурного сознания. И чем сильнее психическая составляющая актерской игры, тем серьезнее оккупация¹³. (Маша, по Жолдаку, в детстве была развращена сожительством с отцом. В спектакле она говорит об этом так: «*Отец смотрит на меня как мужчина, который хочет меня раздеть*». И раздел. А потому детские травмы будут мучать ее всю жизнь — она как бы уже и сама провоцирует на насилие. Милейший чеховский интеллигент, учитель гимназии и муж её, Кулыгин, волей режиссера превращается в насильника собственной жены. (См. выше — проблема № 2.) Сцена изнасилования Маши (под текст Чехова «*я Машу люблю!*») дана крупно, с использованием современных технологий — небольшой павильон (дом сестер, напоминающий скорее «чеховский флигель» в Мелихове, нежели барскую усадьбу) снабжен видеокамерой, так что вся эта сцена еще и крупным планом выводится на экран, для усиления, так сказать мерзости ощущения. А артист Виталий Коваленко даже *выходит из роли* — сдвигает предметы в сторону, и говорит, обращаясь к зрителям: «*чтобы лучше вам было видно*»...).

Но зачем же все-таки им нужна классика?

Зачем Чехов, Пушкин, Достоевский? Зачем Т. Кулябину был нужен именно «Евгений Онегин» А. С. Пушкина или «Тангейзер» Р. Вагнера, а К. Богомолу «Идиот» Ф. М. Достоевского, ставший «Князем»?

«Онегина» Кулябин поставил в 2012 году — причем ставил уже как «фестивальный спектакль», метящий всеми своими смыслами и игровыми приемами прямо в прорезь глаз «Золотой маски», то есть, рассчитывая на «фестивальную публику» и всю ту же столичную критику. «Фестивальный спектакль», — ну это, такой особенный, будто бы «экспериментальный», «сложносочиненный». «В Новосибирске, — жаловался режиссер Кулябин, — не все это считают (будто бы «сложность». — К. К.), там диалог кажется более плоским, люди могут просто встать и уйти». Зато в столице публика, добавим мы, тем более фестивальная, закалена провокативными жестами и Богомолова, и Серебренникова, и заграничными любимчиками фестиваля NET, из года в год не без приятности для себя посещающими Россию «цивилизаторства для...».

Не будем долго говорить о «сложносочиненном спектакле», достаточно того, что начинается он половым актом между Онегиным и некой дамой (повторяют его не раз, как не раз меняются дамы). Есть еще и слайд-шоу, где показывают Ольгины прелести, а «корчи, стоны, кружения и опрокинутые стулья превращают Татьяну в ведьму» и т. д.

Да и что вы хотите от режиссера, говорящего нам следующее: «Я работаю только для молодежи. У нее нет авторитетов. Им в принципе всё равно, великое произведение “Евгений Онегин” или нет, можно над ним надругаться или нет. Их не будет задевать половой акт на сцене — у них нет комплексов» [12]. Вот только почему-то в афише театра забыли написать, что спектакль предназначен только «для молодых людей, у которых нет комплексов». Интересно, много бы народу пришло?¹⁴.

И все же...

И все же я думаю, что не только ради скандала и провокации современные режиссеры берут классические пьесы, оставляя от них «рожки да ножки», приспособливая под свои цели.

Классика, а в данном случае «Три сестры» Чехова — это очень серьезный **канал коммуникации**, по которому, как по кровеносным сосудам, «новая интерпретация» проникает в нас и усиливает степень смыслового и эстетического (психического, эмоционального и культурологического) воздействия. Если убрать из спектакля «По ту сторону занавеса» чеховский контекст (или из спектаклей «Борис Годунов», «Карамазовы», «Князь» — пушкинский и Достоевский контексты), убрать их героев, а вместо них написать неких персонажей, не обремененных традицией интерпретации и жизни в культуре (то есть жизни трех сестер, которую мы знаем, *которая нам хорошо знакома*, или семейства Карамазовых) — большая часть спектаклей немедленно потеряет свои «острые» смыслы. Именно **знание о героях и опыт понимания их, опыт памяти** русской культуры становятся принципиальным фундаментом, позволяющим режиссеру усилить воздействие смыслов на наш психо-культурный мир, в данном случае внесенных Жолдаком в Чехова, Богомоловым в Достоевского и Пушкина. Ведь Жолдак рассказывает не о некой девочке Маше, живущей, например, в Голландии, с которой вступил в сексуальный эбьюз ее собственный отец, но о *чеховской Маше*, о которой все мы привыкли думать в принципиально иной системе координат. А мы все знаем и храним эту *память чувства*. **Чеховское** — это и поэзия жизни, которая

не смогла состояться как счастье, но все же осуществилась как тихое провинциальное горько-родственное тепло. Три сестры, просвеченные чеховским взглядом, живут в нас не обывовленными, но импрессионистски-летучими образами; а мхатовская постановка, в которой было много печального благородства, нервной мягкости, гармонии полутонов и богатства ритмов, так естественно и навсегда метко «попавшая» в стилистику Чехова, — разве и не она стала для нас образцовым культурным воспоминанием, мелодией драматургии?! И что, в конце концов, *первично?* Или память о том, что диалог Вершинина и Маши есть образец сценической лирики, или акцентация Жолдака на интимной связи Маши с Вершининым, отсутствующая у классика?

Режиссер жестко сталкивает наши первичные чеховские образы со своими новыми задачами, но это возможно только потому, что в нас уже живет «программа» позитивного понимания Чехова. Если бы перед нами были Жолдаком придуманные герои, не обремененные столь мощной культурной памятью, то, собственно, никакого повышения мотивации (принятие или неприятия таких героев зрителями) у режиссера и актеров попросту не было! Именно знание, уже присутствующее в нас, и новая шкала измерений, насаждаемая режиссерами, создают самый важный эффект/конфликт восприятия спектаклей.

Сколько бы не раздражались критики-апологеты Жолдака (Богомолова, Серебренникова, Кулябина), что смертельно надоело слушать в театре привычные и стертые в пыль чебутыкинские слова «*тарарабумбия, сижу на тумбе я*», или заклинание трех сестер «*В Москву, в Москву!*», «*Так и о нас не будут помнить...*», или пушкинскую строчку «*У лукоморья дуб зеленый*» — все они *звучат* в спектакле Жолдака и Богомолова. Отчего эти «штампы», так измучившие критиков, борец со штампами не выбрасывает, а непременно берет в свой спектакль?! Почему смысл изымается, а не весь? Почему остаются в тексте всегда те фразы, которые стали «летучими» и всем известными?

Они просто *обязаны звучать* именно как принципиально знакомые слова, чтобы потом *поломать* знакомое и ценное. Ведь если ломают незнакомое и пустяшное, то эффекта не будет — мы даже не поймем, что что-то ломают и крушат!

Классика — код доступа к глубинному в зрителе.

Так что наши классики страшно необходимы (как инсулин больному сахарным диабетом) радикальному внеинтерпретационному театру, радикальность приемов которого только и понимается таковой потому, что у нас *уже есть* внутренний опыт переживания классики как образца и эстетического равновесия. Можно, конечно, жолдаковские (богомолово-серебрянниковские) «принципы» отнести к новым технологиям управления внимания зрителей, но я бы сказала точнее — перед нами культурная операция, когда под именем Чехова проникают в наш личный мир и там пытаются навести *чужой порядок*.

Критическое мышление свободного художника стоит на обличении, оскорблении, уничтожении как главных темах искусства. Обличение, как правило, начинается с антигосударственных разоблачений (или утверждений, что русская классика стала новой идеологией) и доходит до отрицания эстетики, то есть

самой природы искусства. Обличение (как и свобода) необходимо, если только они есть способ осознания правды. Но «слишком продолжительное, непрерывное из поколения в поколение раскрытие язв нашей жизни — не должно ли оно было кончиться потерей в обществе любви к родине, потерей уважения к ней и, может быть, всякого к ней интереса? Боюсь, что эта опасность для образованного общества уже близка», — это писал М. О. Меньшиков между первой и второй антирусскими революциями, и мы хорошо знаем о трагическом результате такого «продолжительного обличения» [15]. Но, конечно, мы далеко ушли от тех времен, о которых говорил знаменитый публицист. Сегодня для обличения совершенно не обязательны «язвы жизни». Их может и не быть, но обличение и «критическое мышление» все равно присутствуют, как того требует новое культурное управление миром.

Но где предел критического мышления?

Критическое мышление (и свободы творчества) с культурной стороны имеют своим пределом насилие. А «последним пределом насилия является полное исчезновение способности к воспроизведению культурной традиции у ее носителей» [2]. В театральном искусстве мы практически подошли к этой черте: носители традиции русского театра, способные её развивать, не являются медийными персонами, не привлекают внимание «продвинутой критики». Наша способность к воспроизведению своего типа театра движется к умалению. Но ведь сегодня ясно как никогда — только национальные культуры и народы (субъекты истории) способны не допустить мирового культурного инкубатора. Состязание двух типов театра (интерпретационного и внеинтерпретационного) находится, кажется, на пике борьбы, а озаренный взор Мельпомены готов качнуться в сторону тех, для кого *идея культуры* и *идея классики* лично значимы.

Литература

1. *Берман Николай*. Тюрьма на оба ваши дома. URL: http://www.smotr.ru/2014/2014_lenkom_bg.htm (дата обращения 01.06.2017).
2. *Быстрицкий Е. К.* Конфликт культур и методология толерантности. Вопросы философии. 2011. № 9. URL: http://bystrytsky.org/konflikt_vp.htm/ (дата обращения 01/08/2017).
3. *Давыдова М.* «Карамазовы и ад» URL: http://www.colta.ru/articles/theatre/1359?fb_action_ids=10201031586451906&fb_action_types=og.recommends&fb_source=other_multili (дата обращения 07.07.2017).
4. *Давыдова М.* Современный актер в современном театре / Лекция в МХТ. Июнь, 2015 г. В рамках лаборатории «Современный артист в современном театре». URL: <https://special.theoryandpractice.ru/theatre> (дата обращения 12.05.2017).
5. *Давыдова М.* «Россия страдает от империалистических комплексов» / Интервью австрийской газете «Штандарт» от 8 марта 2016 г. URL: <http://koksheneva.ru/posts/marina-davydova-> (дата обращения 01.08.2017).
6. *Должанский Р.* Исступление режима. «Борис Годунов» в постановке Константина Богомолова. URL: http://www.smotr.ru/2014/2014_lenkom_bg.htm (дата

- обращения 22.06.2017).
7. *Заславский Г.* Вчерашние хохмы. Премьера спектакля «Борис Годунов» в Ленком. URL: http://www.smotr.ru/2014/2014_lenkom_bg.htm (дата обращения 07.05.2017).
 8. *Ильин Н. П.* Этика и метафизика национализма в трудах Н. Г. Дебольского (1842–1918) // *Русское самосознание*. СПб., 1995. № 2.
 9. *Ильин Н. П.* Понять Россию. Два этюда о Н. Н. Страхове // *Русское самосознание*. СПб., 1996. № 3.
 10. *Калягин Н. П.* Чтения о русской поэзии в двух томах. Чтение 11. СПб., 2016.
 11. *Кречетова Р. П.* «Станиславский». М., 2013.
 12. *Кулябин Т.* У нас очень талантливые люди, но мы пока не свободны. URL: <http://theatretimes.ru/u-nas-ochen-talantlivye-lyudi-no-my-ne> (дата обращения 12.02.2017).
 13. *Леман Ханс-Тис.* Постдраматический театр // Театр, 2013. № 10.
 14. *Лендова Валерия.* «Ревизор» в театре С. Афанасьева: В духе злого и ироничного времени. URL: <http://journal-okolo.ru/revizor-v-teatre-s-afanaseva-v-duhe-zlogo-i-ironichnogo-vremeni/> (дата обращения 01.08.2017).
 15. *Меньшиков М. О.* Выше свободы. URL: <http://lindex-ru.org/Lindex3/Text/menshikov/5520.htm> (дата обращения 01.07.2017).
 16. *Пави П.* Словарь театра / М.: Прогресс, 1991 (1980).
 17. *Пахомова Я. И.* Особенности развития современного театрального процесса в России конца XIX–начала XX века. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/osobennosti-razvitiya-sovremennogo-teatralnogo-protssessa-v-rossii-kontsa-xx-nachala-xxi-v> (дата обращения 01.08.2017).
 18. *Соколянский Александр.* Лягушка в сахаре. При постановке «Ревизора» муза посетила Алвиса Херманиса всего на несколько минут. URL: http://www.smotr.ru/net/2003/net2003_revizor.htm (дата обращения 01.08.2017).
 19. *Фокин В. В.* Беседы о профессии. Репетиции / Сост. и лит. запись А. А. Чепурова. СПб.: «Балтийские сезоны», издатель Е. С. Алексеева, 2006. С. 145–146.

Примечания

¹ Иммерсивный театр — это вид театрального представления, обеспечивающий максимально полный эффект присутствия, погружающий в реальную или виртуальную среду. У нас его иногда относят и к «театру места». «Черный русский» (по «Дубровскому» А. С. Пушкина) М. Диденко (2016) — образчик этого театра.

² Инклюзивный театр — часть так называемого «социального проекта» в искусстве. Данный вид театра еще называют «особым», «интегральным», так как в нем одновременно с профессиональными актерами играют люди с ограниченными возможностями (с такими заболеваниями, как ДЦП, аутизм, слепо(ые?) или глухонемые, синдром Ушера, синдром Дауна).

³ Подробнее о спектакле можно прочитать здесь: Капитолина Кокшенева. Челябинский дневник // URL: <http://koksheneva.ru/posts/chelyabinskiy-dnevnik/>

⁴ После отмены спектакля Я. Фабра «Гора Олимп» молодежный центр при Эрмитаже устроил собственный перформанс. Студенты провели диспут (документальное исследование) на тему: «Как современный человек реагирует на выставку Фабра» (опирались на книгу отзывов с полярными оценками). Тем не менее, и сама выставка, и дискуссия были рассчитаны на молодого зрителя и формирование его интереса к актуальному искусству.

⁵ Несмотря на то что Новосибирский городской драматический театр под руководством Сергея Афанасьева носит, практически, его имя, он все же не может называться «авторским театром», если под последним понимать следующее: «В применении к “Авторскому театру” можно услышать также эпитеты “экспериментальный”, “нетрадиционный”, “авангардный”. Синтезируя самые различные элементы, Авторский театр не замыкается на каком-либо, так как ни один из них не может являться его конечной целью. Авторский театр, уходя от декларирования прописных истин психологического театра, провозглашает новейшую эстетику современной драматургии, отдавая приоритет субстанциональному конфликту и внутренней событийности действия» [17].

⁶ См.: *Страхов Н. Н.* «Борьба с Западом в нашей литературе». СПб., 1883, кн. 2.

⁷ Первое из «Философических писем» появилось на свет анонимно (в журнале «Телескоп», в сентябре 1836 г.)

⁸ Термин «конкретизация» предложил Р. Ингарден, отмечая, что текст содержит в себе как места фиксированные, устойчивые, так и «места неопределенности», которые всякий раз будут прочитаны по-разному. Классические герои как сложные образы, естественно, содержат большой потенциал для интерпретаций.

⁹ Спектакль был показан в Петербурге в 2003 году (поставлен раньше). У Херманиса были еще живые куры на сцене, а сцена взятки была решена так: «В сортире, в правой кабинке, за закрытой, в основном, дверью, сидит Хлестаков (Вилис Даудзиньш); по очереди, как и положено, входят чиновники. «Прошу садиться!» — это означает: садитесь в соседнюю кабинку, то есть в ту, которая неисправна, то есть в г...о. Все садятся, ведут предписанные Гоголем разговоры. Передают деньги, подсовывая под или перебрасывая через перегородку. Когда судья Ляпкин-Тяпкин (Виго Рога) выходит и поворачивается к залу спиной, раздаётся смех: к его раблезианской заднице прилип кусок бумаги. Художник по костюмам Кристина Юряне, должно быть, истратила на толщинки килограммов пятьдесят поролон (или что там подкладывают сейчас): у мужчин чудовищно выпячиваются животы и зады, у женщин также и груди» [18].

¹⁰ Термин, предложенный Е. А. Авдеенко в курсе лекций по русской литературе в программе «Классическая гимназия».

¹¹ К сожалению, нет возможности сказать о каждой роли и каждом актере этого высшей пробы ансамблевого спектакля.

¹² Определение Н. И. Калягина.

¹³ Подробнее о спектакле можно прочитать Капитолина Кокшенева. Три нимфетки и насилие. Часть 1 и 2. URL: <http://koksheneva.ru/posts/tri-nimfetki-i-nasilie-1/>

¹⁴ Подробнее о спектакле Т. Кулябина «Тангейзер» читать здесь: Капитолина Кокшенева. «Дело Тангейзера». URL: http://www.stoletie.ru/kultura/delo_tangejzera_956.htm.

КИНО

Н. А. Хренов

Отечественный кинематограф постатеистической эпохи

ЭКСПЕРИМЕНТ С СОЦИАЛИЗМОМ И ОСОЗНАНИЕ ЕГО НЕУДАЧИ

Духовная культура общества в изолированном виде не существует. Она связана с нравственностью, ментальностью и, в том числе, с религией. Кроме того, в секулярных обществах, в которых разворачиваются интенсивные цивилизационные процессы, духовная стихия существует в контексте весьма активной и постоянно изменяющейся политики. Политизация — наиболее очевидный признак современной цивилизации.

Во второй половине XX века русским людям — и в том числе и деятелям культуры — пришлось осознать очевидную историческую неудачу, связанную с крахом социалистического проекта. В социализм как светскую идею, может быть, далеко не все верили, но эта идея имела метафизический и архетипический подтекст, затрагивавший глубинные пласты индивидуальной и коллективной идентичности, и это следовало осознать. Осознание же происходит лишь со временем, т. е. в больших длительностях истории. Сначала такое осознание захватило эмигрантские круги, потом часть интеллигенции внутри России, затем и народную массу. Осознание неудачи, а также тех многочисленных жертв и трагедий, которые имели место в процессе реализации идеи социализма, послужило основанием для возникновения принципиально новой ситуации в стране. Как утверждал И. А. Ильин, после периодов упадка и зла в людях начинает активизироваться религиозность (1). Вот и сегодня мы наблюдаем активизацию религиозности как слагаемого духовной культуры.

В 1917 году многие были уверены, что русская революция — это лишь начало революции мировой, способной пересоздать мир и победить зло. Добившись свободы в своей стране, русский народ окажется (как считали не только марксисты, но еще раньше и славянофилы) способным даровать свободу всем остальным народам. Большевики порой мыслили себя неославянофилами, и иногда даже заявляли об этом публично. Так, в марте 1945 года на обеде в честь Э. Бенеша Сталин назвал себя «новым славянофилом» (2).

Следует помнить, что логика возникновения и реализации в отечественном

кино творческих замыслов в первой половине XX века была связана исключительно с утверждением идеи социализма. Собственно, половина прошлого столетия в кино как раз и свидетельствовала о внедрении этой идеи в массы. Среди героев кино этой эпохи было много мучеников, принесших свои жизни в жертву утопическому «светлому будущему». Между тем, в истории вообще мало что удавалось. Н. А. Бердяев, например, констатировал, что в истории не удался Ренессанс, не удалась Реформация, не удалась Французская революция. Советский социализм тоже не избежал такой участи (3).

Пытаясь осмыслить эту трагедию, постсоветское искусство начало воссоздавать образы мучеников, без которых историю социализма, как и христианства, представить невозможно. Так, уже ближе к нашему времени те исторические деятели, которые в ходе революции ассоциировались со злом, на экране предстали мучениками. Таким, например, представлен в фильме Г. Панфилова «Романовы: венценосная семья» (2000) жестоко расстрелянный большевиками после революции вместе со всей семьей царь Николай Второй. Сколько их было — мучеников, погибших на фронтах войн и революций?

Однако ситуация испытания, как писал В. С. Соловьев, укрепляет веру. Может быть, один из наиболее ярких образов мученика создала Л. Шепитько в фильме «Восхождение» (1976). Воспроизведение эпизода из истории партизанского сопротивления в белорусских лесах в фильме Л. Шепитько происходит с библейским пафосом. Режиссер представила не столько даже человека — бойца в его личной конкретности, а именно процесс преображения Духа. Конечно, у нее образ воина предстал совершенно в библейском выражении. Последний эпизод фильма — казнь героя — буквально напоминает Голгофу. Поставленный еще в советское время, фильм Л. Шепитько продемонстрировал религиозную интерпретацию одного из «событий испытания» второй мировой войны.

В современном отечественном кино имеются также свои гностики, о чем свидетельствуют фильмы А. Балабанова и, в особенности, его последний фильм «Я тоже хочу». Здесь представлены герои—мистики, прозревающие за пределами чувственного мира иную стихию. А без мистики не бывает никакой религии. В данном случае невозможно пройти мимо фильма А. Тарковского «Сталкер». Отечественный кинематограф даже воспроизводит порой образы Апокалипсиса («Иди и смотри» Э. Климова, «Армавир» В. Абдрашитова, «Рай» А. Кончаловского). Нельзя также не отметить влияния на отечественном кино одной из традиций русской религиозной философии, связанной с именем Н. Ф. Федорова. В частности, федоровская тема предательства сыновей по отношению к отцам получает выражение в фильме А. Звягинцева «Возвращение».

РЕЛИГИОЗНАЯ И МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СТОЛКНОВЕНИЯ СИЛ ДОБРА И ЗЛА В МИРОВЫХ ВОЙНАХ XX ВЕКА

Спрашивается, оправданы ли имевшие место в революциях и войнах прошлого столетия страдания? Если зло вырвалось в мир, то его следовало остановить. Но это требует напряжения и жертв. По мысли В. С. Соловьева, преодоление зла в человечестве должно «совершиться через собственные испытания человечества» (4).

В 1985 году Э. Климов осуществил кинофильм под названием «Иди и смотри». В его названии заложена евангельская идея. В нем уже улавливается апокалиптический смысл. Его название воспроизводит изречение из Откровения Иоанна Богослова, связанное со снятием семи печатей перед Судным днем и гибелью мира. Оно гласит: «И я видел, что Агнец снял первую из семи печатей, и я услышал одно из четырех животных, говорящее как бы громовым голосом: иди и смотри» (Откр. 6,1). Да даже и без этой подсказки фильм все равно производит впечатление фрески с апокалиптическим сюжетом, напоминающим по размаху и звучанию микельанджеловский «Страшный суд». Он воссоздает атмосферу смуты, причем, смуты, принимающей глобальные масштабы, несмотря на то, что действие разворачивается в одной из глухих белорусских деревень, жителей которых немцы заталкивают в сарай и сжигают.

Известно, что во время второй мировой войны в Белоруссии были сожжены не десятки, а даже сотни таких деревень. 1985 год, когда вышел этот фильм, был годом начавшегося распада советской империи. В этой ситуации режиссеру можно было высказываться куда более свободно, чем он мог это делать раньше. Э. Климов прежде постоянно сталкивался с цензурой, не имея возможности свободного высказывания. На этот раз такая возможность представилась. Об этом свидетельствует обилие натуралистических деталей, вроде остановившейся около обожженного, но еще живого человека камеры, или полубезумной старухи, которую немцы выволакивают вместе с кроватью из горящего дома, сопровождая этот кровавый маскарад фразой о том, что она нарожает еще, и ее дети заселят эту деревню, от которой останется одно пепелище.

Этот ключевой в фильме эпизод вакханалии жестокости и бесчеловечности и в самом деле, с точки зрения фашистов, воспринимается маскарадом. Жертвоприношение невинных жителей деревни превращено во что-то вроде праздничного представления, в шоу. Сарай, наполненный людьми, полыхает, дети плачут и кричат, а в это время из репродуктора звучат веселые русские песни. Звучит песня в исполнении Л. Руслановой, звучит «Моя Марусенька». Что касается немцев, то они, конечно, предстают развлекающимися зрителями, но и не совсем зрителями. Они — развлекающиеся палачи и садисты. Им это нравится, они улыбаются, хохочут, фотографируют своих жертв. В общем, веселятся. Можно ли удачней придумать образ, который бы заключал в себе смысл того, что можно назвать «варварским ренессансом», который прогнозировали еще Д. Вико и Ф. Ницше. Но осознавать события XX века с точки зрения этих философских прогнозов мы не привыкли. Эти веселящиеся недочеловеки в фильме Э. Климова — представители Германии, одной из самых культурных европейских стран, родины Гете, Шиллера, Канта, Гегеля. Остается только вспомнить сказанное в своё время В. В. Розановым: «в два дня» смыло не только религию, а всю культуру — на этот раз немецкую («точно в баню сходили»).

Фильм Э. Климова может служить иллюстрацией не только «варварского ренессанса», то есть возрождения царивших до «осевого» времени нравов. Это фильм о героях, спасителях культурных и, следовательно, христианских ценностей. Не смогли немцы сохранить ни ценности Гете и Канта, ни ценности Лютера. Но они не смогли сохранить и свое человеческое достоинство (какое там после такого

садистского ритуала достоинство?). Когда после жертвоприношения жителей деревни немцы попадают в расставленный партизанами капкан и оказываются в плену, они предстают жалкими и ничтожными существами. Одни начинают оправдываться и говорить о том, что вынуждены подчиняться и выполнять приказ, другие признаются, что они — вовсе не немцы, а лишь состоят в немецкой армии, третьи вымаливают прощение тем, что, как они говорят, находятся в пожилом возрасте и думают лишь о покое и о своих внуках.

Лишь один из них предстает фанатиком — идеологом расизма, убежденным в том, что выполняет свой долг. Этот его долг заключается в том, чтобы истреблять низшие расы и тем оздоравливать человечество. Низшая раса — это, конечно, славяне. Он убежден в том, что оздоровление начнется с Германии и по инициативе немцев с их «волей к власти» и охватит весь мир. «Вас не должно быть» — бросает он в толпу партизан. «Вас», т. е. славян, русских. Так реализовалось предсказание, сделанное еще в XIX веке М. Бакуниним, о неизбежности столкновения немцев со славянами. Расовая нетерпимость — наследница племенной, первобытной, «доосевой» нетерпимости в ситуации смуты XX века возродилась в лоне культурной нации и стала определять сознание многих немцев. Среди немцев оказались националисты-пассионарии, те из них, кого с легкой руки Ф. Ницше привычно называют «сверхчеловеком», а сверхчеловеком, как считал Ницше, мог быть лишь тот, кто отверг христианство, приведшее к вырождению человечества, а, следовательно, тот, кто свободен от внедренных христианством заповедей. Вот такую «свободу как злодеяние» и показал Э. Климов.

Намного позднее А. Кончаловский в фильме «Рай» приведет еще один подобный образ немца — фанатика, уверовавшего в то, что именно немцам удастся мир превратить в рай. Однако «рай» оборачивается адом с концлагерями и газовыми камерами. В одну из таких камер добровольно, спасая детей, уходит героиня — православная русская женщина знатного происхождения, влюбившаяся в героя-эсесовца, аристократа, напоминающего дворянина Ставрогина из романа Ф. М. Достоевского, которого бесы тоже стремились втянуть в смуту, поскольку, как полагал Петр Верховенский, лишь аристократ способен быть настоящим вождем. Пытаясь отделить идеи Ф. Ницше от их интерпретации в духе идеологов фашизма, А. Камю в своё время отметил: «Проповедь сверхчеловечества, приведшая к методическому производству недочеловеков, — факт, который, без сомнения, должен быть разоблачен, но который требует также истолкования» (5).

Фильм Э. Климова показателен не только демонстрацией образа врагов, этих самых «бесов», выпрыгнувших в век культурного возрождения из языческой архаики, с которой так заигрывали представители элиты Серебряного века. В еще большей степени фильм любопытен созданием образов мстителей — славян, призванных судьбой на свершение благого дела. Они должны вынести испытание, чтобы восстановить справедливость и нравственность. Испытание в виде устранения «недочеловеков», сжигающих людей и испытывающих от этого радость. Смысл такого испытания заключается не в том, чтобы обнаружить, схватить и расстрелять, что партизаны, выйдя из леса, где разворачивается почти все действие фильма, и делают. Они и должны это сделать, и они это совершают без ложного пафоса. Но, осуществляя эту миссию наказания преступников, мстители оказываются

в сложной ситуации. Ведь необходимость совершить наказание опасна тем, что она может уравнивать партизан с убийцами и садистами. Их ведь тоже приходится лишать жизни. Чтобы не уподобиться германским «сверхчеловекам», партизанам необходимо *иное качество духа*. Но ведь именно такие экстремальные ситуации и выступают средством нравственной проверки человека и даже целого народа. Здесь культура и религия оказываются на правой стороне истории.

Во время Второй мировой войны произошла многозначительная вещь: русские «атеисты» (а большевики, казалось бы, превратили все население красной империи в атеистов) продемонстрировали христианскую нравственность, ту силу духа, которая была сформирована христианством. И наоборот, были люди и даже целые страны, которые не только не смогли дистанцироваться от зла, но и стали его пособниками. Кто бы мог предвидеть? — на пике атеистической ментальности русские показали миру свой «средневековый» комплекс. Ведь это из их рук народы получили свободу от оккультного рейха. Не так уж и неправы оказались идеализировавшие Средневековые славянофилы. Не все было в этом Средневековье так, как это изображали творцы западного проекта модерна.

Подвиг отдельных героев, как и целого русского народа, является, может быть, главным духовным, сакральным событием XX века. Событием с большой буквы. Сработал психологический, ментальный фактор, основа которого — религиозная, православная. Несмотря на вакханалию атеизма, революция в России (в отличие от Германии) не смогла смыть внедренные христианством нравственные нормы. Христианские народы прошли проверку на духовную прочность именно во время Второй мировой войны.

Религиозную основу нравственности мстителей Э. Климов в своём фильме не обходит. Замысел его картины связан с тем, что в центре действия оказывается подросток. Несмотря на слезы матери, остающейся в деревне с другими своими детьми, он радуется, что партизаны уводят его в лес. Последующая линия сюжета связана с тем, что юный герой все время оказывается в пограничной ситуации, на грани жизни и смерти. Именно его вместе со всеми немцы загоняют в пылающий сарай. Он контужен и почти ничего не слышит. Немцы его избивают. Все случившееся с ним объясняет, почему он становится одержим жадой всепоглощающей и деформирующей его юную душу мести. В этом он напоминает другого героя-подростка из фильма А. Тарковского «Иваново детство».

В финале фильма, когда фашисты казнены и партизаны снова уходят в леса, герой, а его зовут Флоря, видит в луже фашистский плакат — портрет Гитлера с надписью «освободитель». Под воздействием страсти мстить он не может удержаться, чтобы не выстрелить в это изображение. На экране мелькает хроника, связанная с немецкой армией, с ее победами, парадами, речами Гитлера, с его восторженными поклонниками, что знакомо по фильму Л. Рифеншталь. А Флориан все стреляет и стреляет в эти парадные страницы фашистской истории, как бы стремясь стереть всю эту историю из своей памяти и из памяти человечества. Он стреляет в портрет самого Гитлера, в радостные лица людей, приветствующих вождя, в немецкие улицы и города, в немецкую историю и культуру. Его жажда мести становится неистребимой и тотальной. На этой самой яркой странице «варварского возрождения» Германии юный герой ставит точку.

Но неожиданно залпы прекращаются. Перед его взором предстает фотография — фотография младенца Адольфа Гитлера на руках его матери. Когда-то ведь и Гитлер, как и Флоря, был ребенком и подростком. Однако в этом изображении есть что-то и от того образа, который так растиражирован в христианскую эпоху — образа Богородицы с младенцем. Узрев этот образ, Флоря теряет и прекращает стрельбу. Он овладевает собой, выходя из этого бесконечного круга, в котором преступление заканчивается наказанием и начинается снова и снова. Так было в языческом мире. В этой цепи христианство увидело просвет. Эту дикость и насилие может остановить только сакральная ценность — святое материнство.

Как можно после этого утверждать, что советское кино являлось атеистическим? Христианская подоплека в советских фильмах содержалась как подпочва действия, в том числе, и революционного. Как бы ни устранили большевики память о Христе, ни разрушали культивируемую религией нравственность, она все-таки не исчезла, а теперь уже можно сказать, что именно она и помогла России победить в Великой Отечественной войне. Конечно, не религия в чистом виде, а религия вкупе с культурой, религия как слагаемое культуры. Ведь нельзя же, в конце концов, утверждать, что Гоголь, Толстой, Достоевский и Чехов — это только религиозные авторы. Они — создатели культуры, той культуры, которая в своем составе в качестве ядра имела православную веру.

ТРАДИЦИОННЫЕ ЦЕННОСТИ В СОВЕТСКОМ И ПОСТСОВЕТСКОМ КИНО

Поскольку мы коснулись вопроса о взаимозависимости нравственности и религии, то обойти вопрос о возрождении в России православной церкви никак нельзя. Ведь это тоже контекст развертывающихся духовных процессов, в том числе, в искусстве. Как свидетельствует протоиерей А. Мень, «нравственное возрождение всегда совершалось на духовной, религиозной основе» (6).

В 1976 году на пресс-конференции в Лондоне знаменитого русского писателя А. И. Солженицына спросили: неужели он хочет возвращения к патриархальной России, возврата к православию? Писатель в этом интервью не дал прямого ответа, как бы уклонился от него. Зато определенность в этом вопросе у него прозвучала в телеинтервью 1981 года, в котором он заявил, что русское православие, пережив свою Голгофу, возрождается: «Мы испытали гонения, которые превосходят объемом все гонения на христианство в античные века. Были приняты бескрайние усилия, чтобы полностью уничтожить христианство в России, выкорчевать его из памяти и из сердец» (7). Касаясь возрождения религии в Советском Союзе, писатель спросил: «Скажите, 50 лет назад, когда в Советском Союзе начали беспощадное истребление религии, разве кто-нибудь мог предвидеть, что она, перестояв полвека, станет возрождаться?... Да, этот процесс идет, и он внушает мне и моим друзьям наибольшую надежду» (8).

Возрождение религии в России писатель приветствовал, полагая, что после катастроф XX века русский народ может и не выжить. Чтобы выжить, следует укреплять дух. Невозможно при этом не видеть, что процесс возрождения религии развертывался стихийно. Начался он даже не во время перестройки, а гораздо

раньше, — в годы войны, когда человечество оказалось в экстремальной ситуации испытания. В этой ситуации идеологические лозунги большевиков помочь не могли. Веру в жизнь могла поддержать лишь религия. Народ двинулся в православные храмы. Это стремление заметил Сталин, и даже ему способствовал. Не мог не способствовать, даже вынужден был способствовать. Ведь религию стали использовать немцы, конечно, в свою пользу, подчеркивая, что они разрешают то, что большевики запрещают. Немцы как бы «реабилитировали» православную церковь и открывали закрытые большевиками храмы.

Подобный эпизод из истории второй мировой войны — деятельность священников по возрождению веры после того, как в 20-е и 30-е годы множество храмов было разрушено, а немалое число священников было или выслано или расстреляно — получил отражение в фильме В. Хотиненко «Поп» (2009), снятый под эгидой Московской патриархии. Этот фильм следует признать удачей, ведь в нем, может быть, впервые в отечественном кино был создан образ идеального священника, убедительно и талантливо сыгранный С. Маковецким. Речь в фильме Хотиненко идет о том, как немецкое командование в 1941 году решает открыть на Псковщине православные храмы. Делает оно это небескорыстно, а, конечно же, для того, чтобы иметь в деревнях Псковской области своих сторонников.

Экстремальная ситуация, в которой оказались люди в оккупированных немцами областях, подстегивала активизацию веры, но демонстрировать свою веру публично было опасно. Когда же немцы разрешили открывать храмы, люди начали их восстанавливать. Так и в приходе героя фильма — отца Александра — клуб снова становится храмом, портреты Ленина и Сталина заменялись ликами Христа и апостолов, а некогда сбитый с колокольни колокол извлекается со дна озера и водружается на место. Наконец, были найдены, даже вызваны из лагерей и призваны к активной деятельности священники. Эту акцию, по сюжету фильма, возглавил интеллигентный немец — полковник Фрайгаузен, который в конце концов предстает палачом.

Конечно, поскольку возвращение к вере развертывалось по инициативе немцев и в их интересах, партизанам деятельность отца Александра нравиться не могла. Священник рисковал. Партизаны называли его Иудой. Немцы требовали, чтобы деятельность отца Александра не отклонялась от их пропагандистской направленности. Контакт с немцами ставил священника в опасную ситуацию. Партизаны могли в любой момент его расстрелять, как они расстреляли группу сотрудничавших с немцами полицаев. Тем не менее, отец Александр продолжал свою миссию исполнять. Он произносил проповеди, находил и усыновлял брошенных и потерявшихся во время войны детей. Наконец, он добился того, чтобы иметь возможность доставлять в расположенный недалеко от его прихода немецкий концлагерь, в котором умирали от голода и тифа русские (и не только русские) пленные, одежду, продукты и медикаменты.

Затем в ходе войны наступает перелом, все заметно меняется. Как выразился полковник Фрайгаузен, игры с религией кончились. Немецкое командование требует, чтобы священники Псковщины совершали молитвы, имея в виду победу немецкой армии. Ситуация меняется и в Москве. Идея восстановления храмов исходит уже не от немцев, а от самого Сталина. Отец народов понял: источником

укрепления духа является то, что еще недавно большевики называли «опиумом для народа». Немцы терпят поражение. Силы немецкой империи ослабли...

Кончается фильм тем, что отца Александра снова арестовывают. Ситуация для него привычная. И увозят в финале отца Александра на грузовике снова в лагерь, где он и пребывал до начала войны. Увозят под конвоем красноармейцев с поднятыми штыками. До начала войны отец Александр отбывал срок в «своем», советском лагере. Пришлось ему туда снова вернуться.

Как видим, три последних десятилетия активизации либерализма в России не явились препятствием для возрождения в искусстве религиозных представлений. Просчеты и неудачи русского либерализма интерес к религии даже подстегивали. К сегодняшнему дню православная церковь в России стала заметной силой. Однако под воздействием индустриальной цивилизации и роста городской массы активизировался также параллельный процесс ослабления и надлома духовных скреп общества. Распад традиционных ценностей способствовал укреплению церкви, но не всегда укреплению веры. Мы рассмотрим этот аспект проблемы на примере одного из фильмов А. Кончаловского.

«ДЕРЕВЕНСКОЕ» КИНО

С конца 1950-х годов в литературе один за другим появлялись авторы, которые как бы заново открывали деревню, пытаясь показать ее в её самоценности. Так становились популярными В. Астафьев, Ф. Абрамов, В. Белов, В. Распутин и, конечно, раз у нас идет речь о кино — В. Шукшин. «Прямая» речь в произведениях упомянутых авторов шла не о религии. Кажется, что ничего религиозного в них нет. Однако все деревенские сюжеты выстраивались вокруг нравственности, той нравственности в ее традиционных формах, которая в большевистскую эпоху была перечеркнута, но, так или иначе, продолжала сохраняться в деревне.

Следуя за литературой, кино также обратилось к деревне. Мы, однако, имеем в виду сейчас не творчество В. Шукшина, а фильм другого режиссера, который увидел деревню по-своему — в свете литературной классики XIX века. Речь идет о фильме А. Кончаловского «История Аси Клячиной, которая любила да не вышла замуж» (1967). В основе фабулы — момент уборки урожая в одном из колхозов то ли Горьковской, то ли Владимирской области. В фильме мало профессиональных актеров. Исполнители почти всех персонажей, что появляются на экране — это люди из тех мест, в которых фильм снимался. Казалось бы, фильм посвящен колхозной жизни и потому официальным советским штампам не противостоит. Но дело обстоит сложнее.

В центре сюжета — молодая женщина-крестьянка, которая в разгар полевых работ трудится поварихой. Однако режиссера мало интересуют производственные подробности, связанные со спецификой поварского дела. Ему героиня интересна как личность, как носитель нравственности. Дело в том, что Ася беременна, и вот-вот должна родить. Кроме того, из двух парней, которые ее окружают, она должна выбрать, который из них будет ее мужем, и, следовательно, главой новой семьи. Выбирать-то особенно не приходится. Известно, что отцом ребенка является механизатор Степан, который обращается с ней грубо, даже бьет её, когда узнает,

что она приняла подарок от его соперника Александра. Степан вовсе не жаждет, чтобы Ася была его женой. Но Ася не обижается и, как многие простые русские женщины, терпит его грубость и побои.

Однако в полевом стане появляется другой претендент на создание семьи — Александр Черкунов. Он тоже из той же деревни, что и Ася. Правда, в последнее время он подался в город и, пытаясь уговорить Асю выйти за него замуж, сулит ей все возможные блага, которые город предоставляет. Но активность и подчас даже агрессивность Александра ни к чему не приводит. Ася его не любит и ему решительно отказывает. В конце концов, ребенок рождается. Рождается по дороге в роддом, поскольку непутевый Степан поехал по другой, заброшенной дороге, заблудился и потерял время. Пришлось принимать новорожденного ему самому чуть ли не в канаве.

Активное ухаживание Александра за Асей порождает в Степане ревность. Он радуется родившемуся сыну, но семейная жизнь его не очень устраивает. В конце концов, Ася так и не может выбрать себе мужа. Она решительно отказывает Александру, но и выйти за любимого Степана она тоже не решается. Судя по всему, она так и будет одна воспитывать ребенка.

Так или иначе, Ася Клячина очень напоминает Матрену из рассказа Солженицына «Матренин двор», опубликованного в журнале «Новый мир» в 1963 году. Такая же праведница и такая же нравственно чуткая, как и Матрена. Каждый фильм Кончаловского — это, если пользоваться терминологией постструктурализма, интертекст. В его образах постоянно отражаются знакомые идеи и образы. Его всю жизнь влечет классика. Почему Ася — хромоножка? Почему эту женщину с таким привлекательным и добрым лицом режиссер делает инвалидом? Как известно, у Достоевского в «Бесах» тоже есть хромоножка. В фильме Кончаловского инвалид — не только Ася, но и бригадир, который пытается оформить ритуал, связанный с уборкой урожая, в соответствии с официальными советскими формами. Он низкоросл и горбат. Кажется, для одного фильма слишком много инвалидов.

Все люди в деревне, показанной в картине Кончаловского, находятся между собой в какой-то бессознательной связи, и очень этим дорожат. Без этой коллективной связи они теряются и как бы не существуют. Рассказывают они (особенно персонажи второго плана) не о связанных с войной и тюрьмой ужасах, а о том, как их разлучали, как они возвращаются и встречаются с родными или односельчанами, которых не видели многие годы, а те их или не узнают совсем, или узнают, но не сразу: так они изменились. Акцент ставится именно на этих разлуках и возвращениях, скупых чувствах и слезах.

Получается, что каждый из этих появляющихся перед камерой людей живет единым, коллективным народным телом. Разрыв с этим телом для каждого из них и является травмой, переживается как беда, как горе. Не то страшно, что приходится сталкиваться с беспрецедентным злом, и дело не в вопиющей несправедливости («да ни за что» посадили). Они именно так и воспринимают жизнь — как страдание, а не сплошное развлечение. *Что жизнь страдание — против этого они не протестуют.* Это привычно. Такова жизнь. Проблема в том, что этим грубоватым, неказистым, сердечным людям не дают жить единым, или, если использовать славянофильскую терминологию, соборным миром.

Казалось бы, на экране «торжество земледелия» — и урожай все же вовремя убрали, и детишки все время резвятся рядом, и свадьбу тут же на току вместе с цыганами справили, и любовь вспыхивает и тут же в поле продолжается, и музыка постоянно звучит из репродуктора, и газеты-то они читают. А одна из героинь в исполнении профессиональной актрисы Л. Соколовой, держащая на руках ребенка, прямо подана как сошедшая на землю «крестьянская богородица»...

Однако создается ощущение, что счастья в деревне все-таки нет, как, в общем, нет и полного единства. Один из второстепенных персонажей — молодой парень — все время повторяет, что уйдет учиться в цирковое училище на клоуна, а уезжающий в город Александр Черкунов искушает Асю городскими пряниками и квартирой с газом. Что-то такое в жизни этих людей случилось, сама жизнь разворачивается так, что все радостное, соборное исчезает как бы само собой. Нет, конечно, у А. Кончаловского отсутствуют апокалипсический образ уходящей под воду деревни «Матера», что возник сначала в сознании В. Распутина, а затем у начавшей ставить по этой повести фильм Л. Шепитько и вынужденного его заканчивать после смерти жены Э. Климова. Тем не менее, и без Апокалипсиса, даже с песнями и танцами, грустно.

Не случайно Ася, как праведница и эталон для всех остальных жителей деревни, является инвалидом. Рвет человек с односельчанами, теряет связь с землей, на которой в буквальном смысле Асе пришлось рожать, и на которой жил ее дед, крепкий мужик, связанный с паромством на Волге. Исыкает основа, в которой религия была в гармонии с культурой и землей. Той самой культурой, в которой есть и христианство, и язычество, и многое что еще. Уходит в прошлое земледельческая, крестьянская Русь, уступая место безбожным и развлекающимся мегаполисам с их «технологическими костылями», с виртуальной реальностью и с «виртуальной» нравственностью. Какая возникнет в этих городах новая нравственность, один Бог знает. Может быть, и в самом деле, виртуальная. Но та, что была, что столетиями определяла жизнь людей, что берет своё начало в Средних веках и в еще более ранних временах — ее больше не будет. Несмотря на несущиеся из репродуктора браваурные мелодии в поле, где трудятся, рожают и празднуют свадьбу колхозники, зрителя охватывает грусть от предчувствия того, что это счастливое мгновение — именно лишь мгновение...

Правда, в творческой биографии режиссера продолжение крестьянской темы всё-таки будет — в виде нового фильма «Курочка-ряба». Спустя годы А. Кончаловский вернется к сюжету с Асей Клячиной и продолжит его. Только вот интонация фильма будет уже другой, постмодернистской, что ли. Он изображает те же реалии, что и прежде, но только сакральное здесь предстает в иронической тональности. Собственно, его тут и нет. Режиссер задумал представить, как поведут себя люди в этой уже знакомой деревне, когда к ним вместе с либерализмом (персонажи фильма этого слова, конечно, не слышали) придет капитализм. Он и приходит. В виде частной лесопилки, которую возводит предприимчивый и энергичный в деле, но неудачный в любви Александр Черкунов. Что касается Аси, то она соберет односельчан и поведет их на смертный бой с диким капитализмом, при котором каждый норовит обогатиться, даже если и за счет других. Лесопилку сожгут. Трудно в роли той же праведницы Аси в новом

фильме представить Ию Савину. Но актриса и не согласилась снова в этой роли появиться. В новом фильме играет великолепная Инна Чурикова. Играет, как всегда, прекрасно. Но играет что-то совсем другое.

«СВЕТСКАЯ РЕЛИГИЯ»

Очевидно, что вера, религия и церковь — не синонимы. Человек верит всегда, даже если он этого не осознает. Но что является содержанием этой веры? Вера может принимать религиозные формы, но не обязательно. Большевики—пассионарии имели сильную веру, ради которой они и свою жизнь могли принести в жертву, и жертвовали жизнью себе подобных. На то они и пассионарии. Но ведь большевик — это, по определению, атеист...

Героиня фильма А. Аскольдова «Комиссар» дает от имени революции приказ расстрелять дезертира, и его тут же по законам военного времени приводят в исполнение. Этот фильм был поставлен в 1967 году, но зритель не мог увидеть его до середины 80-х годов, пока в России не началась очередная «оттепель». Осуществить свой замысел — закончить фильм по рассказу В. Гроссмана — Аскольдову тогда все же разрешили, но когда работа над ним завершилась, на картину сразу был наложен запрет. и её отправили на так называемую «полку». Потом, когда показ фильма был разрешен, на режиссера посыпались награды, в том числе, на престижных европейских кинофестивалях.

Картина Аскольдова интересна тем, что речь в ней идет именно о личной вере, а не о религии. Правда, вера эта достигает такой же религиозной экзальтации, что и в христианстве, причем в самые напряженные эпохи в истории этой мтировой религии. Действие в фильме происходит в России во время гражданской войны, еще точнее, в украинском городе Бердичеве. Город только что покинули белые, и в него вступает Красная армия. Появляется на коне и героиня фильма — комиссарша Клавдия Вавилова. Она грубовато, по-мужски командует красноармейцами, а сама спешит в штаб сообщить о том, что она как «боевая единица» отряда Красной армии вынуждена армию оставить. Следующая стычка с врагом произойдет уже без нее. Вопрос деликатный. Дело в том, что она беременна, и вот-вот должна родить. В штабе, конечно, замешательство. Заменить такого боевого, опытного и испытанного комиссара трудно. Но делать нечего, приходится смириться. И комиссара Вавилкову направляют в дом местного механика — еврея Ефима Магазанника.

У Магазанника куча детей, в доме тесно. Против такого подселения он пытается протестовать, но, в конце концов, сдается. Власть есть власть, ей следует подчиняться. Постепенно неприятие комиссарши всей семьей Магазанника сменяется участием в ее судьбе. «Мадам Вавилова», как ее называют в семье Магазанника, благополучно, хотя и в муках, рождает. Убедившись в человеческом участии еврейской семьи, она укрепляется в своей решимости принять участие в той схватке, которую ведут ее боевые товарищи и, в частности, погибший в бою красноармеец — отец ее ребенка. Когда глава семьи грустно заявляет, что в этом городе не будут ходить трамваи, она резко его одергивает: а почему? Ведь светлое будущее, в наступлении которого она убеждена, трамваи предусматривает.

Да потому, отвечает ей Магазанник, что ездить в них будет некому. У него нет веры ни в ту власть, ни в эту...

Однажды во сне комиссар Вавилова видит печальную процессию, состоящую из жителей Бердичева. Судя по всему, их ведут на расстрел, Получается и в самом деле так, как предрекал Магазанник — город опустеет. У кого-то из этих обреченных людей в руках чемодан с пожитками, у кого-то узелок с вещами, с кем-то идут дети. Среди этих людей — Магазанник и члены его семьи, его мать-старуха, жена и дети. Эпизод явно провоцирует ассоциацию и с Бабьим Яром, и с любым из немецких концлагерей. Образы обреченных в сновидении способствуют взрыву последующего аскетизма героини, доходящего до бесчеловечности. Вавилова оставляет ребенка в доме Магазанника и спешит за своими боевыми товарищами. Возможно, ее убьют в первом же бою.

Фильм, собственно, и заканчивается этим боем. Речь в нем идет о вере, о вере в революцию, в светлое будущее, когда, как утверждает Вавилова, наконец-то между людьми наступит трудовое согласие. Но эта вера в фильме достигает такой высоты, такого аскетизма (ведь речь идет об отречении от материнства, от человеческой природы, наконец), что Клавдию Вавилову впору ставить рядом с древними мученицами. В определенном смысле она — родная сестра Сотникова из фильма Л. Шепитько «Восхождение». И там, и тут речь идет о высоком духовном подвиге, на который человек способен в утверждении веры. В фильме режиссер Аскольдов позволяет себе откровенную смысловую подсказку. Когда Вавилова видит сон с печальной процессией обреченных жителей города, то рядом с ними она видит и себя с младенцем на руках. Она присутствует в кадре, но не движется среди обреченных. Она — в стороне. Когда процессия уходит в темноту, Вавилова с ребенком останавливается под полукруглой аркой, явно символизирующей ауру святости. «Боевая единица» Красной Армии комиссар Клавдия Вавилова с ее пламенной верой в коммунизм — защитница и заступница всех угнетенных. Так или иначе, в подтексте фильма ясно прочитывается религиозный архетип.

Таким образом, проблема «светской веры» существует, и религиозные движения не раз это доказывали. Массовая психология может демонстрировать религиозную экзальтацию, чреватую, в том числе, и отклонением от религиозного идеала. В свое время А. Луначарский, активно обсуждавший проблему отношений между религией и социализмом, констатировал возможную в сознании народа двойственность образа Христа. Ссылаясь на хилиастические движения в истории, он напоминал, что у Христа могут быть два лика. Он и «учитель смиренной мудрости, образец кротости и всепрощения». Но он же предстает и обличителем существующих порядков. В втором случае его лик грозен. По его мнению, картины торжества праведных и наступления Царства небесного отступают перед картиной гнева Господня, изображенного, например, великим Микельанджело на фреске «Страшный суд». Какое уж тут смирение и покаяние! Восстание требует грозного и неумолимого Христа. Психология *ressentiment* обязывает видеть в революции ту картину, которая, как правило, возникает в сознании гностиков: восстание воспринимается в виде тотального воспламенения, способствующего очищению мира.

В данной статье мы попытались на материале ряда фильмов советского и постсоветского периодов показать теснейшую взаимосвязь религиозных

и художественных процессов в России. Религия и культура — нераздельны и неслиянны. Иногда они противоречат друг другу, иногда — почти сливаются. В любом случае, их взаимоотношения являются одним из главных двигателей духовной истории нашей страны и всего человечества.

Литература

1. Ильин И. Аксиомы религиозного опыта. М., ТОО «Рарог», 1993. С. 116;
2. Сталин И. В.: Pro et contra. Антология. В 2-х тт. Т. 2. СПб., 2015. С. 681;
3. Бердяев Н. Смысл истории. М., 1990. С. 155;
4. Соловьев В. Оправдание добра. М., Республика. 1996. С. 436;
5. Камю А. Указ. соч. С. 176.
6. Мень А. Культура и духовное возрождение. М. Искусство. 1992. С. 366;
7. Солженицын А. Публицистика. В 3 тт. Т. 2. Общественные заявления, письма, интервью. Ярославль. Верхне-Волжское книжное издательство. 1996. С. 572;
8. Солженицын А. Указ. соч. С. 247.

А. Л. Казин

Образ и логос. Авторское документально-художественное кино Александра Сидельникова

*Искусство, даже и трагическое,
есть рассказ о счастье существования.*

Б. Пастернак

Около 8 часов утра 4 октября 1993 года в Москве во время штурма здания Верховного Совета выстрелом снайпера был смертельно ранен петербургский режиссер-документалист Александр Васильевич Сидельников, снимавший происходящее на видеокамеру. Вскоре он был уже на операционном столе, но спасти его не смогли. Потом, в декабре того же года, ему присудили высшую кинематографическую награду «Нику» за фильм «Вологодский романс» — уже посмертно. Для него это была уже вторая «Ника». А прожил он всего 38 лет...

Классический отечественный кинематограф — такое же глубокое искусство, как русская литература или музыка. Невозможно понять Пушкина и Достоевского, Мусоргского и Рахманинова, Иванова и Нестерова без учета всей полноты — и всей драмы, — отраженной в их созданиях православно-русской цивилизации. Точно так же Чухрай, Бондарчук или Шукшин — кинематографисты России, творившие в определенную — позднесоветскую — эпоху ее истории, и впитавшие в себя родовые черты её уникального и трагического пути во времени. В области документально-художественного кино к этому ряду имен, безусловно, принадлежит Александр Сидельников — по силе таланта, по совершенству созданных им кинематографических творений и, главное, по степени проникновения во «внутренний космос» русского человека. Это относится к личной и национальной метафизике, и к народной вере, и к противоречивому социально-психологическому состоянию человека и общества на излете советского периода. За десять лет отпущенного ему срока творческой жизни молодой режиссер сумел побывать, кажется, везде — и на далеком русском Севере («Северная Фиваида»), и на пересыхающем Арале, и на Тихом океане, и в Чернобыле, и в русской Аргентине — и, в конце

концов, погибнуть в качестве фронтового кинооператора на «малой гражданской войне» в Москве. Но остались его замечательные документально-публицистические и документально-художественные фильмы. Некоторые из них я назвал бы совершенными («классическими») образцами своего жанра.

Попробуем на материале картин избранного мастера проследить хотя бы частичные, неполные проявления цельного (симфонического) образа России в отдельных людях и событиях нашей истории и современности. Как сказано у Александра Блока, — «чтобы по бледным заревам искусства узнали жизни гибельный пожар...»

НАЧАЛО

Отсчет завершённым произведением кинорежиссера Сидельникова ведется от его студенческой дипломной работы «Пристань» (ВГИК, мастерская профессора А. Згуриди, 1982 год). Картина снята по сценарию С. Сельянова, (впоследствии одного из самых успешных российских кинопродюсеров), в основу которого положены рассказы Василия Белова. Если подходить к этой игровой картине с точки зрения эстетики «готовой вещи», то в ней, конечно, можно разглядеть определенные несовершенства — некоторый избыток действующих лиц, известную произвольность сюжета и т. п. Однако уже эта первая «проба камеры» очерчивает, во-первых, *предмет* художественного интереса начинающего режиссера — наличную жизнь людей как они есть, «реализм действительной жизни», по слову одного из героев Ф. М. Достоевского. Во-вторых, что ещё важнее, в этой картине уже проступают — хотя пока неявно, неосознанно — черты основного творческого метода Александра Сидельникова: его желание и умение увидеть (и запечатлеть на пленке) эту действительную жизнь во всех её проявлениях — в светлых и в темных, «от недостатка» и «от избытка» одновременно — но так, что точкой отсчета (началом координат) оказывается, в конечном счете, *светлая грань бытия*. Если не бояться высоких сравнений, то позволительно соотнести подобный подход с онтологией православной иконы, где тень вторична по отношению к свету, будучи только его отсутствием (знаком преодолённого дуализма). Такова была исходная ценностная установка Сидельникова как художника, выгодно отличающая его от многих коллег по цеху, полагающих, что чем больше социальной и душевной грязи они вынесут на экран, тем ближе к правде будут. Впрочем, судите сами.

Почти всё действие фильма «Пристань» происходит на большой реке, точнее, на пристани (натура — родной поселок Саши Сидельникова на Волхове, где его отец был директором школы, и где он сам родился и вырос). Время — примерно начало шестидесятых годов, когда люди ещё хорошо помнили войну. Сидят и беседуют на этой пристани двое мужчин средних лет — один местный житель, другой — приезжий. Не буду описывать все звенья связавших этих бывших солдат трагической жизненной цепи — скажу только, что жена одного из них родила во время войны ребенка от другого, а потом удавила этого ребенка своими руками, когда законный муж вернулся домой. А сама потом сгинула в тюрьме. И мужчины узнают друг друга на этой пристани...

Сюжет чем-то напоминает известный рассказ И. А. Бунина «В ночном море», когда на палубе затерянного в темном океане корабля также ведут неспешный разговор двое мужчин — муж и любовник одной давно умершей женщины. Бунина как автора интересуют прежде всего психологические стороны пережитой когда-то драмы (тогда — жгучая ревность и ненависть мужа к сопернику, сейчас — какое-то мертвое любезное равнодушие), тогда как Сидельникову-режиссеру важно вписать поведенную В. Беловым историю в общее течение русской жизни, в её совокупное «симфоническое» звучание. Если у Бунина родовая природа рассказа, условно говоря, лирическая, то у Сидельникова фильм решен как короткий (25 мин. экранного времени) фрагмент национального эпоса: судьба человеческая — судьба народная. Этой цели служат и параллельный монтаж эпизодов «рассказываемого события», и «события рассказа», и чередуемые на экране молодые (новое поколение) и уже отмеченные годами лица, и, главное — музыка. Буквально с первых кадров картины здесь звучит мелодия старинного романса, а завершается всё широкой панорамой реки под пение народного хора (фольклорный ансамбль Ленинградской консерватории под рук. А. Мехнецова). Так ещё студентом ВГИКа Александр Сидельников начал искать свой предмет и метод в искусстве кино, свое авторское видение. И уже с этой студенческой «Пристани» во все последующие (к несчастью, совсем немногие) годы творчества его центральным образным *ходом* *станет пространственное движение, танец и даже полет, осуществляемый в символическом временном поле музыки — прежде всего музыки русской песни и романса.*

Первой самостоятельной документальной работой Александра Сидельникова стала короткая десятиминутная лента «Снился мне сад» (1985), которой очень походит подзаголовок «фильм-романс». Уже с первого кадра здесь звучат такты знаменитого творения Б. Борисова в исполнении Валерия Агафонова (мы ещё вернемся к этому имени), которые сменяются потом виртуозным скрипичным концертом. Причем герой фильма говорит, что очень любит скрипку и в свое время хотел учиться музыке. Однако главный персонаж картины вовсе не музыкант — он Садовник, причем именно с большой буквы, как и его жена, тоже Садовница. И отметили они уже золотую свадьбу. Не простые они садовники — ученые. Он — доктор биологических наук, лауреат Государственной премии, автор 12 сортов северной черешни и более 50 сортов других культур, она — кандидат сельскохозяйственных наук, автор 8 сортов земляники. Но главное не это. Главное — как показаны они в фильме: то опыляющие вручную цветы своих плодовых деревьев, то прививающие им черенки, то просто как бы затерянные среди трав и кустов своего сада, почти утонувшие в нем. Кстати говоря, герой сидельниковской картины заслуженный селекционер Филипп Кузьмич Тетерев ещё подростком попал на биостанцию, и уже тогда начал писать И. В. Мичурину, а тот отвечал ему. Совершенно очевидно, что автор хотел показать на экране своего рода «жизнь в цвету», если вспомнить название «мичуринского» фильма А. П. Довженко. Так и прошла вся жизнь этих верных друг другу и своему призванию людей среди садов и полей, в труде на благо Отечества, причем делали они свое дело, в сущности, бескорыстно, и уж точно не за миллионы и даже не за тысячи рублей, как это принято ныне у «новых русских» поколений. На экране мы видим скромную

вывеску «Павловская опытная станция», это под Петербургом, рядом с бывшей императорской резиденцией, но когда зритель вслед за режиссером и его героями погружается на метафизическую глубину (именно глубину, наглядный образ вечно творящей живой жизни) этого звучащего зеленого моря, он начинает понимать, что перед ним развернутая кинометафора райского сада, Эдема, и на память приходят строки опять-таки Ивана Бунина:

И цветы, и шмели, и трава, и колосья,
И лазурь, и полуденный зной...
Срок настанет — господь сына блудного спросит:
«Был ли счастлив ты в жизни земной?»

И забуду я все — вспомню только вот эти
Полевые пути меж колосьев и трав —
И от сладостных слез не успею ответить,
К милосердным коленам припав.

Стоит напомнить — особенно молодому читателю — что снималось всё это в 1985 году, когда любая вероисповедная символика была под жестким запретом...

Сразу после «Сада» Сидельников снимает научно-популярный фильм «Монолог о сущности машин» (1986), героем которого выступает Герой Социалистического труда, лауреат Ленинской и Государственных премий, академик Лев Николаевич Кошкин. Если действие предыдущей картины разворачивалось среди живой, дышащей природы, являя собой, как мы видели, «жизнь в цветущем», то в «Монологе» речь — в прямом и переносном смысле — идет о материи инертной, механической, называемой на языке инженеров автоматическими конвейерными линиями. Поразительно, однако, как показаны на экране эти вроде бы неживые машины: они кружатся в ритмах вальса. А за экраном в это время слышен гитарный перебор, и мы узнаем, что будущий знаменитый инженер-конструктор родился в начале XX века в тихом русском городке Вязьме, который, кроме Кошкина, дал Отечеству, например, Грибоедова, Нахимова, Докучаева. В соответствии со своим генеральным творческим методом, Сидельников принципиально вписывает жизнь и дело интересующего его человека в совокупную историю Родины, причем делает это легко и изящно: машины у него под русскую музыку кружатся в танце. Примерно в те же годы выдающийся ленфильмовский режиссер Илья Авербах снял фильм «Монолог», в центре которого также оказался наследственный русский интеллигент профессор Сретенский, живущий в родовой петербургской (тогда ленинградской) квартире и продолжающий в условиях «исторического материализма» цивилизационную службу (и даже в некотором смысле служение) своих предков. Переключка названий двух картин-современниц несомненна, как несомненна и сверхзадача обоих режиссеров — дать кинематографический портрет человека, взявшего на себя радость и тяжесть творчества в эпоху жесткую и жестокую, но вместе с тем непреложную эпоху жизни их собственной страны. Оба эти персонажа — и Авербаха, и Сидельникова — могли бы сказать о себе словами Ахматовой: «Я была тогда с моим народом, там, где мой народ, к несчастью, был». И заканчивается «Монолог о сущности машин» символично:

по улице Вязьмы, так и оставшейся маленьким провинциальным городком, бегут куда-то дети-подростки. На дворе 1986 год, начало «перестройки»...

ПЕРВАЯ ВЕРШИНА

Следующий фильм Александра Сидельникова, о котором следует сказать особо — «Компьютерные игры» (1987). Дело не только в том, что за эту картину молодой кинематографист получил свою первую «Нику» (хотя и это важно). Дело в самой картине, вернее, в том, как она задумана и снята — в исходном единстве мысли и самой чувственной ткани фильма, где невозможно, по сути, провести границу между «формой» и «содержанием», «структурой» и «контентом», «документом» и «образом». Именно в этой картине Сидельников окончательно обретает свой личный авторский почерк, одновременно художественный, концептуальный и духовный. В последующих своих работах он будет уже сознательно и уверенно использовать его.

«...Здравствуй, машина!» — произносит приятный молодой человек в микрофон. И машина отвечает ему (и зрителям) несколько гнусавым «металлическим» голосом: «Здравствуйте, друзья! Я умею говорить и слушать. Выполняю арифметические действия с целыми положительными числами...». И начинает считать. Из-за двери эту сцену наблюдает стайка мальчишек с милыми живыми лицами. И сразу ощущается контраст между живым и неживым. Впрочем, кому что: ведь показалось же в свое время «философу жизни» Ф. Ницше, что «живое есть только разновидность мертвого, причем довольно редкая разновидность».

Вот такое начало фильма — несколько тревожное для «торжества ума и изобретательности», которое, согласно господствующему на Западе технократическому настроению, обещано нам грядущей всемирной компьютеризацией. В начале 1980-х годов это было почти всеобщим мнением. Но когда машина добавляет, что «скоро техника станет новым божеством человечества, и жизнь на земле станет сплошным праздником», ей уже не хочется безоговорочно верить. Наоборот, возникает желание прислушаться к негромкому голосу доктора технических наук М. Ф. Антонова (он будет комментировать всё действие фильма), напоминающего зрителю, что история науки — это не только развитие великих идей, но и драма глубоких заблуждений. И одно из таких заблуждений (своего рода алхимия XX века, как говорит ученый) — это попытка математически решить проблему человека и его жизни, то есть фактически *приравнять человека к машине*. И поскольку машина (будь она трижды «умной») в любом случае действует по принципу «стимул — реакция» (в психологии такой подход называется бихевиоризмом), приравненный к машине человек оказывается расчисленным по тому же математическому (экономическому, социологическому и любому другому рационалистическому) закону, что и должно в итоге принести ему искомое «счастье». Но на деле получается нечто другое...

ИГРА № 1. ДОМ НА ЮРУ

«Раньше в нашей деревне было людей, как в Китае... как в Китае», — произносит женский голос с характерным крестьянским выговором. «А годов через 10, как мы помрем, никого здесь не останется». Объектив кинокамеры медленно скользит по бескрайнему снежному полю, захватывает покосившийся забор, кресты, занесенные снегом могилы, руины кладбищенского храма, крепкие, но уже тронутые временем избы с затейливыми резными наличниками на окнах. Сравнительно недавно в этих домах цвела жизнь, радовались и горевали люди — теперь здесь всё остывает, медленно, но непоправимо разрушается. «Пустыня растет», как сказал бы тот же Ницше. Впрочем, немецкий философ имел в виду религиозно-нравственное оскудение современной ему Европы, а здесь — вот она, реальная ледяная пустошь перед глазами. Продукт расселения советскими властями в 70-х годах XX столетия так называемых «неперспективных» деревень — «одно из самых позорных явлений нашей жизни», по определению М. Ф. Антонова. Причем замысел вроде бы был разумный — собрать народ в крупные поселки городского типа, тут и больницы, и школы, и дороги...

Не получилось. Причем не потому, что ошиблись в расчетах. Расчеты как раз были правильные, но правота их была какая угодно — экономическая, социальная, компьютерная — только не человеческая. Сидельников цитирует в своем фильме кадры заказной пропагандистской картины З. Фельдмана «Большое новоселье», где под бодрую музыку довольные советские колхозники неспешно гуляют по асфальтовым тротуарам таких вот поселков-«новоделов». А живая русская деревня в это время гибла. Согласно безукоризненным математическим выкладкам, в СССР была спроектирована и частично осуществлена новая, искусственная деревня, где всё было правильно, но *не осталось души*. Сознательно или бессознательно, синтетическая компьютерная «модель счастья» покинула дух и сама оказалась покинутой духом. Ведь Дух, как известно, дышит, где хочет — и не дышит, где не хочет. И никакими компьютерными выкладками его не приманишь. «Молодежь здесь больше жить не будет» — печально констатируют «последние селяне», с экрана крупным планом глядят на нас их много повидавшие глаза, а за экраном слышна песня про ту самую молодежь, которая ушла из этих мест неизвестно куда...

Словно спела горлинка,
Словно встала зоренька,
Словно веткой тонкою дрогнула весна —
Это, ахнув тоненько, обернулась Оленька,
Будто колоколенка белая стройна.

Намекал ей вежливо, что один по-прежнему,
Некому мне, грешному, протопить избу.
Но другого Оленька помнила соколика
Что ушел с топориком испытать судьбу...

Заканчивается эта «игра» съемкой с вертолета: бесконечное заснеженное пространство с редкими дымками ещё теплящихся печей. Косые лучи заходящего

зимнего солнца. «Через десять лет здесь никто не останется. А нас уже не будет», — повторяет крестьянский голос, и ему вторит металлически-гнусавый голос машины: «Спрашивайте, спрашивайте, спрашивайте...»¹.

ИГРА № 2. ТАМ, ГДЕ КОНЧАЕТСЯ АМУ-ДАРЬЯ

Вторая компьютерная «игра» переносит зрителя далеко на юг, в Азию, в проклятые солнцем пески вокруг Аральского моря — точнее, бывшего моря. «Раньше здесь море было. А теперь никто не верит», — говорит пожилой узбек с изборожденным морщинами лицом. Действительно, вокруг песок, сплошь до горизонта. Поистине, пустыня растет. «Я стою на дне самой глубокой реки Аму-Дарья», — подтверждает другой персонаж фильма. «Река — это как кровь для жизни народа. Мы называли её бешеной рекой. Это была единственная кровяная артерия, дарившая жизнь нашему региону...». На экране — песчаные холмы, дюны, изредка поросшие какими-то колючками.

Нет больше Аму-Дарья, как нет и целого Аральского моря. Ещё один плод компьютерного проектирования жизни, продукт того самого «эвклидовского» ума, относительно которого иронизировал ещё Достоевский. Сидельников и в этой части своего фильма приводит отрывок из бодрого пропагандистского ролика брежневских времен, где торжествующий голос диктора вводит зрителя под своды якобы уже построенных на месте бывших Каракумов городов и заводов, приглашает его взглянуть на воображаемые хлопковые поля — а на самом деле песок засыпает реку и море со скоростью 170 километров в год. Засуха, суховеи, смерть всего живого. «Деградация природы есть только проявление деградации человеческой души, — комментирует М. Ф. Антонов. — У нас идет процесс душевного одичания. Но мы этого не замечаем, потому что одичание прикрывается ростом формальной образованности. Мы врем сами себе».

Финал южной «игры» — и всего фильма — настоящий шедевр документально-художественной образности. Камера тщательно фиксирует лодки, барки, корабли — но они не плывут, а *сохнут на песке*. Это *бывшие* корабли — нынче это муляжи, симулякры. Их путь окончен, с ними надо попрощаться, их надо отпеть — и это делает великий Карузо, поющий за экраном щемящую арию из оперы Ж. Бизе «Искатели жемчуга». Единство изображения и музыки создает в завершении фильма мощный симфонический смысловой аккорд, который со времен Аристотеля называется в теории искусства *катарсисом*. Вопреки всему мрачному и тяжелому, что составляет фабулу фильма, от него не остается впечатления безысходности. Катарсис — это именно очищение страданием и страхом, и Сидельников, как никто другой из известных мне документалистов, умел поднять дух человека над ними. Жизнь продолжается, пока люди и народ не сказали своего последнего слова. Как раз по этой причине режиссер Александр Сидельников имел все основания победно вскинуть вверх руки под аплодисменты зала после торжественного вручения ему его первой «Ники» на сцене московского Дома кино в 1988 году. Приз на престижном фестивале документального кино в германском Оберхаузене только подтвердил это.

ШАГИ МАСТЕРА

Успех — и в России, и за границей — «Компьютерных игр» показал, что в отечественной кинодокументалистике сформировался талантливый и, несмотря на молодость, уже зрелый мастер, которому многое по плечу. Самое главное, Александр Силельников обрел и вполне осознал *свою тему* в кино — *образ крестного пути России*. И сумел остаться верным этой теме во всех видах и жанрах обозначенного его именем художественно-документального кино.

Через два года после «Компьютерных игр» на экраны выходит новый фильм Сидельникова «Преображение». Название картины не должно вводить в заблуждение: фактически это продолжение первой, северной «игры» из предыдущего фильма. Там «игра» завершается заснеженным, безлюдным русским полем — здесь картина с этого начинается. Правда, «музыка» здесь поначалу другая, почти веселая, хотя тоже крестьянская. Старушка доит корову, напевая:

Дайте в руки мне гармонь,
Золотые планки...
Парень девушку домой
Провожал с гулянки...

Кончив песню, тот же голос продолжает: «Владимир-от Ильич Ленин учился у Карса Марса со Сталиным. А Карс Марс и Фирдих Энгельс они вместе были в других странах». Слышны удары молочных струй в подойник. Вокруг старушки заинтересованно посмеиваются слушатели. «Вы не смейтесь, я политику хорошо знаю. Так вот, Карс Марс я не знаю где учился, а у него учился Владимир Ильич да Иосиф Виссарионович Сталин. Доктором его звали в разных странах. Карса Марса... А Владимир Ильич Леин он в девятнадцатом году боролся с капиталистом в общем, с кулаками. С Антантом этим боролся. И женщина Каплан была подкуплена этим Антантом или как их... После того он помер, а на посту стал Иосиф Виссарионович Сталин. И работал он до пятьдесят третьего года. Он с самого детства был на руководстве...».

Так складывает свою версию национальной истории XX века Нина Ивановна Корюкова, дочь красного пропагандиста. А на экране пейзаж северной деревни сменяется хроникой 1930-х годов. Детский хор на сцене, вдохновенный дирижер, на заднике сцены огромный портрет улыбающегося в усы Сталина. Звучит русская народная песня «Вдоль по улице метелица метет...»

Следующие кадры поражают своим контрастом. Сначала на экране мы видим православную праздничную службу, звучит мощный церковный хор «Воскресение твое, Христе Спасе...», люди со светлыми «пасхальными» лицами молятся со свечами в руках. И тут же праздник воскресения сменяется хроникой революционных демонстраций, реют красные знамена и лозунги, огромная толпа движется неизвестно куда. Сидельников зримо объединяет в своем фильме главные события отечественного XX века — веру народа в высшую, божественную правду бытия, и ту превращенную (и извращенную) форму этой веры, которую она получила в практике советской власти. Не только в этой — эпической по замыслу — картине, но и в других, даже более камерных и лирических произведениях режиссера, зритель встречается с *целостным, единым образом Руси-России, который есть*

вместе с тем и её логос, не зависящий от того или иного общественно-политического устройства её «вещественной» субстанции. Выражаясь гегелевским языком, можно сказать, что в центре внимания художника находится то исходное единство исторического и логического, которым и определяется судьба России как живой, цельной, радующейся и страдающей народной души.

Камера переносит зрителя в ветхий барак, оставшийся ещё со времен спецпеселенцев. «В этом Введенском сельсовете было пять деревень и один починок», — рассказывает сын раскулаченного крестьянина. «Деревня Тупаново — 95 домов, Фетино — 90, деревня Сысоево — 110... Двухэтажные, крепкие дома, многодетные семьи. И какая же сила была заключена в этих деревнях...».

Ничего не осталось. Русского Севера больше нет, будто Мамай прошел. «Год великого перелома был годом перелома станового хребта народа», — комментирует академик В. А. Тихонов, скрыто цитируя Солженицына (в 1988 году ещё запрещенного. — А. К.). «Начав принудительную коллективизацию, мы по сути ликвидировали крестьянина как социальный тип». На экране — исправительно-трудовой лагерь, удивительно похожий (фактически — подлинник) на «зону» из «Сталкера» А. Тарковского: заборы, вышки, рельсы, движущая вагонетка, паутина спирали Бруно, преодолеть которую практически невозможно. И «веселенькая» народная песенка тех лет:

Нам придется расставаться
В это воскресеньеце.
Тебя приняли в колхоз,
Мне на выселеньеце.

...Трудно пересказать сложную, многоходовую по смыслу, «многолюдную» фабулу этого полуторачасового документально-художественного авторского фильма. Да это и не нужно. Замечу только, что в нем участвуют (либо цитируются) выдающиеся отечественные экономисты Чаянов и Кондратьев, знаменитый писатель-«деревенщик» Василий Белов, многие другие... В финальных кадрах мы снова видим сына раскулаченного в годы великого перелома крестьянина, который по-хозяйски пилит *на своем поле* огромное кондовое бревно. «Через три года подрастут у меня здесь медоносы», — говорит он. И маленький мальчик пробирается вдоль стены по бурьяну, обступившему деревенский храм. Звучит голос священника, как бы подтверждая поверье, что и в покинутых храмах творится служба. «В воздержании — терпение, в терпении — благочестие, в благочестии — правдолюбие, в правдолюбии — любовь. Сейчас говорят: прогресс движет человеком. Но что такое прогресс? Это когда улучшают физическую природу, физическую материю. И она стонет от человеческого усердия. А преобразование — это когда человек подходит с любовью ко всему, подходит с благоговением...». Луч солнца падает на стены храма и начинает сверкать, представляя взору удивительные по красоте фрески и детали разрушенного алтаря. И звучит романс на стихи Николая Рубцова.

В настоящей статье не место обсуждать вопрос о сущности коллективизации, о её движущих силах и лицах (одно начальство ГУЛАГа чего стоит!), о её результатах. Об этом до сих пор спорят историки и политики, и спорам этим не видно конца²

. История, как известно, не имеет сослагательного наклонения, а однозначное черно-белое восприятие многогранных явлений жизни есть её крайнее и вульгарное упрощение. Истина искусства и мысли рождается в диалоге (диа-логике), способных охватить по меньшей мере две стороны своего предмета как целого. В историческом времени возрастает одновременно сумма добра и сумма зла, порядка и хаоса. Такова реальная синергетика нашего противоречивого мира — особенно мира православно-русского. Никакой прогресс не обходится без значительных духовно-нравственных потерь, причем нередко эти потери превышают цену (прагматический успех) самого прогресса. Вся техносфера «железного» XX века, от небоскребов и атомной бомбы до воображаемых компьютерных вселенных, моделирует антидуховные (инволюционные) нормы и цели движущегося к своему финалу технократического общества (как при социализме, так и при капитализме). Ценности духа вступают в противостояние с идеей овладения миром — идеалом модерна, причем русская культура переживает это противостояние особенно остро. Петру Первому и Иосифу Сталину — каждому в свое время — приходилось силой насаждать на Руси модернистские (в одном случае абсолютистско-имперские, в другом — имперско-коммунистические) идеалы, а любой идеал требует жертвы. Восточно-христианская (русская) история оказалась весьма устойчивой в плане своих базисных метаисторических оснований, вплоть до идеи коммунизма как жизни по правде, которой попытались достигнуть силой. Именно по этой причине утопия «прогресса без берегов» почти опустошила Русский Север, что и показано в фильме «Преображение»³.

В том же 1989 году на экраны выходит следующий фильм А. Сидельникова «Полигон» — одна из самых страшных документальных лент, которые доводилось видеть автору этих строк. Эта получасовая картина целиком посвящена «мирному атому», и той почти неотвратимой опасности для человека и человечества, которую он в себе несет. В 1989 году после Чернобыля прошло всего четыре года, проблемы ядерной энергетики были, что называется, на слуху — однако для Александра Сидельникова это была отнюдь не конъюнктурная тема: она закономерно вытекала из ключевой идейно-художественной установки его творчества. Речь в этом фильме, собственно, идет, ещё об одной «компьютерной игре», на этот раз чувственно, воочию похожей на Апокалипсис. В фильме активно использованы материалы кинолюбительских съемок, за что авторы фильма даже извиняются перед зрителями, однако извиняться не за что: любительские кадры нередко оказывались единственным доступным свидетельством тех реальных процессов, которые происходили в строго засекреченной области советской ядерной программы. Не случайно название фильма — слово «Полигон» — в самом начале картины символически обводится рамкой-картой Союза Советских Социалистических Республик.

«... Это, конечно, никакой не героизм. Это нормальный этап научно-исследовательской работы. Нас специально готовили для работы в ядерной промышленности. И даже мои учителя сердились, когда мы, ещё совсем ничего не зная, начинали говорить о какой-то опасности, о каком-то риске», — говорит в самом начале фильма один из ветеранов «ядерного проекта». Тут же выясняется, что этот человек «в интересах науки» добровольно съел и выпил за свою жизнь

немало радиоактивных элементов — и вроде бы ничего... Действительно, то было поколение энтузиастов-героев, но вот плоды и даже сам ход их работы нередко оборачивались болезнью и смертью для многих людей и целых областей нашей страны. Об этом на экране размышляют разные люди: научные сотрудники Ленинградского института радиационной гигиены; крестьяне «зоны жесткого радиационного контроля» на Брянщине; облученные жители города Кыштым Челябинской области; бывший зэк колымского лагеря Бутугычак... Характерно, что некоторые ученые резко возражают по ходу действия против самого названия фильма «Полигон», которое, как им кажется, унижает их бескорыстный труд. И их можно понять. Однако документальная кинокамера — неподкупный свидетель того, какую цену заплатил русский народ за успехи в ядерной области.

Первая часть фильма носит название «Мачехины дети». Но действуют (точнее, бездействуют) на экране и дети и взрослые — дело в том, что все они *больные*. И больны странными болезнями, когда кажется, что не болит ничего, а вот «дышать трудно», как говорит один мужчина, по виду сельский механизатор. Кинокамера панорамирует по деревенской улице: тут и дома неплохие, и одеты люди не бедно, у калиток мотоциклы, даже машины — а вот не дышится. И наезжающие медкомиссии толком ничего сказать не могут, а тем более лечить, хотя все знают, в чем источник хвори: *радиация*. Тихая смерть, как называют её в народе. Дети, как и положено им, играют на улице, возятся друг с другом на льду, а в это время их организм медленно и неслышно разрушается. И взрослые, которые уже знают свою судьбу, не в состоянии им помочь, разве что бежать сломя голову из этих зараженных мест. «Если уж с нами такое сделали, — произносит женский голос за кадром, — так надо и позаботиться о нас, чтобы не были мы мачехины дети. А мы у своей матери у родины живем». Качаются ветки голых по-зимнему яблонь с остатками прошлогоднего урожая. И доносится откуда-то издали мелодия грустного романса...

Титры второй части выглядят так: «Нам СПИД не грозит. К предстоящей 35-летней годовщине радиоактивного выброса в Челябинске-40, более известного как взрыв в Кыштыме». Последняя, заключительная новелла фильма и вовсе свидетельская: «Да здравствует радиация! Колымские мемуары». «Как в кино, гриб ядерный пошел на нашу деревню», — рассказывает очевидец катастрофы 1957 года. После этого стали рождаться дети с очень большими головами. И пропало всякое желание бороться за жизнь. Ученые, правда успокаивают: дескать, через 20 лет рак будут лечить, как насморк. Но объектив оператора не обманешь: изможденные лица, потухшие, бессильные глаза. И символический кадр как зримое воплощение сказанного: панорама по снежному пространству, дорога, и в конце её — черные клубы дыма из заводских труб, заслоняющих собой дальнюю колокольню храма. И рядом новенькое, «с иголочки» здание атомной электростанции.

Далее действие переносится на берег Восточно-Сибирского моря, на самый дальний Восток. И здесь тоже «мирный атом», урановые рудники. Сидельникову удалось снять человека, бывшего зэка, работавшего на этих рудниках сразу после войны, начиная с 1947 года. «Умирало там каждый год двадцать пять—двадцать тысяч. Кто от голода, кто от цинги, кто от радиации, — ведет он свой

непридуманный рассказ. — Я видел этих дистрофиков... Там уже ни почек, ни печенок! Организм, он пустой остался, буквально. Единственное, что у него остается — это мозгов немного. Ученые их там препарировали...». На экране — волны холодного залива, невысокие горы, пристань, у мола стоит военный корабль, рядом кучи металлолома. Туман над водой, тут же забор и сторожевая вышка. Сам рассказчик — крепкий ещё, несмотря на возраст, кражистый мужик, много повидавший на своем веку. «На Будугучае было восстание в пятьдесят втором году. Восстание вольных. Я даже помню, кто это начал, Вася был такой — Кузя по кличке. Он сидел на дозиметре... Я вот думаю — за что? За грамм этого радиационного топлива сколько гибло людей? За что?»

Но фильм заканчивается не этими словами — он заканчивается чудовищными документальными кадрами термоядерного взрыва (напомним, первого в мире, произведенного в СССР). Академики Курчатов, Сахаров и Харитон под руководством Бери постарались. Как щепки, ломаются вековые сосны, летят по воздуху остатки крыш и окон, разбегаются в панике стада оленей. Растет на горизонте грибообразное облако, заволакивающее землю. Звучит ещё один, на это раз эстетический закадровый комментарий ученого: «Я был на испытании термоядерного устройства. Я наблюдал красивейшую картину, я не знаю, с чем это сравнить, ну может быть, с северным сиянием да ещё с цветком сказочным. Гамма цветовых красок...»

Да уж, поистине страшная вещь красота, как заметил в свое время Митя Карамазов. Здесь все концы сходятся, все противоречия вместе живут. Сколько людей заплатило своим здоровьем и самим своим существованием за эту дьявольскую красоту — или, может быть, всё-таки за то, чтобы осталась живой страна? Когда встает вопрос о цене победы — в данном случае в ядерной гонке — не следует упускать из виду, что это была *цена жизни народа и всей России*. Иначе бы её просто стерли с лица земли — не в 1942, так в 1950. И некому было бы спеть под гитару нежную песню, завершающую собой этот кинематографический «опыт художественного исследования» (жанровое определение солженицынского «Архипелага»):

Светом полнится моя горница
От зари и до зари.
И поют в лесу за околицей
Глухари, глухари...

ВОЛОГОДСКИЙ РОМАНС

1992 год стал вершиной короткой творческой жизни Александра Сидельникова — на экраны вышел его предпоследний и самый объемный (9 частей) фильм «Вологодский романс». Разумеется, никто не мог тогда даже представить себе близкой гибели молодого кинематографиста, только что вошедшего в возраст профессиональной зрелости. Его новая картина имела заслуженный успех у зрителей, причем вовсе не только профессиональных. Прокат документальных фильмов у нас, как известно, весьма ограничен, однако в рамках клубного

и телевизионного показа эта лента стала действительно рекордсменкой по зрительскому участию в её судьбе — не сравнимому, конечно, с «блокбастерами» типа «Легко ли быть молодым?» Р. Подниекса, которые специально раскручивались на исходе советской власти всеми возможными способами в политических целях — но всё же вполне определенному, и, главное, заслуженному. Отметим также, что эта картина несет на себе марку киностудии «Ленфильм»: по жанру и стилю она была задумана и осуществлена именно как *образный синтез хроникального (фиксирующего) и игрового (формотворческого) начала в кино*, что само по себе выделяет её из общего ряда документального мейнстрима. Трудно сказать, чего здесь больше — масштабных кадров строгой северно-русской природы, тщательно выполненных кинопортретов действующих лиц, или чарующей музыки, прежде всего песенной и романсовой, в исполнении Владимира Громова.

О Владимире Громе следует сказать особо. Это не только центральный персонаж (ключевое действующее лицо) «Вологодского романса» — это ещё как бы «музыкальный двойник» кинорежиссера Александра Сидельникова, его песенное alter ego, берущее на себя главную лирическую тему его многонаселенных и многопроблемных картин, начиная с самых первых. Выше мы уже отмечали романсовую природу кинематографического письма Сидельникова как художника лирического (и лиро-эпического) плана — и вот как раз Владимиру Громову, замечательному исполнителю русских народных песен и романсов, доверил Сидельников заботу о «связи времен» в своих картинах. И связь эта оказалась весьма прочной — музыкально явленным единством духовной и душевной жизни русского человека.

В повседневности (на эмпирическом уровне существования, как сказал бы философ) Владимир Громов «всего лишь» машинист электровоза, однако по глубинной, экзистенциальной своей сути Громов — поющая душа России. Именно таким он предстает уже в начальных эпизодах «Вологодского романса», когда зритель по воле режиссера как бы садится вместе с ним в кабину электровоза, и на него стремительно надвигается громада русского пространства-времени, неопостижимого ни для какого ratio, но выразимого именно в лирической мелодии, ему сопричастной и соизмеримой. Как пишет сам режиссер в литературном сценарии фильма: «Я предлагаю выпасть на час из нашего политизированного донельзя бытия и вспомнить, что есть где-то на свете просто Красота, просто Радость, просто русская мелодичная песня. Хочется верить, что это будет философский фильм, хотя его герои никогда в жизни не читали ни Шпенглера, ни Аристотеля. Смее надеяться, что это будет и зрительский фильм, ибо наши герои пишут песни, пишут романсы, которые, ей-ей, не хуже гумилевских и тютчевских...».

Итак, вместе с певцом-машинистом Громовым мчимся мы на электрической — почти гоголевской — птице-тройке по перестроечной, очередной раз взбаламученной и, однако, по-прежнему прекрасной России. Прекрасной и вечной, вопреки всем войнам, перестройкам и революциям. Мелькают вначале кадры-знаки каких-то волнующихся толп, фабричных дымов, паровозов — и затем это разом всё пропадает, как будто и не было, и зритель (вместе с авторами фильма) оказывается на кухне вологодской квартиры Громова; за столом сидят мужички, но не простые — все они поэты и композиторы, и рассуждают, как

водится, о смысле жизни, особенно жизни нашего Отечества. «В этой стране с расстрелянной историей неужели мы можем ещё петь?» — спрашивает поэт Михаил Сопин. И весь дальнейший ход фильма подтверждает — да, можем! Как подтверждают и стихи самого Сопина:

Плачу я что ли
Листовою осеннею
наземь.
Что-то привиделось,
Что-то припомнилось
мне...
Поле, ты поле —
Единственный свет мой
и праздник...
Тени дождей,
отраженные
в дальнем
окне.

А громовский поезд мчится дальше, и незаметно становится... теплоходом, плывущим по реке Сухоне. Называется теплоход «Николай Рубцов». И человек на палубе с гитарой в руках рассказывает о своем безвременно погибшем друге — одном из лучших русских поэтов 60-х годов XX века Николае Рубцове: «Он верил, что звезда его яркая, но недолговечная. Троих таких знаю, которых убили жены, и всё по любви...». И звучит песня на стихи Рубцова:

В жарком тумане дня
Сонный встряхнем фиорд!
— Эй, капитан! Меня
Первым прими на борт!

Плыть, плыть, плыть,
Мимо могильных плит,
Мимо церковных рам,
Мимо семейных драм...

Скучные мысли — прочь!
Думать и думать — лень!
Звезды на небе — ночь!
Солнце на небе — день!

Плыть, плыть, плыть
Мимо родной ветлы,
Мимо зовущих нас
Милых сиротских глаз...

Если умру — по мне
Не зажигай огня!

Весть передай родне
И посети меня.

Где я зарыт, спроси
Жителей дальних мест.
Каждому на Руси
Памятник — добрый крест!

Плыть, плыть, плыть...

Это уже Громов поет. И теплоход — а точнее, кинокамера в руках оператора, — словно взлетает над Сухоной и плавно парит над землей, и зритель видит с этой высоты реки, и мощные мосты, и обитаемые и покинутые деревни, и кресты колоколен на фоне далеких лесов, и всё это вологодчина, северная Россия, а вернее — вечная Русь. Как сказано у того же Рубцова: «Здесь Русь навек произошла, и больше ничего не происходит». Вот об этом фильм «Вологодский романс».

Дальнейший ход киноповествования — это ряд живых вологодских пейзажей, мерно сменяющие друг друга златоглавые храмы «северной Фиваиды», это, наконец, игра бликов света и отражений в воде, своего рода свето-цвето-музыка, зримо соответствующая обертонам голоса Владимира Громова. И после всего этого горизонт-просвет экрана вновь расширяется, звучат положенные на музыку рубцовские слова:

...Над притихшей деревней
Скоро-скоро подружки
В облаках полетят с ветерком.
Выходя на дорогу,
Будут плакать старушки,
И махать самолету платком.

Ах, я тоже желаю
На просторы Вселенной!
Ах, я тоже на небо хочу!
Но в краю незнакомом
Будет грусть неизменной
По родному в окошке лучу —

— и зритель снова по воле автора летит над этой непонятной, одновременно мистически красивой и щемяще печальной северной Россией, и затем приземляется... на другом конце земного шара, в современной южноамериканской стране Аргентине, в её столице городе Буэнос-Айресе.

Хороший город Буэнос-Айрес, высокие дома, шикарные машины, приветливые люди. Странно смотрится на этих праздничных улицах вологодский певец-машинист Громов, сразу видно, что он с другой планеты. Камера выхватывает из уличной толпы одно лицо, другое, присматривается к ним... Вот один из прохожих почти славянского облика — потом оказывается, что мама у него русская, папа немец, родился он в послевоенной Германии, живет в Аргентине. Он тоже певец, поет

русскую оперную классику, солист местного театра. «Русская музыка теплая», — говорит он, напевая что-то из «Бориса Годунова». И с ним согласны запечатленные Сидельниковым другие насельники многочисленной русской колонии в Аргентине — например, бывший аргентинский миллионер дядя Витя Трофимов, выброшенный как «перемещенное лицо» после войны с трансатлантического парохода на чужой берег без жилья и денег, но сумевший затем «пробиться в люди», а ещё через некоторое время, как это нередко случается с русскими миллионерами, всё в одночасье утративший; и бывший боец власовской армии Наталья Калиняк, бежавшая в 1945 году от англичан, выдававших власовцев прямо в руки генералиссимусу Сталину. Все они, собравшиеся в концертном зале при православном русском храме, затаив дыхание, слушают песни в исполнении Громова, а потом поют сами. Особенно им удастся старинный романс «Белая акация». А бывший аргентинский миллионер наяривает на балалайке, сделанной собственными руками:

Ах, куда ты залетела,
Канарейка бойкая?
Не сама я залетела,
Судьба ж моя горькая...

На экране — ряд фотографий, на которых певцы запечатлены молодыми и красивыми. Одна из них напоминает свадебную. Наталья вспоминает страшные подробности того, как английские войска летом 1945 года окружили русские лагеря в западной Германии, и всех подряд, вместе с женщинами и детьми, грузили в машины — и на восточную границу. А вот крупным планом — «большая тройка»: Сталин, Черчилль, Рузвельт... А Буэнос-Айрес живет своей полной жизнью, мы видим корриду, слушаем горячие аргентинские мелодии, вместе с Грозовым созерцаем очаровательных смуглых южноамериканских девушек, наступает вечер, зажигаются огни рекламы, гуляющих людей на тротуарах всё больше, движется куда-то бесконечный поток машин — но в это время, сначала тихо, а потом всё слышнее звучит под гитару русская песня:

Сердце мается, но не кается,
И любя, и любя
Чистым облаком опускается
Близ тебя, близ тебя —

— и мы вновь оказываемся среди вологодских озер и перелесков, опять перед нами проселочная дорога с покосившимся телеграфным столбом, деревня, поле, и по тропке вдоль поля идет Громов, на этот раз без гитары, он сосредоточен и серьезен, и говорит серьезные слова: «Россия — это, наверное, то, чем дышишь, что чувствуешь, чем живешь. Наверное, это то же самое, что — мать».

Но фильм кончается не этим — он заканчивается двумя эпизодами, в которых собран обобщающий символический смысл. Громов вместе со своим другом-поэтом Константином Линком переходят по деревянным мосткам на озерный остров, где расположена одна из самых суровых советско-российских колоний строгого режима. Именно здесь снимал свою «Калину красную» Василий Шукшин. И надо

видеть этих осужденных на длительные сроки мужчин, с их овеванными всеми ветрами грешного существования лицами, когда в переполненном тюремном клубе звучит «То не ветер ветку клонит...», а вокруг острова на фоне тревожного красного заката движется взвод охраны с автоматами ...

В последних кадрах картины мы видим Громова, Линка, поэта Михаила Сопина — всю вологодскую компанию поэтов-музыкантов — на лесной дороге. Они возвращаются домой с корзинами, полными грибов. Они устали. Он делает и делает для жизни, всё что могут — прежде всего, *они спасают её душу*. И потому отнюдь не пафосно, а вполне трезво и естественно, как констатация факта, воспринимается в конце этого сложнейшего по тематическому строению эпического кинополотна смысл песни, исполняемой в сопровождении баяна её автором Константином Линком:

Смерти никогда, никогда не будет.
Будет, будет только жизнь...

Не будет преувеличением сказать, что среди отечественных документально-художественных фильмов последних лет немного найдется картин, более совершенных по исполнению и более глубоких по мысли. К несчастью, «Вологодский романс» оказался последней полнометражной лентой режиссера Сидельникова — его остановила пуля.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ

Творчество Александра Сидельникова заслуживает по меньшей мере тройного осмысления — собственно искусствоведческого, культурологического и философско-мировоззренческого.

В первом, *искусствоведческом* плане авторский кинематограф Сидельникова являет нам *достигнутое единство образа и логоса*, что и оказывается по существу критерием его совершенства как художественного произведения (артефакта). Образ искусства — это идеальное *Все*, данное как предметное *ничто*, конечная модель бесконечного мира. Именно этим искусство отличается от других, нехудожественных структурно-смысловых модификаций культуры. «В художественном творении истина сущего полагает себя в творение»⁴. В искусстве происходит процесс символизации сущего, когда самый обыкновенный предмет (событие) оказывается в то же время наглядным представителем той или иной версии мира, её влекущим энергичным пределом (аттрактором). В этом смысле любой художник — космогонист, хозяин своей символической земли как воображаемого проекта Большой Вселенной. Искусство — это виртуальная теургия. Своеобразие «новой визуальности» — кино, телевидения, видео — в этом плане только в том, что здесь тотальность сущего дана с *предельной чувственной наглядностью*, в реальном пространстве-времени. По выражению Ж. Делёза, в кино мир рассказывает самого себя. Особенно это касается документального кино, где дерево, река, человек, храм явлены на экране «вживую», как *этот* храм и *эта* река. Во всех своих фильмах Александр Сидельников искал и находил такую чувственно-предметную фактуру, которая, будучи помещена на экран (то есть заключена

в художественно-смысловую рамку) становилась естественным символом идеи (истины), полагаемой им в своё творение. Так происходило уже в начальных его картинах, начиная с «Монолога» и «Сада», но именно в «Преображении» и «Вологодском романсе» режиссер нашел ту почти исчерпывающую полноту кинематографического образно-музыкального (песенно-романсового) ряда, которая оказывается уже не иллюстрацией или аллегорией истины, а самой художественной истиной, совпадающей в своей онтологической глубине с благом и красотой. Эволюционируя от документальной публицистики ранних лент к жанрово-продуманному и стилистически-завершенному художественно-документальному музыкальному фильму зрелого периода, творческая методология Сидельникова демонстрирует на практике принципиальное внутренне единство ценностно-познавательного акта, осуществляемого в форме кинематографического образа. Пользуясь ключевыми терминами современного искусствознания, можно сказать, что кинематограф Сидельникова выстроен по *классическому* принципу — искусство пред лицом Вечности, *sub specie aeternitatis* (в отличие, например, от того же Тарковского, у которого классическая парадигма дана сквозь призму модерна). *Творчество и познание, образ и логос в авторском кино Александра Сидельникова тождественны.*

В *историко-культурологическом* (собственно документальном) плане эта истина предстает в картинах Сидельникова как *душа России* — страдающая, грешная, ошибающаяся, но и в своем страдании не покинутая духом, не *духооставленная*. Именно этим творчество Александра Сидельникова отличается от большинства «перестроечных» документальных лент второй половины 1980-х годов, основной задачей которых было снижение (редукция), разоблачение (деконструкция) и разрушение (деструкция) советского мифа. Однако вместе с водой они выплескивали и ребенка: метили в коммунизм, а попадали в Россию. В отличие от них, фильмы Сидельникова, вопреки всем катастрофам и тупикам, которые там показаны, не безысходны и не мрачны; более того, они жизнеутверждающие. Технократическая утопия «Компьютерных игр» или атомная смерть «Полигона» — это ещё не конец истории и не конец России. Мало крикнуть, что в доме темно: надо внести туда свечу. Человек и страна живы до тех пор, пока они не сказали своего последнего слова. Последнее (в переносном и отчасти в прямом) смысле слово Александра Сидельникова — это заключительная строфа песни Константина Линка в финале «Вологодского романса», композиционно завершающая собой его итоговый (как оказалось) шедевр.

Наконец, в наиболее общем, *философско-мировоззренческом* плане все картины Сидельникова суть образы-логосы *русской идеи* в её христианском понимании. На экране не понятия и не формулировки — перед нами сама предметная реальность этой идеи, выстроенная как наличный русский культурно-исторический и даже бытовой космос. Собственно, это и есть генеральный содержательный замысел (пафос) и сквозное сюжетное действие (повествование) его кино, по отношению к которым конкретное фабульное функционирование отдельных лиц и эпизодов выступает как их документальное (в том числе документально-музыкальное) оснащение. Пение Громова, как и музыка и стихи его вологодских друзей — это не постановка, не игра: это музыкально-поэтическая стихия (или,

выражаясь ученым языком, квинтэссенция, сущностный субстрат) повседневного способа их существования. Громов и его друзья не актеры. В качестве народного певца и народного (вологодского, русского) человека Владимир Громов оказывается одновременно *наличным (фактическим) персонажем и олицетворенной идеей (идеалом)* главных фильмов Сидельникова. Если попытаться сформулировать эту идею, позволительно указать на *самотождество и непрерывность* России во всех её ипостасях и при всех режимах, во времени и в пространстве, при царях, при коммунистах и при демократах, в северной деревне, на Восточно-Сибирском море и даже в Аргентине. Именно эту идею «выпевает» Громов со своей неизменной гитарой. Живи не так, как хочется, а так, как Бог велит — таково самое краткое её словесное выражение. Как писал в свое время Чаадаеву А. С. Пушкин: «Клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю, кроме истории наших предков, какой нам Бог ее дал».

Подводя итог, скажем, что авторское документально-художественное кино Александра Сидельникова — это кинематографическая формула вечной (идеальной) России, и за это ему наша вечная благодарность.

ПОСЛЕДНИЕ КАДРЫ

После «Вологодского романа» Александр Сидельников задумал целый цикл документально-художественных музыкальных фильмов, в которых намеревался использовать и развить столь успешно осуществленную им в «Романсе» творческую методологию. Однако закончить он успел только один из фильмов этого цикла — трехчастевку «Петербургский романс» (1993), посвященную памяти также безвременно ушедшего из жизни петербургского певца Валерия Агафонова (1941–1984). По жанру это именно фильм-воспоминание, персонажи которого говорят о своем утраченном друге. В картине собраны редкие, большей частью любительские съемки выступлений Агафонова, место действия здесь — Санкт-Петербург, имперская российская столица. Остается только сожалеть о незаконченности этого замысла режиссера. Но судьба готовила ему иные испытания.

Как известно, осенью 1993 года в Москве возникло открытое противостояние между исполнительной и законодательной властью Российской Федерации. 21 сентября президент Б. Ельцин издал указ, согласно которому распускался законно избранный парламент РФ — Верховный Совет, и вся власть переходила в руки Ельцина и его группировки. Началась блокада Белого дома — фактически гражданская война. Как кинодокументалист, Александр Сидельников не мог пропустить этих событий. Ночным поездом 2 октября он уехал в Москву, и весь следующий день снимал на видеокамеру главные эпизоды этой новой национальной драмы. Материал его съемок сохранился — тут и митинг у мэрии, и марш на Останкино, и попытка Патриарха Алексия Второго примирить противников: мы видим на экране, как из Елоховского собора торжественно выносят святыню Русской Православной церкви — Владимирскую икону Божией матери...

Ранним утром 4 октября Сидельников со своим другом-москвичом был в районе здания Верховного Совета, где уже начался штурм. Видеокамера в руках Александра записала все подробности этой его последней киноэкспедиции.

Он подошел в Белому дому со стороны Дружинниковской улицы (там как раз располагался московский Киноцентр), недалеко находится американское посольство. Всё это пространство простреливалось насквозь, в том числе снайперами. Александр со своей камерой укрылся между редкими деревьями, растущими вдоль улицы, и постепенно продвигался вперед, ближе к центру событий, к самому окруженному зданию. В записи слышна периодическая стрельба, на земле лежит раненый человек, какая-то женщина пытается оказать ему помощь. Чей-то голос предупреждает Александра: «Не ходи дальше, опасно!». На экране ребристый борт БТРа, слышны отдельные хлопки выстрелов. И вдруг — тьма. Пуля снайпера поразила Александра Сидельникова в шею. Приняв видеокамеру на грудь, он медленно опустился на землю. Через полчаса он был уже на операционном столе, но врачи оказались бессильны...

Отечественное и мировое документальное кино потеряло одного из лучших своих молодых режиссеров, у которого всё ещё было впереди. Отпевали Александра в храме Иоанновского монастыря в Санкт-Петербурге, где покоятся мощи Иоанна Кронштадтского. Похоронили его на высоком берегу Волхова, недалеко от той самой пристани, где 10 лет назад он снимал свой первый студенческий фильм.

Примечания

¹ Проблемы взаимоотношений человека и машины стали предметом пристального философского, нравственного и социокультурного осмысления, начиная с первых десятилетий XX века — достаточно назвать имена Н. А. Бердяева, Х. Ортеги-и-Гассета, О. Шпеглера. В современной культуре комплекс «человека-машины» приобретает всё более напряженный характер, вплоть до трагедии духа в мире разума. См. об этом, в частности: *Кутырев В. А. Философский образ нашего времени. Безжизненные миры постчеловечества*. Смоленск, 2006.

² См. об этом: *Казин А. Л. Антиномии русского опыта / В кн.: Казин А. Л. Русские чудеса. История и судьба*. СПб., 2010.

³ Об актуальности темы «неперспективных» деревень, возникшей в 1960-х годах, говорит тот факт, что к ней, по сути, вернулись в 2010 году, начав на уроне Госдумы обсуждение проблемы «неперспективности» уже целых областей и губерний.

⁴ *Хайдеггер М. Исток художественного творения / В кн.: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.* М., 1976. С. 133.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

А. Л. Казин

Настоящее и будущее

Вместе с читателем этого тома — точнее, 3-х томов в четырех книгах — мы по мере сил стремились осмыслить столетний путь отечественной литературы и искусства: от 1917 года к 2017-му. Разумеется, предметом рассмотрения стали лишь отдельные его этапы и персоналии, ибо нельзя объять необъятного. При всей неоднозначности и, порой, антагонистической противоречивости избранного нами периода национальной истории, в своей духовной глубине это был единый, непрерывный путь *испытания веры через культуру*. *Культура — это то, что вокруг культа*. Совокупное содержание предложенных томов подтверждает эту мысль. Она прослеживается на материале литературы, музыки, живописи, театра и кино.

Конечно, культура вообще и искусство в частности суть только грани, стороны единого целого, называемого русской цивилизацией. И её необходимо сохранить в интересах российского народа и всего мира. Главная опасность угрожает России не извне, а изнутри: *если капитал у власти, то все позволено*. Хлынувший в страну в 1992 году доллар как катком вытаптывает всё лишнее для себя — и в духе, и в теле нации. Вопрос в том, сумеем ли мы наладить такой культурно-государственный и хозяйственный порядок, где наши недостатки (с точки зрения «эвклидовского» рыночного ratio) обернутся достоинствами, то есть теми преимуществами, благодаря которым Россия, быть может, избежит западного парадокса, когда сила оказывается слабостью, знание — угрозой, свобода — рабством у греха. Дело не в столкновение цивилизаций (хотя и оно имеет место), а в способности русской цивилизации предложить миру реальную альтернативу «войне всех против всех».

У нас есть шансы это сделать — в той мере, в какой мы преодолеем внутренний кризис, вызванный либеральными экспериментами над православной страной. Когда элита, наконец, поймет, что копировать чужие (и притом бесперспективные) общественные образцы заведомо безнадежно, и надо выработать национальную культуру с опорой на собственный цивилизационный код — опыт *общего дела*, который существовал и в московском царстве, и в петербургской империи, и в советской державе. Этот опыт сохранился в сознании и ещё больше

в подсознании обыкновенного русского человека. Не надо ничего выдумывать, надо только прислушаться к самим себе.

Чтобы преодолеть навязываемую ей демонизацию жизни, России требуется прежде всего твердо держаться своей традиционной иерархии ценностей, которая (вопреки профанному взгляду) никуда не исчезла, но продолжает храниться в архетипе народной души. Всё остальное приложится. **Церковь — культура — государство — народ — личность** — таков основной принцип этой иерархии.

Церковь — это мистическое тело Христово, которое, разумеется, выше всякого государства и культуры (как и тварного мира вообще), и входит в социальное пространство лишь в той мере, в какой является общественным институтом. В человеческом плане Церковь оказывается свободным сообществом верующих личностей, персоналистическим собором. Личность христианина — это высшее воплощение уникального ценностного выбора, это творческий образ Божий в человеке. «Врата адовы не одолеют её» — этим о Церкви сказано всё. При этом необходимо плодотворное взаимодействие православной Церкви с конфессиями других коренных народов нашей страны, но не на принципах экуменизма, а в форме открытого, доброжелательного и патриотического диалога.

На уровне **культуры** России необходима вертикальная иерархия ценностей, лежащих в основе национального образования, искусства и науки. «Горе тем, которые зло называют добром, и добро — злом, тьму почитают светом, и свет — тьмою, горькое почитают сладким, и сладкое — горьким!» (Ис. 5, 20–21). Уже более тысячи лет православная вера освещает русскую культуру тайной божественной благодати. Наш национальный творческий акт (религиозный, политический, художественный) направлен к Абсолютной Личности, а не к безличному «единому» (как на Востоке) или к самому себе (как на Западе). Повторим — теперь уже в качестве вывода: Россия постоянно разрешает парадоксы *верующего разума, нравственного поэта, соборного монарха*. Русская культура хочет **быть** (классика), а не только иметь (модернизм) или казаться (постмодернизм). «Троица» Андрея Рублева — это зримый дискурс молчания, где безмолвное согласие важнее слов. В светском русском искусстве духовная полнота христианской свободы достигнута в творчестве А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, Л. М. Леонова, В. Г. Распутина, Г. В. Свиридова и многих других наших гениев, поэтическая онтология которых пронизана теплотой веры. Та же самая духовная почва питает и укрепляет нашу национальную философию. Сохранить и преумножить этот свет для мира — задача отечественной культуры.

На уровне **государства** нужна сильная, уверенная в своей миссии державная власть. Российская Федерация (даже в нынешнем урезанном виде) включает в себя более 100 евразийских народов и этносов, представляющих все общественно-экономические формации и мировые религии. Объединить их общей правовой формой способна лишь мощная государственность, представляющая собой не только социальную силу, но и духовный авторитет. Нет ничего опаснее для России, чем буржуазный либерализм, который уже дважды за XX век приводил нашу страну к катастрофе. При этом необходим твердый государственный контроль за ключевыми отраслями производства (прежде всего стратегическими и сырьевыми)

при активной стимуляции частного национального капитала. Глобалистские концепции «абсолютного рынка» должны быть отвергнуты в принципе, так как спекулятивный капитал в условиях «нового мирового порядка» немедленно уйдет из России после того, как вывезет из неё все, что поддается увозу.

На уровне **симфонической личности народа** Россия способна осуществлять в своей истории образ *христианской общины* — не восточного (фаталистического) «муравейника» и не западной (самодостаточной) «одинокой толпы», а именно религиозно просветленного народного целого. Мы старались показать это на протяжении всей книги. Как раз по этой причине условно само употребление термина «гражданское общество» применительно к нашей стране. Великие московские соборы XVI–XVII веков и были практическим разрешением вопроса о Церкви, государстве и обществе в России. На всем протяжении отечественной истории идея соборного единства храма, державы и народа (под разными именами) оставалась и остается центральным образом Руси-России. Даже в современных условиях властная онтология в нашей стране с трудом меняет свою сакральную принадлежность, будь то имитация буржуазной республики, или какая-либо декоративная монархия, или откровенная «семибанкирщина» с гимном без слов. Задача национальной элиты в этих условиях, очевидно, должна заключаться в поддержании необходимых духовных предпосылок для воссоздания онтологически полноценной государственности в России. Что касается гражданского общества (по-русски — «земли»), то оно всегда пребывает в напряжении между вертикалью церковно-государственной дисциплины и горизонталью эгоистического самоутверждения. Важно не допустить его до открытого сатанизма, который по мере гуманистического прогресса обретает все большую концептуальную силу с помощью телевидения, интернета и других средств моделирования наличного состояния мира.

Наконец, на уровне **личности** как таковой — уникальной человеческой личности — интегрируются вышеназванные аспекты единой «русской субстанции», тела и души России. Недаром поэты обращаются к ней «Родина — мать», «Русь — жена». В этих именах проступает личная ипостась России, в идеале совпадающая с христианским пониманием предназначения человека на земле: «не мне, но имени Твоему». «Россия без каждого из нас обойтись может, но никто из нас без нее не может обойтись» (И. С. Тургенев).

Конечно, для осуществления всего вышесказанного России всегда требовался и требуется харизматический лидер. Русский народ не любит формальной юриспруденции и не поклоняется правам человека — он любит избранника, за которым чувствует Божью руку. Только избраннику — «отцу нации» — по силам объединение российского населения (христиан, националистов и атеистов, белых, красных и «желтых», радикалов и либералов) в способное на осмысленное действие социальное целое. Не эгоистический «средний класс» или продажная бюрократия (им Россия чужда), а именно союз общенационального лидера с большинством народа нужен сегодня нашей стране. Нужна переходная форма от псевдомократии к избираемой народной монархии. Такой формой в России XXI века могла бы стать авторитетная президентская власть, реализующая себя одновременно «сверху вниз» — от народного идеала, и «снизу вверх» — от повседневной

социальной практики и местной инициативы. Чтобы отвечать за такую огромную и сложную страну, верховная власть должна располагать соответствующими рычагами управления, реализующими в практическом социальном действии энергетику цивилизационного основания (духовной матрицы). Патриотическое ядро народа и верховная власть должны найти друг друга — иного им не дано. Идеальных людей, и особенно идеальных правителей, не бывает — тем более надо поддерживать органичные для русской цивилизации стороны их деятельности. Что касается критики либералов — она вполне в стиле их «игры на понижение», будь то политика или искусство: даже намек на восстановление вертикали национального бытия выводит их из себя.

Подводя итог, замечу следующее. Русскому народу необходимо сильное государство не потому, что он «раб», а потому, что в глубине души он хочет служить чему-то более высокому, чем наслаждение и комфорт. Государству, как писал В. С. Соловьев, не следует стремиться превратить жизнь в рай, но оно обязано воспрепятствовать её нисхождению в ад. Рай на земле — это выдумка идеологов новоевропейского прогресса, начиная с Реформации и Просвещения (философия либерального гедонизма). Запад поверил в эти сказки, по существу перестав быть христианской частью света (страна «happy end»). Россия, со своей стороны, до сих пор живет мыслью, что власть и культура в стране должны исходить не от вожделиний пресыщенной «одиноким толпы», а от Бога. Вопреки потугам всевозможных инженеров и каменщиков человеческих душ, она до сих пор помнит, что блаженны изгнанные за правду. Русским западникам («внутренним эмигрантам») не стоит надеяться на скорое — или не очень скорое — превращение русского народа в европейскую «политическую нацию». Тело России (экономика) действительно болеет, но дух ещё жив. Вся история России — включая катастрофический XX век — свидетельствует о божьем замысле *святой* Руси, а не о России язычески-самодовольной. Если авторам настоящего труда — каждому на своём материале — удалось хотя бы отчасти это показать, они будут считать свою задачу выполненной.

**СУДЬБЫ РУССКОЙ ДУХОВНОЙ ТРАДИЦИИ
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ
XX - НАЧАЛА XXI ВЕКА.
В 3 Т. Т. III. ЧАСТЬ II**

ООО ИД «Петрополис»
197101, Санкт-Петербург, ул. Б.Монетная, д.16,
офис-центр 1, 5 эт., пом. 498, тел. 336 50 34
e-mail: info@petropolis-ph.ru
<http://www.petropolis-ph.ru>
<http://www.petrobook.ru>

Подписано в печать 28.04.2018.

Формат 70 × 100 ^{1/16}. Бумага офсетная.

Печать офсетная 27 пл. Тираж 1000. Заказ №2.

Отпечатано в типографии «Град Петров»

ООО ИД «Петрополис» 197101, Санкт-Петербург, ул. Б.Монетная, д.16

