



**Казин Александр Леонидович** — родился в 1945 году в Смоленске. Философ, культуролог, эстетик и публицист. Доктор философских наук, профессор. Научный руководитель Российского института истории искусств, зав. кафедрой искусствознания Санкт-Петербургского института кино и телевидения. Член Союза писателей и Союза кинематографистов России. Автор семи научных и научно-публицистических монографий. Книга «Последнее Царство. Русская православная цивилизация» издана в 1998 году по благословию Патриарха Московского и всея Руси Алексея Второго. Трехтомник «Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве» под редакцией автора удостоен в 2018 году Национальной премии как одно из лучших изданий года.

А. Л. Казин

**СОБЫТИЕ ИСКУССТВА**  
КЛАССИКА, МОДЕРН, ПОСТМОДЕРН В ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ



А. Л. Казин  
**СОБЫТИЕ  
ИСКУССТВА**  
КЛАССИКА,  
МОДЕРН, ПОСТМОДЕРН  
В ПРОСТРАНСТВЕ  
РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

HERZEN

Министерство культуры РФ  
Российский институт истории искусств  
Российский государственный  
педагогический университет им. А. И. Герцена

А. Л. Казин

# СОБЫТИЕ ИСКУССТВА

КЛАССИКА, МОДЕРН, ПОСТМОДЕРН  
В ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ



Санкт-Петербург  
Издательство РГПУ им. А. И. Герцена  
2020

ББК 85.03(2)  
К14

**Казин А. Л.**

К14 Событие искусства: классика, модерн, постмодерн в пространстве русской культуры. — СПб.: Российский институт истории искусств; Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. — 244 с.

ISBN 978-5-86845-261-1

ISBN 978-5-8064-2849-4

Предлагаемая книга является одновременно философским и искусствоведческим исследованием основных ценностно-смысловых установок отечественной культуры. Классика перед лицом Бога, модерн перед лицом человека, постмодерн перед угрозой небытия («конца истории») — вот основная тема и идея книги. Замысел автора символически прочитывается на её обложке. Очертание православного храма — образ классической русской цивилизации; воинственная фигура Петра Великого — эмблема модерна; наконец, черный квадрат Малевича как знак завершения определенного культурного цикла. Книга будет интересна как специалистам-гуманитариям, так и широкому кругу читателей.

**ББК 85.03(2)**

ISBN 978-5-86845-261-1  
ISBN 978-5-8064-2849-4

© А. Л. Казин, 2020  
© С. В. Лебединский, оформление обложки, 2020  
© Российский институт истории искусств, 2020  
© Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2020

# СОБЫТИЕ ИСКУССТВА

## КЛАССИКА, МОДЕРН, ПОСТМОДЕРН В ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

*Традиция — это перенесение огня,  
а не поклонение пеплу.*

Густав Малер

*Он не солгал нам, дух печально-строгий,  
Принявший имя утренней звезды,  
Когда сказал: «Не бойтесь вышней мзды,  
Вкусите плод, и будете, как боги».  
Для юношей открылись все дороги,  
Для старцев — все запретные труды,  
Для девушек — янтарные плоды  
И белые, как снег, единороги.  
Но почему мы клонимся без сил,  
Нам кажется, что кто-то нас забыл,  
Нам ясен ужас древнего соблазна,  
Когда случайно чья-нибудь рука  
Две жердочки, две травки, два деревка  
Соединит на миг крестообразно?*

Николай Гумилев

*Свобода, свободный ум и наука заведут их в такие  
дебри и поставят пред такими чудами и нераз-  
решимыми тайнами, что одни из них, непокорные  
и свирепые, истребят себя самих, другие, непокор-  
ные, но малосильные, истребят друг друга, а тре-  
тьи, оставшиеся, слабосильные и несчастные,  
приползут к ногам нашим и возопиют к нам: «Да,  
вы были правы, вы одни владели тайной его, и мы  
возвращаемся к вам, спасите нас от себя самих».*

Федор Достоевский

# ВВЕДЕНИЕ

---

---

За последние годы автору этих строк не раз приходилось присутствовать на конференциях и семинарах, где обсуждалось, что такое искусство и где его границы. Ни одна из конференций на вопрос не ответила, но многие выступавшие склонялись к мысли, что искусство (особенно современное) — это то, о чем пишут и говорят искусствоведы и критики, кураторы выставок и организаторы фестивалей. Искусство сегодня *назначается* сообществом кураторов, критиков и хозяев арт-рынка. В таком плане искусство — это *всё и ничего*: критериев и границ артмира не существует. Конечно, любой критик-искусствовед представляет при этом себя, свою культуру (или субкультуру), обнаруживает свой эстетический, а, значит, и мировоззренческий кругозор. Знаменитый создатель теории словесных игр Л. Витгенштейн в этой связи прямо писал, что искусство сущности не имеет, и о нём не следует говорить ничего, что нельзя сказать языком эмпирического описания [1]. Таков идеал лингвистического неопозитивизма, целиком соответствующий вышеуказанной практике «назначения», и на этом всякую теорию искусства как такового можно было бы закончить.

Однако в XXI веке, и тем более в другие века, были и есть другие подходы. Их, действительно, невозможно описать только понятиями, нужны имена и символы. У каждого большого «арт-проекта» есть свой идеал-символ в истории. *Событие искусства и есть предметно явленный идеал*. В предлагаемой книге автор намерен сопоставить разные, и отчасти даже противоположные, эстетико-мировоззренческие идеалы и практики, разделив их во времени и пространстве культуры на три группы:

**классическое искусство**, обращенное к красоте-истине как одному из имен Бога;

**модернистское искусство**, обращенное к человеку и его миру;

**постмодернистское искусство**, обращенное к игре.

Материалом для такого исследования нам послужат разные виды искусства, главным образом, *литература и кино*. **Классику, модерн и постмодерн мы рассмотрим как ценности, этапы и методы художественного и исторического творчества русской цивилизации в её взаимодействии с соответствующими религиозными, умственными и социальными структурами России и Европы**. Предлагаемый подход, как надеется автор, позволит сделать некоторые обобщающие выводы не только эстетического, но и культурологического и историософского

порядка. Некоторым читателям книга может показаться пессимистической, особенно что касается XXI века — времени, которое, с определенными оговорками, можно назвать «эстезисом апокалипсиса». Но не будем опережать события.

Основная тематика книги частично разрабатывалась автором в его предыдущих публикациях на материале отдельных произведений и персоналий. Такой способ обсуждения мы сохраним и на этих страницах. Соответствующие работы автора указаны в примечаниях в конце разделов.

### Примечание

1. См. об этом: *Витгенштейн Л. Лекции и беседы об эстетике, психологии и религии.* М., 1999.

# МЕТОДОЛОГИЯ

---

---

## Аксиомы: молитва, творчество, игра

Всякое научное исследование начинается с ключевых ценностных положений, принимаемых без доказательств, но лежащих в основе предлагаемой методологии. В математике их называют аксиомами (ἀξιώμα, «утверждение, положение»), в философии — парадигмами (παράδειγμα, «модель, образец»). Сформулируем их в общем виде.

**1. Искусство — это вечное во временном, конечное в бесконечном.** Этим искусство отличается от неискусства и постискусства. Поскольку вечность и бесконечность суть атрибуты совершенства, можно сказать, что художественное событие есть символ божественного — совершенного и завершенного — бытия.

**2. В качестве предметного носителя такого символа может выступить любая вещь или жест (звук, слово, изображение, объемная пластика, человеческое тело) как порождающая модель неограниченной смысловой мощи.** Художник и его эпоха вольны символизировать Абсолют в меру своего видения. Для одного это будет икона, для другого — знаменный распев, для третьего — лирическое стихотворение, для четвертого — симфония, для пятого — мизанкадр или мизансцена, для шестого — черный или белый квадрат, для седьмого — консервная банка на пьедестале. Этот ряд характеризует собой расхождение (эволюцию и инволюцию) культур и цивилизаций, рассматривающих названные создания в качестве событий (произведений) искусства.

**3. В свою очередь, зритель, слушатель или читатель вправе принять или отвергнуть предлагаемую символику как художественную истину (совершенство) или ложь (безобразие).** В обоих случаях осуществляется ценностно-цивилизационный акт избрания искусства, классического, модернистского или постмодернистского. Цивилизация говорит ему «Аксиос!» (достойно есть). Об этом ниже и пойдет речь.

В 1910 году теоретик и практик русского символизма Андрей Белый опубликовал статью «Смысл искусства»: «Что такое искусство? Легко ответить на этот вопрос. Или — почти невозможно. Определяли и будут определять искусство сотни блестящих умов. Перед нами — серия ответов на то, что такое искусство. <...> Неужели необходимо, во-первых, знать все метафизические, религиозные, научные взгляды на искусство, во-вторых, уметь критически отнестись к этим взглядам, в-третьих,

исчислить все возможные способы располагать феномены искусства (методология); в-четвертых, быть специалистом во всех областях творчества? <...> И я, предъявляя вниманию читателей мою статью, нахожусь в неловком положении, потому что хотя я и многое читал, обо многом думал, кое в чем успел, однако не удовлетворяю и одной двадцатой требований, предъявленных мной теоретику» [1].

Со времени написания этой статьи прошло более ста лет. Многократно увеличилось число методологий, с позиций которых отдельный теоретик или группа теоретиков («арт-сообщество») готовы обсуждать ту или иную акцию или их совокупность. К примеру, герменевтика учит толкованию текста («герменевтический круг»), не задаваясь, как правило, вопросом о природе художественности. Структурализм, со своей стороны, под художественным событием понимает изменение границ эстетического поля (эстетической рамки). Современный концептуализм искусством полагает все, к чему, по той или иной причине, он относит предикат *художественный* («волшебство артизации»). В рамках такой процедуры картина демонстрируется на выставке не потому, что *обладает* качеством (онтологией) художественности — она *становится* художественным произведением (арт-объектом) благодаря тому, что представлена на выставке. Ровно то же самое происходит со скульптурным, музыкальным, театральным или кинематографическим объектом, начиная с пресловутого «Фонтана» М. Дюшана и кончая молчанием Джона Кейджа за концертным роялем. Аналогично обстоит дело с коммерческими, информационными или политическими практиками, которые пользуются средствами искусства, не имея к нему субстанционального отношения. Трактовка искусства, его природы и функций при таком подходе целиком зависит от той или иной частной методологии, в рамках которой произносится суждение об этом феномене.

В настоящем исследовании, как уже сказано выше, в качестве всеобщего (в отличие от частных) методологического принципа для определения *события искусства* предлагаются три основных парадигмы — **классика, модерн и постмодерн**. В каждой из этих эстетических систем событие искусства — артефакт — определяется принципиально иначе, чем в другой. Будучи одновременно искусствоведческими, эстетическими и культурологическими, указанные категории являются *ценностно-цивилизационными*. Иными словами, **классика, модерн и постмодерн суть ключевые характеристики художественного события (произведения), без наличия и различия которых разговор о нем становится бессмысленным**. Вряд ли следует специально оговаривать, что классики, модерна и постмодерна как изолированных методов (направлений) творчества не существует, как не существует идеальной окружности или идеальной прямой. В реальном художественном процессе имеет место их неравномерное, но постоянное взаимодействие, что

не отменяет, а лишь подчеркивает фундаментальное регулятивное значение указанных принципов для искусства любой эпохи.

В наиболее общем плане под *классикой* обычно понимают *совершенство в своем роде*, но так как этих «родов» несчетное множество, то формальная родовидовая трактовка классики приложима, по факту, к чему угодно — «классический авангард», «классический сюр», «классический китч» и т. д. В отличие от подобного произвольного словопотребления, где «все кошки серы», предлагаемое исследование отправляется в понимании классического от определенной традиции — прежде всего от ключевой религиозно-философской традиции, унаследованной русской культурой от Византии и составляющей её ценностное ядро на всем протяжении истории, независимо от смены политико-экономических укладов. С такой точки зрения, **классическое искусство — это всеобщее, данное в единичном, бесконечное, явленное в конечном, символика божественного присутствия** — будь то храм Покрова на Нерли, «Пророк» Пушкина, «Всенощная» Рахманинова, «Не рыдай» Свиридова или «Прощание с Матерой» Распутина. Такая трактовка классики является достаточно широкой и вместе с тем ценностноконкретной, что позволяет ей служить методологическим ключом при изучении наиболее значимых творений отечественного искусства.

Второе понятие, привлекаемое в настоящей работе в качестве эвристического инструмента, и вместе с тем оппозиционное относительно классики — это **модерн**. Снова подчеркнем, что дело идет не об отдельных художественных школах, а о целостных художественно-культурных и мировоззренческих системах. **В данной перспективе модерн предстаёт как антропоцентрическая норма искусства, переносищая — вопреки теоцентрической классике — смысловой центр культуры (и всей цивилизации) с Бога на человека**. Зародившись в Европе в эпоху Возрождения, Реформации и Просвещения, модерн как принцип творческого сознания достиг своего апогея в начале XX века в лице так называемого авангарда (в том числе в России), и завершился, по существу, во второй половине прошлого столетия, после двух мировых войн, причиной которых во многом послужила сама модернистская экспансия социально-экономического и идеологического плана.

Наконец, **третья позиция эстетического сознания и художественно-культурной практики — это постмодерн, игроцентричная версия искусства и культуры, их направленность на самое себя**. Как таковая она имеет место уже в авангарде, но там она по большей части остается средством, а не целью. В постмодерне подобная направленность *самоцельна*. В культурологическом смысле постмодерн — это «целесообразность без цели», «игра стеклянных бус», не зависящая от конечного результата и не ищущая его. Это искусство, покинувшее дух, и само покинутое духом. Пользуясь средствами как традиционных, так и новейших «технических» муз (виртуальная реальность, «симулякр»),

постмодерн фактически не создает законченного эстетического объекта, предпочитая коммуникацию по его поводу. Как раз этой цели служат разнообразные инсталляции, перформансы, флешмобы и просто «акции», конвертирующие упомянутую коммуникацию в информационный капитал — итоговую оценку того или иного проекта в условиях массового общества и спекулятивного арт-рынка [2].

Таким образом, *теоретическая и практическая цель настоящего исследования заключается в том, чтобы на различном творческом материале (прежде всего литературы и кино) проследить историческую типологию порождающих моделей художественной культуры в их соотношении со смысловым ядром отечественной цивилизации, в сравнении с иными социокультурными практиками.* В этом же состоит новизна работы, выявляющей сущность художественного события именно как мировоззренческий творческий акт. *Событие (произведение) искусства — это символический экзистенциально-эстетический и, в конечном счете, религиозный выбор человека.* Выбирая (выделяя, маркируя) художественное событие как таковое, читатель, зритель, или слушатель выбирает свой идеал.

*Результатом* настоящей работы должно стать обоснование художественно-культурной концепции, различающей принципы *искусства, неискусства и постискусства*, фактически отождествляемые с современной рационалистической цивилизацией. Своеобразие России в этом плане заключается в активном сопоставительном взаимодействии — *борьбе* — классических, модернистских и постмодернистских проектов, конкурирующих друг с другом, от исхода чего зависит не только наше будущее.

## Примечания

1. Белый А. Смысл искусства // Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. 1. М., 1994. С. 143.
2. Подробнее об этом см.: Казин А. Л. Классика, модерн и постмодерн как ценностно-эстетические парадигмы цивилизации. К постановке проблемы // Временник Зубовского института. 2018. № 3 (22).

## Религия, государство, искусство

Проблема сущности и границ искусства имеет ярко выраженный *ценностно-цивилизационный* характер — прежде всего применительно к «материнской» смысловой матрице. В основании любого творчества и познания лежит определенная мировоззренческая (базисная) установка человеческого духа — *вера, убеждение, ценность*. «Нет убедительности

в поношениях и нет истины, где нет любви» [1] — как всегда у Пушкина, здесь отражена самая суть творческо-познавательного акта. *Истина-красота* добывается всей совокупностью человеческой экзистенции. Истина — это «естина» [2], это то, что *есть* на самом деле. О том же говорит Мартин Хайдеггер: «Искусство источает в творении истину сущего» [3].

***Наряду с разумом (логосом) и волей (этосом), человек осуществляет себя в эстезисе — в явленной красоте сущего.*** Другими словами, эстезис — это чувственное открытие красоты бытия. *Под красотой мы будем понимать энергию духа, явленную как вещь, а под искусством — деятельность человека, направленную к такому явлению.* Искусство и красота могут присутствовать везде. Сама вселенная — универсум — есть абсолютное произведение божественного Художника. Что касается человеческого мира, то красота его обнаруживается в любых личных и социокультурных практиках, где имеет место *предметная встреча реальности с идеалом.* Таковы прежде всего история, культура и государственность того или иного народа. Чистого искусства, вообще говоря, не бывает. Даже так называемое рамочное (музейное) искусство не существует само по себе — есть нечто справа и слева, вверху и внизу. На Руси, по крайней мере до сих пор, поэт был больше, чем поэт: от него ждали ответов на серьёзные вопросы, к примеру: «Что выше — сапоги или Шекспир?» (Н. А. Добролюбов). Нечто похожее мы найдем у Льва Толстого или Николая Лескова. В некотором смысле искусство в России никогда не хотело быть просто искусством, так же как наука — только наукой, а философия — только философией, и т. д. Как и устройство русского общества в целом, отечественная культура всё время стремилась куда-то, была «тягловой», находилась в походе «людно, конно и оружно». Некоторые даже вывели отсюда некую изначальную несвободу русской мысли и творчества, как будто наших мыслителей или художников кто-то заставлял делать то, что они делали.

***Между тем, отечественная культура и искусство — лишь грани единого и, в конечном счете, религиозного акта (включая атеизм как «отрицательную» веру).*** Представляя теоретическую (умозрительную) грань *верующего разума* (см. об этом «Приложение»), русская традиция ни в коем случае не отделяет её от других сущностных сторон человеческой природы, и прежде всего от её этического и эстетического порядка. Любой отечественный философский текст может быть прочитан как художественное произведение, и наоборот — всякое поэтическое творение так или иначе представляет собой нравственно-эстетическое *profession de foi* (символ веры). Разделение духовной деятельности по её способу (модусу) не привело у нас к разделению самой деятельности, как это произошло на Западе. «Чистая» (самозаконная) философия — такая же редкость в России, как и «чистое» (самодостаточное) искусство.

Вот теперь, чтобы двигаться дальше, сформулируем некоторые исходные понятия, которыми мы будем оперировать ниже.

**Религия** — это соборная вера в личного Бога-Творца, запредельного по отношению к человеку, но любящего его и дающего себя знать в Откровении. Соответственно, *богословие* (теология) — это учение о Боге, человеке и мире в свете божественного Откровения.

**Цивилизация** — это область присутствия человека в мире, это освоенная и произведенная человеком (имманентная ему) сфера существования. Духовным центром (ядром) цивилизации являются религия и язык, вокруг которых расположены ключевые цивилизационные уровни-горизонты: культура, государственность и экономика (технология).

**Культура** — это светская (мирская, в отличие от церковной) форма духовной жизни, включающая в себя миросозерцание (философию), искусство (эстетику), нравственную волю (этику) и науку (познание и знание). *Философия* — это личное учение о Творце, человеке и мире с точки зрения человека. *Наука* — это рациональное учение о Творце, человеке и мире с точки зрения мира. *Искусство* — это символическое воплощение творческого дара Творца в материале мира. *Нравственность* — это личное осуществление творческого дара Творца в материале мира. Наконец, *государственность* (державность) — это политически организованный народ, являющийся в лице унаследованной (монархия), либо избранной (республика) власти носителем указанных могуществ [4].

Из сказанного вытекает, что все духовные уровни и практики цивилизации являются пространством взаимодействия между созидательными и разрушительными энергиями трансцендентного происхождения. Именно по этой причине беспредпосылочной («чистой») науки, искусства и государственности не существует. Художники, ученые, философы, государственники (стражи, как сказал бы Платон) утверждают или отрицают — сознательно и бессознательно — в своем творчестве определенную ценность и истину. Одни верят, что Бог есть, другие верят, что Его нет, или Он умер.

Попытаемся обдумать и с т о р и ч е с к и е пути достижения *красоты-истины* (равно как и их отрицания) на материале русской и европейской художественной культуры. Для этого обозначим подробнее теоретические модели, посредством которых мы будем этот материал различать. Начнем историю с теории.

## Примечания

1. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. Л., 1978. С. 246. Характерно, что эта мысль обращена Пушкиным против радикальной книги А. Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву».

2. Онтологизм истины П. А. Флоренский всесторонне рассматривает в V письме своего трактата «Столп и утверждение истины» (М., 1914).
3. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы. М., 1987. С. 284.
4. Культурологический анализ этих аспектов см.: Казин А. Л. Русская красота // URL: <http://culturolog.ru/content/view/289/2/>

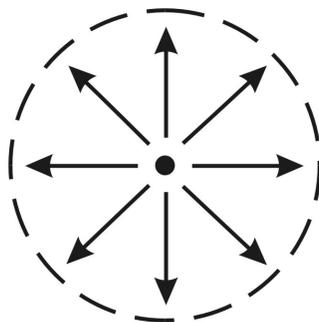
## Онтология художественного образа

Художественный образ представляет собой продукт и форму человеческого деяния, получившего воплощение, например, в слове или движущемся изображении. Однако сказать так — значит определить родовую принадлежность образа, но не его видовое отличие. Любой элемент культуры представляет собой воплощенное деяние. Но в отличие от других явлений культуры, в которых определена частная, специализированная активность людей, *образы искусства воплощают в себе всеобщие определения человеческой природы как микрокосма — скрещении ключевых планов бытия*. Предметом искусства является бытие — телесное, душевное, социальное — в его эстетическом своеобразии. ***Трактовка художественного образа как вечного во временном, как бесконечного в конечном и означает, что эстетический объект (художественное произведение) предстает идеальным средоточием жизни, в котором истина ее (сущность, закон) не отделяется от существования, а совпадает с ним.*** Человек наделен силой дать имена всем зверям полевым и птицам небесным, то есть познать и сотворить их вслед за вселенским Логосом. В таком плане художник предстает подмастерьем Бога, воссоздающим в собственном волевом акте «семенные логосы» вещей. Искусство есть проект богочеловеческого отношения к миру, образующего в нем специальную («станковую») область символического — *совпадение сущности и существования, материи и света*. Всякий художественный образ есть символ [1]. Художественным образом-символом может быть слово или отдельный кадр, какой-либо эпизод или сцена, а также роман или фильм в целом. Физика искусства есть *метафизика*: в нём не остается изъянов от тяжелой, непокорной духу плоти. По своей функциональной динамике образ сравним с напряженным силовым полем, взаимодействие параметров которого образует в каждый данный момент его жизни неповторимый рисунок, причем ни один из этих параметров не абсолютен, но зависит как от любого другого, так и от всех других вместе.

Итак, ***событие искусства — это идеальное всеобщее, данное как предметно конкретное (чувственное)***. Именно этим искусство отличается от постиискусства и неискусства. В искусстве происходит процесс

символизации сущего, когда самый обыкновенный предмет (событие) оказывается в то же время наглядным представителем мира, его обобщенным пределом. В этом смысле любой художник — космогонист, создатель своей уникальной земли как воображаемого проекта Большой Вселенной. Искусство — это виртуальная теургия. Точная характеристика художественного образа-символа принадлежит С. С. Аверинцеву: «Символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и он есть знак, наделенный всей органичностью мифа» [2]. Это касается и слова, и жеста, и изображения. 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. «Сосчитанная бесконечность» образа и есть образный эквивалент этой тотальности.

Если попытаться графически изобразить энергичную динамику художественного образа, мы получим в центре непротяженную точку, от которой исходят всенаправленные лучи в бесконечность. Как полагает современная космология, таково же в принципе рождение Вселенной в результате креационистского первотолчка (первовзрыва):



Энергетика художественного образа

### Примечания

1. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 133.
2. Аверинцев С. С. Символ // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 6. М., 1971. Стб. 826.

# КЛАССИКА. СИМВОЛИКА СОВЕРШЕННОГО

---

---

## Классический смысловой акт

Как уже отмечалось, некоторые современные теоретики под словом *искусство* понимают *всё, что обозначается им в любом контексте*. Литература — то, что написано буквами; живопись — то, что нарисовано; театр и кино — то, что показывают на сцене или экране; музыка — то, что звучит. «Белый квадрат» Малевича ничем не хуже «Моны Лизы» Леонардо, пожалуй, даже лучше, особенно если ей пририсовать усы, как сделал однажды *Марсель Дюшан*. Коллекционеры платят за подобные артефакты большие деньги, а *официальную премию*, например, можно получить за огромный фаллос, изображенный группой «Война» в 2008 году на Литейном мосту напротив Большого дома в Петербурге.

*Каково искусство, таково и общество, и наоборот*. Ценностные различия и даже война между ними — признаки диалектического единства, прокладывающего себе пути через тактические противоречия, особенно на уровне функциональных структур. Банальная логика «первичного» и «вторичного» здесь не работает. Религия, культура и типология социальности (и прежде всего государственность) — явления соотносительные именно как *элементы единой цивилизационной системы*. Как писал в своё время мудрый Г. П. Федотов, Пикассо и Стравинский в искусстве — то же самое, что Ленин и Муссолини в политике [1]. С самого начала следует понимать, о каком идеале культуры и искусства идет речь, и с каким строем социальности и государственности данная художественная установка соотносится.

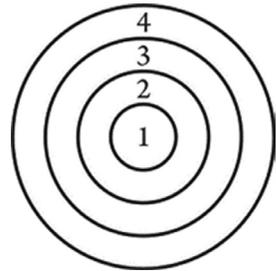
Наиболее продуктивными категориями для решения этой задачи, как уже говорилось, выступают *классика, модерн и постмодерн* — не только как художественно-эстетические, но и как культурологические и даже социологические категории. Фундаментальные труды Н. Я. Данилевского, К. Н. Леонтьева, О. Шпенглера, А. Тойнби относят подобные квалификации в равной мере к традиционному (рамочному) искусству, к культуре, к государству, и даже к цивилизации в целом. Дело идет о едином *ценностно-цивилизационном подходе*: понятия «типа» или «стиля» культуры, в сущности, означают именно это.

Итак, классика — это цивилизация, культура и искусство, стремящиеся к Творцу всех ценностей и смыслов. Естественно, что с христианской точки зрения классической литературой следует признать Библию,

классической архитектурой — храм, классической живописью — икону, классической музыкой — церковную стихирю или хорал, классическим государством — соборную освященную монархию. В классическом духовном поле во главу угла ставится именно энергичное взаимораскрытие творца и твари, духа и символа, — их доверительный диалог («я и ты»). В отличие от язычества, христианство есть усыновление твари небесным Отцом, и потому мерой единства всеобщего и уникального здесь оказывается любовь (она же власть, истина и красота). На рисунке принципиальная схема классической — молитвенно восходящей к Богу — цивилизации выглядит так:

#### Строение классического смыслового акта:

1. Духовное ядро: религиозный идеал.
2. Искусство: этико-эстетическая проекция идеала.
3. Общество: социальное осуществление идеала.
4. Технологии: материальное овеществление идеала.



Наиболее полной своей реализации классическая христианская парадигма достигает в европейском и русском Средневековье — от константинопольской Софии и «Божественной комедии» Данте до «Слова о законе и благодати» митрополита Илариона и «Троицы» Андрея Рублева. Искусство здесь понимается как род молитвы, а подлинным автором храма или иконы считается сам Господь. Художник (часто безымянный) в средневековой классике выступает не более чем подмастерьем Творца. Храмовый синтез искусств иерархически выше светской (слишком человеческой, как сказал бы Ницше) культуры, роль которой многие века исполнял фольклор.

Понятно, что такое искусство носит не индивидуальный, а *сверхличный* (соборный) характер: оно предназначено всем — граду и миру, и само выступает элементом града и мира. Заказчиком подобной архитектуры, скульптуры, музыки, живописи является церковь или царь, причем именно в качестве священного владыки, а не частного лица. Классика государства в идеале совпадает с классикой искусства: именно такой симфонии мы обязаны величайшими созданиями христианской цивилизации. **Классическая государственность, как и классическая художественность, есть восходящая духовно-эстетическая иерархия** [2]. Священник, философ, царь и поэт делают *общее дело*, как сказал бы Н. Ф. Федоров. С такой точки зрения, государство есть совершенное произведение искусства, материальные, духовные и художественные строители которого *разделяют свою деятельность по предмету и способу, но отнюдь не по существу*. Тех лицедеев и рапсодов, что хотели быть «свободными художниками», Платон,

как известно, изгнал из своего идеального государства. Существует притча о каменщиках. Одного спросили, что он делает, тот ответил: везу тачку с камнями. Спросили другого: он сказал: строю Шартрский собор!

## Примечания

1. Федотов Г. П. Четверодневный Лазарь // Парабола. № 1. Берлин, 1936. С. 139.
2. Системное рассмотрение указанной иерархии см.: Казин А. Л. Культура и государственность. СПб.: Изд-во РИИИ, 2019.

## Классика идеи

Обратимся теперь к истокам *отечественной* классической традиции — не только потому, что она «наша», но и потому, что эстетико-мировоззренческий принцип ценностной иерархии являлся — и во многом является для неё до сих пор — наиболее актуальным.

Как православная цивилизация, Русь обрела государственный статус в Киеве после ее крещения князем Владимиром в 988 году. Уже в княжение сына Владимира Ярослава Мудрого в Киеве строится Софийский собор — символ утверждения православия на славянской земле. Почти одновременно Софийские соборы возводятся в северо-западном центре Руси — в Новгороде, а также в Полоцке. И если крест над константинопольской (царьградской) Софией был заменен после 1453 года мусульманским полумесяцем, то над новгородской, киевской и полоцкой Софией он высится до сих пор. Именно этим определяется история Руси-России. «Наряду с Россией — рукотворной империей продолжала существовать страна под любовным названием Русь. Понятие это — не социоцентричное, а космо- и культуроцентричное, выражающее органику нашей природы и культуры в их взаимной гармонии (коэволюционном синтезе). И интуитивно каждый знал и знает, что носителем этого феномена, одновременно космического, теллурического и духовного, явилась особая общность — крестьянский мир, народ крестьянский (он же — христианский)» [1].

**Мышление средневековой Руси было софийным.** София — Премудрость Божия — говорит о себе в книге Притчей Соломоновых: «Когда Господь утверждал вверху облака, когда укреплял источники бездны, когда давал морю устав, чтобы воды не переступали пределов его, когда полагал основания земли: тогда я была при Нем художницею, и была радостью всякий день, веселясь пред лицом Его во все дни творения мира». И продолжает: «Кто нашел меня, тот нашел жизнь» (Прит. 8: 28–35). Вот это веселье, праздник бытия в Божьем луче — от храма

до повседневного календаря — и есть радость христиан: *софийность* творения. «В средневековой Руси храмосозидание являлось не только искусством, но и священнодействием, подобным иконописанию» [2]. Но не только храмовая архитектура (зримая «софиология»), иконопись, пение, не только порядок и строй богослужения — *софийным был горизонт русской классической культуры вообще*. Это относится к летописям («Повесть временных лет»), эпическим сказаниям («Слово о полку Игореве»), народным духовным стихам. Для наших же эстетико-культурологических целей наиболее важно замечательное произведение первоначальной русской словесности и мысли — «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона (середина XI века). Именно в этом «Слове» яснее всего выражена древнерусская софийность, здесь просияла умственным светом Русь золотая.

О чем же или о ком мыслит киевский митрополит? Центральной категорией его ума является *лицо* («ктоиность»), а не какая-либо отвлеченная сущность или закономерность. Началом, серединой и концом духовного кругозора митрополита Илариона выступает Иисус Христос. Таким образом, буквально с первого своего шага русская религиозно-философская мысль оказывается христоцентричной. София — Премудрость Божия — раскрывается для русского ума через Христа, в то время как, например, для современника Илариона, знаменитого византийского богослова Михаила Пселла, это уже проблематично: о природе Бога он учит по Орфею, Зороастру, Аммону, Пармениду, Эмпедоклу, Платону...

«Закон отошел, и благодать и истина всю землю заполнили» [3] — вот источник радости русского митрополита. Закон — Ветхий завет — исполнил свою задачу, привел людей к крещению, и теперь уступает место благодати как единственному («узкому») пути к вечной жизни. **Истина и красота, таким образом, достижимы только через благодать, и наоборот, благодать открывается через красоту и истину: это и есть софийное мышление.** Вслед за отцами христианской церкви Иларион утверждает, что истину нельзя *знать*, в ней можно только *быть* (или не быть). Истина не есть отвлеченное знание (гнозис), истина есть творчество, путь и жизнь, она покоится на вере и любви. Как раз по этой причине истину-благодать нельзя никому «доказать», нельзя принудить в нее поверить. Для того чтобы приблизиться к истине, т. е. к самому Христу, нужно уже пребывать в нем, нужно быть окликнутым им. «Не врагам Божиим пишем, а сынам Христовым, не чужим, а наследникам небесного царства» [4], — утверждает киевский митрополит, и как классический мыслитель он глубоко прав.

В отличие от древнего Рима, юная христианская Русь восприняла Христа не столько умом, сколько сердцем и душой, всем существом. «Красота такая, княже, что не знаем, где мы были, на небе или на земле», — так описали послы князя Владимира своё впечатление

от константинопольской Софии. («Повесть временных лет»). Русский ум с самого начала оказался воцерковленным и просвещенным, что надолго — по сути, навсегда — оградило его от богословского и философского рационализма. Учение митрополита Илариона — это именно богословие, а не теология, умное искусство, а не рассудочность, личная встреча, а не схоластика. Конечно, тут сыграла свою роль стихийность славянского язычества, не противопоставившего христианству столь развитой космоцентрической (в том числе философской и художественной) культуры, как та же античность. И вообще мягкость («женственность») славянской души резко отличается в этом плане от холодного римского рассудка. По словам Илариона, Владимир «все цесарство (царство) Богу подчинил» [5], и точно так же поступили вслед за ним сын его Ярослав Мудрый и правнук его Владимир Мономах.

**Храмы Софии Премудрости — в камне, в слове и в мысли — заложили духовное основание («матрицу») классической русской культуры.** По отношению к Богу они осуществили добровольное освящение жизни, земное бытие он представили не как самоцельное, а как тварное и относительное. Они подтвердили всемирность, а не родовую (языческую) избирательность слова Божия. Ум (логику) русский дух принял как воцерковленный разум, так что если что-то не вмещается в рассудочные рамки, то тем хуже для рассудка. «Мудрость мира сего есть безумие пред Богом» (1 Кор. 3:19). Наконец, в личности человеческой Русь с самого начала увидела образ Божий — задача человека заключается в том, чтобы восстановить в себе его подобие. Именно этим «категорическим императивом» обусловлены знаменитые слова Илариона о том, что «не было ни одного, кто воспротивился бы благочестивому его (князя Владимира. — А. К.) повелению, а если кто и не по доброй воле крестился, то из-за страха пред повелевшим, поскольку благоверие того было соединено с властью» [6]. Современный гуманизм видит в этом нарушение прав человека, или, по меньшей мере, подобие римского насильственного установления христианства среди еретиков. Речь идет, однако, совсем о другом — **о православии, понятом как норма существования, а не как логическая (абстрактная) сумма или только монашеский идеал** [7]. Иларион не только указывает в своем «Слове» на происхождение и освящение православного русского государства — он спокойно решает тупиковый для антропоцентрической идеологии вопрос о свободе воли: истина сильнее сомнения. Мы познали истину-красоту, и она сделала нас свободными: мы благочестие соединили с властью, а не наоборот — как бы предвидит будущие вопросы киевский митрополит. Если и можно предъявить начальной русской державе какие-то упреки, то разве лишь в использовании авторитета власти для обращения к Богу, но никак не в унижении Бога до инструмента власти (римский соблазн, великий инквизитор).

## Примечания

1. Панарин А. С. Православная цивилизация в глобальном мире. М., 2003. С. 68.
2. Байдин В. О символике храма Василия Блаженного и его строителях. М., 2018. С. 12.
3. Идейно-философское наследие Илариона Киевского. М., 1986. Ч. 1. С. 45.
4. Там же. С. 46.
5. Там же. С. 57.
6. Там же. С. 55.
7. Соотношение исторических и современных сторон этой проблемы см.: Казин А. Л. Князь Владимир, митрополит Иларион и наше время // URL: [http://ruskline.ru/analitika/2015/06/12/knyaz\\_vladimir\\_mitropolit\\_ilarion\\_i\\_nashe\\_vremya](http://ruskline.ru/analitika/2015/06/12/knyaz_vladimir_mitropolit_ilarion_i_nashe_vremya)

## Образ царства

При всем отличии Московского царства от великого княжества Киевского, оба они представляют собой моменты единого общерусского цивилизационного процесса — не в плане его логической предзаданности, а в духе его драматической судьбы. В Киеве и Новгороде зачалась софийность русской истории, возник образ ее как соборного крестоношения. В последующие века этот замысел захватит собой всю Русь, включая петербургскую, и отчасти даже советскую. Но остановимся пока в Москве.

Что объединяет прежде всего Киев с Москвой — это христоцентрическая природа государства и культуры. Киевская и Московская Русь представляет собой светскую форму теократии, в которой Бог освящает и ограничивает власть государя. При рассуждении о христианской симфонии, о церковном помазании на царство часто забывают, что божье благословение на власть есть именно *ограничение* этой власти, а вовсе не обожествление ее как таковой. Царь (великий князь) *отвечает за свой народ перед Богом* — вот отличие русской православной державы от восточной деспотии (царь как живой Бог) или западного абсолютизма (папа или король как симулякр Бога, «король-солнце»).

После захвата Константинополя войсками турецкого султана Магомета II в 1453 году, гибели последнего византийского императора Константина XI и женитьбе Иоанна III на его племяннице Софии Палеолог к Москве перешел не только герб Восточной Римской империи — двуглавый орел, но и статус *единственной великой православной державы*. Хрестоматийно известны слова псковского инок Филофея, обращенные им к Василию III: «Третьего нового Рима — державного твоего царствования — Святая Соборная Апостольская Церковь —

во всей поднебесной паче солнца светится. И да ведает твоя держава, благочестивый царь, что все царства православной веры сошлись в твое царство. Один ты во всей поднебесной христианам царь... Два Рима пали, а третий стоит, а четвертому не быть: уже твое христианское царство иным не достанется» [1]. Инок Филофей прожил около ста лет, он обращался с подобными посланиями и к Иоанну III, и, возможно, к Иоанну IV Грозному — но что означают эти обращения в историко-культурном (в том числе художественном) смысле?

В Москве со времен ее первых князей и митрополитов тайна государства была понята именно как тайна *служения*. Конечно, перед Москвой стояла в те времена и другая задача — освободить Русь от Орды. Однако по существу руководителями Москвы эта задача всегда трактовалась как двуединая. И если на первых порах, в эпоху Ивана Калиты, идея собирания русских земель под московскую руку рисовалась по преимуществу прагматически, с точки зрения государственной пользы, то уже со времен Дмитрия Донского эта задача становится, по сути, *религиозной* — вспомним благословение Сергия Радонежского перед Куликовской битвой, образ Спаса на стягах русского войска. Москву как русский национально-религиозный символ выпестовал вовсе не татарский полон, что бы по этому поводу ни говорили такие разные люди, как Герцен и Белинский, Федотов и евразийцы [3]. «Москва, как много в этом звуке...» — это плод бдений преподобного Сергия, это сознательное, а еще более бессознательное переживание всем народом московским судьбы своей Родины как богоданной и богохранимой [4] — и потому Иосиф Волоцкий прямо утверждает, что «неправедный царь — не Божий слуга, но диавол». ***В отличие от первого Рима московский царь — не языческий кесарь, а христианин, и потому Москва готова отдать ему не только кесарево, но порой и богово*** [5].

Чтобы убедиться в этом, достаточно продумать царствование Иоанна IV Грозного. Много материала для этого дает, в частности, его переписка с князем Курбским. Царство Иоанна IV обычно клянут как деспотическое — но какой деспот станет тратить столько времени и чернил для оправдания себя перед своим подданным? Более того, в качестве последнего довода в пользу защищаемых Курбским позиций Иоанн зовет его обратно на Русь — *пострадать за правое дело, если тот считает себя правым*. Как видим, и меч и золото в руках грозного царя служат кресту, а не наоборот; что же касается жертв опричнины, то их число за все годы значительно меньше количества убитых одной Варфоломеевской ночью. Несмотря на тяжкие личные грехи, Иоанн находился в непоколебимом убеждении — и в этом его поддерживал весь российский люд, — что «Отец и Сын и Святой Дух ниже начала имеет, ниже конца, о Нем же живем и движемся. Им же цари величаются и сильные пишут правду» [6]. Сравните это с открытием героя Достоевского: если Бога нет, то какой же я капитан?

Оценки иоаннова царствования в позднейшей отечественной мысли и искусстве оказались, как и следовало ожидать, весьма различными. К примеру, скульптор М. О. Микешин (вслед за Карамзиным) решительно отказался поместить фигуру Иоанна на своем памятнике Тысячелетию России в Великом Новгороде [7]. Михаил Лермонтов, напротив, посвятил грозному царю целую поэму. Попытаемся медленно вчитаться в нее — герменевтический подход приведет нас к любопытным выводам: романтический поэт *Лермонтов прикасается здесь к глубинным — классическим — основаниям отечественной цивилизации.*

Начнем с названия — «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Как видим, царь здесь на первом месте, хотя главным драматическим лицом поэмы является купец Калашников.

Ох ты гой еси, царь Иван Васильевич!  
Про тебя нашу песню сложили мы... —

это не просто стилизованный былинный зачин, а трезвое осознание того места, которое занимает в русской вселенной московский государь. Что бы ни происходило в стране, на Красной площади, в отдаленной деревне — *это происходит в кругозоре царя, сияющего, однако, не своим, но божьим светом,* — вот исток лермонтовского зачина. Для западного взгляда — это «цезарепапизм», для Константинополя — это почти недостижимый идеал, для Киева — это осуществление его упования, а для Москвы — это обычная, даже обыденная действительность, «реализм действительной жизни, господа». Таково, нравится кому-либо это или нет, само царское положение, идеальная топология царя:

Не сияет на небе солнце красное,  
Не любятся им тучки синие.  
То за трапезой сидит во златом венце,  
Сидит грозный царь Иван Васильевич...

Итак, царь на Москве рядом с солнцем и тучками — но он не само Солнце. Он не себе служит — «не моя воля, но Твоя да будет» (Лк. 22:42). Потому и служба русскому царю — не личная, а сверхличная, потому и нельзя грустить на пиру у русского царя:

Неприлично же тебе, Кирибеевич,  
Царской радости гнушатися;  
А из роду ты ведь Скуратовых,  
И семьею ты вскормлен Малютиной.

В этом пункте Лермонтов подчеркивает различие либеральной и православной концепции Иоаннова царствования. Кирибеевич, оказывается, не просто опричник, но еще и Скуратов — из того рода,

на котором, как утверждают, кровь митрополита Филиппа. Однако для лермонтовского воззрения на Иоанна это не составляет непреодолимого препятствия. Напротив, тем больше ответственность, лежащая на царских слугах, и нести ее они должны не за страх, а за совесть, и на пиру, и в бою. *Царская служба, как и царская радость — это соборная служба и радость всей земли, «народная монархия», где народ принимает правителя не по удобству своему, а по смотрению божию.*

Пожалуй, один из сильнейших эпизодов поэмы — это суд Иоанна над купцом Калашниковым, а, по существу, над всеми действующими лицами. Любимый опричник убит в честном бою, и таким образом получил свое, а вот что касается остальных:

Хорошо тебе, детинушка,  
 Удалой боец, сын купеческий,  
 Что ответ держал ты по совести.  
 Молодую жену и сирот твоих  
 Из казны моей я пожалую,  
 Твоим братьям велю от сего же дня  
 По всему царству русскому широкому  
 Торговать безданно, безпошлинно.  
 А ты сам ступай, детинушка,  
 На высокое место лобное,  
 Сложи буйную головушку,  
 Я топор велю наточить-наострить,  
 Палача велю одеть-нарядить,  
 В большой колокол прикажу звонить,  
 Чтобы знали все люди московские,  
 Что и ты не оставлен моей милостью.

Коротко говоря, в этом отрывке раскрыта харизматическая структура царской власти. Во-первых, на Руси есть перед кем ответ держать: не перед вздорной и корыстной толпой, и не перед бездушным законом, а перед грозным царем, у которого есть совесть (со-весть) и над которым есть Бог. А пострадать за правое дело — это христианский венец. Умел дерзать — умей и ответ держать: или грудь в крестах, или голова в кустах [8].

Во-вторых, жена, дети и братья купца Калашникова не только не унижены, но, наоборот, возвышены царской милостью: они одарены из казны, им позволено торговать по всей Руси. Более того, возвышен и сам казнимый: топор наточен, палач наряжен, и в большой колокол на Москве звонят... Так казнят не злодеев или государственных изменников — так отец казнит сына, нарушившего его высшую волю («я тебя породил, я тебя и убью»). По сути, сын купеческий Калашников умирает как подвижник, пострадавший за Третий Рим, за то, чтоб и дальше царское место было рядом с солнцем и звездами. Разумеется, тут отсутствует гуманистическое всепрощение, но *решающим доводом*

***в пользу такого финала служит то обстоятельство, что жена и братья Калашиниковы, и весь люд московский, и даже сам Калашиников воспринимают царский приговор как внутренне справедливый:***

...И гуляют, шумят ветры буйные  
Над его безымянной могилкою.  
И проходят мимо люди добрые:  
Пройдет стар человек — перекрестится,  
Пройдет молодец — приосанится,  
Пройдет девица — пригорюнится,  
А пройдут гусяры — споют песенку.

***Цивилизация и культура классической Руси отличалась не механически-юридическим совершенством форм, благодаря которым справедливость достигается как бы автоматически, а именно нацеленностью своих отношений на Истину, которая сама по себе не от мира сего и потому требует если не подвига, то усилия для своего воплощения.*** Об этой особенности русской «политической этики» верно сказал С. А. Аскольдов в 1918 году: «Русь была до отмены крепостного права, а отчасти и после него страной рабов и рабовладельцев, но это не мешало ей быть Святой Русью, поскольку Крест, несомый одними, был носим со светлой душой и в общем и целом с прощением тех, от кого он зависел, поскольку и те и другие с верою подходили к одной и той же Святой Чаше. Так праведность десятков миллионов очищала и просветляла в единстве народного сознания грех немногих тысяч поработителей, к тому же грех часто ясно не сознаваемый в качестве такового ни той, ни другой стороной» [9]. Добавлю, что дело тут не в «рабах» и «рабовладельцах» (остатки либеральной терминологии у Аскольдова), ***дело в сообща несомом послушании, по отношению к которому и те и другие равно грешны и равно святы.***

## Примечания

1. Цит. по: *Зызыкин М. В.* Патриарх Никон. Его государственные и канонические идеи. Варшава, 1931. Ч. 1. С. 155–156. Отмеченный Филофеем статус Москвы как Третьего Рима подтвержден после падения Царьграда согласным суждением вселенского Православия (см.: Там же).
2. Характерный пример византийской политики — ссылка Иоанна Златоуста именно за обличение нравов императорского двора.
3. По сути дела, федотовская и евразийская концепции московской «татарщины» и соглашательства церковных иерархов, вопреки своей внешней противоположности, дополняют друг друга, ибо не делают различия между поверхностным, эмпирическим, и внутренним, таинственным, планами русской судьбы.

4. См. об этом работу В. О. Ключевского «Значение Преподобного Сергия для русского народа и государства».
5. Вообще, позиция «отдания своего» — более христианская, чем «требование своего» любой ценой, даже юридически справедливой («права человека»). Согласно христианскому миропониманию, подлинно моим является не то, что я взял, а то, что отдал. «Московская вера» — это не постановка царя на место Бога, а лицемерие самодержца в божьем луче (по выражению И. А. Ильина).
6. Первое послание Ивана Грозного князю Курбскому // Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским. Л., 1979. С. 12.
7. Действительно смертный личный грех Иоанна IV — убийство настоятеля Псково-Печерского монастыря Корнилия прямо у ворот обители.
8. Эстетические аспекты царской идеи рассматриваются нами в работе: *Казин А. Л. Эстетизм Царства* // URL: [http://culturolog.ru/index2.php?option=com\\_content&task=view&id=291&pop=1&page=0&Itemid=8](http://culturolog.ru/index2.php?option=com_content&task=view&id=291&pop=1&page=0&Itemid=8)
9. *Аскольдов С. А. Религиозный смысл русской революции* // Из глубины. М., 1991. С. 233–234.

## Певец империи и свободы

Обратимся теперь к Пушкину — классику во всех смыслах слова. Автор этих строк помнит, что во времена его университетской молодости о Пушкине говорили исключительно как о вольнодумце, атеисте и друге декабристов. Потом начали рассуждать о нём как об эротическом писателе: «на тонких эротических ножках вбежал Пушкин в русскую литературу». Можно привести ещё немало истолкований — в том числе взаимоисключающих — его гигантского наследия: в каждом из них есть доля правды, но именно доля. В своё время Александр Герцен заметил, что на реформы Петра Россия ответила явлением Пушкина. Данная формула означает, прежде всего, *возвращение русской культуры к своему классическому началу благодаря духовному восхождению своего национального гения*. Мы в данном исследовании придерживаемся именно этой линии [1].

В 1823 году молодой Пушкин написал стихотворение на мотив евангельской притчи о сеятеле «Изыде сеятель сеяти семена своя»:

Свободы сеятель пустынный,  
 Я вышел рано, до звезды;  
 Рукою чистой и безвинной  
 В порабощенные бразды  
 Бросал живительное семя –  
 Но потерял я только время,  
 Благие мысли и труды...

Паситесь, мирные народы!  
Вас не разбудит чести клич.  
К чему стадам дары свободы?  
Их должно резать или стричь.  
Наследство их из рода в роды  
Ярмо с гремушками да бич.

В историософском плане это стихотворение есть ключ к началу пушкинианы. Оно еще более резко, чем предшествующие ему ода «Вольность» («Беги, сокройся от очей, / Цитеры слабая царица! / Где ты, где ты, гроза царей, / Свободы гордая певица?») или знаменитое послание «К Чаадаеву» («Товарищ, верь: взойдет она, / Звезда пленительного счастья, / Россия вспрянет ото сна, / И на обломках самовластья / Напишут наши имена!») выставляют на передний план *категорию свободы*. Если же при этом учесть, что Пушкин сопроводил его в письме к А. И. Тургеневу ироническим комментарием: «Я закаялся и написал на днях подражание басне умеренного демократа Иисуса Христа» [2], то позволительно заподозрить, что пушкинская муза есть воплощенный либерализм, для которого важна свобода сама по себе, свобода как таковая, а все остальное приложится...

Было бы, однако, большой ошибкой начало выдавать за конец, а хронологию путать с онтологией. Да, Пушкин начал как свободолобец, иронист и гордец, а кончил *мученически* — исповедовавший его священник-старик признавался потом, что он себе бы хотел такой христианской кончины [3]. Но что самое главное — в своем искусстве, в своем слове перед Богом и народом Пушкин пришел к совсем иным мировоззренческим берегам, он буквально перешел в другую веру. Дело при этом не следует понимать таким образом, что Пушкин отказался от своей поэтической юности («строк печальных не смываю») — он бесконечно расширил свой художественный горизонт, и это дало его поэзии такую силу, что она заслуживает названия *поэтического образа сущего как божье-го дара* — не больше и не меньше. В таком плане я бы разделил поэзию Пушкина на три больших периода — *ранний* («Свободы сеятель пустынный»), *зрелый* («Евгений Онегин», «Борис Годунов») и, наконец, *вершина его пути* («Медный всадник», «Капитанская дочка», «каменноостровский» цикл стихов).

В *первом периоде* пушкинская лира требует свободы, гордится и любит себя — примеры мы привели выше. Мирная жизнь, смирение и покорность в это время для нее — холопство, удел которого — «умеренный демократизм», до которого нет дела певцу вольности. Однако уже здесь, в истоке пушкинианы, сквозят ноты сомнения в самодостаточности свободы, и особенно на Руси. Само желание «отчизне посвятить души прекрасные порывы» свидетельствует о том, что у свободы должен быть духовный Предмет, без которого она вырождается в свободу зла. «Познаете истину, и истина сделает вас свободными»

(Ин. 8:32). Пушкин искал эту истинную свободу, или, лучше сказать, свободу в истине до самой смерти.

По-видимому, высшей — и одновременно наиболее драматичной — точкой этого поиска явился роман «Евгений Онегин». Принято считать, что в романе этом Пушкин отразил драму русского барства («великое дворянское безделье»). Я полагаю, однако, что речь надо вести именно о таком этапе личностного возрастания Пушкина, когда он вошел в пору покаяния в религиозном смысле этого слова, и в пору чуткого внимания к своеобычности своей родины — в историсофском своем воззрении. Евгений Онегин — это дитя Петербурга, дитя Летнего сада — по существу, *отвергается* собственной страной в лице Татьяны, которая, хотя и «изъяснялася с трудом на языке своем родном», но все же сохранила верность преданьям милой старины — таинству брака, сокровищу женской чести. Подобный «домострой», а точнее, строительство семьи как малой церкви и повергает в отчаяние Онегина. «Пусть лучше все будут несчастны, чем кто-либо будет счастлив за счет другого», — как бы высказывает ему Татьяна свою сокровенную мудрость. Онегин в ужасе, и в эту злую для него минуту Пушкин оставляет своего героя... как будто оставляет себя — ветхого, грешного, гордеца и сластолюбца.

Справедливости ради скажем, что петербургская родословная Онегина не противоречит тому типу русского *странника*, который увидел в нем Достоевский в своей пушкинской речи о Пушкине. Наоборот, двойственность петербургской культуры, одновременно наследующей и отрицающей традицию русской духовности, приводит к тому, что Онегин торжища, где идет борьба за власть и деньги, как Чацкий и Печорин, «не удостаивает» своим жизненным участием. В этом плане Онегин — предшественник Ильи Ильича Обломова, не встававшего с дивана из брезгливости перед суетой («священная лень»). Кроме того, Пушкин проводит прямую параллель между Онегиным и Чаадаевым: «...второй Чаадаев, мой Евгений...». И дело тут не только в изысканности туалета. Ведь и Чаадаев не был принят собственной страной, тоже оказался лишним человеком в ней, и возвратился духом к отечеству только через «метанойю» — перемену ума [2].

В перерыве между работой над главами «Онегина» Пушкин пишет «Бориса Годунова» — эту драму власти без любви. Вот Иоанн Грозный был жестокий, суровый, а народ любил его, видел в нем законного государя (вспомним «Песню про царя Ивана Васильевича»), тогда как Борис Годунов — *безлюбый* царь, хотя и умный, и хлебосольный и даже «демократ-западник». Более того, подозрение в убийстве царевича Дмитрия посланцами Бориса не находит фактического подтверждения, а самозванцы множатся, потому что не в эмпирических фактах тут дело, а в *харизматической природе русской монархии*: если уж царь — так вся Русь, помазанник Божий, а не ловкий ставленник случая или тех или

иных боярских кругов... Еще более усиливает антихристианский характер борьбы за пошатнувшийся царский венец на Руси стремление «грех грехом поправить» (выражение В. В. Розанова) — замысел Гришки Отрепьева, который и приводит в Москву поляков. Общее покаяние приносит за всю Русь Пимен:

Прогневали мы Бога, согрешили,  
Владыкою себе цареубийцу  
Мы нарекли.

Так, вместе со своими героями Пушкин углублял и свое творческое сознание. Повторяю, речь идет об объективном идеальном горизонте его поэзии, об ее опорных бытийных ценностях. Среди этих ценностей свобода оставалась, честь оставалась, но они засияли в божьем луче, как сказал бы И. А. Ильин. Причем лично Пушкин готов был теперь идти за них на жертву — вспомним реакцию тогдашней «прогрессивной общественности» на его грозные патриотические стихи «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина». Что же касается периода *завершения* его пути, то жемчужинами его выступают, как я уже сказал, «Медный всадник», «Капитанская дочка» и «каменноостровский цикл» стихов.

*Смысл классического искусства состоит в том, чтобы человеческими средствами передать радость бытия с Богом* («всякое дыхание да славит Господа»). Именно такой радостной вестью все более и более становится с годами поэзия Пушкина, хотя внешне это может быть и личная трагедия, и народная драма, и экзистенциальная «заброшенность» («Маленькие трагедии»). В этом плане «Медный всадник» и «Капитанская дочка» — это как бы эпохальная и личная грани русской жизни, сливающиеся в ее религиозном преображении («каменноостровский цикл»). В поэме о Петре I Пушкин являет ценностную антиномию высшего напряжения — антиномию между соборной и индивидуальной душой России, потревоженной титанической волей властелина. Вклад Пушкина в разрешение этого противостояния выражается его *приятием во всей полноте*, без попытки уйти в ту или другую сторону. Говоря проще, Пушкин в своей поэме не с Евгением и не с Петром, а с Богом, который обещал нам, что в конце «смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет; ибо прежнее прошло» (Отк. 21:4). В «Капитанской дочке» та же, по существу, дилемма ставится уже как задача персонального выбора — либо ты с истиной (т. е. идешь царской дорогой отечественной истории), либо ты отщепенец и самозванец, который уже был осужден в лице Григория Отрепьева и теперь осуждается в лице Емельяна Пугачева: «Не дай Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный». Собственно, в образе Пугачева Пушкин окончательно расстается со своим прошлым — с демоническим соблазном воли для гения, заменяющего Творца... Очень характерен в этом

плане сон Гринева, где тот видит перед собой мужика с топором. «Страшный мужик ласково меня кликал, говоря: “Не бойсь, подойди под благословение...”» (Гл. 2). Подходит к императрице под благословение и Маша Миронова (финал «Капитанской дочки»), а та ей отвечает: «Я в долгу перед дочерью капитана Миронова». Вот такая «симфония властей» — храма, дворца и земли и держит Русь, и горе ей, если это классическое согласие поколеблется...

Г. П. Федотов остроумно назвал Пушкина певцом империи и свободы. На самом деле он не был ни тем ни другим. Зрелый Пушкин — это певец свободы, которая ответственна перед Богом, и это певец русского Царства, которое волею судеб предстает в облике петербургской империи. В Пушкине как художнике наиболее полно воплощена одновременно русскость и всемирность петербургской культуры, ее золотое и серебряное качества. В поэзии и прозе Пушкина действуют те же духовные энергии, что, например, и в «Троице» Андрея Рублева, но выступают они теперь в форме личного, ответственного выбора. Именно на этом скрещении духа и персоналистической (индивидуальной) формы рождается «каменноостровский цикл» стихов, из которого мы приведем лишь два стихотворения. Одно из них называется «Из Пиндемонти» (1836):

Не дорого ценю я громкие права,  
От коих не одна кружится голова.  
Я не ропщу о том, что отказали боги  
Мне в сладкой участи оспоривать налоги  
Или мешать царям друг с другом воевать;  
И мало горя мне, свободно ли печать  
Морочит олухов, иль чуткая цензура  
В журнальных замыслах стесняет балагура.  
Все это, видите ль, слова, слова, слова.  
Иные, лучшие, мне дороги права;  
Иная, лучшая, потребна мне свобода:  
Зависеть от царя, зависеть от народа —  
Не все ли нам равно? Бог с ними.

Никому

Отчета не давать, себе лишь самому  
Служить и угождать; для власти, для ливреи  
Не гнуть ни совести, ни помыслов, не шеи;  
По прихоти своей скитаться здесь и там,  
Дивясь божественным природы красотам,  
И пред созданьями искусств и вдохновенья  
Трепеща радостно в восторгах умиленья  
— Вот счастье! вот права...

Казалось бы, тот же гимн вольности, что и двадцать лет назад, — однако здесь мы встречаемся со зрелым Пушкиным, «новым Адамом», который понял космический замысел Содателя и, соответственно, нашел

свое место в нем. Свобода для него теперь — не самоцель, а способ приближения к Творцу; права человека — не разрешение на эгоизм и грех, а возможность отказаться от цивилизованной суеты ради изначальных красот мироздания. Более того, сама демократическая процедура «свободы печати» вызывает у него только усмешку. Бывший вольнодумец и гордец перелагает теперь стихами отцов Церкви и просит Создателя о смирении, терпении и целомудрии:

Отцы пустынники и жены непорочны,  
Чтоб сердцем возлететь во области заочны,  
Чтоб укреплять его средь дольних бурь и битв,  
Сложили множество божественных молитв;  
Но ни одна из них меня не умиляет,  
Как та, которую священник повторяет  
Во дни печальные Великого поста;  
Всех чаще мне она приходит на уста  
И падшего крепит неведомою силой:  
Владыко дней моих! дух праздности унылой,  
Любоначалия, змеи сокрытой сей,  
И празднословия не дай душе моей.  
Но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья.  
Да брат мой от меня не примет осужденья,  
И дух смирения, терпения, любви  
И целомудрия мне в сердце оживи.

Данное стихотворение, как известно, представляет собой переложение великопостной молитвы св. Ефрема Сирина. Вместе с тем это поэтическое завещание Пушкина, итог его художнического труда. «Семь раз упадет праведник и встанет», говорится в Притчах Соломоновых. Такими словами позволительно обозначить пушкинскую тему петербургского периода отечественной истории, который начался возведением невской твердыни, кончился тремя революциями, и все же то была великая эпоха, когда классической глубинной Руси пришлось встретиться с модернистским Западом не только на поле сражения, но и внутри собственной души. В отличие от вдохновений своих великих современников Гёте и Байрона, *зрелый пушкинский гений не отпускает творческую свободу (хотя бы даже на время) на сторону демона — она остается на стороне Бога. Это и есть классика как нравственно-эстетическая позиция.*

## Примечания

1. См. об этом: Духовный труженик. А. С. Пушкин в контексте русской культуры. СПб., Наука. 1999; *Непомятый В. С. Поэзия и судьба*. М., 1987.
2. *Пушкин А. С. Письмо к А. И. Тургеневу от 1.12.1823 // Собр. соч.: В 10 т. Л., 1979. Т. 10. С. 61.*

3. Вопрос о личной судьбе Пушкина здесь не обсуждается. Сошлюсь только на слова проповеди настоятели церкви Спаса Нерукотворного Образа протоиерея Константина Смирнова, произнесенные после панихиды по Александру Пушкину 10 февраля 1992 году: «Душа Пушкина — а душа по природе христианка, как сказал Тертуллиан, — стремилась к покою. Ум мешал, а душа стремилась. Сорок шесть часов он мучился, чтобы исповедаться, причаститься, и сказать, что он хочет умереть христианином и прощает всех. Лермонтову не дано было, а Пушкину дано. Я как христианин рад за него, что дано ему была силой его покаяния, его покоем». Дочь Карамзина, княгиня Мещерская, свидетельствует: «Он исполнил долг христианина с таким благоговением и таким глубоким чувством, что даже престарелый духовник его был тронут и на чей-то вопрос по этому поводу отвечал: “Я стар, мне уже не долго жить, на что мне обманывать? Вы можете мне не верить, когда я скажу, что я для самого себя желаю такого конца, какой он имел”. Его жизнь сравнивают с жизнью России, с ее падениями, заблуждениями, сомнениями, богоотступничеством даже. Это путь очищения через страдания...» (цит. по: Пушкинская эпоха и христианская культура. Сб. трудов. Вып. I. СПб., 1993. С. 59). Ср. в этой связи высказывания В. Н. Тростникова: «Если Господь не захочет, никто не сможет причаститься. Толстой, например, не смог. Сейчас доказано, что он сам вызвал телеграммой оптинского старца Варсонофия, хотел покаяться и причаститься, но Чертков встал на крыльце и не пустил священника. Вот что бывает, когда Бог не пожелает! А Пушкин-то причастился перед смертью, значит, Господь смилостивился над ним. “Мне отмщение, и Аз воздам”» (там же. С. 33). См. также: *Казин А. Л.* Пушкин — поэт православного Царства // URL: [http://ruskline.ru/monitoring\\_smi/2009/06/06/pushkin\\_-\\_poe\\_t\\_pravoslavnogo\\_carstva/](http://ruskline.ru/monitoring_smi/2009/06/06/pushkin_-_poe_t_pravoslavnogo_carstva/)

## Пушкин и чудо

В предыдущем разделе мы кратко очертили эволюцию пушкинской музыки от распространенного в 1820-е годы в Европе и России романтизма к поэтической классике, где вера, отечество и искусство составляют единое целое. Теперь мы посмотрим, каким образом подобная ценностная структура (аксиоматика) относится к иным силам, действующим в нашем сотканном из противоречий мире. Поговорим о чуде у Пушкина.

*Пушкин есть чудо.* Но в каком именно смысле? Чудес на свете много. Можно сказать, что само сущее (бытие) чудесно от начала до конца — иначе его просто не было бы. И вот посередине этого изначально чудесного бытия появляется как бы сгусток света, имя которому Пушкин. Одно чудо порождает другое, они отражаются друг в друге. «Свет мой, зеркальце, скажи, да всю правду доложи...» *Искусство Пушкина является собой не только правду чуда, но и чудо правды.*

Говоря философским языком, создания пушкинской музы занимают определенное — классическое — место в иерархии мироздания. Н. А. Бердяев в своей книге «Смысл творчества» много размышлял о том, как связаны между собой гений Александра Пушкина и святость его современника Серафима Саровского. Это действительно непростая проблема, особенно если помнить, что главная добродетель христианина — кротость и смирение, а змей соблазнял Адама и Еву именно божественным всезнанием и гордостью. Порой кажется, что Пушкин, действительно, «почти бог» («Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь...»). Однако, вопреки Сальери, должно отличать гармонию от алгебры, творца от твари. *В творчестве Александра Пушкина нашла свое выражение тайна того, что человек — больше, чем человек.* Попытаемся на этих страницах коснуться пушкинской тайны, помня, что чудеса бывают и ложными, и даже темными, злыми (черная магия). Впрочем, путеводителем нашим будет сам Пушкин.

Если человек создан по образу и подобию Божию, то способность к творческому деянию присуща ему изначально. Более того, творческая способность человека предположена в самом устройстве мироздания (антропный принцип). «Господь Бог образовал из земли всех животных полевых и всех птиц небесных, и привел к человеку, чтобы видеть, как он назовет их, и чтобы, как наречет человек всякую душу живую, так и было имя ей» (Быт. 2:19). Это означает, что Бог дал человеку место рядом с Собой, предложил ему вместе обустроить мир [1]. Именно так понимали свое дело средневековые строители и иконописцы: их задача была *сотворческая* (а не космогоническая, как в модерне) Они не соперничали с Создателем за авторство вселенной, («авторская версия бытия»), а хотели прославить Его — и затем уже себя в его глазах.

Не соперничал с Богом и зрелый Пушкин, и в этом тоже заключается его чудо. Согласно формулировке А. Ф. Лосева, чудо есть *совпадение случайно протекающей эмпирической истории личности с ее идеальным заданием* [2]. Под это определение попадают все виды чуда, в том числе и чудеса демонические [3]. Ниже мы еще затронем отношение пушкинского гения к магии и волшебству, пока же постараемся вникнуть в само понятие чуда как дара. Чудо — именно даровое, а не трудовое и вымученное; оно дается по любви, а не по принуждению, от избытка, а не от недостатка. Чудо нельзя заслужить или вычислить: оно или есть, или его нет. Я приведу сейчас обширную выписку из труда Лосева «Диалектика мифа», чтобы иметь содержательную предпосылку для дальнейших рассуждений, а затем уже перейти непосредственно к Пушкину. Речь идет о личностной характеристике чуда: «Чего хочет личность как личность? Она хочет, конечно, абсолютного самоутверждения. Она хочет ни от чего не зависеть или зависеть так, чтобы это не мешало ее внутренней свободе. Она хочет не распасться на части, не метаться в противоречиях, не разлагаться во тьме и в небытии. Она хочет существовать так, как существуют вечно блаженные боги, вкушающие бесконечный мир

и умную тишину своего ни от чего не зависящего, светлого бытия. И вот, когда чувственная и пестро-случайная история личности, погруженной в относительное, полутемное, бессильное и болезненное существование, вдруг приходит к событию, в котором выявляется эта исконная и первичная, светлая предназначенность личности, вспоминается утерянное блаженное состояние и тем преодолевается томительная пустота и пестрый шум и гам эмпирии — тогда это значит, что творится чудо. В чуде есть веяние вечного прошлого, поруганного и растленного, и вот возникающего вновь чистым и светлым видением. Уничтоженное и опозоренное, оно незримо таится в душе, и вот — просыпается как непорочная юность, как чистое утро бытия. Прошедшее — не погибло. Оно стоит незабываемой вечностью и родиной. В глубине памяти веков кроются корни настоящего и питаются ими. Вечное и родное, оно, это прошедшее, стоит где-то в груди и в сердце; и мы не в силах припомнить его, как будто какая-то мелодия или какая-то картина, виденная в детстве, которая вот-вот вспомнится, но никак не вспоминается. В чуде вдруг возникает это воспоминание, возрождается память веков и обнажается вечность прошедшего, неизбывная и всегдашняя. Умной тишиной и покоем вечности веет от чуда. Это — возвращение из далеких странствий и водворение на родину. То, чем жила душа, этот шум и гам бытия, эта пустая пестрота жизни, эта порочность и гнусность самого принципа существования — все это слетает пушинкой; и улыбаешься наивности такого бытия и жизни. И уже дается прощение, и забывается грех. И образуется как бы некая блаженная усталость плоти, и надвигается светлое утро непорочно-юного духа» [4].

Вот это светлое утро непорочно-юного духа и являет нам зрелый Пушкин. *Пушкинская поэзия и проза представляют классическую вселенную любви, которая не определима никак, и наоборот, все собой определяет* [5]. Можно взять наугад любую строчку Пушкина, и вы увидите в ней прямой свет — или отблеск — божественного Логоса, который есть любовь:

Ветер на море гуляет  
И кораблик подгоняет;  
Он бежит себе в волнах  
На раздутых парусах.

Если перевести этот сюжет на язык смиренной рациональности, позволительно сказать, что мы встречаемся здесь с чудом *первого порядка* — с поразительным фактом наличия именно такого моря с корабликом и волнами, и парусами. Никаким законом, никакой необходимостью этот кораблик с морем не полагается — они положены исключительно творческой любовью Бога, который любит мир как свое дитя, и потому продолжает творить его и держать его — Вседержитель — в каждой клеточке космического пространства-времени. *Существует Нечто*

(кораблик на море), а не Ничто — вот первое и главное доказательство всемогущества и благодати Творца. Рушатся империи, извергаются вулканы, взрываются целые галактики — а кораблик бежит себе и бежит на раздутых парусах. В своих «Категориях» Аристотель различает сущности (усии) первого и второго порядка; первые суть имена, вторые суть понятия [5]. Так вот, в пушкинском словоупотреблении чудесны уже самые обыкновенные предметы, именованные человеком: море, кораблик, волна, парус. Подобно Адаму в раю, Пушкин познает-творит вещи и существа с помощью корневых слов-логосов: «В начале было Слово» (Ин. 1:1). Примерно через сто лет после Пушкина акт словотворения — точнее, творения словом — станет предметом философской рефлексии (А. Белый, М. Хайдеггер, Л. Витгенштейн). Выдающийся немецкий поэт Р. М. Рильке напишет:

Быть может, мы здесь для того,  
Чтобы сказать: «колодец», «ворота», «дерево», «дом», «окно».

Особенность пушкинского именования (имяславия) мира заключается в том, что в его стихах и прозе собраны первичные эйдосы (идеи) вещей, не отделенные вместе с тем от них, а в них светящиеся:

Эхо

Ревет ли зверь в лесу глухом,  
Трубит ли рог, гремит ли гром,  
Поет ли дева за холмом —  
На всякий звук  
Свой отклик в воздухе пустом  
Родишь ты вдруг.

Отклик Пушкина на зов Создателя — наиболее чистый и мощный животворящий жест из известных нам в мировой поэзии. Пушкин дал достойный ответ ему на русском языке — и тем самым помог в мироустроющем усилии. Между пушкинским словом и Логосом нет никакого зазора, никакого шума и гама, никакой лжи — вот это и есть **чудо Пушкина**. И зверь, и рог, и дева, и кораблик окликнули Пушкина: посмотри на нас, мы божи твари! Он посмотрел, откликнулся, и назвал себя эхом: не нам, не нам, но имени Твоему! Веселый подмастерье под небом Бога — вот кто такой Пушкин. И Блок был прав, вспоминая в своей предсмертной речи о его *весёлом* имени.

\* \* \*

**Золотое чудо.** Перейдем теперь непосредственно к анализу пушкинских сказок. Сказки Пушкина — это настоящий кладезь чудесного, причем во всех смыслах слова: во-первых, здесь *чудесно все*, от начала

до конца, и, во-вторых, здесь выступают избранники *разных* чудес, которым Бог дает свою силу или своё поущение.

Первая пушкинская сказка, как известно — «Сказка о попе и работнике его Балде». На ней мы не будем специально останавливаться: это первая проба пера поэта в жанре переложения народной легенды. Здесь все ясно и просто: жадный поп, хитрый работник, заслуженное воздаяние. Рискну даже высказать предположение, что в этом произведении пушкинский гений лишь играет тем, что Анна Ахматова назвала «грозными законами нравственности» применительно к их фольклорному истолкованию. Фольклор как таковой функционален; более того, он амбивалентен. Классическому сверхсознанию Пушкина не так просто было преодолеть языческую инерцию древнего правила «кровной мести». Как свидетельствуют черновики, развитие его поэтической мысли шло по линии постепенного ослабления финального щелчка Балды, оказавшегося под конец все же не смертельным [6].

Совсем иное — «Сказка о царе Салтане». Субстанция чудесного здесь распространена по всему кругозору повествования, и вместе с тем в ней явно присутствуют стуски чуда, своего рода каналы соприкосновения миров. Сохраняя в качестве «золотого ключа» идею Лосева о совпадении в чуде сущего и существования, можно выделить ровно пять (пять) отдельных явлений чуда в этой сказке.

#### 1. Участие царевича в схватке Лебедя с Коршуном:

Тот уж когти распустил,  
 Клёв кровавый наострил...  
 Но как раз стрела запела,  
 В шею коршуна задела —  
 Коршун в море кровь пролил,  
 Лук царевич опустил;  
 Смотрит: коршун в море тонет  
 И не птичьим криком стонет,  
 Лебедь около плывет,  
 Злого коршуна клюет,  
 Гибель близкую торопит,  
 Бьет крылом и в море топит —  
 И царевичу потом  
 Молвит русским языком:  
 «Ты, царевич, мой спаситель,  
 Мой могучий избавитель,  
 Не тужи, что за меня  
 Есть не будешь ты три дня,  
 Что стрела пропала в море;  
 Это горе — все не горе.  
 Отплачу тебе добром,  
 Сослужу тебе потом:  
 Ты не лебедь ведь избавил,

Девицу в живых оставил;  
Ты не коршуна убил,  
Чародея подстрелил.  
Ввек тебя я не забуду:  
Ты найдешь меня повсюду...»

Как видим, в приведенном отрывке речь идет вовсе не о «пустяках» вроде нарушения законов тварного времени («и растет ребенок там не по дням, а по часам»), и даже не просто о путешествии в засмоленной бочке по морю, а о схватке, сшибке двух противонаправленных астральных сил, принявших на этот раз облики Лебеди и Коршуна. Дело, таким образом, заключается в том, что в мире идет война (невидимая брань), которой человек своими «эмпирическими» глазами может даже не замечать (пока ему не объяснят: ты не коршуна убил...), но в которой он вольно или невольно принимает решающее участие. Стрела царевича — это победный вклад смертного в битву трансцендентных добра и зла: человеку дана свобода воли, и от его выбора, в конечном счете, зависит весь исход сражения.

## 2. Появление на пустынном острове города:

Видит город он большой,  
Стены с частыми зубцами,  
И за белыми стенами  
Блещут маковки церковей  
И святых монастырей.  
Он скорей царевну будит;  
Та как ахнет!.. «То ли будет?  
Говорит он, — вижу я:  
Лебедь тешится моя».  
Мать и сын идут ко граду.  
Лишь ступили за ограду,  
Оглушительный трезвон  
Поднялся со всех сторон  
К ним народ навстречу валит,  
Хор церковный Бога хвалит...

Обратим внимание на то, что Лебедь построила на острове не просто город, а город православный, с церквями и монастырями, с колокольным трезвонном и хором. Да и построила ли его Лебедь? Быть может, она его просто показала царевичу и его матери, что называется, открыла им глаза. Высшая реальность чудесного города гарантируется именно тем, что в нем идет богослужение — единственное человеческое действие, где потомки Адама *впрямую расширяют объем (мерность) мироздания*. Эмпирическая натура существует в повседневной реальности, имеет дело со Вселенной как механизмом — а Лебедь дает возможность увидеть град Китеж как совершенно живой русский город

(«молвит русским языком»). Праздничный колокольный трезвон означает здесь именно встречу наличного и предназначенного — волшебного города и входящего в него православного царя — князя Гвидона.

### 3. Белка:

Князь пошел к себе домой;  
Лишь ступил на двор широкий –  
Что ж? под елкою высокой,  
Видит, белочка при всех  
Золотой грызет орех,  
Изумрудец вынимает,  
А скорлупку собирает,  
Кучки равные кладет  
И с присвисточкой поет  
При честном при всем народе:  
Во саду ли, в огороде.  
Изумился князь Гвидон.  
«Ну, спасибо, — молвит он, —  
Ай да лебедь, — дай ей Боже,  
Что и мне, веселье то же».  
Князь для белочки потом  
Выстроил хрустальный дом,  
Караул к нему приставил  
И притом дьяка заставил  
Строгий счет орехам вести.  
Князю прибыль, белке честь.

Во всей этой картине поражает прежде всего ее простота и веселость. Чудо — вот оно, рукой подать, творится оно при всем честном народе, да еще под славную песенку «Во саду ли, в огороде...». Было чему дивиться князю Гвидону, хотя сам он до того успел побывать комаром. В самом деле, чудо в его христианском понимании — это не всеобщее оборотничество, а напротив, прояснение бытия, обнаружение в нем покамест скрытого, но подлинного смысла. Белка ведь не просто балуется орехами; орехи эти золотые, а золото не только благородный металл, а видимое сияние божьей славы. Изумрудные ядра орехов также свидетельствуют о первозданности той материи, с которой сближает человека благодатное чудо; в отличие от алхимии и магии, пушкинское приятие богатства вселенной есть в первую очередь благодарность Творцу за свет жизни, а не попытка узурпировать его тайну. Пушкин положил изумруды и золото к подножию человека, удостоенного такой судьбы и вместе с тем прибыли: князю прибыль, белке честь. В этом, видимо, приземленном и чуть ли не «буржуазном» окончании эпизода с белкой проступает многократно отмеченная исследователями духовная трезвость Пушкина: князь ведь не «купоны стрижет», а чудесные орехи собирает — плоды, так сказать, домашней волшебности Китеж-града.

Впрочем, сказка о царе Салтане и начиналась с того, что царь стоял «позадь забора». Чего же ожидать еще от его сына?

4. Тридцать три богатыря:

Князь пошел, забывши горе,  
Сел на башню, и на море  
Стал глядеть он; море вдруг  
Всколыхалось вокруг,  
Расплескалось в шумном беге  
И оставило на бреге  
Тридцать три богатыря;  
В чешуе, как жар горя,  
Идут витязи четами,  
И, блистая сединами,  
Дядька впереди идет  
И ко граду их ведет.  
С башни князь Гвидон сбегает,  
Дорогих гостей встречает;  
Второпях народ бежит;  
Дядька князю говорит:  
«Лебедь нас к тебе послала,  
И наказом наказала  
Славный город твой хранить  
И дозором обходить.  
Мы отныне ежедневно  
Вместе будем непременно  
У высоких стен твоих  
Выходить из вод морских,  
Так увидимся мы вскоре,  
А теперь пора нам в море;  
Тяжек воздух нам земли».  
Все потом домой ушли.

Заметим первым делом, что тридцать три богатыря — родные братья Лебеди, они слушаются ее наказа, и, следовательно, принадлежат к светлой стороне сущего, к «миру правой руки». Однако это явно не люди; они покрыты чешуей, как броней, их природа скорее морская, нежели земная или воздушная — ну и что из того? Вопрос не в том, каково их «вещество», а в том, каково направление их воли. «Будем город твой хранить, и дозором обходить», — говорит морской дядька, а это значит, что любая материальная среда подлежит духовному преобразованию и даже преосуществлению, если есть на то благословение Творца. В своих сказках вообще — и в данном эпизоде в частности — Пушкин выказывает удивительную метафизическую интуицию, касаясь предметов многовековых религиозно-философских споров. И шмель, и комар, и золотая рыбка служат носителю высшего — сверхприродного, личного — начала, потому что сотворены они были в пятый день, а человек

как венец космоса — в «день шестый» (см. «Беседы на Шестоднев» св. Василия Великого). Чудо в христианской картине мира не является «супранатуральным», как бы надстраиваемым над естеством: энергия Творца действует в самой природе как ее внутренний исходный импульс, как ее причина и цель. Чудесные изменения живых существ у Пушкина — это космический аналог человеческого подвига любви. Вместе с тем, а точнее, несмотря на столь глубокие по сути прозрения, — сцена с богатырями, как и вся сказка о царе Салтане, пронизана у Пушкина добрым юмором: «второпях народ бежит», «все потом домой ушли» и тому подобное. Сила Пушкина как художника-тайнозрителя и состоит, между прочим, в том, что он сверху видит все — и тайное, и явное, и смешное, и великое, и всякому находит его цену.

5. Наконец, явление самой Царевны-Лебеди:

Месяц под косою блесит,  
А во лбу звезда горит...

В предыдущей главе уже шла речь о том, что встреча князя с царевной Лебедью рисуется как встреча с самой Софией-Премудростью: «Месяц под косою блесит, а во лбу звезда горит». Вместе с тем и это «чудо так уж чудо» предстает у Пушкина как имманентно присущее творению: не ищи далеко, ищи близко. В ответ на пылкие заверения князя о готовности идти за своей суженой за тридевять земель Лебедь, вздохнув глубоко, молвила: «Зачем далеко? Знай, близка судьба твоя, Ведь царевна эта — я». Еще раз приходится напомнить читателю о том, что Пушкин — **не романтик и не идеалист, а духовный реалист-классик**. Романтики и идеалисты сочиняли гимны о Прекрасной Даме, а Пушкин имел четверых детей от любимой Наташи. После всего этого «приплод от чуда» выглядит вполне естественным: стали жить да поживать, ведь семья есть малая церковь.

Финал сказки о царе Салтане выглядит прямо всеобщим торжеством. Да он и есть такое торжество (катарсис): царь вновь обретает жену, и сына, и невестку, злые тетки во всем повинились и признались, «царь для радости такой отпустил всех трех домой» [7], история завершается веселым пиром. Если рассматривать создания Пушкина в категориях вселенского света и тьмы, то сказка о царе Салтане является, бесспорно, одним из самых светлых его произведений: мировое зло лишь слегка задело золотой космос этой сказки своим «пурпурово-серым» (А. Блок) крылом. В полном соответствии с христианским вероучением, здесь **чудо происходит от веры, а не вера от чуда**: «блаженны не видевшие и уверовавшие» (Ин. 20:29). Да и могло ли быть иначе на острове князя Гвидона, в граде Китеже, где находится рай и где все счастливы, потому что здесь доброе и веселое православно-русское чудо столь же естественно, как сама природа вещей, точнее, неотъемлемо от этой природы.

Единственный темный персонаж сказки — Коршун — творил чудо от себя, а не от Бога, и поплатился за это; уж он-то не пошел бы за благословением к иконе. В своей мистике Пушкин очень точен: здесь он такой же реалист, как и во всем прочем. По верному замечанию В. В. Розанова, Пушкин «был серьезен, был вдумчив; ходя в саду Божьем, он не издал ни одного “аха”, но как бы вторично, в уме и поэтическом даре, он насаждал его, повторял дело божьих рук... Но уже выходили не вещи, а идеи о вещах — не цветок, но песня о цветке, однако покрывающая глубиной и красотой всю полноту его сложного строения» [8]. Как мы помним, затем и призвал Творец человека в мир, чтобы посмотреть, как тот назовет его.

В следующем разделе мы поговорим о других сказках Александра Сергеевича Пушкина, в которых духовная тональность чудесного будет несколько иного оттенка.

\* \* \*

**Серебряное чудо.** В «Сказке о царе Салтане» мы видели божий луч и танцевали в нем вместе с автором и героями этого сияющего повествования. Темное облако противобожественной воли лишь один раз показалось на горизонте, и тут же сгнуло, задетое стрелой царевича. Несравненно значительнее зло проявляет себя в последующих сказках Пушкина — в «Сказке о рыбаке и рыбке» и в «Сказке о мертвой царевне и семи богатырях». **В названных созданиях чудо как бы растянута между полюсами Блага и его отрицания:** здесь уже господствует не золото солнца, а серебро луны.

На первый взгляд, в «Сказке о рыбаке и рыбке» мы обретаемся в том же славном православно-русском «сегменте» вселенной, что и в легенде о князе Гвидоне и прекрасной Лебеди. Однако на этот раз матушка-Русь повернута перед нами как бы другим своим боком — «кондовым, избяным, толстозадым». У всех свои недостатки, и нам незачем скрывать правду. Если действительно слабости суть продолжение силы, то наша главная национальная черта заключается в готовности «вынести все, что Господь ни пошлет» (Н. А. Некрасов). Христианское по идее, это качество в его падении оборачивается нередко равнодушием к собственной (и другого) участи, а порой и цинизмом: не согрешишь — не покаешься. В «Сказке о рыбаке и рыбке» Пушкин смело вводит в искусство моральную проблематику, хотя ему же принадлежит суждение, что поэзия выше нравственности [9]. Что касается начала чудесного, то в этой сказке оно предстает перед нами во всей красе — мы знакомимся с *Золотой Рыбкой*.

Кто такая Рыбка? Как мы помним, вся история начинается с просьбы Рыбки, пойманной стариком в сети: «Отпусти ты, старче, меня в море, /

Дорогой за себя дам откуп: / Откуплюсь, чем только пожелаешь». Если Рыбка столь богата и могущественна, что в состоянии все отдать за себя, то почему она беспомощна в неводе? Если же она сама нарочно попалась в ветхие сети и дает свои обеты только для испытания рыбака, то разворачивающаяся на наших глазах коллизия что-то сильно напоминает: она архетипична.

В самом деле, Старик идет домой, и получает от жадной Старухи приказ выпросить у рыбки новое корыто; потом — новую избу; потом — дворянское достоинство; потом — царское величество; наконец, хочет быть она владычицей морскою, и чтоб служила ей Рыбка Золотая, и была у нее на посылках. Что называется, посади свинью за стол, она и ноги на стол. Однако, как нетрудно убедиться, нравственная сторона происходящего в творчестве Пушкина вообще, и в рассматриваемой сказке в частности, есть только один из уровней космической иерархии. Для чего нужна вся поразительная сюжетная канва, если для целей назидания достаточно было бы произнести простую мораль? Пушкин не баснописец: его чудо реально. Дело в том, что *Золотая Рыбка* в сказке символизирует Абсолют, который для какой-то одному ему ведомой задачи умалил себя до видимого бессилия (нисхождения любви). Более того, она позволяет человеку до поры до времени противиться себе и как будто нарушать его планы. Богословы первых веков много спорили о том, не нарушило ли грехопадение Адама божественный план мироздания, пока церковь уставами св. Григория Богослова не определила это «нарушение» как часть домостроительства Сына, приносящего себя в жертву; ибо «человеку нужно было освятиться человечеством Бога, чтобы Он Сам избавил нас, преодолев мучителя силою, и возвел нас к Себе... Таковы дела Христовы, а большее да почтено будет молчанием» [10].

***Соприкосновение между божественным могуществом (Рыбка), смирением (Старик) и бесовским честолюбием (Старуха) — таков глубинный сюжет короткой пушкинской сказки.*** Речь идет отнюдь не о морали, вернее, не только о морали: речь идет о силах, борющихся между собой в мире при свободном участии человека. Каждый человек выбирает невидимую силу, которой он служит, — но и невидимая сила выбирает для себя послушного человека. Ясно, что чудо здесь входит в самую сердцевину действия, а отнюдь не является неким внешним атрибутом происходящего. Если искать аналогии между пушкинским Морем и Рыбкой, с одной стороны, и с другой — иными духовными проявлениями космической тайны, то современный читатель сразу вспомнит о мыслящем Океане из романа Станислава Лема «Солярис» и одноименного фильма А. Тарковского. Однако существенное различие между образами Пушкина и Лема — Тарковского заключается в мере *заслуженности* рождаемых Морем «гостей»: у Пушкина Рыбка беспрекословно выполняет все просьбы Старика и Старухи (до последнего

дня), тогда как у авторов XX столетия Океан имеет как будто собственные цели в отношении побеспокоивших его людей, играет с ними в свою игру. Если мы примем теперь в расчет православное учение о спасении как благодати, то должны будем согласиться с В. С. Непомнящим в том, что суд Рыбки отнюдь не жесток: каждый получает свое [11]. Всяческий рационализм (законничество), равно как и самодовлеющее чародейство (магия) чужды создателю Золотой Рыбки. Никакие заслуги еще не гарантируют человеку спасения, равно как и никакие грехи не в состоянии перевесить божьей любви — вот что надо твердо усвоить, когда приближаешься к творчеству Пушкина («здесь русский дух, здесь Русью пахнет»). Понятые в таком ключе, Старуха и Старик являют собой два полюса православного мироотношения — стяжания и жертвы, отдания своего и присвоения чужого. Старуха все «гребет под себя», а Старик все терпит и страдает, терпит и страдает... и этим самым как бы искупает чудовищность своей супружеской половины. Жена мужем спасается, сказано в Писании, точно так же, как и муж женою. Вся динамика религиозно-мистического символизма в «Сказке о рыбаке и рыбке» построена на нарастании напряжения между злом (Старуха) и искуплением его (Старик), что в итоге дает основание Рыбке вынести нейтральный, а не осудительный приговор этим людям. Воспользовавшись еще одним образом из литературы XX века, скажем, что Старик — и благодаря ему его Старуха — не заслужили света: они заслужили покой. Сознательно или бессознательно, Старик у Пушкина выполнил наказ апостола Петра («Слуги, со всяким страхом и повинуйтесь господам, не только добрым и кротким, но и суровым. Ибо это угодно Богу, если кто, помышляя о Боге, переносит скорби, страдания несправедливо» — (1 Петр. 2:19–20) — и тем самым спас свою жену и себя. Чудо этой замечательной сказки не только в том, что здесь рыбка «голосом молвит человечьим», а в том, что здесь Страшный Суд милосерден и прост: да будет каждому по делам его. Бог никого не приводит к Себе насильно, Старуха в роли царицы — все равно что бес в раю: *им нечего там делать*. Личное избранничество каждого дыхания священо для Творца; быть может, к этому и сводится смысл истории. Единственная «игра» Создателя с человеком заключается лишь в том, что Он избирает нас постепенно (во времени), тогда как для Него все известно до начала мира («помутилось синее море»). «Сказка о рыбаке и рыбке» — об этом.

\* \* \*

Еще одна «серебряная» легенда Пушкина — «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях». Пользуясь вышеприведенным сравнением, скажу, что доля *серебра* — разумеется, серебра символического — здесь выше, чем в сказании о Золотой Рыбке. Если Старик из предшествующей

сказки выглядит просто чудачком («чудиком», как сказал бы Василий Шукшин), а Старуха способна замутить на мгновение синее море, но не более того — то Царица-Мачеха дважды посылает свою падчерицу на *смерть*. Да и зачин сказки о мертвой царевне менее всего походит на идиллию:

Царь с царицею простился,  
 В путь-дорогу снарядился,  
 И царица у окна  
 Села ждать его одна.  
 Ждет-пождет с утра до ночи,  
 Смотрит в поле, инда очи  
 Разболелись глядючи  
 С белой зори до ночи;  
 Не видать милого друга!  
 Только видит: вьется вьюга,  
 Снег валится на поля,  
 Вся белешенька земля.  
 Девять месяцев проходит.  
 С поля глаз она не сводит.  
 Вот в сочельник в самый, в ночь  
 Бог дает царице дочь.  
 Рано утром гость желанный,  
 День и ночь так долго жданный,  
 Издалеча наконец  
 Воротился царь-отец.  
 На него она взглянула,  
 Тяжелешенько вздохнула,  
 Восхищенья не снесла  
 И к обедне умерла.

Все вместило в себя это начало — снежную вьюгу, сильную, как смерть, любовь, прощание, ожидание, роды, возвращение, и гибель жены на руках у мужа. Заметим также, что прекрасная царевна родилась в сочельник, то есть в ночь накануне Рождества — а ведь ничего случайного в пушкинском мире нет. Уже в первых строках своего повествования автор являет нам ряд знамений, не менее значимых, чем Рыбка или Лебедь-София в более ранних произведениях. Большому кораблю — большое плаванье: юной царевне предстоят нелегкие дни. Сразу же после эпического зачина, как бы спрессованного силой драматического напряжения, Пушкин печально констатирует, что и царь был грешен, а уж что касается мачехи:

Высока, стройна, бела,  
 И умом и всем взяла;  
 Но зато горда, ломлива,  
 Своенравна и ревнива...

Красота и ум в сочетании с гордыней — чье это качество? Царица-мачеха настолько горда и умна, что дружит только с чудесным зеркальцем, данным ей в приданое (кем?). Мало того, что зеркальце умеет говорить по-человечески (это мы уже видели): оно в состоянии проникнуть куда угодно, так что становится «видно во все концы света» (Н. В. Гоголь). Подобное зеркало есть одно из древнейших магических орудий; вспомним, например, что у булгаковского Воланда было зеркало-глобус, изображающее в миниатюре весь земной шар. Главное мистическое свойство зеркала (любого — от маленького дамского до исполинского воландовского) заключается в том, что оно манит бесконечностью, а дает в итоге только автопортрет своего владельца. Если сопоставимы пушкинская Царица-Мачеха и «Джиоконда» Леонардо да Винчи, то общее у них именно в склонности к зазеркалью: эпоха Ренессанса сделала человека героем отделенного от Бога космоса — потому-то в эту эпоху расплодилось так много волшебников и чародеев. С известной натяжкой можно сказать, что Мачеха из «Сказки о мертвой царевне» есть в некотором роде возрожденческий персонаж — не столько потому, что она злая (этого везде довольно, и на православной Руси тоже), сколько ввиду *полного отсутствия покаяния за содеянное*. Почитая себя всех милее, всех румяней и белее, Царица-Мачеха впадает в самый крайний нарциссизм: она буквально исповедует завет Змия: «будете как боги». Известно, чем закончилось это искушение для прародительницы Евы.

В отличие от темной Мачехи (и служанка у нее темная — Чернавка), Царевна *вся как будто из света — отсюда и ее красота*. По Ф. М. Достоевскому — страшная вещь красота: здесь все крайности сходятся, все противоречия вместе живут. Если представить себе мертвеца (куклу, машину), выдающего себя за живого прекрасного человека, то подобная («автоматическая», по терминологии В. Джемса) красота требует не любования, а разоблачения. Царевна своим светлым бытием разоблачает (обличает) фантомную красоту Мачехи, оказывающейся в ее свете типичным призраком (симулякром) [12]. «Нраву кроткого такого», «засветила Богу свечку», «от зеленого вина отрекалася она» — все это деяния «сокровенного сердца человека в нетленной красоте кроткого и молчаливого духа, что драгоценно пред Богом» (1 Петр. 3:4). Существует древнее правило: подобное порождает подобное. Мачеха открывалась только зеркальцу (то есть самой себе), а Царевна собирает вокруг своего сияния и любящего жениха, и семерых богатырей, и даже пес Соколко, почуввав ее ангельскую природу, не пожалел себя... Обратим внимание также на то, что волшебное зеркальце — это мачехино достояние — по поводу царевны говорит сущую правду: «Но царевна все ж милее, все ж румяней и белее».

***В метафизическом плане можно сказать, что в «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях» мы имеем развернутую иерархию живоносных и смертоносных природ — от почти небесного естества***

**до почти демонического.** Очень страшен в этом смысле мачехин подарок — ядовитое яблоко: «Оно соку спелого полно, так свежо и так душисто, / Так румяно-золотисто, / Будто медом налилось! / Видны семечки насквозь» — еще один симулякр. Что касается собственно космических стихий — солнца, месяца и ветра — то они в упомянутой иерархии занимают как бы среднюю, нейтральную позицию: только ветер действительно помог королевичу Елисею в его поисках («не боится никого, кроме Бога одного»). В этом моменте снова дает себя знать удивительная христианская чуткость Пушкина. Вопреки всем соблазнам натуральной магии, которые в его время были не менее сильны, чем в наше, он нигде не отождествляет свободный человеческий дух с той или иной материальной энергией (силой), сколь бы «тонка» она ни была. Как говорит один из крупнейших богословов XX века В. Н. Лосский: «Церковь открывает нам тайну нашего спасения, а не “секреты” той вселенной, которая, может быть, и не нуждается в спасении» [13].

Завершающая мистерия сказки в основных своих линиях зеркально (свет мой, зеркальце) воспроизводит ее начало. Там Царица умерла от любви — здесь Царевна от любви воскресает. Более того, торжествующая в финале пушкинской сказки любовь оказывается огнем опаляющим для Мачехи («Тут ее тоска взяла, / И царица умерла»). «Мучимые в геенне поражаются мечом любви... Не уместна никому такая мысль, что грешники в геенне лишаются любви божией. Но любовь силою своею действует двояко: она мучит грешников и веселит собою соблюдавших долг свой» [14]. Как говорится, не рой другому яму — сам в нее попадешь.

Космическая иерархия сил и светов, показанная Пушкиным в «Сказке о мертвой царевне», повествует не о механизме чуда (чудо механизма не имеет), а благодатном — в прямом смысле райском — месте человека как сына Божия среди низших по отношению к любви тварных стихий. В отличие от первых сказок нашего поэта, золото любви здесь не является безусловно господствующим — оно подвергается испытанию тьмой, выступающей его достойной соперницей. Тайна подобного испытания значительно превосходит возможности человеческого ума, однако Пушкин не был бы великим писателем, если бы всей силой своей не утверждал исходную аксиому христианства, которая гласит, что «всякое совершенствование начинается с сердца и совершается в свободе» [15].

\* \* \*

**Черное чудо.** Мы проследили — очень кратко, разумеется — смысловой путь, который проделала лира Пушкина в его сказках: от сияющего, праздничного русского острова Буяна до хрустального гроба, в котором просыпается от смертного сна отравленная Царевна. Вектор пути, как видим, отчетливо направлен сверху вниз — от вселенского

золота к серебряной лунной ночи, освещенной месяцем и звездами. Если, помня лосевское определение чуда, искать у Пушкина совпадение «семенного логоса» и эмпирической данности волшебного существа (или сущности), то можно заметить, что указанное совпадение от сказки к сказке требует все больших усилий — энергетических, нравственных, духовных. За него, условно говоря, приходится дороже платить. Ниже мы еще вернемся к этому обстоятельству, пока же обратимся к последней сказке Пушкина — о Золотом Петушке, которая есть настоящая *схватка светлого поэтического духа с демонами*. Здесь чудо уже не золотое и не серебряное, а черное, неблагоприятное. Мы здесь отвлекаемся от генеалогии этой сказки, исследованной в своё время А. Ахматовой, и от её же соображений по поводу личных отношений Пушкина с императором Николаем Первым: нас интересует её сверхличный смысл.

В самом деле, чего нужно царю Дадону — этому хитрому и ленивому старику? Ему нужно лежать на боку, больше ничего. Смолоду он спокойно брал чужое, но когда пришла пора платить по счетам, он решил защититься с помощью волшебства — «обратился к мудрецу, звездочету и скопцу». Прибегая к восточной терминологии [16], следует подчеркнуть, что царь принес свою испорченную карму прямо в руки чародею; грубо говоря, подставился.

Вот мудрец перед Дадonom  
 Стал и вынул из мешка  
 Золотого петушка.

Насколько отлично появление Золотого Петушка от фактически добровольного явления Старику Золотой Рыбки, не говоря уже о царственном преображении перед князем Гвидоном Царевны Лебеди! Там дело идет о самоотдаче, здесь — о принудительной службе, скорее даже работе: «Коль кругом все будет мирно, / Так сидеть он будет смирно», и т. д. — прямо солдатчина какая-то. Явно Петушок у кого-то на посылках, только у кого? Если можно — и нужно — вести речь об отсутствии механизма у чуда, т. е. о богоположенном превосходстве духа над низшими субстанциями («нижними водами»), то у чародейства ничего, кроме механизма, и нет, только механизм этот в каждом случае свой, индивидуальный. **В философском смысле слова, чудо — это встреча двух порядков бытия, обнаружение их пребывающего в скрытости единства, тогда как колдовство есть сознательное («профессиональное») использование материальных (низших) стихий для контроля над высшими иерархиями** — управляемая инвольтация «черных пламен». Собственно, чего иного было ожидать от звездочета и скопца, то есть астролога, лишённого (по своей или чужой воле) даже человеческого естества, изъятых из области христианской антропологии. Языческие

волхвы пришли в своё время за звездой поклониться богомладенцу; в отличие от них, скопец из последней сказки Пушкина «в сарачинской шапке белой» — явно служит кому-то другому. Не из тех ли он сорочин (сарацин?), против которых выезжали на бой семь русских богатырей в «Сказке о мертвой царевне»: «Сорочина в поле спешить, / Иль башку с широких плеч у татарина отсечь»?

Разумеется, высший род мира призраков представляет собой Шамаханская Царица, которая, «вся сияя как заря, тихо встретила царя». Не все то золото, что блестит — часто люди забывают об этом: «И забыл он перед ней смерть обоих сыновей». В первых эпизодах «Сказки о царе Салтане» Царевич — можно сказать, непроизвольно — вмешивается в борьбу двух трансцендентных сил, олицетворенных, соответственно, Лебедью и Коршуном: «Коршун в море кровь пролил, лук царевич опустил». В последней своей сказке Пушкин дает человеку — откровенно слабому и грешному — стать как бы в эпицентре войны, смысл которой сокрыт от подслеповатых глаз потомков Адама:

И она перед Дадонем  
 Улыбнулась — и с поклоном  
 Его за руку взяла  
 И в шатер свой увела.  
 Там за стол его сажала,  
 Всяким яством угощала,  
 Уложила отдыхать  
 На парчовую кровать.  
 И потом, неделю ровно,  
 Покорясь ей безусловно,  
 Околдован, восхищен,  
 Пировал у ней Дадон.

*Околдован* — слово сказано. Незадачливый Дадон ленью, глупостью и похотью лишил себя ангела-хранителя, обнаружил перед нечистью свои слабые места, и на него кинулся ад. Государство его окружили враги, сыновья убили друг друга перед сияющим, как заря, призраком — а он все глубже погружался туда, откуда нет возврата. Преимущество человека перед всеми иными существами надземного и подземного миров заключается в том, что он, как образ божий, способен видеть сердцем, а не только глазами — и вот этого-то лицемерия (различения духов) нет больше у Дадона. У него отнята не только царская харизма, но и человеческая защищенность перед холодом, которым веет от Звездочета, и от Петушка, и особенно от Шамаханской Царицы. **Не важно (для внешнего наблюдателя), что они воюют друг с другом; важно, что они исчадия одного и того же мистического холода.** «Бог есть Огонь, согревающий и разжигающий сердца» — говорит св. Серафим Саровский. «Итак, если мы ощущаем в сердцах своих хлад, который

от дьявола, ибо дьявол хладен, то призовем Господа, и Он, пришед, согреет наше сердце совершенною любовью не только к Нему, но и к ближнему» [17]. Царь Дадон допустил адский хлад в сердце, и тем самым совершил, быть может, главный смертный грех человека. «Мы не будем обвинены, — предупреждал Иоанн Лествичник, — при исходе души нашей за то, что не творили чудес, что не богословствовали, что не достигли видения, но без сомнения дадим ответ Богу за то, что не плакали непрестанно о грехах своих» [18].

Завершительный кризис (по-русски — суд) даденовой жизни столь молниеносен, что заставляет вздрогнуть всю столицу. Звездочет не хочет ничего — ни чин боярский, ни коня с конюшни царской: «Подари ты мне девицу, Шамаханскую Царицу». Дадон поначалу пробует шутить («и зачем тебе девица?»), однако ставка в этой тяжбе очень высока: речь идет о вечности.

Старичок хотел заспорить,  
Но с иным накладно вздорить;  
Царь хватил его жезлом  
По лбу; тот упал ничком,  
Да и дух вон. — Вся столица  
Содрогнулась, а девица —  
Хи-хи-хи да ха-ха-ха!  
Не боится, знать, греха.  
Царь, хоть был встревожен сильно,  
Усмехнулся ей умильно.  
Вот въезжает в город он...  
Вдруг раздался легкий звон,  
И в глазах у всей столицы  
Петушок спорхнул со спицы,  
К колеснице полетел  
И царю на темя сел,  
Встрепенулся, клюнул в темя  
И взвился... и в то же время  
С колесницы пал Дадон —  
Охнул раз — и умер он.  
А царица вдруг пропала,  
Будто вовсе не бывало.  
Сказка ложь, да в ней намек!  
Добрый молодцам урок.

Литературоведы, как было замечено, истолковывают иногда последнюю сказку Пушкина как отзвук его непростых отношений с императором Николаем Павловичем, однако это лишь один из внешних слоев повествования. «Как ни бешенствует нигилистическое и вырожденческое просветительство, все же бес — вполне реальная сила; и не замечают беса с его бесконечной силой зла лишь те, кто сам находится в его услужении и ослеплен его гипнозом» [19]. Взяв большой грех на душу, царь

Дадон накликал на свою голову гостей из соседних миров, где действуют не лица, а маски, за которыми скрывается царь тьмы. Всеобщее оборотничество — обыденная сторона зазеркальной вселенной — воспринимается людьми как волшебство именно потому, что человек, прежде всего, личен, то есть имеет собственное имя и свободу, за которые он отвечает перед Создателем. Зазеркальная же вселенная несвободна, она строится как параллелограмм взаимных наведений (инвольтаций), в перекрестье которых и попал Дадон, вздумавший перехитрить время. Царица в сказке — не царица, Звездочет — не звездочет, Петушок — не петушок. Все они, если воспользоваться метафорой Гоголя, щеголяют в вывороченных тулупах: они фальшаки, фантомы. Человеку предназначено **быть, а не казаться, тогда как призраки наделены именно кажимостью, которой они стремятся подменить сущее**, и тогда им нужна человеческая жизнь — в данном случае жизнь Дадона. Как раз по этой причине помощь людям со стороны колдунов всегда плохо кончается, даже когда они подражаются помогать им: Петушок не только не спас Дадона, но в итоге убил его.

Онтологический секрет симулякра выдает в сказке Шамаханская Царица своим злорадным смехом: «Хи-хи-хи да ха-ха-ха, не боится, знать, греха. / А потом она пропала, будто вовсе не бывало». *Бытия для нее нет, а есть лишь фантомное существование*. Бытие — это дар божий, а любое призрачное наваждение есть паразитирование на бытии, оно «не отбрасывает тени», располагаясь за пределами светлой зоны творения. По истине, не может быть того, что не имеет своего источника, а тьма как раз не имеет его: она возникает при отсутствии света. «Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви — то я ничто» (1 Кор. 13:2).

*Итак, о трех родах чуда мы говорили на этих страницах: о мире божьем, который есть первое изначальное чудо, необъяснимое ничем, кроме творческой мощи Создателя; о Пушкине в его сотворчестве Богу, продолжившем дело творца неба и земли (золотое и серебряное чудо пушкинианы); наконец, о чародействе и колдовстве, которые противостоят Богу, надеясь овладеть миром своими силами, и потому отвергаются пушкинским гением (черное чудо)*. Вслед за А. Ф. Лосевым мы определили чудо не как некую добавку к естеству (подобное «сверхестественное» понимание чуда характерно как раз для грубого материализма и позитивизма), а как внутреннюю суть самого бытия, порожденного и поддерживаемого божественной энергией. В любой своей строке Пушкин показывает, что сущность бытия есть огонь, или, что то же самое, любовь [20]. Чудо происходит от любви Творца к твари, явленной его прямой силой — чувственная красота земли или сверхчувственный прорыв духа. В этом смысле поэзия и проза Пушкина дают нам, как уже сказано, не только правду чуда,

но и чудо правды — «глубокий вечный хор валов, хвалебный гимн отцу миров».

Если вновь вспомнить занимавшую Бердяева проблему гения и святости, то можно с полным правом сказать, что для Пушкина она не существует: **Пушкин был поэтическим зеркалом, эхом творящего Слова, возвращая Ему дар жизни не только не искаженным, но даже обогащенным.** Именно в этом заключается вечный эстетико-онтологический урок Пушкина, который жил в XIX веке, в петербургской России, имел в своем распоряжении все поэтические средства Запада и Востока, но творения которого оставались столь же светоносными, как, например, иконы Андрея Рублева. Если представить себе классический канон светской — вероисповедной и одновременно глубоко личной — поэзии, то у нас на Руси его создал Пушкин. Пушкин — это прочное, как скала, духовное основание классической русской культуры XIX — XXI веков, это ее «концептуальное оружие». По определению В. С. Немомнящего, «Пушкин — это Россия, выраженная в слове» [21].

## Примечания

1. Духовные основы бытия не нуждаются в естественнонаучных доказательствах, но они имеют естественные космические следствия. Одним из таких следствий является онтологический статус человека как микрокосмоса, в котором идеально предположена вся вселенная. На языке современной космологии это называется антропным принципом.
2. См.: Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Из ранних произведений. М., 1990. С. 555.
3. Демоническое чудо есть осуществление зла, и в этом смысле оно совпадает с идеалом демона.
4. Лосев А. Ф. Указ. изд. С. 561–562.
5. Аристотель. Метафизика. М.; Л., 1934. С. 7.
6. Указанная эволюция прослежена выдающимся пушкинистом В. С. Непомнящим в книге: «Поэзия и судьба». М., 1987.
7. Отметим, между прочим, что злые тетки князя Гвидона, отправившие в свое время царицу с младенцем в бочке по морю, говорят сущую правду, когда рассказывают о многочисленных чудесах, творящихся на свете. В религиозно-философской интерпретации это означает, что никто — даже злодей — не лишен шанса на спасение, ибо не в состоянии совершить греха, превышающего божью любовь. Иными словами, праздничная милость царя Салтана оказывается в метафизической перспективе знаком всеобщего прощения (апокатасиса).
8. Розанов В. В. О пушкинской академии // Сочинения. М., 1990. С. 353.
9. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 7. С. 276.
10. Св. Григорий Богослов. Творения. Часть IV. М., 1889. С. 142.
11. См.: Непомнящий В. С. Указ. соч. С. 255.
12. На схеме основных человеческих типов Царица-Мачеха из «Сказки о царе Салтане» являет собой фольклорный вариант ледяной светской красавицы,

- что типологически сближает ее с Евгением Онегиным из первой главы романа — этим образцовым «светским львом», живущим по звонку механического брегета, извещающего своему хозяину не столько обед, сколько смерть.
13. Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной церкви // Мистическое богословие. Киев, 1991. С. 163.
  14. Творения преподобного Исаака Сириянина. М., 1911. С. 76.
  15. Ильин И. А. Основы христианской культуры. Мюнхен, 1990. С. 37.
  16. Употребление индуистской терминологии здесь оправдано хотя бы характером восточной легенды, послужившей сюжетной канвой для сказки Пушкина.
  17. Денисов Л. И. Житие, подвиги, чудеса, духовные наставления и открытие св. мощей преп. Серафима, Саровского чудотворца. М., 1905. С. 420.
  18. Св. Иоанн Лествичник. Лествица. Изд-во Козельской Оптиной пустыни, 1901. С. 87.
  19. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Указ. изд. С. 563.
  21. Подробнее см. об этом: Лосский Н. О. Бог и мировое зло. М., 1993; Батай Ж. Литература и зло. М., 1994. См. также: Казин А. Л. Пушкин и чудо // URL: [https://www.portal-slovo.ru/philology/37094.php?ELEMENT\\_ID=37094&PAGEN\\_1=3](https://www.portal-slovo.ru/philology/37094.php?ELEMENT_ID=37094&PAGEN_1=3)

## Поэзия и политика Федора Тютчева

Ещё один классик русского слова — Федор Иванович Тютчев. Его поэзию определяли в своё время как «чистое искусство», однако это не более верно, чем характеризовать зрелого Пушкина как вольнодумца-атеиста. Тютчев — гениальный лирик, бывший, кроме того, и одним из первых наших «культурологов» и «геополитиков». Проведя большую часть жизни на дипломатической службе в Германии, он хорошо знал Европу; обе его жены были немками. Тем более значимо то, что он сделал для России. Он дал ее *религиозно-поэтическую формулу* — не более и не менее. Если Пушкин писал о том, что история России требует «иной мысли, иной формулы», чем западная, то Тютчев поэтически ее выразил.

Приведу хрестоматийно известное стихотворение, в котором всего четыре строки:

Умом Россию не понять,  
Аршином общим не измерить:  
У ней особенная стать —  
В Россию можно только верить.

Конечно, это своего рода *вероисповедание*. Россия предстает в этом произведении как сверхразумное существо, для познания которого нужны все силы души, а не только абстрактный рассудок. Цельность

духа — вот что нужно для прикосновения к России: только таким способом можно приблизиться к индивидуальности, а Русь есть именно неповторимая «симфоническая личность» (Л. П. Карсавин). Применительно к теории познания допустимо сказать, что единственным понятием России является ее собственное имя («имяславие»): никакая теория тут не годится — Россия всегда «вылезет» из нее. В этом-то и заключается особенная статья русской духовно-исторической реальности: она как бы *не вся видна, не вся налична*. В ней, разумеется, многое сказалось, но еще больше молчит или говорит неожиданно, когда никто такого «слова» от нее не ждет. Сколько было предложено «русоведческих» концепций, сколько сделано попыток ее исправить, рационализировать, модернизировать — все понапрасну. Ядро (персональный код) русской души всякий раз ускользал от реформаторов, как град Китеж от орды, — и лучшим свидетельством тому оказывается сама поэзия Тютчева, в которой православная Русь соотносится с Западом уже на почве Петербурга, а не Киева или Москвы.

Но какова же основа тютчевской веры в Россию? Следует сказать, что Федор Тютчев не был империалистом типа М. Н. Каткова, хотя державная мощь Родины была ему дорога не меньше, чем кому-либо другому. Основа тютчевской веры — русское *крестоношение*:

Эти бедные селенья,  
Эта скудная природа —  
Край родной долготерпенья,  
Край ты русского народа.  
Не поймет и не заметит  
Гордый взор иноплеменный,  
Что сквозит и тайно светит  
В наготе твоей смиренной.  
Удрученный ношей крестной,  
Всю тебя, земля родная,  
В рабском виде Царь Небесный  
Исходил, благословляя.

Вот это и есть — *поэтическая формула русской истории и культуры*. Даже если бы Тютчев ничего больше не создал, эти гениальные три строфы были бы способны объяснить будущему: «Да ведают потомки православных земли родной минувшую судьбу». Прежде всего, русская история — это *кенозис*: преклонение, умаление народной души перед божественной красотой и силой. Русь как бы молчаливо обращается к Богу: не моя, а Твоя да будет воля. Потому она и имеет внешне «зрак раба» (скудная природа, нагота смирения). В глубине своего избрания Русь чувствует, что *любая человеческая способность может быть обращена против Создателя князем тьмы, кроме кротости и терпения*. Более того, своей исторической жизнью Россия доказывает, что страдания

она боится меньше, чем зла, и что зло состоит для нее в бесовской воле, ставящей человеческую свободу вне и вопреки Бога. Потому Русь и недоступна для чужого (гордого, холодного) взгляда. По сути, Федор Тютчев изобразил в своем коротком стихотворении некую «литургию верных», постоянно совершающуюся на русской земле, но незаметную холодному наблюдателю. Чтобы её заметить, мало быть умным (умнее всех, как известно, темный дух), надо иметь «сердце болезнующее». Если допустимо говорить о подвижничестве народной — соборной — души, то Тютчев показал как раз такую Русь — юродивую и блаженную, нищую и молчаливую («мысль изреченная есть ложь»). А куда еще держать путь Небесному Царю, как не в такую землю — не в блудливый же Вавилон или надменный Рим?

**Однако Тютчев был не только поэтом — одновременно он был философом и геополитиком.** Свои художественные прозрения он умел облекать в мысль. Широким кругам читателей почти неизвестно, что Тютчев работал над историческим трактатом «Россия и Запад», и сделал «культурологическую» попытку (ещё до Н. Я. Данилевского и К. Н. Леонтьева) обобщить отношения России и Европы, обострившиеся в его эпоху. Напомню, что в середине 1850-х годов между Европой и Россией вспыхнула Крымская война, и Тютчев, наблюдая открытую вражду между недавними еще членами Священного Союза, пришел к выводу, что **есть две силы в современном мире — Россия и революция, и одной из них не жить** [1]. Под революцией он, в сущности, понимал процесс апостасии — отказа от христианства, развивавшийся в Европе со времен Ренессанса. После Реформации, Просвещения и французской революции 1789 года этот процесс достиг зенита: *верой Европы стало человекобожие (антропоцентризм, гуманизм, либерализм), но не христианство.* Европейец пришел к убеждению, что человек существует сам для себя по уму, воле и власти, а все остальное либо кажимость, либо обман. Демократия — это власть «одиноким толпы», состоящей из отдельных человеческих атомов («я»), независимых и даже враждебных один другому («человек человеку волк», по выражению Гоббса). Происходит разрыв с церковным и народным преданиями, обмирщение жизни и культуры и прежде всего государства (нигилизм). В европейской цивилизации поселяется «дух отрицанья, дух сомненья» — побеждает ненависть к сакральным корням бытия, складывается своего рода «демоническая общественность», ставящая своей задачей разрушение связи цивилизации с Богом. «Чтобы предложить христианству нейтралитет, нужно быть антихристианином», — пишет Тютчев, имея в виду интеллектуалов, маскирующих свое безбожие трактатами о свободе совести и самоценности наук и искусств. В этом и состоит, по Тютчеву, *революция* — в мефистофельской подстановке твари на место Творца, производимой под знаменами просвещения и демократии, плюрализма и гуманизма...

Не приходится удивляться, что завершающим моментом указанного процесса становится, по Тютчеву, *поход против России* — этого «византийско-татарского медведя», стоящего на пути прогресса [2]. Революция стремится к уничтожению России именно как царства помазанника Божия. Для революционного западного сознания невыносима мысль о том, что в современном мире еще сохраняется огромная страна, живущая по христианскому завету «Русский народ — христианин не только в силу православия своих убеждений, — подчеркивал Тютчев, — но еще благодаря чему-то более задушевному, чем убеждения. Он христианин в силу той способности к самоотвержению и самопожертвованию, которая составляет как бы основу его нравственной природы... Революция — прежде всего враг христианства!» [3].

Как дипломат и политик, Федор Тютчев предсказал Первую мировую войну и натиск революции в самой России. В конце жизни он целые дни просиживал в суде по делу Нечаева — делу одного из первых революционных «бесов» в Петербурге. Религиозно-философской и геополитической мечтой («альтернативой») Тютчева было построение великой греко-российско-славянской Восточной империи со столицей в Царьграде (Константинополе), т. е. возвращение Третьего Рима к своему первоисточнику. Как известно, его желание почти осуществилось благодаря освободительному походу русской армии против турок — войска генерала Гурко, перейдя Балканы, стояли в 1878 году в виду Константинополя [4]. Однако — «англичанка не позволила». Это случилось уже после смерти поэта-провидца, предугадавшего, как кажется, и наше время:

Теперь тебе не до стихов,  
О слово русское, родное!  
Созрела жатва, жнец готов,  
Настало время неземное...  
Ложь воплотилась в булат;  
Каким-то Божьим попущеньем  
Не целый мир, но целый ад  
Тебе грозит ниспроверженьем...  
Все богохульные умы,  
Все богомерзкие народы  
Со дня воздвиглись царства тьмы  
Во имя света и свободы!  
Тебе они готовят плен,  
Тебе пророчат посрамленье, —  
Ты — лучших, будущих времен  
Глагол, и жизнь, и просвещенье! [3]

## Примечания

1. См.: *Тютчев Ф. И.* Незавершенный трактат «Россия и Запад» // Литературное наследство. М., 1988. С. 183–231.
2. Подобную идеологию вполне разделяли основоположники марксизма. «Славянские народы Европы — жалкие вымирающие нации, обреченные на уничтожение. По своей сути процесс этот глубоко прогрессивен. Примитивные славяне, ничего не давшие мировой культуре, будут поглощены передовой цивилизованной германской расой. Всякие же попытки возродить славянство, исходящие из азиатской России, являются “ненаучными” и “антиисторическими”». (Ф. Энгельс. Революция и контрреволюция в Германии. 1852. Подписано: К. Маркс // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 8. С. 87).
3. Сочинения *Тютчева Ф. И.* Стихотворения и политические статьи. СПб., 1900. С. 475.
4. О геополитике Ф. Тютчева см.: *Казин А. Л.* Федор Тютчев — поэт Империи // URL: [https://www.portal-slovo.ru/philology/37095.php?ELEMENT\\_ID=37095&SHOWALL\\_1=1](https://www.portal-slovo.ru/philology/37095.php?ELEMENT_ID=37095&SHOWALL_1=1)

## Федор Достоевский: De profundis

Федор Достоевский — не только *классик литературы*. Он одновременно классик мысли, мудрец и провидец, причем в его романах предметом художественного постижения и оказывается сама мысль.

*Мысль как предмет искусства.* Федор Михайлович Достоевский был тем русским писателем, который едва ли не глубже всех в стране и Европе обдумал для себя и для других главные философские («детские») вопросы. Именно поэтому его можно назвать крупнейшим отечественным философом. Любая — даже самая гениальная — умозрительная философия, в конечном счете, есть разновидность литературы, *словесность*, написанная на естественном национальном языке, и в этом плане принципиально не отличающаяся от любой интеллектуальной пьесы или романа (подробнее см. об этом ниже). И хотя мощная гегелевская диалектика очаровала в свое время половину Европы, включая и многих русских людей [1], именно Достоевскому (наряду с С. Кьеркегором) принадлежит заслуга не просто интеллектуальной критики Гегеля, а формирования противоположной автору «Большой Логики» *христианской диалогической установки личного духа*, включающего в себя и знание/незнание, и веру/сомнение, и красоту/безобразие, и добро/зло. Логика (системность) совокупного религиозно-философско-художественного мышления Достоевского — это не формальная логика аристотелевского типа, и даже не диалектическая логика гегелевских,

нередко вымученных построений, рабствующих у заранее заданного монологического принципа, а *глубинная структура бого-человеческого диалога, опирающегося на живой соборный опыт верующего разума*. Вместе с тем это именно художественное мышление, а не богословие.

Существует огромная литература о Достоевском — начиная с его современников и до сегодняшнего дня. Каждый комментатор, разумеется, смотрит «со своей колокольни», что вполне естественно, ибо беспредпосылочного, «чистого» знания не бывает: в основе любого познания лежит изначальная аксиома, исходная мировоззренческая ценность, и соответствующая ей методология. Писали о Достоевском как «жестоким таланте» (Н. К. Михайловский), приписывали ему «тайноведение духа и нелюбовь к плоти» (Д. С. Мережковский), называли его «архискверным» реакционером (В. И. Ленин). С другой стороны, немецкий мыслитель Ф. Ницше называл его своим учителем, а З. Фрейд увидел в «Братьях Карамазовых» типичный «эдипов комплекс». Из всей массы «достоеведческой» литературы я бы выделил книгу Н. А. Бердяева «Миросозерцание Достоевского» и исследование М. М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского». Бердяев в своей книге дает полную интерпретацию основных идей и образов писателя, однако книга написана со свойственной Бердяеву позиции религиозного модернизма, что снижает значимость его работы. Что касается труда Бахтина, то это, без сомнения, одно из наиболее глубоких проникновений в образный мир Достоевского и его героев, определенный автором как «полифонический роман» — многоголосие, где каждый голос-персонаж равноправен с другим и жив тем, пока не сказал своего последнего слова. В сравнительно недавней статье В. Е. Ветловской [2] (и не только в ней) дана серьёзная критика этой концепции, однако мне представляется, что проблема «полифонии» Достоевского требует дополнительного осмысления.

Центральный вопрос, который по-разному представлен во всех без исключения произведениях Достоевского, от ранних до последних — это, без сомнения, *вопрос об Абсолюте в его отношении к человеку и человека к нему*. «Всю жизнь меня Бог мучил» — говорит один из его героев. «Через большое горнило сомнений моя осанна прошла» — напишет впоследствии он сам. Но это будет уже потом, после «Братьев Карамазовых», а пока остановимся вкратце на ранних произведениях писателя, следуя в этом плане за хронологией его собственного развития, тем более что философское «мучение» у него везде об одном — о Боге, свободе и бессмертии.

*О свободе*. Я не большой поклонник ранних повестей писателя, таких, как «Двойник» или «Хозяйка»: читать их трудно. Исключение, составляют, пожалуй, «Бедные люди» — недаром Белинский встретил молодого автора восторженным восклицанием: «Да вы сами-то понимаете, что вы такое написали?!» *Классик* Достоевский начинается, конечно,

с «Мертвого дома», «Зимних заметок о летних впечатлениях» и «Записок из подполья».

Недаром Достоевского называют самым петербургским писателем: его путь — это путь петербургской истории. Увлечение смолоду Западом, утопический социализм, кружок Петрашевского, смертный приговор, замененный сибирской каторгой, — таково было начало этого пути. Подобно всей петровской России, Достоевский очаровался Западом, впустил его в себя, открыл ему свою душу. В чем-то это очарование было сходно с галлицизмом юного Пушкина. Однако уже в омском остроге, пережив опыт смерти и жизни на берегу Иртыша, Достоевский приходит к новому для себя мировидению. Можно сказать, что в его лице к такому новому для себя состоянию пришла «душа Петербурга»; однако, за эту душу боролись и другие силы...

Вот, к примеру, одна из его ранних вещей — «Записки из подполья» (1863). Еще не написаны ни «Преступление и наказание», ни «Бесы», — а в «Записках» уже черным по белому сказано, что все дело человека, кажется, только в том и состоит, чтобы доказать себе, что он человек, а не штифтик... Мировая гармония, выгода — чужь: главное — это свобода. «Я, например,нисколько не удивлюсь, если ни с того ни с сего среди всеобщего будущего благоразумия (намек на мертвый антропоцентрический идеал, начиная с теории «разумного эгоизма» Чернышевского и кончая нынешним буржуазным раем. — А. К.) возникнет какой-нибудь джентльмен с неблагородной или, лучше сказать, с ретроградной и насмешливою физиономией, упрет руки в бока и скажет нам всем: а что, господа, не столкнуть ли нам все это благоразумие с одного разу, ногой, прахом, единственно с той целью, чтоб все эти логарифмы (социально-экономические построения самодовольного земного «муравейника». — А. К.) отправились к черту и чтоб нам опять по своей глупой воле положить!» [3].

Историк философии, конечно, разглядит в этих словах предвосхищение Ницше и Сартра. Нас же интересует здесь в первую голову идея отказа от материальных — обывательских благ, если они куплены *ценой души*. «Вы — род избранный, люди, взятые в удел» (I Петр. 2:9), — говорит апостол, и именно эта огненная мысль лежит в основе подпольных парадоксов героя Достоевского, хотя сам он себя аттестует больным и злым одиночкой, бредущим где-то по Разъезжей под мокрым снегом. Выражаясь теоретически, в словах подпольного остроумца заключено концептуальное ядро целой историософии, развернутой позднее в «Бесах» и в «Поэме о великом инквизиторе».

*Европейская сказка.* Или взять, например, его «Зимние заметки о летних впечатлениях». Сколько русских путешественников побывало в Европе, но такого *смеха* над буржуазным «хрустальным дворцом» на Руси еще не раздавалось! В лице Достоевского петербургская культура еще раз доказала, что она «русская душою» — вопреки итальянской

архитектуре города. Разумеется, у Достоевского и речи нет об унижении наших западных братьев, это смех сквозь слезы над тем, что кажется им смыслом жизни, и ради чего они жертвуют своим временем, сердцем, мозгом. Вот, скажем, Париж: «...Это самый нравственный и самый добродетельный город на всем земном шаре. Что за порядок! какое благоразумие, какие определенные и прочно установившиеся отношения; как все обеспечено и реализовано; как все довольны, как все стараются уверить себя, что довольны и совершенно счастливы, и как все, наконец, до того достарались, что и действительно уверили себя, что довольны и совершенно счастливы, и ... и... остановились на этом. Далее и дороги нет. <...> Право, еще немного, и полуторамиллионный Париж обратится в какой-нибудь окаменелый в тишине и порядке профессорской немецкий городок, вроде, например, какого-нибудь Гейдельберга. Как-то тянет к тому. И будто не может быть Гейдельберга в колоссальном размере? И какая регламентация! Поймите меня: не столько внешняя регламентация, которая ничтожна (сравнительно, разумеется), а колоссальная внутренняя, духовная, из души происшедшая...» [4]. Венцом современного Парижа, его великой тайны у Достоевского предстают «мабишь» и «брибри» («моя птичка» и «козочка» — идеальная супружеская пара, свято соблюдающая равенство карманов и бракосочетание капиталов при осуществлении знаменитых «свободы, равенства, братства»). Много лет спустя Владимир Набоков по-своему поддержит Достоевского в поединке с Европой, заметив, что на Западе как будто вовсе не известно слово «пошлость».

Или вот еще один светоч Запада — Лондон. «...Буржуа, например, в Париже, сознательно почти очень доволен и уверен, что все так и следует, и прибьет даже вас, если вы усомнитесь в том, что так и следует быть, прибьет, потому что до сих пор (через полвека после казни Людовика XVI. — А. К.) все что-то побаивается, несмотря на всю самоуверенность. В Лондоне хоть и так же, но зато какие широкие, подавляющие картины! Даже наружно какая разница с Парижем. Этот день и ночь суетящийся и необъятный, как море, город, визг и вой машин, эти чугунки, приложенные поверх домов (а вскоре и под домами), эта смелость предприимчивости, этот кажущийся беспорядок, который в сущности есть буржуазный порядок в высочайшей степени, эта отравленная Темза, этот воздух, пропитанный каменным углем, эти великолепные скверы и парки, эти страшные углы города, как Вайтchapель, с его полуголым, диким и голодным населением. Сити со своими миллионами и всемирной торговлей, кристальный дворец, всемирная выставка... Да, выставка поразительна. Вы чувствуете страшную силу, которая соединила тут всех этих бесчисленных людей, пришедших со всего мира, в единое стадо; вы сознаете исполинскую мысль; вы чувствуете, что тут что-то уже достигнуто, что тут победа, торжество. Вы даже как будто начинаете бояться чего-то. Как бы вы ни были независимы, но вам отчего-то

становится страшно. Уж не это ли, в самом деле, достигнутый идеал? — думаете вы; не конец ли тут? не это ли уж, и в самом деле, “единое стадо”. Не придется ли принять это, и в самом деле, за полную правду и занять окончательно? Все это так торжественно, победно и гордо, что вам начинает дух теснить. Вы смотрите на эти сотни тысяч, на эти миллионы людей, покорно текущих сюда со всего земного шара — людей, пришедших с одной мыслью, тихо, упорно и молча толпящихся в этом колоссальном дворце, и вы чувствуете, что тут что-то окончательно свершилось и закончилось. Это какая-то библейская картина, что-то о Вавилоне, какое-то пророчество из Апокалипсиса, воочию совершающееся. Вы чувствуете, что много надо вековечного духовного отпора и отрицания, чтоб не поддаться, не подчиниться впечатлению, не поклониться факту и не обоготворить Ваала, т. е. не принять существующего за свой идеал...» [5].

В позапрошлом веке большинство русских людей полагало, что принять существующее в Лондоне и Париже за идеал может либо человек неправославный (вроде, например, ставшего иезуитом В. Печерина, писавшего о том, как ему «сладостно отчизну ненавидеть»), либо какой-нибудь Смердяков, мечтой которого всегда была своя лавочка, и который сожалел, что Наполеон не покорила Россию: «умная нация победила бы весьма глупую-с: совсем другие порядки были б». Сам Достоевский указывает источник этого спора — это приход Спасителя на землю и его искушение злым духом: «Если ты Сын Божий, то вели этому камню сделаться хлебом. Иисус сказал ему в ответ: написано, что не хлебом единым жив человек, но всяким словом Божиим» (Лк. 4:3–4). Собственно, это и есть *главная историсофская тема Достоевского*, в том числе тема о России. Запад не выдержал дьявольского искушения, превратил свою историю в захват хлеба и власти, тогда как в России это дело еще не решилось. Революционный меч и ваалово богатство еще не до конца овладели Русью — все еще впереди...

Еще одна встреча с Западом у Достоевского — в позднем романе «Подросток». Здесь Европа предстает «русскому мальчику» со своей денежной, буржуазной стороны (опять-таки уже внутри русской православной души, а не снаружи, как в «Зимних заметках» или в «Игроке»). Здесь соперником Христа впрямую выступает золото («желтый дьявол»). Ротшильдская идея соблазняет подростка Аркадия Долгорукого: он хочет иметь миллион, причем даже не для траты, а просто для сознания своего могущества («с меня довольно сего сознания»). В лице подростка Петербург хочет стать новым Вавилоном и Цюрихом сразу, но получается еще одна русская трагедия, потому что богатство не освящено православием, и обрести его можно лишь через грех («от трудов праведных не наживешь палат каменных»). Впоследствии греховность богатства скажется в петербургской России прямо-таки ненавистью к буржуазному процветанию — и у купцов,

жертвующих миллионы на монастыри, или на... революцию, и у самих революционеров, видящих в социализме спасение от рыночной скверны.

*Роман-мистерия.* Решительный шаг Достоевского в его борьбе за истину — это роман «Преступление и наказание». Роман до того петербургский, что по нему можно изучать расположение городских переулков, — и вместе с тем это «роман о Наполеоне», точнее, о русском Наполеоне, который — в соответствии с демократической теорией «разумного эгоизма» — решил осчастливить человечество с помощью человекоубийства. Идея Родиона Раскольникова — это идея сверхчеловека, которому все позволено и которым восхищается вся Европа. Кто там считал, сколько крови пролил Наполеон — зато он гений! Понадобились все духовные и телесные силы русского народа, чтобы переломить Бонапарту хребет при Бородине и поджечь его в Москве (об этом — великая эпопея Л. Н. Толстого «Война и мир», написанная в те же годы). Роман «Преступление и наказание», как и вся петербургская культура, в лице своего героя борется с наполеоновским соблазном (окультизм человекобожием) внутри себя самого, в своих «глухих уголках» и «подпольных мечтах». После убийства старухи и ее сестры Раскольников кается в своих грехах и идет на каторгу вместе с «вечной Сонечкой» — такая же драма ожидала в XX веке и весь радикальный Петербург...

Вершины христианской классики Федора Михайловича Достоевского — это романы «Бесы» (1872) и «Братья Карамазовы» (1879). В «Бесах» писатель прочерчивает прямую линию от либералов 1840-х годов (во главе с тем же Белинским) до кровавых нигилистов 1870-х (Нечаев, народовольцы). Петр Верховенский, Николай Ставрогин, Шигалев — это духовное потомство Белинского, Грановского, Герцена и других прекраснодушных свободолюбцев, разрушивших православный Логос золотой (соборной) Руси, превративших ее в серебряную и затем — в железную. Говоря словами А. Ф. Лосева, на Руси происходило смешение мифов. *Буржуазный миф материальной выгоды («желтый дьявол») сближался с наполеоновско-нищиеанской мечтой о сверхчеловеке (человекобоге), что давало в итоге миф о революции («красный дьявол»).* Подобно Тютчеву, Достоевский указал идейный источник революции — это инволюция европейского религиозного сознания от католического обмирщения христианства до либерально-буржуазной атеистической утопии. В России из этой утопии были сделаны крайние выводы: «Если Бога нет, то я Бог», — говорит один из «бесовских» героев Кириллов и кончает жизнь самоубийством, чтобы окончательно своеволие заявить. Тем же кончает и кандидат в антихристы, ложный Иван-царевич Ставрогин...

Наконец, в «Братьях Карамазовых» Достоевским развернута целая художественная мистерия России на фоне апостасийного мирового сдвига. Четыре брата Карамазовых (включая сюда их «тайного» родственника Смердякова) — это как бы четыре архетипа русской души,

разорванной между Христом и его противником. Петербургская — серебряная — Россия фактически разделилась внутри себя, а разделившееся царство, как сказано, не устоит. Напрасно проповедует старец Зосима (знаковый образ оптинского подвижника), напрасно он посылает из монастыря в мир Алешу — мир не принимает Христова завета. Еще в романе «Идиот» Достоевский показал, а в «Братьях Карамазовых» снова подтвердил образ гонимой истины, в котором ученик Сына Божия может засвидетельствовать свое избрание. Алеша и становится таким избранником-воином. *Вечное несение Креста — вот что такое судьба России в этом мире, по Достоевскому.*

Особого упоминания заслуживает «вставная новелла» романа — поэма о великом инквизиторе. Если иметь в виду ее историософскую схему, то она выстраивается в такой последовательности: *католичество — протестантство — либерально-буржуазный миф — социализм*. Великий инквизитор обвиняет Христа именно в том, что он слишком многого хочет от людей, словно бы не жалея их: «Кто любит идею, тот убивает людей», — заявит в XX веке Альбер Камю. Заветное и, очевидно, вполне искреннее желание инквизитора — осчастливить людей без Христа, т. е. превратить человека из образа Божия в человекобога. «Будете, как боги» (Быт. 3:5), — сказал змей Еве в раю; как раз такой подмены и жаждет великий инквизитор. Предполагаемая расправа инквизитора с Сыном Божиим — это второе распятие Христа «миром сим», совершающееся уже не на Голгофе, а во всей всемирной истории. Так история братьев Карамазовых — и вместе с ними всей петербургской России — вписана Достоевским во вселенский план мирового спасения.

*Классика как поступок.* Из сказанного можно сделать вывод о том, что художественное мышление Достоевского поистине уникально. Его основные *идеи-образы-голоса* действительно полифоничны, то есть ведут свой судьбоносный спор до конца, не зная, чем он закончится. По существу, не знает этого и сам автор (точнее, авторский голос как один из многих). И это неудивительно: ответ на поставленные «детские» вопросы знает только сам Господь, а личный голос писателя Достоевского есть только один из возможных голосов среди множества иных высказываний на страницах его романов. В этом плане прав Бахтин со своей концепцией полифонического романа — в отличие, например, от произведений Льва Толстого, который всегда всё знает про (и за) своих героев. Кстати, именно за попытку «монологического» разрешения загадки мировой истории упрекал Достоевского К. Н. Леонтьев, увидевший в его знаменитой «Пушкинской речи» неоправданный метаисторический оптимизм («розовое» христианство). Но это уже не роман, а публицистика [6].

Другое дело, что указанную полифонию не следует абсолютизировать. Ответом на терзания Ивана Карамазова служит весь роман, его совокупный тотальный смысл. Выражаясь философски, можно сказать, что идейно-образная полифония Достоевского имманентна, а итоговый

предел — Страшный Суд — трансцендентен, то есть принадлежит не какому-либо литературному персонажу, и даже не самому писателю, а именно и только Творцу, который правду видит, но не скоро скажет. В этом же, между прочим, состоит коренное отличие «мироздания по Достоевскому» от самых изощренных гностических и герметических конструкций, где добро и зло расположены, так сказать, на одной плоскости, как два равноценных божественных духа, и потому фактически тождественны друг другу. Как православный христианин (а не еретик), Достоевский не мог уравнивать между собой темные (нисходящие) и светлые (восходящие) бытийные токи, как это делали иногда, например, М. Врубель, А. Блок, М. Булгаков или Л. Леонов (о них речь ниже). Вселенная Достоевского, при всем её полифонизме, сохраняла между ангелом и демоном некую непреходимую черту, предвосхищающую окончательную «осанну», обращенную автором «Братьев Карамазовых» к вечности — туда, где тайна добра и зла разрешена от века, а не к грешной земле, где эта тайна неизбежно распадается в многоголосии состояющихся духовных и телесных энергий. Классика Достоевского — это усилие, а не констатация факта.

## Примечания

1. Поэт А. Жемчужников иронически обыграл это всеобщее увлечение «гегелизмом» в известных стихах:

В тарантасе, в телеге ли  
Еду ночью из Брянска я —  
Всё о нём, всё о Гегеле  
Моя дума дворянская.

2. *Ветловская В. Е.* Теория «полифонического романа» М. М. Бахтина и этическое учение Ф. М. Достоевского // *Родная Ладога*. СПб., 2011. № 2.
3. *Достоевский Ф. М.* Записки из подполья // *Полн. собр. соч.*: В 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 113.
4. *Достоевский Ф. М.* Зимние записки о летних впечатлениях // *Полн. собр. соч.*: В 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 68.
5. Там же. С. 69–70.
6. О философии Достоевского см.: *Казин А. Л.* «Всю жизнь меня Бог мучил...» // URL: <http://rodnyaladoga.ru/index.php/puti-poznaniya/332-vsyu-zhizn-menya-bog-muchil>

# МОДЕРН. ОБРАЗ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО

---

---

## Модернистский смысловой акт

В предыдущей части мы вели речь в основном о русской литературной классике, потому что именно она, вопреки всем нигилистическим поворотам истории, сохраняла в себе первичное христианское ценностное ядро. Забегая вперед, скажем, что и в условиях советской культуры это ядро продолжало существовать в разных оболочках и под разными именами (об этом — в следующих главах). Что же касается собственно *модерна* как типа сознания, цивилизации и культуры, то родиной его, безусловно, является Европа. **Модерн — это искусство, культура и государство перед лицом человека** (во всех его ипостасях, от «сверхчеловека» до «последнего человека»). В отличие от *теоцентрической* классики, это *антропоцентрическая* культура. Человек как таковой оказывается здесь основой и целью мироздания, единственным критерием красоты и блага. Конкретно мы имеем в виду прежде всего эпоху Ренессанса. Именно она внесла решительные изменения в классические отношения между человеком, культурой и государством.

Конечно, культура европейского Ренессанса решала ту же кардинальную для любой цивилизации проблему соотношения божественного и человеческого, однако решала её уже с гуманистической точки зрения, когда ценностная мера их взаимосвязи определяется строго в границах **человеческого** (субъективного, авторского). Прямая (зрительная) перспектива Ренессанса есть именно стратегия превращения *теоцентрической* картины мира в *антропоцентрическую*. Собор святого Петра в Риме — это титанический автопортрет победившего гуманизма, где безмерное определено мерным. Мистическая вертикаль Творец—тварь переведена здесь в диалогическую горизонталь почти равных собеседников. Бог-художник в барокко, художник-бог в романтизме, чувственная ткань существования в реализме и натурализме — все это имена конечного как ключа к бесконечному. **Человек как мера всех вещей**, к радости древнегреческого мудреца Протагора, утверждает себя и в картезианском «*cogito*», и в фаустовских играх с Мефистофелем, и в гегелевской абсолютной идее. Трактовка божественного как проекции человеческого (а потом уже «слишком человеческого») — такова субстанция новоевропейского века Разума,

породившего в 1789 году буржуазную революцию, казнившую короля и использовавшую в своих целях главный католический храм Парижа («богиня разума»). Лозунг «свобода, равенство, братство» оказался знаком десакрализации государственности и культуры в Европе. Последующие декоративные европейские монархии, вплоть до английской, только подтверждают это. Власть, как и искусство, превратились в «доходное место», обретая свою коммерческую нишу в сети развивающегося рынка.

**Как тип цивилизации, ренессансный, а затем и просветительский антропоцентризм (гуманизм) явился закономерным идейным завершением, своего рода «оборотной стороной» католицизма в его попытке государственного устройства христианства и светского управления миром.** Первый шаг к нему был сделан тогда, когда римский князь церкви использовал прерогативу Бога (непогрешимость) для достижения земных целей. Рим попытался навязать Христа миру, воинственно овладеть им в его собственном непросветленном бытии.

Однако действие вызывает противодействие. Ренессанс, Реформация, Просвещение суть ответные шаги человека, оспорившего не только статус римского понтифика как заместителя Христа на земле, но и предложившего вызов самому Богу — по крайней мере, на почве мистической, художественной и научной гениальности. Начальный толчок к подобному — прометеевско-фаустовскому — самоопределению Запада как раз и дал католицизм в своем догмате о Filioque: принижение святого Духа ведет к абсолютизации человека. Нет более христианской идеи, чем идея достоинства человеческой личности (по образу и подобию божью, соборный персонализм), но эта идея делается нехристианской, как только начинает утверждать абсолютное достоинство человека как такового, безотносительно к его Создателю. Как раз такого достоинства для себя и захотел бывший лучший ангел. Так была намечена дорога, по которой европейская цивилизация пошла в сторону обмирщения (секуляризации).

## Похищение Европы

Что изображает гениальная картина «Мона Лиза» Леонардо? Прекрасную даму с таинственной полуулыбкой на фоне космического пейзажа. Есть предположения, что это скрытый автопортрет её автора. В любом случае, это портрет человека, занявшего центральное место в мироздании, и вытеснивший оттуда Творца. В сущности, речь идет об иконе человека — притом человека двойственного, грешного и смертного. Не случайно Тарковский стилизовал актрису Терехову под

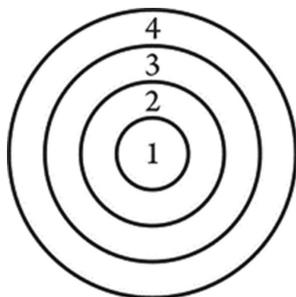
Джоконду в своём «Зеркале»: она там одновременно прекрасна и соблазнительна, как и её ренессансный прототип. Ставшему на место Создателя возрожденческому антропосу — ученику Платона и Гермеса Трисмегиста — пришлось теперь делать свободный выбор между ангелом и демоном практически в любом своем творении, и нередко этот выбор оказывался теперь в пользу темного «вечного спутника».

Наиболее наглядно это продемонстрировал северный Ренессанс, прежде всего Брейгель и Босх. У первого цепочка незрячих уродов тянет друг друга прямо к обрыву («Слепые»), а у второго человек представлен столь отвратным существом (антропоморфная саранча в очках и колпачках), что справедливо одна из самых мрачных его картин названа «Сад наслаждений». Можно сколь угодно доказывать, что названные художники обличали (критиковали) современного им «человека разумного», но факт налицо (на лице) в прямом смысле слова: на их картинах не лица, а звериные маски.

**Как философский и культурный проект пресуществления человека в богоподобное существо средствами искусства и герметической магии, Ренессанс не выполнил своей религиозной задачи.** Он создал великолепную живопись, архитектуру, поэзию, попрощался с классическим Средневековьем в лице Данте и Джотто, положил начало опытной науке (Галилей) и много чего ещё — но он не осуществил и не мог осуществить своего главного утопического проекта — *соединения христианства с язычеством*. Наоборот, в лице самодостаточного креативного человека, в лице *гения* он выдвинул фактическую альтернативу христианству. У Рабле на воротах Телемской обители, как известно, написали лозунг: «Делай, что хочешь!» («Гаргантюа и Пантагрюэль»). Тем самым телемиты выдали тайну Возрождения. Блаженный Августин говорил: «Люби Бога, и делай, что хочешь» — обитатели Телема убрали первую половину заповеди. В государственности и морали возрожденцы руководствовались правилами Макиавелли — цель оправдывает средства (семья Борджиа, нравы папского двора, яд и кинжал в политике, гомосексуализм в отношениях полов). В науку пришел принцип Бэкона: знание — сила. Эта сила позволила Европе покорить мир, но вот Бога она начала терять. Что будет, если человек приобретет весь мир, а душе своей повредит? Религиозно Ренессанс породил Реформацию, расколовшую западную церковь и сделавшую веру частным мнением. И Сервантесу с Шекспиром не оставалось ничего иного, как показать *осмеянного Христа* («Дон Кихот») или констатировать устами Гамлета, что порвалась связь времен, и даже *подвергнуть сомнению ценность самого бытия* (быть или не быть?).

### Строение модернистского смыслового акта:

1. Духовное ядро: вера в человека, человекобог.
2. Искусство: личный или групповой этико-эстетический проект.
3. Общество: социальное соревнование групповых проектов.
4. Технология: рыночная конкуренция товарных знаков.



Конечно, это была эпоха титанов, утвердивших себя как хозяев земли, открывших Америку и впервые направивших телескоп на Луну. Русский поэт Валерий Брюсов прав в своей хвале *человеку творящему*:

Молодой моряк вселенной,  
 Мира древний дровосек,  
 Неуклонный, неизменный,  
 Будь прославлен, Человек!

По глухим тропам столетий  
 Ты проходишь с топором,  
 Целишь луком, ставишь сети.  
 Торжествуешь над врагом!

Камни, ветер, воду, пламя  
 Ты смирил своей уздой,  
 Взвил ликующее знамя  
 Прямо в купол голубой.

Вечно властен, вечно молод,  
 В странах Сумрака и Льда,  
 Петь заставил вещей молот,  
 Залил блеском города.

Сквозь пустыню и над бездной  
 Ты провел свои пути,  
 Чтоб нервущейся, железной  
 Нитью землю оплести.

В древних, вольных Океанах,  
 Где играли лишь киты,  
 На стальных левиафанах  
 Пробежал державно ты.

Змея, жалившего жадно  
 С неба выступы дубов,  
 Изловил ты беспощадно,  
 Неустанный зверолов.

И шипя под хрупким шаром,  
И в стекле согнут в дугу,  
Он теперь, покорный чарам,  
Светит хитрому врагу.

Царь насытый и упрямый  
Четырех подлунных царств,  
Не стыдись, ты роешь ямы,  
Множишь тысячи коварств, —

Но, отважный, со стихией  
После бьешься, с грудью грудь,  
Чтоб еще над новой выей  
Петлю рабства захлестнуть.

Верю, дерзкий! Ты поставишь  
Над землей ряды ветрил,  
Ты своей рукой направишь  
Бег в пространстве, меж светил, —

И насельники вселенной,  
Те, чей путь ты пересек,  
Повторят привет священный:  
Будь прославлен, Человек!

Эти стихи написаны в 1906 году. Примерно в те же годы другой русский писатель и поэт, Максим Горький, провозгласил: человек — это звучит гордо! Брюсов и Горький были очарованы европейской цивилизацией в прямом смысле слова. Начиная с Возрождения, Европа стала излучать чары свободы и дарить плоды свободы. «Юношам открылись все дороги, и старцам все запретные труды» (Н. Гумилев). Человек учился — и, в конечном счете, действительно научился — летать. Вопрос лишь в том, что человеческий полет рано или поздно заканчивается. Собор святого Петра в Риме — эта твердыня католичества — наполовину оплачена индульгенциями, когда за «полеты во сне и наяву» римский наместник Христа брал деньги. Грех, таким образом, оказывался прощеным, а свободное творчество сакрально обеспеченным.

Что касается европейских протестантов-лютеран, то они в своих проповедях и трактатах стали учить о предопределении и о п р а в д а н и и д е л а м и [1]. Вопреки мистицизму раннего Лютера, они устами (и делами) Кальвина, Цвингли и их последователей-пуритан (а также квакеров, мормонов и других сект) основали *капитализм*. Богатство стало знаком богоизбранности, государство постепенно превратилось в сторожа при капитале, был снят церковный запрет на ссудный процент. Надломилось западное религиозное и ментальное е д и н с т в о. Его стали раздирать внутренние противоречия и к о н ц е п т у а л ь н ы е войны. Одна Тридцатилетняя война унесла около

8 миллионов жизней, а ведь инквизиция жгла на кострах вплоть до начала XVIII века. Но победителем из этих катаклизмов вышел новый европеец — **мастер всех искусств и наук, уверенный в своём праве на истину, красоту и государственную власть.**

### Примечание

1. См.: *Казин А. Л.* Православие и католичество в контексте теории цивилизаций // URL: [http://ruskline.ru/analitika/2010/03/02/pravoslavie\\_i\\_katolichestvo\\_v\\_kontekste\\_teorii\\_civilizacij](http://ruskline.ru/analitika/2010/03/02/pravoslavie_i_katolichestvo_v_kontekste_teorii_civilizacij)

## Инволюция европейского модерна

Последующие три века в Европе оказались веками **свободы от** — сначала идеальной, а потом и реальной. Возрождение провозгласило её, Реформация осуществила её в религии, а Просвещение устами Вольтера довело её до интеллектуального торжества: если бы Бога не было, его следовало бы выдумать [1].

Вспомним, к примеру, европейский романтизм. Если классицизм одевал своих персонажей в одежды греческого рока и римского долга, а буржуазное Просвещение в качестве точки отсчета предпочитало обращаться к природе, то романтики (в том числе и религиозные) хотели напрямую беседовать с вечностью. Во всяком случае, они провозгласили себя её *заслуженными собеседниками* и перевели, вслед за Лютером, Библию на национальные языки — в том числе, на языки искусства и философии. Европейский человек прежде был смиренным прихожанином храма, но в *ренессансно-романтическом мифе предстал гением, превосходящим и преодолевающим мироздание*. Уже ранние немецкие романтики — Новалис, Шлегель — поклонялись, с одной стороны, вечно юной, творящей жизни, надеясь обрести в ней альтернативу эмпирической повседневности (*тап*, как сказал бы Хайдеггер), а с другой — заглядывали за край смерти («Гимны к ночи»). Романтики, как известно, мечтатели. Имя Бога у них почти совсем заслоняется — то царством игры, как у Шиллера, то «голубым цветком», как у того же Новалиса. Недаром Достоевский замечал, что таких надзвездных романтиков, как в Германии, на православной Руси и вовсе не бывает. Их волшебные полеты, начинаясь величественно и мощно, как аккорды бетховенской симфонии, заканчивались, как правило, в иной тональности...

Приведем, в этой связи, два великих имени — Байрона и Гёте. Кем были любимые персонажи крупнейшего английского поэта первой трети XIX века — Каин, Манфред, Чайльд Гарольд? Бунтарями против

мира и его закона, богоборцами и мизантропами. Христианский Бог предстал в их глазах деспотом, чуть ли не диктатором. Во всяком случае, «ходить на цыпочках» перед ним они не хотели. Прожив короткую бурную жизнь, Байрон, как известно, погиб в Греции, помогая повстанцам (и Пушкин заказывал потом в Святогорском монастыре панихиду об упокоении души раба Божия Георгия).

Что касается Иоганна Вольфганга Гёте, то этот германский гений дал в «Фаусте» собственное ренессансно-романтическое толкование христианства. Герой его трагедии — такой же «олимпиец», как и автор — решает овладеть миром путем союза с Мефистофелем. *Дерзкий замысел, фактически узаконивающий для модерна успех любой ценой, в том числе благодаря союзу с Люцифером.* Для православного мыслителя или художника такая постановка вопроса, по определению, невозможна. Попытки в этом роде у нас, правда, делались — но лермонтовский Печорин, как и полагается романтическому герою, отправился на войну умирать, достоевский Иван Карамазов сошел с ума, а увлекшийся летящим демоном Врубель в итоге попал в психлечебницу (о XX веке скажем ниже). Между тем Фауст добровольно заключает пакт с чертом и добросовестно выполняет его условия, в результате чего получает Маргариту, но быстро забывает смерть своей возлюбленной и родившегося от неё ребенка. В качестве последнего приза Фауст требует у демона прекрасную Елену. Фактически он приобрел всё, чего хотел на земле, а потом ещё и спасение на небесах: «Лишь тот достоин чести и свободы, кто каждый день идет за них на бой». То, что бой ведется под знаменем сатаны, в расчет не принимается. Независимо от своего прошлого, Фауст просветлен. Это особенно подчеркнуто в одноименном фильме (2011) петербургского кинорежиссера Александра Сокурова, где грех прямо награждается ореолом святости. По воле постановщика, Фауст забивает Мефистофеля камнями, однако мотивация данного поступка в картине решительно отсутствует. За цепью «демонских забав» следует чуть ли не ангельский нимб.

Таким образом, ключевая идея Фауста формулируется вполне в стиле романтического дуализма: «Все преходящее — только подобие!» («Alles Vergengliche ist nur Gleichnis»). Циник-Мефистофель убеждает Фауста, что всё земное — *только материал для гения.* «Всё утопить», как прикажет потом владыке зла его двойник под пером Пушкина («Подражание Фаусту»). Так рождался тот самый воинственный фаустовский напор, который под пером Освальда Шпенглера станет впоследствии символом торжествующей европейской цивилизации, но который и приведет, по мнению названного мыслителя, в конечном счете, к её закату. Байрон, Гёте, Шелли, Шеллинг, Бетховен, Наполеон («мировой дух на белом коне», как именовал его молодой Гегель) и другие герои романтического (в широком смысле) века прочертили линию дальнейшего стремления человека модерна к победе над тварным «духом тяжести»: «Будь прославлен, человек!» При этом, пришлось, конечно, пойти на некоторые метафизические уступки.

## Мысль человека — мысль Бога

У бельгийского художника-сюрреалиста Рене Магритта есть любопытная картина «Каникулы Гегеля». Сюжет прост: нарисован большой раскрытый зонт, а сверху на нём стоит стакан с водой. Чуть наклонишь зонт — и вода прольется. Все дело в том, чтобы зонт стоял прямо. Это и есть каникулы Гегеля. Георг Вильгельм Гегель (Егор Федорович, как его по-русски называл Белинский) действительно создал логическую теорию, похожую на зонт, которым он укрылся от непредсказуемой жизни с её ветрами и дождями. Однако чуть наклонишь теорию-зонт — и вода прольется... В этом слабость всеобъемлющих теорий конечного человеческого разума.

Философия в строгом смысле началась в новой Европе с Декарта (XVII век), который, *во-первых, предложил подвергать всё сомнению, а, во-вторых, провозгласил: «Мыслю, следовательно, существую»*. Сколько восторгов было высказано относительно этого утверждения — в том плане, что только мыслящий человек может считаться человеком. Отчасти это верно, но что из этого следует? Во-первых, мышление объявляется высшей способностью — и даже знаком качества — человека. Умный человек — вот главное! Всё остальное — вера, надежда, любовь — вторичны. Сам Декарт, надо сказать, подозревал Бога в обмане — во всяком случае, о такой возможности он говорил в своём «Рассуждении о методе». Таково картезианское универсальное сомнение.

Во-вторых, *cogito ergo sum* означает, что всё бытие (вместе с небытием), и даже сам их Творец суть *продукты моего ума*. Они не существуют сами по себе, а только мыслятся мною, моим *cogito*. Сам Декарт, правда, такого вывода ещё не сделал, но в лице этого мыслителя европейский человек отправился в свободное умственное плаванье по Вселенной, поскольку она, быть может, не что иное, как пространство моего сознания, мозговая игра, как выражался Андрей Белый. У Декарта эта игра была рационалистической, у англичан, Локка и, позднее, Юма, — скорее чувственной, сенситивной. Если вдуматься, та же логика, что у Декарта, только с другой стороны. Человек уже не образ Божий, а чистое сознание или чистое ощущение. В обоих случаях, самосознание, самоощущение объявляются точками отсчета любой метафизики, науки, искусства, нравственности, веры...

Справедливости ради заметим, что, в отличие от богословия (теологии), опирающегося прежде всего на божественное откровение, философия есть попытка осмыслить Бога, человека и мироздание с позиций **свободного человеческого ума**. Разум при этом, будучи самозаконным (автономным), может идти различными путями. Восточная (китайская, индийская и др.) философия, например, сохранила несомненную связь с безличной даосской или ведической мистикой, и потому во многом

несет на себе печать пантеизма («всебожия»). На Западе, напротив, философская мысль в лице франко-германского рационализма и особенно англо-американского позитивизма и прагматизма решила полностью освободиться от «религиозных пережитков», продемонстрировав свою независимость от разного рода «мифов». Так или иначе, в обоих случаях фактически устраняется подлинно философское — человеко-божеское — отношение, то есть устраняется основная проблема философии. Ибо великий основной вопрос всякой философии — это **вопрос об отношении человека к Абсолюту со всеми вытекающими отсюда духовными, нравственными, интеллектуальными, эстетическими, политическими, экономическими и эротическими последствиями**. Говоря предельно обобщенно, Восток устраняет из этого отношения человека, растворяя его в дао, нирване и т. п. Запад устраняет из него Бога, растворяя Его в человеческом *cogito*, трансцендентальном единстве апперцепции, фихтеанском «Я», абсолютной идее, воле, правилах высказывания и т. п.

Так или иначе, французы-рационалисты и англичане-эмпирики подготавливали почву для великого германского мифа о **разуме-боге**. Постренессансный период европейской культуры дал Западу кардинальный религиозный и мировоззренческий принцип новой истории — принцип *антропоцентризма*. Господь как бы отпустил человека на волю: **не Бог стал держать человека, а человек — Бога**. Логическое обоснование этого вольного пути было уже, как говорится, делом техники — конкретно говоря, техники рационально-диалектической. Как раз такую задачу поставил перед собой немецкий абсолютный идеализм.

Если говорить о генеалогии этой школы, то она в истоке своем синтезирует немецкую мистику, французский рационализм и английский эмпиризм. Не случайно Якоба Бёме называют «предвестником философов», а основоположник трансцендентального метода в философии Иммануил Кант вырастил свой «чистый разум» в творческом диалоге с английским скептиком Дэвидом Юмом. Вместе с тем и мистика, и повседневный опыт пересеклись у германских идеалистов в *сфере ratio* — это бесспорно. Именно априорные формы рассудка образуют у Канта основание (условие) любого возможного антропологического опыта — научного, философского, этического, эстетического, религиозного. В конечном счете, чистый разум выступает у Канта вообще *причиной мира* — той самой загадочной вещи-в-себе, о которой (самой по себе) ровным счетом ничего не известно. Как раз такую — на поверхности скрытую, но в глубине явно присутствующую — первоинтуицию кантианства имел в виду Александр Блок, когда назвал кенигсбергского мыслителя «лукавейшим и сумасшедшим мистиком»: полагая начало, условия и цель познания в человеке, он человеком это познание и ограничивал. Кантовский познавательный акт — это ловушка: итогом его неизменно оказывается познание самого себя.

Дальнейшие пути германского идеализма связаны с фигурой Иоганна Готлиба Фихте (вторая половина XVIII—начало XIX века). Именно Фихте принадлежит своего рода «разоблачение» скрытого субъективизма Канта: если мир (вещь-в-себе) есть неизвестная величина, непознаваемый «X» — то он вообще не нужен. Выражаясь философским языком, Фихте отождествил субстанцию (сущность) и субъект (человеческое сознание). Если ничего, кроме моего «Я» (пусть даже «трансцендентального») не существует, то «Я» и *есть творец мира*. Надо признать, что в таком решительном выводе автор «Наукоучения» был весьма последователен: есть «Я» и «не-Я» — третьего не дано. Правда, уже современники удивлялись, как такую философию терпит фрау Фихте?

Так или иначе, философия Фихте знаменует сверхзадачу немецкого абсолютного идеализма: трактовку человеческого разума как единственного носителя божественных предикатов бытия. Если *ratio* — причина, основание бытия — заключена в сознании человека, то его *внутренняя структура, его имманентная логика есть в то же время теория самого Бога*. Именно такой окончательный и не подлежащий никакому сомнению вывод обосновал Георг Вильгельм Фридрих Гегель в своей знаменитой «Феноменологии духа». Известный немецкий драматург XX столетия Бертольд Брехт назвал эту книгу «одним из величайших юмористических произведений в мировой литературе. Речь там идет об образе жизни понятий, об этих двусмысленных, неустойчивых, безответственных существах; они вечно друг с другом бранятся и всегда на ножах, а вечером, как ни в чём ни бывало, садятся ужинать за один стол. Они и выступают, так сказать, парами, сообщая, каждый женат на своей противоположности... Только Порядок что-то выскажет, как его утверждение в тот же миг оспаривает Беспорядок — его неразлучный партнер» [3]. Брехт иронизирует здесь по поводу одного из излюбленных приёмов всякого рационализма — навязывания сущему своей собственной (в данном случае триадической) логики.

Между тем Гегель, глядя, как говорится, со своей колокольни, был совершенно прав. Коль скоро «абсолют проявляется так же, как живой, реальный и тем самым человеческий субъект, подобно тому, как человеческая и конечная субъективность, будучи духовной, оживотворяет в себе и реализует абсолютную субстанцию и истину, божественный дух» [4] (вот так изъяснялся Георг Вильгельм Фридрих) — то их общая *человекобожеская* диалектика выступает как единственно возможная в этом мире онтология, антропология и теология сразу! Истина, таким образом, установлена, мировая история завершена.

Подводя итог сказанному здесь о таком грандиозном — а в лице Гегеля и универсальном — достижении европейского философского *модерна*, каким предстало перед изумленным миром обожевленное самосознание Запада, приходится с сожалением констатировать, что *к началу XIX века пути христианства и философского разума*

**в Европе решительно разошлись.** Божественное присутствие при этом не отвергалось (как в грубом атеизме), но местом его обитания оказывалась человеческая интеллектуальность (интеллигенция) в прямом и переносном смысле этого слова. Если Абсолют схвачен, опознан и ему *указано место* в определенном углу тварного (пусть даже гениального и морально чистого) сознания — дальше ему в человеческой истории делать нечего. Без него люди разберутся! Именно это и заявили непосредственно после Гегеля — Фейербах, Маркс, Ницше и другие властители дум XIX–XX веков. Обычно их называют атеистами и иррационалистами. На самом деле эти «критически мыслящие» личности — лишь философские служители победившего на Западе нового Абсолюта: довлеющего себе *homo rationales* [5].

Летающий западный человек в лице гегелевского абсолюта улетел действительно далеко. Мои мысли — заявил профессор Гегель — это мысли самого Бога, существовавшие ещё до сотворения мира. Гегель мог себе такое позволить: он был величайший из мыслителей, которые шли к Творцу «от себя», «снизу». Но даже малейший из христиан больше его, потому что никогда не посмеет приписать своему ограниченному уму божье достоинство. Гордыня разума опасна. Прав Рене Магритт со своим сюрреалистическим зонтом: любая человеческая система идей остается «зонтиком (границей) смыслов», пригодным для защиты от самородного бытия, но не более того.

## Примечания

1. *Экхарт М.* Духовные рассуждения и проповеди. М., 1912. С. 146.
2. Цит. по: *Лосев А. Ф.* Миф. Число. Сущность. М., 1994. С. 371.
3. *Брехт Б.* Разговоры беженцев. // *Брехт Б.* Театр: В 5 т. Т. 4. М., 1964. С. 61.
4. *Гегель Г. В. Ф.* Сочинения: В 14 т. Т. XIV. М., 1958. С. 10.
5. О европейском рационализме и мистицизме см.: *Казин А. Л.* Основной принцип русской философии // URL: <https://rusk.ru/st.php?idar=323964>

## Распятый Дионис

Георг Вильгельм Фридрих Гегель скончался в 1831 году. Через 17 лет в Германии будет опубликован «Манифест коммунистической партии», написанный его учениками К. Марксом и Ф. Энгельсом. К этому времени уже родился Фридрих Ницше. И оставалось всего 8 лет до рождения Зигмунда Фрейда. Три вершины рокового модернистского треугольника Новейшего времени начали свой неуклонный рост.

Выше мы говорили, что гордый европейский человек в лице Фауста в поэзии и Гегеля в философии принципиально овладел миром. *Христос перестал быть её центром*. На этом пути оставалось немного: добыть Бога в западной культуре. Начал эту работу Карл Маркс своей теорией исторического материализма (праксиса), но решающий вклад в неё внес Фридрих Ницше своей «танцующей звездой» Заратустры.

Явление Ницше, конечно, феноменально. Наверное, это был величайший гений Европы за последние века, сравнимый с титанами Возрождения, Байроном и Гёте. Более того, он довел до предела их идею — идею **божественного достоинства грешного человека**. В лице Ницше фаустовский проект Запада нашел своё величественное и трагическое завершение. Бог умер — сказал Ницше. Ницше умер — сказал Бог. Кто из них прав? Как говорится, оба правы. Но только Фридрих Ницше заболел и умер, оставив после себя книги. А Бог вечно жив, потому что бытие (точнее, сверхбытие) входит в состав его природы. Кроме того, жив сотворенный Богом мир. Твари без Творца не бывает.

Фридрих Ницше был «последним романтиком» Германии. От него сильно досталось его соотечественникам и современникам, этим последним «моргающим» людям, имеющим «своё маленькое удовольствие для дня и своё маленькое удовольствие для ночи», и для которых «главное — здоровье». Сам Ницше, как известно, здоровьем не отличался.

Философствуя «молотом», этот бывший последователь Шопенгауэра и поклонник Вагнера (а потом Бизе) определял человека как *волю к власти*, а всякого рода «рационализмы» и «морализмы» презирал как прибежище слабых, как философию рабов, как *ressentiment*... Ницшеанский человек есть прежде всего антисократовский человек, он не хочет и не может убивать свой оргиастический восторг перед жизнью строгим самосознанием — однако своё онтологическое господство он распространяет даже на богов, оказывающихся под пером этого «нового Диониса» чем-то вроде особых масок на всемирном карнавале. Говоря словами самого Ницше, «вся книга (имеется в виду его работа «Рождение трагедии». — А. К.) признает только художественный смысл, явный или скрытый, за всеми процессами бытия — Бога, если вам угодно, но, конечно, только совершенно беззаботного и неморального бога-художника, который, как в созидании, так и в разрушении, в добром, как и в злом, одинаково стремится ощутить свою радость и свое величие, который, создавая миры, освобождается тем самым от *гнета* полноты и *переполненности*, от *муки* сдавленных в нем противоречий. Мир, в каждый миг своего существования *достигнутое* спасение бога, как вечно сменяющееся, вечно новое видение, предносящееся преисполненному страданий, противоположностей, противоречий, умеющему найти свое спасение лишь в иллюзии...» [1]. Не нужно слишком напрягать зрение, чтобы разглядеть в этом играющем ницшеанском «боге» лишь определенный образ человека — точнее, *определенный тип его*

*самосознания*. Бог Фридриха Ницше — это «человеческое, слишком человеческое». Настоящему Творцу неба и земли тут уже не оставлено места.

Учение Ницше о сверхчеловеке явилось, конечно, последним отголоском отвергнутого христианства — переделанного настолько, что Христос здесь оказался Заратустрой, танцующим на горах, а любовь к ближнему обернулась презрением: падающего — подтолкни. Не случайно из ницшеанской купели вышли не только Гамсун или Вяч. Иванов, но и белокурая бестия нордического «мифа XX века». Сверхчеловек как героический ариец, уничтожающий всех, кто не дотягивает до его величия — вот практический результат проповеди «распятого Диониса». Нечто прямо противоположное образу и жертве распятого Христа.

Ничего иного, впрочем, из замены Христа Заратустрой и выйти не могло. На свете тогда было немало желающих «поправить» автора Нагорной проповеди — в том числе Лев Толстой, например, старший современник Ницше. Однако даже прямая стилизация евангельского сказа, как, скажем, в «Заратустре», не прибавила успеха делу. В сущности, Фридрих Ницше выступил в качестве одного из «высших людей» Достоевского, которого сам называл своим учителем — с той, правда, разницей, что Раскольников, Ставрогин или Иван Карамазов у Достоевского, в конечном счете, осуждаются, а подлинными героями (подвижниками) оказываются Сонечка, князь Мышкин или Алеша Карамазов. Заратустра против Алексея-человека божия — таков выбор между Ницше и Достоевским.

Конечно, лично Ницше был благородный человек. Не стоит, подобно Андрею Белому, делить страницу вертикальной чертой, сопоставляя на одной строке слова Евангелия и слова Ницше, однако нет сомнения, что Ницше заслужил для себя благодарную память среди людей, которые, как он сам говорил, достойны войти в его сад.

При всём, казалось бы, радикальном отличии друг от друга, Карл Маркс (крещёный еврей) и Фридрих Ницше (антихрист-ариец, считавший себя славянином) обозначили в своем миропонимании две вершины треугольника, третью вершину которого составила — уже в конце XIX века — концепция Зигмунда Фрейда. Фрейд тоже исходил в своей антропологии из примата желания над разумом, которое, как известно, получило у него титул бессознательного «хотения», «либидо». Если рассуждать иерархически, Фрейд ещё ниже *опустил* (и отпустил) человека — системообразующим началом человеческого существа оказался у него биологический эрос. Что касается культуры, то она предстала в теории венского психиатра всего лишь запретом, барьером, воздвигаемым социумом на пути разрушительных влечений. Личное человеческое «Я» со всем своим нравственно-разумным и уж тем более идеальным аппаратом, с точки зрения фрейдизма — всего лишь дальняя периферия (сублимация) того океана бессознательного, который плещется

в глубине нашей души. Специально религии Фрейд посвятил работу под знаменательным названием «Будущность одной иллюзии», где истолковал веру в Отца мира как особую форму коллективного невроза (своего рода «эдипов комплекс» человечества). Самосознание носителя фрейдовского «оно» — это самосознание безнадежного больного, душевный подвал которого кишит сладострастными пауками, против коих бессильны любые лекарства цивилизации. Такая философия.

Итак, Маркс, Ницше и Фрейд — *эти великие мастера снижения и подозрения всего высокого* — развенчали европейское ratio. Хотели они того или нет, но они показали, что *красоты и истины* в собственном философском смысле слова больше не существует. Всё, что у классиков называлось истиной, — либо то, что *есть* истина, либо то, что *опознается* в качестве истины, — в модернистском философском дискурсе явилось *проекцией человека на бытие, будь то интуиция, понятие или желание*. В таком плане европейский имманентизм, рационализм и волюнтаризм оказались «лестницей, ведущей вниз» — к модерну в его развитой, торжествующей стадии (авангард). Различие между Гегелем, Марксом, Ницше и Фрейдом, в сущности, только то, *какого* человека они полагают в основу мироздания. Истины как таковой нет, она зависит от положения человека в универсуме, истина — в том числе «божественная» — есть *сам человек* — вот ответ западного модерна на вопрос римского скептика Понтия Пилата: «Что есть истина?»

В заключение не могу не привести гениальных слов «распятого Диониса» о *последнем человеке* — убийце Бога. Убийство это произошло, разумеется, в границах коллективного сознания и подсознания атеистической цивилизации. Так говорил Заратустра:

«Смотрите! Я показываю вам последнего человека.

“Что такое любовь? Что такое творение? Устремление? Что такое звезда?” — так вопрошает последний человек и моргает.

Земля стала маленькой, и по ней прыгает последний человек, делающий всё маленьким. Его род неистребим, как земляная блоха; последний человек живёт дольше всех.

“Счастье найдено нами”, — говорят последние люди, и моргают.

Они покинули страны, где было холодно жить: ибо им необходимо тепло. Также любят они соседа и жмутся к нему: ибо им необходимо тепло.

Захворать или быть недоверчивым считается у них грехом: ибо ходят они осмотрительно. Одни безумцы ещё спотыкаются о камни или о людей!

От времени до времени немного яду: это вызывает приятные сны. А в конце побольше яду, чтобы приятно умереть.

Они ещё трудятся, ибо труд — развлечение. Но они заботятся, чтобы развлечение не утомляло их.

Не будет более ни бедных, ни богатых: то и другое слишком хлопотно. И кто захотел бы ещё управлять? И кто повиноваться? То и другое слишком хлопотно.

Нет пастуха, одно лишь стадо! Каждый желает равенства, все равны: кто чувствует иначе, тот добровольно идёт в сумасшедший дом.

“Прежде весь мир был сумасшедший”, — говорят самые умные из них, и моргают.

Все умны и знают всё, что было; так что можно смеяться без конца. Они ещё ссорятся, но скоро мирятся — иначе это расстраивало бы желудок.

У них есть своё маленькое удовольствие для дня и свое маленькое удовольствие для ночи; но здоровье — выше всего.

“Счастье найдено нами”, — говорят последние люди, и моргают» [2].

К этому нечего добавить, кроме того, что автор «Заратустры» надеялся противопоставить этим моргающим существам своего нового человека-артиста: «надо носить в себе хаос, чтобы родить танцующую звезду» [3]. Однако из хаоса (вопреки науке синергетике) родится только хаос, и трагическая судьба самого Ницше — печальное тому подтверждение. Равно как и судьба его российских революционных и германских ариософских последователей.

## Примечания

1. *Ницше Ф.* Полн. собр. соч.: В 3 т. М., 1909. Т. 1. С. 28–29.
2. *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 5.
3. О «метафизике подозрения» см: *Казин А. Л.* // URL: [https://www.portal-slovo.ru/art/35788.php?ELEMENT\\_ID=35788&PAGEN\\_1=2](https://www.portal-slovo.ru/art/35788.php?ELEMENT_ID=35788&PAGEN_1=2)

## Модерн и авангард

С указанной точки зрения, авангард начала XX века не внес ничего принципиально нового в м о д е р н и с т с к у ю культурную практику Европы. Собственно модернистский проект антропоцентрической цивилизации уже был представлен гением Возрождения и Романтизма во всех видах творчества и мышления. Авангарду осталось лишь довести эту установку до о к к у л ь т н о г о или атеистического финала. **Проблематика позднего модерна в искусстве — это именно проблематика смертного гения-«бога», занятого абсолютным монологом — п о с т р о е н и е м личного космоса.** Пишущий «субъективный эпос» в темной комнате Марсель Пруст или рисующий собственное подсознание Сальватор Дали — вот некоторые характерные фигуры духовного ландшафта старого света первой половины XX века. Зрелый модерн — это удел человека-нарцисса, погруженного в свое отражение и отрицающего по этой причине любого *другого*. Отсюда тоска великих модернистов, от Бодлера и Мунка до Бунюэля и Бергмана. Предельно

расширив рамки культурного горизонта, поздний модерн включил в культуру всё — и землю, и небо, но именно по причине своей абсолютной власти над миром получил искомое право отвергнуть и землю и небо (сбросить *другого* с парохода современности). Творец для Европы умер — его место занял сакрализованный антропос, п о б е д н ы м знаменем которого явился *черный квадрат* — эмблема войн и революций XX столетия.

*Авангард — это модерн XX века, осознавший свою радикальную авторскую версию бытия.* В таком плане ситуация творца-авангардиста предельно серьезна: сущее со всеми его онтологическими, эстетическими и даже религиозными атрибутами стягивается («схлопывается») в бесконечно малую величину с бесконечно большими притязаниями, подобно «белому карлику», превратившемуся в «черную дыру» (термины современной космологии). Вокруг такого космогонического «Я» (художника, мыслителя, политического вождя) может возникать гигантская система иерархических смысловых колец, эта система может быть жестко репрессивна (футуризм, супрематизм, соцреализм в искусстве, деспотия любого рода в политике), но онтологическим ядром ее в любом случае остается обожествивший себя субъект (группа, класс, партия). Язычески-нордические, псевдоклассические или либеральные — вообще всякие — социально-культурные структуры суть в этом случае только оболочки, надетые на сверхчеловека (человекобога). Одинокий и абсолютно самодостаточный Заратустра исполняет свой танец в любом костюме и обуви, или даже совсем без них, как Айседора Дункан. Авангардистский «сверхчеловек» есть аристократический вариант ницшеанского *последнего человека*, который нашел свое трагическое счастье «победителя судьбы» и творца уникального (то есть замкнутого на себя) мироустройства.

Когда модерн/авангард почти целиком овладел сознанием и культурой Европы, началась великая война. *Первая мировая война — ключевое событие XX века.* На метафизическом уровне эта схватка связана с противоборством основных духовных сил истории, которые под лозунгами экономической справедливости и социального прогресса готовили столкновение наиболее цивилизованных народов и государств Европы. Как феномен цивилизации, *Первая мировая и последующие революции в Европе явились финальным произведением атеистического и оккультного модерна, то есть началом конца старого европейского мира.* Они ликвидировали остатки христианской государственности в Европе. Были уничтожены крупнейшие континентальные империи — Российская и Германская. По сути, их спровоцировали убить друг друга. Остались, конечно, декоративные монархии вроде голландской или шведской, но реальной «сверхдержавой» в результате Первой мировой явился глобальный финансовый интернационал, подготовивший, в свою очередь, социальную почву для постмодерна.

\* \* \*

Итак, европейская цивилизация, начиная примерно с XVI века, вышла из-под свода католического храма и начала свой собственный путь в истории. Вера в Бога незаметно трансформировалась в веру в человека, теология — в философию, изучение «семенных логосов» вещей — в опытную науку, священная империя — в буржуазную республику [1]. Соответственно, искусство постепенно также перестало быть молитвой в камне, слове и звуке («умозрением в красках»), сделавшись пространством свободного падения. Модерн/авангард не вынес божественного присутствия и в лице своих теоретиков и практиков, научился делать «ценным неценное» [2], а потом и антиценное (волшебство артизации, «фонтаны» Дюшана, «наклейки» Уорхолла и т. п.). Так или иначе, *это была великая «мертвая петля» фаустовской цивилизации*. Об этом писал в своём сонете Николай Гумилев:

#### Потомки Каина

Он не солгал нам, дух печально-строгий,  
Принявший имя утренней звезды,  
Когда сказал: «Не бойтесь вышней мзды,  
Вкусите плод, и будете, как боги».

Для юношей открылись все дороги,  
Для старцев — все запретные труды,  
Для девушек — янтарные плоды  
И белые, как снег, единороги.

Но почему мы клонимся без сил,  
Нам кажется, что кто-то нас забыл,  
Нам ясен ужас древнего соблазна,

Когда случайно чья-нибудь рука  
Две жердочки, две травки, два дровца  
Соединит на миг крестообразно?

В следующей части мы обратимся к опыту русского модерна, вернее, к тем цивилизационным и художественно-культурным парадоксам, которые породил прометеевско-фаустовско-ницшеанский проект на русской почве.

#### Примечания

1. См.: Казин А. Л. Духовные основания культуры // URL: [http://www.cisdf.org/TRM/TRM15/kazin\\_15.html](http://www.cisdf.org/TRM/TRM15/kazin_15.html)
2. См.: Аронсон О., Петровская Е. По ту сторону воображения. Современная философия и современное искусство. Н. Новгород, 2009. С. 5.

# ПАРАДОКСЫ РУССКОГО МОДЕРНА

---

---

## Летний сад

Чтобы не ходить слишком далеко в историю, назовем *первого модерниста общенационального масштаба — носителя модерна как типа сознания — на Руси: Петра Великого*. Вспомним, к примеру, заложенный им Летний сад — одно из заповедных мест Санкт-Петербурга, средоточие его западно-восточной метафизики. В романе Д. Мережковского «Петр и Алексей» выразительно описано, какое впечатление на тогдашних русских людей произвела впервые привезенная на берега Невы обнаженная римская богиня Венус. Для вертикально ориентированного русского сознания природная, публично выставленная женская плоть (хотя бы и в мраморе) явилась чем-то вроде порнографии. В традиционном классическом нравственно-эстетическом поле — причем с санкции царя — произошла революция: человека предстали не бессмертным духом (икона), а грешным и смертным телом (анатомический «портрет»).

Решительное духовно-онтологическое отличие Санкт-Петербурга от Киева и Москвы — и вместе с тем Руси серебряной от Руси золотой — заключается в его *двойственности*. С одной стороны, это все та же Святая Русь, с другой — это Русь, взглянувшая на себя секулярными, европейскими глазами. «Западниками» были и отец Петра I, и Борис Годунов, и в некоторых отношениях сам Иоанн Грозный. То, что сделал Петр, в немногих словах можно определить как *отказ от православной симфонии* — от того древнего идеала единства и согласия духовной и светской власти, который возник в Византии при Константине и затем служил внутренним основанием (оправданием) Киевской и Московской держав. После смерти в 1700 году патриарха Адриана Петр отменил патриарший престол на Руси, заменив его впоследствии «департаментом духовных дел» — Синодом — и «Духовным регламентом» Феофана Прокоповича. Тем самым император не только изменил древней православной традиции согласия с церковью как совестью (со-вестью с Богом) государства, но и провел фактически двойную западническую атаку на саму церковь, подвергнув ее одновременно латинскому (киевско-польскому) и протестантскому (секулярно-бюрократическому) воздействию [1]. Облекая свое царствование в одежды западно-европейского абсолютизма, Петр вместе с тем превращал церковь в проекцию государства, в одно из его служилых подразделений. Сознательно или бессознательно встав в позу Людовика XIV («государство — это я») и придя благодаря

этому в противоречие с симфонической православной соборностью, Петр Великий на деле осуществил суровые пророчества патриарха Никона о судьбе царя Алексея и всего дела его [2]. При Петре официальная Россия перестала быть Святой Русью, обернувшись чем-то средним между конторой и казармой, равно как и синодальная иерархия почтительно приняла поручение со стороны Петербурга, предоставившего ей сферу обслуживания «религиозных потребностей» своих подданных...

Однако ограничиться сказанным для характеристики дела Петра — значило бы встать на позицию тех либеральных (в том числе либерально-православных) историков, которые за деревьями не видят леса, за внешними формами — пронизывающих их энергий. С историсофской точки зрения, преобразования Петра явились одной из «догоняющих модернизаций» России, предшественником которой в плане «обновления» Святой Руси были и призвание варягов, и латинизация православной иерархии через иезуитское просвещение (т. н. «украинское барокко») [3], и западнические симпатии московской элиты («голицынщина») [4]. Если оценивать дело по меркам исторического позитивизма, пожалуй, только татарское иго спасло нас от еще более раннего, «петровского» растворения в «мировом модерне» — и в этом правы евразийцы... Шаг за шагом нарастающий процесс апостасии — обмирщения веры и культуры — пытался подчинить себе Россию, так что Петр Великий в известном смысле только продолжил это дело — но **продолжил так по-русски, что результат оказался во многом неожиданным для самих реформаторов.**

Прежде всего, следует подчеркнуть, что ни церковь, ни народ так до конца и не приняли петровской реформы. *В церковном и народном духе император Всероссийский продолжал оставаться священным — помазанным Богом — православным царем, хотел он того или нет.* И дело тут не в том, что русские церковные иерархи в лице Петра помазали на византийское и московское служение западный абсолютизм (как думает, например, А. Шмеман) [5], а в том, что сама петербургская монархия не вышла целиком из потока православной духовной традиции. Речь идет не о настроениях и планах отдельных людей, речь об объективном духовно-онтологическом статусе русского государства. Подобно тому, как московский царь оставался помазанником Божиим независимо от своей личной доброты или злобности [6], так и петербургский, одетый в камзол или лосины, император в православно-народном сознании оставался царем-батюшкой, земным отображением — и рабом — небесного царя. Конечно, часть народа заподозрила в Петре антихриста и затем ушла в «леса» и «на горы», чтобы не участвовать в его делах, но это разговор особый. Что касается «большой» истории России, магистральной линии ее вселенского служения, то нет сомнения в том, что петровские преобразования, основание Петербурга, заимствование западных этикетов, мод и наук *модернизировали Россию, но не убили*

*Святую Русь*. Корчившаяся под пером (и кнутом) петровских указов, побеждавшая вместе с ним под Полтавой и Гангутом, танцевавшая на ассамблеях и опивавшаяся на всешутейших соборах Россия в глубине своей бессмертной души продолжала молиться Христу, знала, что Он все видит и за все спросит... Говоря современным языком, петровские реформы не достигли ядра русского духа, **не произвели цивилизационного слома**, хотя поломали и покорежили почти все его внешние слои. Уж как суров И. Л. Солоневич в оценке петербургской монархии, а и тот усматривает начало восстановления в ней священного царства («православную реакцию») уже в деятельности императора Павла Петровича [7]. Можно сказать, что начав свое историческое движение с петровской дыбы («Россию вздернул на дыбы»), петербургская монархия и культура дала в своем завершении мученическую фигуру царя Николая Александровича и всей его августейшей семьи, кровью своей запечатлевших подвиг последних русских самодержцев...

Другое дело, что **петербургский период русской истории дал в итоге две цивилизационные революции**. Можно усматривать зерно российского «диссидентства» в деятельности князя Курбского, но факт остается фактом: разделение единой России на интеллигентский ум и народную душу началось именно при Петре. В голове самого Петра родилось чудовищное смещение «французского с нижегородским», так что расчерченные по линейке петербургские «перспективы» поразительно сочтались у него чуть ли не с ордынскими приемами вестернизации подданных. Был, однако, еще третий, незримый участник строительства новой столицы — святой благоверный князь Александр Невский, мощи которого по повелению императора были доставлены в Петербург из Владимира. Быть может, именно его небесное покровительство привело к тому, что град Петров не провалился сразу в финское болото, а породил единственное в своем роде явление **трагического империализма**, если воспользоваться термином Н. П. Анциферова [8]. Метафизическая двойственность Петербурга, его разорванность между православием и западничеством, между богочеловеком и человекобогом останется на двести лет его расцвета родимым пятном всей послепетровской Руси...

Начать хотя бы с того, на что обратил внимание Г. П. Федотов: приняв православие «по-славянски», при посредничестве церковно-славянского языка, Русь фактически отсекла от себя западную рационалистическую цивилизацию, выросшую на латыни. Выше уже шла речь о том, к каким последствиям языческий рационализм и законничество привели римско-католическую церковь и всю последующую историю Запада. Что касается России, то она оказалась задетой этим рационализмом с другой стороны: сохранив свою православную душу — прежде всего в церкви и в народе, — она была вынуждена заплатить за сближение с Западом дорогую цену — разрывом между душой, умом и телом. «Не хотели»

читать по-гречески — выучили по-немецки» [9] — верно замечает Федотов. Чтобы выжить в условиях новой Европы, Руси пришлось взять у Запада наиболее обмирщенную, секуляризованную часть его цивилизации — технику, естественные науки, вообще всякий западный прагматизм. *Столкновение соборной души народа с антропоцентрическим ratio новой Европы — таков исток русской драмы XIX и XX веков...*

Впрочем, в течение почти всего XVIII столетия указанное столкновение имело сравнительно поверхностный характер. Только наиболее чуткие люди — такие, как св. Паисий Величковский и Тихон Задонский, с одной стороны, и подвижники-старообрядцы — с другой, почуяли, что повредился Третий Рим, и ушли в сторону. Паисий, например, удалился в Румынию как раз в период екатерининских гонений на духовенство и монастыри, где вдали от петербургских начальников, под сводом обители продолжил традицию русского старчества. Старообрядцы уходили кто куда — в Сибирь, в Литву или в «купель огненную»... Что же касается собственно петербургской культуры, то здесь воцарился поначалу искусственный стиль смешения всего со всем, своего рода петровский модерн, отличавшийся, правда, от буржуазного авангарда *ценной жизни*, которой приходилось платить за него. Люди жили, воевали и любили всерьез (достаточно вспомнить историю любви Монска к Екатерине I и его казнь), но делали все это как бы на сцене, одетые в костюмы с чужого плеча. Так, например, в одах Сумарокова достоинство невской столицы выводится прежде всего из ее преємства от деяний святого Александра, защитника Руси:

Брег на чистою Невою  
Александров держит храм.

(«Ода на победу Петра I»)

С другой стороны, Петербург у великого крестьянского поэта Михайлы Ломоносова получает вид чего-то слишком веселого, слишком гулящего:

В стенах Петровых протекает  
Полна веселья там Нева.  
Венцом, порфиною блещает,  
Покрыта лаврами глава.  
Там равной ревностью пылают  
Сердца, как стогны, все сияют  
В исполненной утех ночи.  
О сладкий век! о жизнь драгая!  
Петрополь, небу подражая,  
Подобны испустил лучи.

(«На день восшествия на престол  
Имп. Елизаветы Петровны»)

Так в чем же подражает небу Петербург — в уповании на благоверного князя Александра, воевавшего за святую Русь на невыхских берегах, или в дерзком замысле затмить солнце своим земным великолепием? Москва почитала себя Третьим Римом не только за имперское величие и не за архитектурные красоты, а за служение Господу так, как она Его понимала. Справится ли с подобной задачей Санкт-Петербург — эта двоящаяся столица новой модернизированной России?

Осмысляя сказанное о петербургской, серебряной Руси, следует выставить на передний план *иное*, чем прежде, **соотношение креста, меча и золота**, сложившееся в эту переломную эпоху. Крест над Россией продолжал сиять, *она не отказалась от него* — вот первая сторона антиномии петербургской культуры, без которой тщетны все наши дальнейшие рассуждения. Если бы это оказалось иначе, разве дала бы Русь на рубеже XVIII–XIX столетий двух великих православных богатырей — подвижника святости Серафима Саровского и гения поэзии Александра Пушкина? С другой стороны, петербургская Россия (именно как нация, как земная эмпирическая общность людей), несомненно, является нам уже не *золото духа*, а *серебро культуры*. **Парадокс Петербурга, тайна его религиозно-культурной и исторической символики и заключается в том, что он сумел соединить несоединимое — православие и антропоцентризм, Русь и Запад, богочеловека и человекобога**. Вместе с тем, в отличие от Европы, это соединение («ренессанс по-русски») произошел **в черте одного города**, хотя и столичного. За околицей простиралась огромная евразийская страна, вовсе не спешившая принять и одобрить подобный антиномический синтез. Отсюда, конечно, и проистекает вся эта петербургская трагическая красота, эти типично питерские блуждания между Ксенией Блаженной и Вольтером, между Александро-Невской лаврой и масонами. Отвергнуть все это — значит последовать за старообрядцами в леса и на горы. Принять — значит объединиться вокруг трона, пусть даже временно занятого женщинами и их фаворитами. В этом плане знаменателен микешинский памятник Екатерине Второй на Невском проспекте: воины, ученые, поэты — все они «екатерининские орлы». Петербургское разделение на народ и интеллигенцию еще не коснулось в XVIII веке самой власти; как раз вокруг трона объединялись держатели силы и держатели идеи, что делает его своеобразно почвенным, несмотря на парики и кринолины. Разумеется, в Петербурге невозможна уже золотая, соборная Русь, когда православный царь водил по Красной площади коня, на котором сидел московский патриарх. Однако в качестве самодержца всея Руси петербургский император продолжал сохранять связь со своей землей (народом) и церковью, ибо все равны перед Богом. Непостижимо для ярых реформаторов («перестройщиков»), и, может быть, для себя самого — Петр **оставил в неприкосновенности**

*сердцевину святой Руси*, хотя и передел столицу по-немецки. Подобно неверующему священнику, совершающему божественную евхаристию, Петр Первый объективно подтвердил смысл русской истории как крестоношения. В таком плане Петр Алексеевич Романов стал первым русским интеллигентом, предшественником того же Родиона Романовича Раскольникова, который ведь тоже земного рая («парадиза») захотел и для этого через кровь переступил. Конечно, до появления целого сословия людей, отличающихся «идейностью своих задач и беспочвенностью своих идей» (Г. П. Федотов), в XVIII веке было еще далеко, но в этот сумбурный век как бы пресуществились основные темы русского раскола XVII столетия; в таком контексте верна мысль, что XVII век ведет к семнадцатому году. Если отец (Алексей Михайлович) разделил соборную Русь на царство, священство и земство, то сын (Петр Алексеевич) поднял руку на сам национальный собор, — **но тот не поддался**. Даже екатерининский указ о вольности дворянства (1785 г.), формально завершивший превращение соборной (народной) монархии в сословную (дворянскую), сделал это именно формально, т. е. не изменил, в конечном счете, служивого, «тяглого» характера отношений всех российских сословий к единому духовно-политическому центру России. Можно сколько угодно рассуждать о «вотчинности» русского самодержавия, об «иконе и топоре» (Д. Биллингтон) как родовых эмблематик России, — она оставалась рабой Бога, а не рабой своих ограниченных поместных владык. «Если Бога нет, то какой же я капитан?» — эта достоевская мысль крепко сидела в народном подсознании. Нужны были несравненно более мощные — и, главное, несравненно более враждебные христианству и России — силы, чтобы взорвать в ее душе храм Христа Спасителя...

Дело Петра, как и город его, двойственно. «Родоначалник ты Советов — ревнитель ассамблей», — приговорила его однажды Марина Цветаева. Такой приговор в основе своей верен, хотя это не значит, что он полностью безнадежен. *Чудо русской истории состоит еще и в том, что в ее пользу оборачиваются подчас даже враждебные силы, которым Русь подвергает свою удивительную судьбу*. Применительно к опыту петровской модернизации это чудо явилось тогда, когда выяснилось — уже в XIX веке — что не столько Запад духовно захватил Россию, сколько, наоборот, Россия овладела западной цивилизационной формой (технологией существования). Это сделало ее мировой империей, но это принесло и новые религиозные и культурные противоречия. Можно сказать, что Русь золотая впустила в душу соблазн европейского торжествующего гуманизма, и стала благодаря тому серебряной. **Теперь ей предстояла невидимая брань внутри самой себя**, что оказалось труднее Куликовской битвы.

В 1922 году поэт-эмигрант Николай Агнивцев так написал о Санкт-Петербурге:

### Гранитный барин

Париж, Нью-Йорк, Берлин и Лондон —  
Какой аккорд! Но пуст их рок!  
Всем четверем один шаблон дан,  
Один и тот же котелок!

Ревут: моторы, люди, стены,  
Гудки, витрины, провода...  
И, обалдевши совершенно,  
По крышам лупят поезда!

От санкюлотов до бомонда,  
В одном порыве вековым,  
Париж, Нью-Йорк, Берлин и Лондон  
Несутся вскачь за пятаком!..

И в этой сутолке всемирной,  
Один на целый мир вокруг,  
Брезгливо поднял бровь ампирный  
Гранитный барин Петербург!

Итак, *первое целостное произведение (артефакт) модерна на Руси — это Санкт-Петербург как «умышленный», по слову Достоевского, государственный, культурный и отчасти религиозный центр страны.* «Умышленный» в данном случае и означает *модернистский*, произведенный, выстроенный по рациональному плану. Синод в религии, император в политике, циркуль и линейка в градостроительстве: «город пышный, город бедный, дух неволи, стройный вид, свод небес зелено-бледный, скука, холод и гранит...». Но «новой Голландии» из города не получилось — получился маленький островок с таким названием. А великий град святого Петра очень быстро перерос все персональные планы и проекты о нём, преодолел своё рационалистическо-германское происхождение и «проклятое французское воспитание» (Пушкин), и стал именно русским городом, подарившим миру *национальную — христианскую по внутреннему ядру — классику в форме высокого модерна* (см. ч. 1). В дальнейшей российской истории этот цивилизационный парадокс будет повторяться неоднократно, вплоть до советской эпохи и сегодняшнего дня.

### Примечания

1. Символической фигурой этого двойного воздействия является Феофан Прокопович (1681–1736), «человек жуткий, типичный наемник и авантюрист», по определению о. Г. Флоровского. Именно он внес в петровскую реформуацию нравы римской инквизиции и протестантских административных

- распоряжений. (См. об этом: *Прот. Г. Флоровский*. Пути русского богословия. Париж, 1981. С. 84–97).
2. «Если бы ты только боялся Бога, — сказал Никон царю на суде после взрыва гнева на него, — ты бы не поступил со мною так... Бог да будет тебе судьей». А в столовой палате дворца, когда Никон выходил с Собора, он встал посередине и, обернувшись к царю, отряс прах от ног своих в третий раз (первый — в 1658 г., второй — в 1664 г.) и сказал царю: «Моя кровь и общий грех да будет на твоей голове». (См.: Россия перед Вторым Пришествием. Материалы к очерку русской эсхатологии. М., 1993. С. 28).
  3. Вся «киевскую ученость» XVII века во главе с Петром Могиллой о. Г. Флоровский характеризует как сдачу православной мысли в плен Западу, как своеобразную псевдоморфозу православного сознания, против которой — правда, не всегда успешно — боролась Москва. (См.: *Прот. Г. Флоровский*. Пути русского богословия. Париж, 1981. С. 56–81).
  4. Достаточно назвать таких московских «западников» XVII века, как В. Голицын, А. Ордин-Нащокин или А. Матвеев.
  5. См.: *Прот. А. Шмеман*. Исторический путь Православия. М., 1993. С. 380–381.
  6. Выше мы уже касались народной любви к «злому» Иоанну Грозному и «доброму» Борису Годунову, что нашло свое отражение и в классике (у Пушкина и Лермонтова прежде всего). См. подробнее: *Казин А. Л.* Русь серебряная // URL: <https://rusk.ru/st.php?idar=111671>
  7. См.: *Солоневич И. Л.* Народная монархия. М., 1991. С. 204.
  8. См.: *Анциферов Н. П.* Непостижимый город. Л., 1991. С. 35.
  9. *Федотов Г. П.* Трагедия интеллигенции // О России и русской философской культуре. М., 1990. С. 413.

## Неудавшаяся революция

Санкт-Петербургский, «серебряный» период русской истории закончился февральским революционным потрясением. Если Русь «золотая» — московская — справилась со своим «азиатским соблазном» в 1380 году на Куликовом поле и в 1480 на реке Угре, то Русь «серебряная» (петровская) допустила западного человекобога очень близко к сакральному центру своей цивилизации. Протестантско-масонские формы государственности и культуры наложились в Российской империи XVIII–XIX веков на живое православие — произошла «ревущая встреча» двух противоположно направленных духовно-творческих энергий. В феврале 1917 года Петербург возвел страну на революционную Голгофу. Третий Рим вошел в зону р а д и к а л ь н о г о антропоцентрического соблазна, но он не перестал существовать вообще. ***Последующая судьба России — Октябрьская революция как искупление Февраля и Великая Отечественная война как искупление Октября — принесла ей очистительное страдание за подмену христианской веры классовой***

*идеологией.* Когда Константин Леонтьев и Владимир Соловьев предсказывали приход на Русь антихриста, они не могли предвидеть, как встретит его русская душа. Но русская душа встретила его... невидимым крестом за видимым красным флагом. Великий поэт XX века буквально «увидел» эту антиномию в январе 1918 года:

Товарищ, винтовку держи, не трусь!  
Пальнем-ка пулей в Святую Русь...

.....  
... Так идут державным шагом —  
Позади — голодный пес,  
Впереди — с кровавым флагом,  
И за вьюгой невидим,  
И от пули невредим,  
Нежной поступью надвьюжной,  
Снежной россыпью жемчужной,  
В белом венчике из роз —  
Впереди — Исус Христос.

*Испытание красным флагом* — так можно определить последующие в нашей национальной истории семь десятилетий Руси железной.

\* \* \*

Разумеется, начало советской истории не предвещало соблазненной России ничего хорошего. В современной литературе достаточно прояснены эмпирические обстоятельства падения последнего православного царства и последующего прихода к власти красных комиссаров. Как заметил в «Апокалипсисе нашего времени» Василий Розанов, Русь слиняла в три дня...

Для полного и окончательного успеха революции были подготовлены все условия. Петербургская монархия (точнее, окружившая ее гражданская и военная бюрократия) выродилась религиозно и политически, и не защитила русский народ от власти капитала. Последний царь-мученик Николай Второй пал под пулями со всей семьей, преданный не только своими врагами, но даже своими генералами. Интеллигенция, видевшая в социализме не столько общественное благоустройство, сколько мировое спасение, была почти сплошь революционна («в терновом венце революций грядет шестнадцатый год»). Часть народа и армии (особенно разложившийся и распропагандированный петроградский гарнизон) устали от войны и были сброшены в состояние черни. Монархическое и националистическое движения оказались бессильными что-либо предпринять — и что же?

После разгона Учредительного собрания и расстрела демонстрации в его защиту (январь 1918 года) началась Гражданская война. На стороне

белых в этой войне были преимущества образования и военного опыта, значительные материальные ресурсы. И все же *белые проиграли* — генералы бежали от бывших фельдфебелей (к примеру, Чапаева, правда, трижды Георгиевского кавалера). Чтобы осмыслить этот парадокс с разных сторон, следует отличать религиозные, мировоззренческие и практически-жизненные его проявления. Что касается собственно народного их переживания, то приведу здесь одно высказывание из сборника «Смена веков», вышедшего в Праге в 1921 году и представлявшего собой опыт «белого» оправдания «красной» революции: «Революция преодолела все преграды, уверенно и властно вошла в русскую жизнь и накрепко укоренилась в ней. Удалось ей это как раз потому, что она не послушалась либералов и всех близких к ним по программе и темпераменту, а повела большую игру и поставила перед собой большие цели. Русского крестьянина и рабочего соблазnilo не то, что он сам выдаст себе патент на умеренность и аккуратность в законодательном Учредительном собрании. Его соблазnila мысль пострадать за рабочих и крестьян, за униженных и оскорбленных всего мира. Чисто по-русски — пострадать. Он ничего не понимал, когда ему говорили: воюй с немцем ради себя. Он не верил, когда его призывали все взять себе ради его собственной выгоды. Но он поверил и взялся за оружие, когда ему сказали, что он призван убить зло в мире и насадить в нем вечную справедливость. Колоссальный рост государственного, национального, экономического и социального сознания народных масс в России за время революции — вот то неоспоримое и бесконечное ценное, что уже дала нам Великая Русская революция, построив в мучительном процессе своего творчества мощную социальную базу новой России» [1].

В самом деле, русский народ не принял бы коммунизма, не искусился бы им, если бы в нем не было притягательной силы защиты бедных и смиренных против наглых и сильных: «Удобнее верблюду пройти сквозь игольные уши, нежели богатому войти в царство божие». Не случайно Николай Бердяев подчеркивал, что коммунизм прав в своей критике капитализма. *Красная звезда и флаг с серпом и молотом — сплошь оккультные знаки — обращались в России в голгофский символ: вот где подлинное чудо русской истории.* Троцкий и Дзержинский, Луначарский и Ярославский вместе со всем их «чрезвычайным» аппаратом ничего не могли с этим поделать: в руку России вкладывали коммунистический меч, а она его — как и все иноземные дары — перекладывала в православный крест.

*Тайная вера против явного насилия и скрытого богатства* — вот короткая формула советской России 1917–1945 годов. Русская интеллигенция соблазнилась первой, взяв из западных просветительско-атеистических рук плоды апостасии — и сотворила из них очистительное страдание во имя неизвестного ей Бога. Со своей стороны, русский народ в условиях навязанной ему мировой войны впал в состояние

черни, искусился «землей и волей» — но уже в годы гражданской смуты фактически подхватил упавшее из рук петербургской монархии знамя Третьего Рима — Нового Иерусалима (опять-таки в чуждых ему формах марксистского хилиазма). Все это вместе взятое, наряду с социальной слабостью синодальной церкви, подорванной еще в XVII веке расколом и затем превращенной Петром почти в департамент петербургской державы, — все это привело к тому, что традиционная Русь, не удержавшись на поверхности истории, ушла в глубину, но и оттуда продолжала невидимо определять земные пути Отечества. В этом плане символичен спор Белинского с Гоголем о вере русского народа, когда писатель в «Выбранных местах из переписки с друзьями» доказывал, что русский народ — самый религиозный в мире, а критик утверждал, что русский мужик говорит о Боге, почесывая одно место. Как бы то ни было, Г. Флоровский в своей книге «Пути русского богословия» вынужден был констатировать, что Россия не вся в православии, что огромную роль в ее истории играет «темная», «ночная» стороне ее коллективной души [2]. События вплоть до казни царской семьи как будто подтверждают правоту Белинского и Флоровского, однако нужно учитывать, что в этот период народное сознание уже вошло в зону «русского соблазна», оформленного в виде авангардистского мифа о перестройке мироздания средствами всеобщей организационной науки.

«Перманентная революция» колхозов и коммунальных квартир — не продукт ли это той экзистенциальной безыщности, на которую с фамильной дворянско-интеллигентской гордостью указывал Блок? [3]. Ушанки, платки, сапоги, ватники и вообще весь внешний облик советского человека 1920–50-х годов — не искаженный ли это образ юродивого, о котором применительно к России писал Вл. Соловьев (а до него и Хомяков, и Тютчев), не то ли уничтожение, которое паче гордости? Диалектика господства и рабства, как было известно еще Гегелю, — трудная диалектика, и нужно крепко подумать, прежде чем безоговорочно предпочесть господина (владельца, пользователя существования) «малым сим», этим ко всему притерпевшимся «винтикам» и «олухам царя небесного». Они отдали землю и фабрики генералиссимусу, потому что коренные ценности жизни не могут принадлежать никому лично, они «боговы», и пусть скорее будут отданы в распоряжение государству, чем тому или иному «миллионщику». Это стремление *отдать свое* (подлинное мое — то, что я отдал) красной нитью проходит сквозь Русь железную, хотя вся ее официальная идеология требовала как раз *взять чужое* («экспроприация экспроприаторов»). Вплоть до 80-х годов прошлого века у нас сохранялись призывы к борьбе за выполнение производственных планов, поднимающие прозаическую техническую задачу на уровень софийности мирового хозяйства, вполне в духе «Оправдания добра» В. С. Соловьева и «Философии хозяйства» С. Н. Булгакова...

Что касается непосредственно духовенства, то хорошо известны указания Ленина о том, что чем больше представителей реакционного духовенства расстрелять, тем лучше. Ещё в 1913 году Ленин писал Горькому, что всякое кокетничанье с боженькой есть невыразимейшая мерзость и труположество. После победоносной революции, в 1923 году супруга вождя Крупская, руководившая народным просвещением, распорядилась изъять из библиотек сочинения многих крупнейших отечественных писателей. По сути, было запрещено преподавание национальной истории в школах, а всё, что было на Руси до «исторического материализма» (и уж тем более до Петра), объявлено мракобесием и темным царством. Большинство представителей классического русского искусства (в отличие от модернистов) эмигрировали тогда за границу (Бунин, Шмелев, Куприн, Рахманинов, Шаляпин, Репин и др.), а религиозных философов и ученых выслали на «философском пароходе» в Германию. Интернационал-коммунисты нашли страну, которой им было не жалко.

Однако примерно с 1935 года положение стало меняться. Отказавшись от утопии «без России, без Латвий жить единым человеческим общежитием», пламенные революционеры — разрушители империи — постепенно превращались в национал-большевиков (или заменялись ими). Ещё в начале 1920-х годов евразийцы отмечали национальный аспект большевизма. К двадцатилетию советской власти о русском коммунизме как превращенной форме идеи соборной правды написал Бердяев в своей известной книге «Истоки и смысл русского коммунизма».

Именно эту сторону большевизма выдвинул на первый план хозяин красной Москвы Сталин. *Сталинский переворот в советской идеологии и культуре в некоторых отношениях сопоставим с цивилизационной революцией Петра, хотя Петр смотрел на Запад, а Сталин, наоборот, на Восток.* Случайно или нет, молодой Иосиф Джугашвили учился в духовной семинарии — Бог ведает, однако его мышление оказалось иным, чем у троцкистов. Будучи таким же демоном революции, как и они, Сталин начал оперировать другими — *государственными* — категориями. Террор, разумеется, продолжался, но уже под державными знаменами. Бывший революционный боевик к концу 1930-х годов стал единоличным диктатором, а несколько позже — «красным императором». «Хитрость истории» проявилась здесь очевиднейшим образом: как вождь революционного авангарда (партия — «орден меченосцев»), Сталин, несомненно, осуществлял *модернистский* социальный проект, однако вольно или невольно он актуализировал одну из скрытых движущих сил *большой* русской истории (мегаистории) — классическую соборно-монархическую парадигму. В этом, между прочим, отличие Сталина от Наполеона — коронованного генерала французской буржуазной революции.

Так или иначе, в 1934 году были возобновлены занятия по истории в школах, а также восстановлены исторические факультеты в университетах. Вульгарно-социологическую «школу Покровского» отодвинули

в сторону. Литература, музыка, театр, живопись, кино начали приобретать более традиционный вид. Была закрыта, например, постановка русофобских «Богатырей» Д. Бедного, тогда как на представлениях «белогвардейских» «Дней Турбиных» М. Булгакова Сталин лично побывал более десяти раз (не случайно, конечно, известная ассоциация образа Воланда со Сталиным). Жестоко пострадали театр Мейерхольда и сам Мейерхольд, Клюев, Пильняк, Мандельштам, многие другие. Однако творили Прокофьев и Шостакович, Шолохов и Пастернак, Корин и Пластов. Знаковым событием в изменении идеологического ландшафта явилось празднование в 1937 году столетнего юбилея Пушкина, и выход вслед за тем на экраны «Александра Невского» Эйзенштейна, с его генеральной темой русского патриотизма. Журнал «Безбожник» прекратил своё существование в 1941 году (вместе с одноименным обществом). В сентябре 1943-го Сталин собрал в Кремле немногих оставшихся в живых церковных иерархов. Результатом этой встречи явилось восстановление в СССР православного патриаршества в полном объеме. Примерно тогда же вместо Интернационала советским гимном стала песня, славившая Великую Русь.

Делалось всё это во многом из политических и военных соображений, однако из песни слова не выкинешь. Причем у «красного императора» не было колоний и волшебных источников нефти, все приходилось делать одновременно на энтузиазме, страхе и рабском труде. К несчастью, в России *не нашлось других исторических и культурных сил*, которые осуществили бы воссоздание страны после революционного погрома другими, более гуманными — не говоря уже о христианских — средствами. Надо ясно понимать, что своим сегодняшним существованием мы, живущие в XXI веке, обязаны тем самым «советским людям», которые в 1936 году голосовали за сталинскую конституцию, а в 1941–1945 годах ценой жизни спасали Европу от окончательного решения еврейского, славянского и других расовых вопросов. Это были одни и те же люди, один и тот же народ. Это ими восхищался автор контрреволюционных «Окаянных дней» Иван Бунин, публично приветствуя в парижском театре советского офицера. А «философ свободы и неравенства» Бердяев поднял над своим домом в Кламаре красный флаг. Правда, на Родину они всё-таки не вернулись...

***Русское чудо XX века заключается в том, что мировоззренческий и политический революционный модерн в православной стране оказался, в конечном счете, идеологической, культурной и художественной оболочкой (превращенной формой) совсем иного ценностного содержания.*** Вопреки богоборческой политике интернационал-коммунистов и обосновывавшей её марксистско-ленинско-троцкистской теории мировой («перманентной») революции, драгоценное духовное ядро отечественной цивилизации не было утеряно, но сохранило себя, подобно граду Китежу при приближении монголов. Третий Рим *не весь*

стал Третьим Интернационалом. Писатели и художники советского периода улавливали в шуме и ярости своей эпохи отнюдь не только классовые ноты. Официально атеистическая, и поначалу даже воинственно безбожная, советская цивилизация граничила на своей онтологической глубине с *тайной вероисповедной надеждой*, часто не осознаваемой в качестве таковой ни властью, ни самими гражданами СССР — разве что отдельными наиболее прозорливыми людьми того трагического времени. В качестве иллюстрации этой мысли приведу высказывание одного из персонажей романа Захара Прилепина «Обитель» (2012 г.), в котором детально описана жизнь Соловецкого лагеря особого назначения (СЛОН) 1920-х годов — заключенного в этой «педагогической провинции» епископа Иоанна: «Что раз мы здесь собрались — на то воистину воля Божья. А ведь и не одни невинные здесь собрались, верно? Всякий про себя думает, что он точно невиновен — да не каждый даже себе признается, с какой виной он сюда пришел. У одного — злохулительные слова, у другого — воровские бредни, у третьего — иная великоважная ошибка. И что нам теперь жаловаться, жителям соловецким? <...> Только обида и сердечное смятение вместо того чтоб покаяться — и если не за те грехи, что вменили нам неразумные судьи, так за другие» [4]. Приведенные слова могут показаться «литературным приемом» — но вот ровно ту же покаянную мысль утверждает уже не литературный персонаж, а *действительный участник* катастрофических событий начала XX века, писатель-эмигрант Борис Зайцев: «Мы пережили две войны и революцию, страшное испытание для нас — теперь ясно уж видно, что в самом ужасе её было нечто и от кары за нашу слишком беспечную и беззаботную жизнь, — говорю о средне-высшем, достаточном слое общественном. Да, расплата за многие грехи, которых тогда мы не замечали» [5].

Таковы парадоксы русского модерна.

## Примечания

1. *Ключников Ю. В.* Смена вех // В поисках пути: Русская интеллигенция и судьбы России. М., 1992. С. 242. См. также: Казин А. Л. Христианская традиция в русском искусстве советского и постсоветского периода // Изборский клуб // URL: <https://izborsk-club.ru/16182>
2. *Флоровский Г.* Пути русского богословия. Париж, 1981. С. 3–4.
3. «У интеллигента, как он всегда хвалился, такой почвы никогда не было. Его ценности невещественны. Его царя можно отнять только с головой вместе. Уменьше, знанье, методы, навыки, таланты — имущество кочевое и крылатое. Мы бездомны, бессемейны, бесчинны, нищи, — что же нам терять?» (*Блок А.* Интеллигенция и революция // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М.; Л., 1962. С. 18; Со своей стороны, Анна Ахматова писала в стихах о том же:

Всё расхищено, предано, продано,  
Черной смерти мелькало крыло,  
Все голодной тоскою изглодано,  
Отчего же нам стало светло?  
.....  
И так близко подходит чудесное  
К развалившимся грязным домам...  
Никому, никому неизвестное,  
Но от века желанное нам. (1921 г.).

4. Прилепин З. Обитель. М., 2017. С 144–145.
5. Зайцев Б. К. Знак Креста. М., 2000. С. 508.

## Символ символа

Указанные особенности русской цивилизации в течение всей её истории порождали — и породили — огромный диапазон культурных и художественных возможностей, лишь незначительная часть которых осуществлялась на практике. Революционные «комиссары по делам искусств» первой трети XX века — Маяковский, Мейерхольд, Малевич, Вертов, Эйзенштейн и др. — были профессиональными конструкторами-утопистами жизни, в творчестве которых религиозная энергетика национальной традиции трансформировалась всеми возможными (и невозможными) авангардными способами. Собственно, *русский авангард — это модерн, осознавший свою человекобожескую природу и перестроечную (реконструктивную) миссию в масштабах социального и природного космоса*. Среди ближайших идейных предтеч этого глобального проекта следует назвать Н. Ф. Федорова, В. С. Соловьева, Д. С. Мережковского, Н. А. Бердяева. Выше мы уже цитировали «Двенадцать» Блока как своего рода «русский апокалипсис».

Между тем главным представителем апокалипсической темы в литературе предреволюционного и раннего советского периода сразу после Блока следует назвать Андрея Белого — не только потому, что оба были (и оставались после 1917 года) крупнейшими символистами, но, прежде всего, в силу значимости христианской темы для творчества обоих. Особенно это касается Белого. Не будучи, в отличие от своего друга-врага Блока, великим поэтом, Белый постоянно обращал своё универсальное творческое сознание к образу Христа — и в прозе, и в поэзии, и в публицистике, и в теории символизма. Иногда всё творчество Андрея Белого называют космическим христианством.

За неимением места, не будем углубляться здесь в литературную и мировоззренческую историю писателя и мыслителя Андрея Белого (Б. Н. Бугаева) до 1917 года. Отметим только, что этот главный теоретик

символистского движения прошел в своё время через юношеский культ св. Серафима Саровского [1], но позже, на рубеже 1910-х годов, пытался построить всеобъемлющую теорию символизма как жизнестроения, в котором мистика, искусство, наука, религия, философия, политика составляли бы органические элементы единого творческого синтеза. В качестве принципа-лозунга искомой универсальной теории Белый выдвигал формулу: *Символ есть Единое*. Обоснованию этой мысли посвящена его книга «Символизм» с её центральным разделом «Эмблематика смысла» [2]. И хотя многие профессиональные философы, такие, например, как Ф. А. Степун или Г. Г. Шпет, свысока относились к теории Белого, мимо них пройти невозможно.

Мысль автора «Символизма» сосредоточена на определении Символа как всеобщей культуросозидающей категории. Не случайно книга «Символизм» открывается небольшой вводной статьей «Проблема культуры». Такая постановка вопроса свидетельствует о том, что образы искусства, понятия науки, моральные заповеди, равно, как и ключевые имена мировых религий, для автора суть прежде всего *культурные символы* — не более того и не менее. Для Белого-символиста неприемлема никакая отвлеченность, возведенная в метафизический абсолют — идея, бытие, воля. Это касается и традиционного понятия Бога. Однако для Белого-художника недостаточно теоретического отказа от вышеназванных «догматических» начал — он стремился овладеть всеобщим идеальным основанием сущего, *всякое частное — в том числе религиозное — выражение которого, с символистской точки зрения, уже вторично*. Этот корень и есть Символ. По существу, под Символом (с большой буквы) Белый понимал некий таинственный, несказанный исток истории и культуры, да и самого бытия. Символ как Единое неопределим никак. Про него даже нельзя сказать, существует он или нет. Он лишь символизируется в бесконечных рядах творческих актов человека. Всё запредельное Символ делает интимно близким, и наоборот, всё наличное возводит к потустороннему. Осознающий указанное единство символист как бы посвящается в новую, поистине авангардную религию, возвышаясь тем самым над всеми «историческими», «слишком условными» вероисповеданиями. Все они культурно равно правы и равно не правы под знаком Символа [3].

Таковы исходные условия символистской трактовки христианства. Подчеркнем, именно символистской, поскольку после 1913 года автор «Символизма», в определенном отношении, «перешел в другую веру» — антропософскую. И хотя Белый в 1928 году написал специальную работу «Почему я стал символистом и не переставал им быть на всех стадиях...», где доказывал свою верность ранее избранному мировоззрению-методу, всё же знакомство с Рудольфом Штейнером, последующая мистическая практика и строительство антропософского храма в Швейцарии (1913–1916) оказались слишком радикальными духовными

и экзистенциальными событиями, чтобы не затронуть глубинных основ его религиозно-творческого самоопределения. В первую очередь это касается образа Христа.

Среди имен собственных, присутствующих в произведениях позднего Андрея Белого, чаще всего встречаются эти два — Иисус Христос и Рудольф Штейнер. Мы имеем в виду не только его опубликованные в советской печати поэмы, романы и статьи, но и неопубликованные, или опубликованные частично, или увидевшие свет за границей, или вовсе не предназначавшиеся для печати (например, письма). Можно сказать, что Штейнер оказывается для Белого в этот период «вторым богом», автором «пятого евангелия». Причем особенно явственно влияние мистического «доктора» ощущается именно в «христианских» строках писателя — как в поэзии, так и в прозе. Вплоть до своей смерти в 1934 году в качестве «советского писателя», Андрей Белый — убежденный антропософ, в мировоззрении и творчестве которого «христианский импульс» выступает одним из аспектов — хотя и важнейшим — оккультно-символистского синтеза.

Выражаясь кратко, антропософия Штейнера — это мистическое учение, ставящее на место Бога обожествленного человека. Коротко говоря, это есть *мистический модерн*. Все, что происходит в антропософском космосе — особенно в переживании поэта Белого — это события внутри человеческого сознания и сверхсознания, расширенного до пределов вселенной. Христос здесь менее всего Христос Евангелия — это именно космический световой луч, оказывающийся вместе с тем лучом взгляда самого мистика-автора. В тексте одного из самых сильных стихотворений Белого, посвященных «христианскому» истолкованию русской драмы 1917 года, мы встретим и кольца Сатурна (антропософская прародина людей), и фосфорически кипящее земное ядро — и Христа, сходящего к революционной России именно с высоты этих космических иерархий:

#### Родине

Рыдай, буревая стихия,  
В столбах громового огня!  
Россия, Россия, Россия, —  
Безумствуй, сжигая меня!

В твои роковые разрухи,  
В глухие твои глубины, —  
Струят крылорукие духи  
Свои светозарные сны.

Не плачьте: склоните колени  
Туда — в ураганы огней,  
В грома серафических пений,  
В потоки космических дней!

Сухие пустыни позора,  
Моря неизливные слез —  
Лучом безглазого взора  
Согреет сошедший Христос.

Пусть в небе — и кольца Сатурна,  
И млечных путей серебро, —  
Кипи фосфорически бурно,  
Земли огневое ядро!

И ты, огневая стихия,  
Безумствуй, сжигая меня.  
Россия, Россия, Россия, —  
Мессия грядущего дня!

(1917)

Спаситель здесь — крылорукий дух, родственный по природе млечному пути, а вовсе не вторая ипостась Пресвятой Троицы, единосущный Создатель мира. Не говоря уже о том, что сами Сатурн и Млечный Путь в стихотворении Андрея Белого располагаются *внутри* беспредельного человекобожеского горизонта — они суть плоды испирации и интуиции, но отнюдь не элементы реального космоса. «Религиозным, — писал Белый-символист ещё в 1906 году, — называю я всё, что, исходя явно или скрыто из постулата противоположения Я и не-Я, питает идею о их синтезе, соединении, которая и есть связь или религия» [4]. Не удивительно, что Христос в такой системе координат оказывается именно «не-Я», то есть предстает — почти как у Иоганна Фихте — перед лицом всеильного мистического Я человека. Такой же предстает и революция, «революция чистая, революция собственно», которая «ещё только идет из туманов. Все иные же революции по отношению к этой последней — предупреждающие толчки, потому что они *буржуазны* и находятся *внутри истории*» [5].

В настоящей главе мы не можем подробно рассматривать все грани символистской мистерии Андрея Белого — от повести «Котик Летаев» 1915 года, где он описывает таинственный (миротворящий) опыт ребенка, до «Записок чудака» (1919), где он повествует о своём близком к безумию состоянии после принятия антропософского посвящения. Пожалуй, наиболее выразительным является пассаж из письма о «Глоссолалии» (поэме о космическом звуке), где гордая модернистская идея сотворения мира человекобогом доводится до предела, помещаясь у него... во рту: «Мир, строяемый языком в нашей полости рта, есть точно такой же мир, как вселенная: семь дней творения звуков во рту аналогичны семи дням творения мира; некогда слова оплотнеют материками и сушами, а языки превратятся в целые планетные системы со зверями, птицами и людьми; по отношению к этим мирам мы будем Элохимами» [6].

Центральными произведениями Андрея Белого советского периода, связанными, так или иначе, с христианской темой, являются поэма

«Христос воскрес» и цикл романов «Московский чудак», «Москва под ударом», «Маски», объединенных под названием «Москва» (1926–1932).

«Христос воскрес» — это непосредственная переключка с «Двенадцатью» Блока, написанная четырьмя месяцами позднее (апрель 1918 года). Кроме объединяющей их темы революции, в поэме Белого мы встречаемся даже с теми же героями — интеллигентом, рассуждающим о Константинополе, разбойниками, членами домового комитета, и др. Однако Христос здесь иной, чем у Блока, или, скажем Есенина — не «скифский» и не крестьянский (три названных поэта входили в первые годы революции в литературную группу «Скифы»), а Христос «световой атмосферы», хотя и явленный в сценах распятия предельно натуралистично:

## 1

В глухих  
Судбинах,  
В земных  
Глубинах,  
В веках,  
В народах,  
В сплошных  
Синеродах  
Небес

— Да пребудет  
Весть:  
— «Христос  
Воскрес!»

Есть.  
Было.  
Будет.

## 2

Перегорающее страдание  
Сиянием  
Омолнило  
Лик,  
Как алмаз, —  
— Когда что-то,  
Блеснувши неимоверно,  
Преисполнило этого человека...

Это начало поэмы. А вот 4-я глава:

Кровавились  
Знаки,  
Как красные раны,  
На изодранных ладонях  
Полутрупа.

А вот — её завершение:

Я знаю: огромная атмосфера  
Сиянием  
Опускается  
На каждого из нас, —  
  
Перегорающим страданием  
Века  
Омолнится  
Голова  
Каждого человека.

Дело не в том, что казнь Сына Божьего представлена в поэме почти как у Гольбейна Младшего на картине «Мертвый Христос», от которой, по отзыву героя «Идиота» Ф. М. Достоевского, может вера пропасть. Дело в том, что и в начале, и в середине, и в конце поэмы образ Христа явлен читателю именно как **образ человека**: «Солнечного Человека», «омолненного» человека, но человека-бога, а не Богочеловека. И тогда раскрывается смысл мистерии, в которой революционная Россия становится облеченной солнцем Женой (один из главных символов русского символизма вообще), а молния-слово стоит посередине сердца каждого, причастного этому антропософскому чуду. «Моя воля с первых лет юности была бунтом дерзания, питаемой волей к новой культуре, а не смиренным склонением, питаемым богомольностью» — писал Белый в трактате «Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития» [7]. И в таком плане он совершенно прав.

В 1923 году в Берлине вышел большой том Андрея Белого «Стихотворения». Вот что там говорится о поэме «Христос воскрес»: «Поэма была написана приблизительно в эпоху “Двенадцати” Блока; вместе с “Двенадцатью” она подвергалась кривотолкам; автора обвиняли чуть ли не в присоединении к коммунистической партии. На этот вздор автор даже не мог печатно ответить (по условиям времени), но для него было ясно, что появившись “Нагорная проповедь” в 1918 году, то и она рассматривалась бы с точки зрения “большевизма” или “антибольшевизма”. Что представитель духовного сознания и антропософ не может так просто присоединиться к политическим лозунгам, — никто не подумал; между тем тема поэмы — интимнейшие, индивидуальные переживания, независимые от страны, партии, астрономического времени. То, о чем я пишу, знал ещё мейстер Экхарт; о том писал апостол Павел. Современность — лишь внешний покров поэмы. Её внутреннее ядро не знает времени» [8].

В самом деле, революция, и вообще злоба дня у поэта — лишь поверхностное отражение небесной битвы. И Майстер Экхарт в XIII веке действительно касался этого в своей имманентистской концепции фактического тождества Бога и человека, то есть был — на свой лад,

разумеется, — давним предшественником Р. Штейнера и самого Белого (об этом уже шла речь выше). Что же касается апостола Павла, то его учение о Втором лице Троицы не оккультно-антропософское, а христианское. Бог-Сын у него не «вспыхнувшая вселенной» голова человека-бога, а вочеловечившийся Дух, единосущный Отцу.

Что касается цикла романов Андрея Белого «Москва» (1926–1932), то это — своего рода завершение трилогии, начатой ещё в 1909 году «Серебряным голубем» и продолженной затем его знаменитым «Петербургом». Если «Голубь» ещё вполне символистский по мировоззрению и методу (обличение «дурного Востока» в России), то «Петербург» — уже наполовину антропософский (обличение «дурного Запада» в России). «Москва», по замыслу Белого, должна была в центральной своей идее преодолеть эти односторонности, и вывести на авансцену русской истории положительного героя (почти как у его любимого Гоголя во втором томе «Мертвых душ»). По стилю письма «Москва», как и «Петербург», — всё та же изысканная «орнаментальная проза», однако главный герой её, профессор Коробкин — математический гений и русский патриот, сделавший открытие мирового (в том числе военного) значения, за которым охотится германский шпион, масон и иезуит Мандро, изнасиловавший собственную дочь. Как и многие другие произведения Белого, роман носит автобиографический характер — в частности, за фигурой Коробкина угадывается отец автора, а за образом дочери Мандро Лизаши — бросившая автора жена Ася [9]. Есть также в романе таинственный доктор Доннер (по-немецки «гром», прообразом данного персонажа был сам Штейнер), направляющий негодяя Мандро, и не менее могущественный Соломон Самуилович, по прямому поручению которого Мандро охотится за открытием Коробкина. Сквозной сюжет «Москвы» построен как история взаимоотношений Коробкина с Мандро, начиная с чудовищной пытки, устроенной Мандро профессору, и кончая прощением Коробкина своего мучителя, с которым они стали «братьями в солнечном городе».

Не удивительно, что роман «Москва» прошел цензуру Главлита — глубинная мистика действия была хорошо спрятана Белым за «антибуржуазным» повествованием, целью которого, как следует из авторского комментария, было показать тяжесть довоенной жизни в России, октябрьский переворот и «новый реконструктивный период» [10]. Вполне советская тематика. Однако на самом деле «Москва» — это апофеоз антропософского «эстетического христианства» неуклонного последователя Штейнера, начиная с космического посвящения («Открылась бездна, звезд полна» — Михаил Ломоносов), и кончая прямым авторским указанием, что «звезда, упавшая свыше в разбитое отверстие черепной «коробки» Коробкина, есть его космическое расширение, делающее его воином армии спасения мира от Дракона» [11]. В любом случае, Белый мог сказать о себе что в «Москве» «я играл с ВКП(б) сложную партию игры; и эту партию я выиграл» [12].

Подводя итог краткому рассмотрению мистической символики культуры в творчестве Белого, заметим, что вся религиозная проблематика у автора поэмы «Христос воскрес» и романа «Москва» — это *специфическая символистско-антропософская «мозговая игра» внутри черепной коробки автора, героя* (отсюда и псевдоним «Коробкин»). По точному замечанию Бердяева, Белый *«обоготворяет лишь собственный творческий акт»* (курсив мой. — А. К). Бога нет как Сущего, но божествен творческий акт. Бог творится» [13]. Этот отзыв относится к эпохе «Символизма», но с поправкой на оккультное учение германского «доктора» это целиком применимо и к автору «Москвы». «К Абсолютному нет путей, которые начинались бы не с Абсолютного, на первой ступени надо уже быть с Богом, чтобы подняться на следующие» [14]. Если в первое (собственно символистское) десятилетие творческой жизни Белого религия делается у него искусством, то позднее она становится гнозисом, молитва — медитацией, творчество — практической магией. Противостояние святого и грешного заменяется оппозицией знания и незнания.

Всю жизнь Андрей Белый «золотому блеску верил», а умер, как и предвидел когда-то, «от солнечных стрел» (последствий крымского солнечного удара), как раз накануне первого Съезда советских писателей (1934 год), на котором он хотел выступить:

Золотому блеску верил,  
А умер от солнечных стрел.  
Думой века измерил,  
А жизнь прожить не сумел.

Не смейтесь над мертвым поэтом:  
Снесите ему цветок.  
На кресте и зимой и летом  
Мой фарфоровый бьется венок.

Цветы на нем побиты.  
Образок полинял.  
Тяжелые плиты.  
Жду, чтоб их кто-нибудь снял.

Любил только звон колокольный  
И закат.  
Отчего мне так больно, больно!  
Я не виноват.

Пожалейте, придите;  
Навстречу венком метнусь.  
О, любите меня, полюбите —  
Я, быть может, не умер, быть может,  
проснусь —

Вернусь! (1907).

## Примечания

1.

### Св. Серафим

Плачем ли грустно в скорбях,  
Грудь ли тоскою теснима —  
В ясномемых небесах  
Мы узнаем Серафима.  
Что с тобой, радость моя, —  
«Радость моя?..»

Смотрит на нас ласково  
Ликом туманным, лилейным.  
Бледно-лазурный атлас  
В снежнокисейном.

Бледно-лазурный атлас —  
Тихо целует,  
Бледно-лазурный атлас —  
В уши нам дует:

«Вот ухожу в тихий час...  
Снова узнаете горе вы!..»  
С высей ложится на нас  
Отблеск лазоревый.

Легче дышать  
После таинственных знамений:  
Светит его благодать  
Тучкою алого пламени.

1903

2. См.: *Белый А.* Символизм. М.: Книгоизд. Мусажет, 1910.
3. Подробнее см.: *Казин А. Л.* Андрей Белый: Начало русского модернизма // Вступительная статья и комментарии к изданию: Андрей Белый. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., Искусство, 1994. См. также: *Казин А. Л.* Космическое христианство Андрея Белого // URL: <https://www.litmir.me/br/?b=584858&p=20>
4. *Белый А.* (под псевдонимом Taciturno). Искусство прошлого и искусство будущего // Перевал. 1906, № 2. С. 50.
5. Андрей Белый. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 462.
6. *Белый А.* Письмо Р. В. Иванову-Разумнику от 5.9.1917) // Андрей Белый и Иванов-Разумник: Переписка / Подг. текста А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб., 1998. С. 133.
7. *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 423.
8. Цит. по: *Мочульский К. В.* Андрей Белый. Париж, 1955. С. 584.

9. Подробно см. об этом: *Спивак М.* Андрей Белый — мистик и советский писатель. М., 2006.
10. См.: Андрей Белый. О себе как о писателе // Бугаева К. Н. Воспоминания о Белом / Публ., предисл. и коммент. Дж. Мальмстада. СПб., 2001. С. 326.
11. Андрей Белый и Иванов-Разумник: Переписка. С. 426.
12. Цит. по: *Спивак М.* Андрей Белый — мистик и советский писатель. С. 229.
13. *Бердяев Н.* Русский соблазн (по поводу «Серебряного голубя» А. Белого) // Типы религиозной мысли в России. Париж, 1989. С. 428.
14. Там же. С. 429.

\* \* \*

Все рассмотренные (и не рассмотренные) в этой главе парадоксы русского модерна связаны с тем, что Руси *не хотелось* принимать на себя человеческое бремя модерна — ни в религии, ни в искусстве, ни в государстве. С Богом лучше, теплее на этой земле, и Лермонтов не случайно взывал к «теплой заступнице мира холодного», а Розанов в страшные годы революции прямо писал о том, что единственное теплое место, оставшееся в красной России, — это Церковь. Однако в лице Петра Россия взялась за эту работу, перестроила («деконструировала») себя, возвела вокруг себя и даже внутри себя своё *ratio* (основание, причину, понятие) — и что получила в итоге? В религии она получила Синод, который, несомненно, ослабил церковное христианство в Российской (петербургской) империи, но в *главных своих энергиях оно пресуществовало в культуру* («святая русская литература», по Томасу Манну). Более того, *на общественном и государственном уровне оно трансформировалось в революцию* — утопическую, мистическую, символическую, оккультную, но сохранившую исходный религиозный импульс. Советская Россия — это петербургский модерн, доведенный до своего радикального предела — социального и культурного авангарда, но не отказавшийся от классической родословной и всегда помнивший о ней. В следующей части мы увидим, к чему это привело в советской русской литературе и кино.

# РУССКОЕ И СОВЕТСКОЕ

---

---

В предыдущей части читатель мог оценить радикальные ответы восточно-христианской цивилизации на вызовы модерна — от удивительной «смеси французского с нижегородским», присутствовавшей в голове Петра Великого, до не менее парадоксального сочетания Маркса с Ницше и Стенькой Разиным, вдохновлявшего на революционные деяния коммунистов-большевиков. В культуре это породило не менее уникальные синтезы, выведя на авансцену истории ряд *председателей земного шара*, зачинателем которого стал символист-мистик Андрей Белый с его перемещением революционной практики внутрь человеческой головы («падаю на Сатурн!»). К тому же ряду покорителей «имманентного космоса» принадлежали, например, Василий Кандинский с его разноцветными кругами («духовное в искусстве») или Казимир Малевич с его супрематическими квадратами — этот перечень можно продолжать. Так или иначе, *попытка дерзкого (самочинного) проникновения авангардистов в мир духов не могла закончиться ничем иным, как явлением «черных икон» и людей без лиц*. Основные варианты авангардистского переворота в России оказывались, в конечном счете, своего рода *контр-религией* под символическими, магическими и богоборческими знамёнами («Эй вы, небо, снимите шляпу, я иду!»).

В следующей части книги мы обратимся к взаимоотношениям отечественной культуры с утонченным модерном *внутри самой себя, в контексте национального опыта*. Россия, как мы видели выше, не отвергла модерн (этот «путь зерна», которое должно умереть, чтобы родился плод) — она его *осваивала и преодолевала* в творческом усилии. У каждого крупного художника это давало уникальный результат — его персональный эстетический мир, его личную и вместе с тем общезначимую парадигму. С очевидностью это произошло именно в литературе и кино.

## Социальное и национальное

Отрицать советский период русской истории так же бессмысленно, как и любой другой — например, киевско-новгородский, «ордынский», московский или «романовский». Каждый из них имел свою свою вершину и свою пропасть. Зачеркнув какую-либо эпоху, мы отвергнем тем

самым всю национальную историю. Попытаемся прояснить на этих страницах сущностное (сказанное и несказанное) содержание некоторых ключевых произведений отечественного кино и литературы советского периода. Деятели литературы и искусства в СССР уже не имели возможности гадать, «как слово наше отзовется» (Тютчев) — за каждую строку они отвечали головой. Советская культура находила себя «при деле». «Мы наш, мы новый мир построим» — это строка Интернационала фиксировала действительное социально-культурное преобразование предмета искусства, когда «безумство храбрых» вошло в жизнь на правах повседневности. Казалось, небо опустилось на землю. Как шутил Андрей Белый в своих воспоминаниях, первым делом в стране победившего материализма исчезла материя...

Вместе с тем, отдавая отчет об идейном развитии советской культуры, приходится признать, что решающим её этапом после революции были именно 1930–40-е годы. Ранее, в первое послереволюционное десятилетие, мы видим ряд знаменитых авангардистов, с одной стороны, и множество соперничающих друг с другом идейно-художественных группировок — с другой. Как уже говорилось, Маяковский, Мейерхольд, Малевич, Эйзенштейн с их лозунгами и технологиями были не продуктом большевистской (интернационал-коммунистической) революции — они были её *концептуальным ядром и движущей силой в культуре*. Однако Пролеткульт, ЛЕФ, РАПП — все это к 1934 году как общественное явление завершилось. «Председателей земного шара» и их «попутчиков» попросили вести себя тише. 1930–40-е годы — это время расцвета таланта М. Шолохова, М. Булгакова, А. Твардовского, это творчество А. Довженко, Л. Леонова, А. Платонова, Б. Пастернака...

\* \* \*

Начнем с тематического анализа **фильма Александра Довженко «Земля» (1930)**. Именно здесь советский социальный модерн — *воля к реальной, а не только символической власти над сущим* — выразилась в наиболее совершенных кинематографических образах. Довженковская «Земля» — это подлинное *событие* искусства, где модернистская эстетика не ограничивается радикальным формообразованием, а ставит радикальный социальный опыт над человеком. И здесь же мы находим одновременно классическое *противоядие* (антидот) такому опыту — идею *коллективного бессмертия (общего дела)*.

При желании, в картине «Земля» можно усмотреть немало «языческого» — гомеровского, пантеистического, спинозовского... Бескрайнее, уходящее за горизонт хлебное поле. И сад, в котором растут яблони, груши, кусты смородины и крыжовника. И в этом саду, среди опавших яблок, умирает дед Семен, выполнивший все, что полагается человеку

на земле. У ног его играет маленький внучонок, рядом его сыновья и старый товарищ, спрашивающий: «Умираешь, Семен?», — «Умираю, Грицько», — тихо признается дед и, слегка улынувшись, закрывает глаза. Так и скончался старый чумак, однако кончина его, пишет Довженко, «не вызвала решительно никакого движения в окружающем мире. Не загремел ни гром, ни роковые молнии не разодрали небес торжественным сверканием, ни бури не повалили с корнями могучих многостолетних дубов». Только два-три яблока мягко бухнули где-то в траву, и все. Да и родичи почившего деда как-то не особенно «переживали», только непонятное волнение слегка охватило потомков — ощущение торжественной тайны бытия.

Действительно, необычное начало для художественного произведения, посвященного коллективизации, то есть жесточайшей борьбе в деревне. Автор записал даже в сценарии, что все вышеизложенное в картину не войдет (хотя на самом деле, как известно, вошло — ведь опубликованный сценарий «Земли» есть фактически «поэма по фильму»). Более того, Довженко включил в сценарий ряд своих режиссерских требований к актеру, «который будет представлять человечеству незначительную дедову персону». Эти требования стоят того, чтобы привести их полностью: приглашенный на роль деда актер «должен обладать рядом личных качеств, без которых никакие художественные ухищрения не помогут ему сохранить улыбку после смерти... Ростом артист должен быть не высок, но и не низок, широкий в плечах, сероглазый, с высоким ясным лбом и той улыбкой, о которой так приятно теперь вспоминать. И чтоб умел этот артист орудовать косою, вилами, цепом, или построить хату, или сделать доброго воза без единого кусочка железа... Чтоб не боялся ни дождя, ни снега, ни далеких дорог, ни что-нибудь носить на плечах тяжелое. На войне, если артист будет призван, чтоб не ленился ходить в атаки или в контратаки, или в разведку, или не есть по три-четыре дня, не потерявши крепости духа. Чтоб с охотой копал блиндажи или вытаскивал чужой автомобиль. Чтоб умел разговаривать любезно не только с простыми людьми и начальством, но и с конем, телятами, с солнцем на небе и травами на земле. Если же не посчастливится найти за подходящую цену такого артиста и представлять деда будет подержанный пьянчужка или хвастун, попавший по причине общей ситуации под награждение и сразу же задравший по этому поводу нос, если будет это артист, для которого мир существует постольку, поскольку он вращается вокруг его лицейской особы, — тогда не пеняйте на покойника — виновато искусство».

Таков довшенковский «спинозизм»! Он требует одного и отменяет другое, ему противное. Он требует единства дела и слова. Он не возводит в абсолютную трагедию (ничто, вселенский абсурд) смерть индивида, потому что *по существу смерти нет — для Бога все живы*. Прикосновение к тайне бытия в «Земле» возвышает, а не унижает

и не обесмысливает личность. Если угодно, у Довженко мы встречаемся скорее с мифом о Микуле Селяниновиче, великом пахаре матери-сырой земли, чем с мифом о Сизифе или с мифом о безличном роке-судьбе. Довженковский взгляд на мир предполагает именно *установление* в нем порядка, сражение за него, а отнюдь не растворение в какой-то «яблочной нирване». Потому-то и артист, изображающий деда, должен не просто «играть» его, а до известной степени *быть* им — тут Довженко сходен со Станиславским. Говоря академическим языком, оба великих режиссера не признавали непреходимыми границ культурно-художественной рамки, границ кадра или театральной сцены. Если ты представляешь перед людьми героя, а сам — пьянчужка и хвостун, то какой же ты артист? («если Бога нет, то какой же я капитан?»). Никакие парадоксы об актере в стиле Дидро тут не помогут. Искусство отражает жизнь, и мерить себя должно по ней, а не наоборот. Лицедее же, который полагает (сознательно или бессознательно — все равно), что мир вращается вокруг его особы, нечего делать в картинах Довженко...

Итак, нет мира на земле Довженко. Под идиллическими яблонями и грушами идет война. Крестьянин Архип Белоконь рвет на себе сорочку. Отчаяние души. Воют псы, даже кони ржут, чуя недоброе. Власть хочет лишить Архипа всего, что у него есть, что наработано им самим и его предками долгим трудом. Хотят пустить его по миру. Да и отец Василя, Опанас Трубенко, колеблется: идти в колхоз или не идти? Только сам Василь, кажется, ни в чем не сомневается, агитирует за колхозную жизнь... А тут еще мать Василя, немолодая уже крестьянка, собирается подарить миру нового человека — сестру или брата Василю, да и сам Василь полюбил не на шутку свою Наталку... Наступает кульминационный момент картины. Василь приводит в село первый трактор и перепахивает вековые межи на полях. А вечером встречается с Наталкой, и влюбленные впервые обнимают друг друга. Возвращаясь домой, он танцует один на ночной улице.

«Никогда еще не танцевал Василь с таким упоением. Закинув правую руку на затылок и левой лихо взявшись в бок, казалось, не двигался, парил он над селом в облаке золотистой пыли, взбиваемой могучими ударами ног, и долгий пыльный след клубился за ним над тихими переулками. Вот уж и хата видна... Выстрел! И... нет Василя. Упал он прямо с танца на дорогу, в смерть. Легкая пыль взвилась над его трупом в лунном сиянии. Что-то пробежало вдалеке между вербами. Кони всхрапнули».

Согласимся, что гибель Василя — совсем другая, нежели смерть деда Семена. Там человек закончил свой жизненный труд — здесь его насильно прервали. Если читатель помнит поучения Сеттембрини, с которыми этот гуманист-масон обращался с молодому Касторпу («Волшебная гора» Т. Манна — подробнее см. об этом ниже), то одним

из главных его уроков, несомненно, покажется тот, где говорится о смерти как неотъемлемой стороне и в известном смысле логическом завершении самой жизни. Поклонник цивилизации и прогресса предостерегал молодого человека от какого бы то ни было заигрывания со смертью, и уж тем более от преклонения перед нею. Во многом прав был Лодовико Сеттембрини, но вот что делать, когда тебя спрашивают (даже неважно кто): «А ты записался добровольцем?» С точки зрения юридически-правовых, эгоцентрических отношений, такой вопрос не имеет решения так же, как безутешна скорбь крестьянина Архипа и его семьи, которых высылают в дальние края. Да, Архип трудился, он зарабатывал добро, но он делал это прежде всего для себя, и потому должен отдать земле и людям то, что принадлежит им, а не ему лично. С точки зрения общинной, уходящей своими корнями в глубокую древность, народной нравственности, главные свойства человека — его высшие духовные ценности, его труд, земля и даже сама его жизнь — принадлежат не только ему самому, но и целому, к которому он так или иначе причастен. Перед лицом истории, понятой как восстановление человеком своей а р х е т и п и ч е с к о й духовной сущности, единоличник Архип без вины виноват. Он хотел жить как лучше, как хочется, а вышло — «как Бог велит». Сын Архипа Хома убивает Василия и потом бежит от людей, хочет покончить с собой — но не принимает его земля. Просвещенный гуманизм устами Сеттембрини сказал бы на это, что дороже всего на свете человеческая жизнь (кто любит идеи, тот убивает людей, по выражению А. Камю) — но в таком случае Довженко действительно не стоило бы снимать картину «Земля», поставив какой-то другой фильм в духе пантеистического зачина с дедом Семеном. *Либо кажущаяся безмятежность природы, либо очевидная драма истории — третьего пока не дано в этом мире.*

Выход на экраны «Земли» сопровождался резкой полемикой. Александр Фадеев, например, сказал на одном из обсуждений, что у Довженко на экране предстают такие сытые и сильные люди, что непонятно, зачем им стрелять друг в друга. Позднее Всеволод Пудовкин еще усилит сказанное Фадеевым: «Спрашивается, за каким чертом нужно было драться за трактор и зачем вообще нужен трактор, когда люди спокойно умирают, вкусив для последнего удовольствия от яблок, а таких яблок кругом тысячи и тысячи, когда нужно только протянуть руку, и роскошные дары природы посыплются на плечи?» [1]. Громадный стихотворный фельетон — на всю газетную полосу — опубликовал в «Правде» Демьян Бедный, предъявив Довженко убийственные политические обвинения.

Не утихли споры вокруг «Земли» и по сей день. Одинаково односторонни как «белое», так и «красное» его прочтение. Картина Довженко — великолепный пример двойственности октябрьской революции, перехлеста духовных и культурно-исторических энергий. Советскую

власть в России не удастся разделить по фронтам — здесь народ воюет как бы сам с собой. *Борьба идет не за выгоду, а за правду.* Если помнить об этом, то придется признать, что структура православного мироотношения во многом воспроизводится в картине Довженко: собственность здесь не является священной (человек её хозяин, а не наоборот), формально-юридический закон не имеет решающей силы, люди озабочены Истиной, а не самими собой. Как раз отсюда вытекает коренное для русского крестьянина убеждение, что Земля (как и Отечество, и Церковь) не может быть чьей-то частной собственностью, что она, в конечном счете, «богова», а отдельный человек выступает только её «держателем». С такой точки зрения, шайка разбойников или компания держателей акций, при любой степени их сплоченности, не являются подлинно человеческим (укорененным в законообразности сущего) единством, т. к. они преследуют корыстные цели, ради которых собираются её члены, сами по себе вполне независимые и даже враждебные один другому. Жестокость насильственной коллективизации 1929–1932 годов не отменяет того факта, что *она имела свои движущие силы в сфере идеальных устремлений русского народа («общинный коммунизм»), а не только в произволе тогдашних политических вождей.* В этом плане пафос «Земли» Довженко не отличается от глубинного смысла таких произведений, как, например, «Чевенгур» Андрея Платонова. Довженко мог бы подписаться под словами Платонова, обращенными им к М. Горькому в письме по поводу отказа издательства от публикации рукописи «Чевенгура»: «Ее не печатают... говорят, что революция в романе изображена неправильно, что все произведение поймут даже как контрреволюционное. Я же работал совсем с другими чувствами» [2]. Сошлюсь здесь снова на соловецкого священника-арестанта из романа З. Прилепина «Обитель»: «Мы боремся не против людей, а против зла нематериального и духов его. В жизни при власти Советов не может быть зла — если не требуется отказа от веры. Ты обязан защищать святую Русь — оттого, что Русь никуда не делась: вот она лежит под ногами и греется нашей слабой заботой. Лишь бы не забыть нам самое слово: русский, а всё иное — земная суета. Вы можете пойти в колхоз или в коммуну — что ж в том дурного? — главное, не порочьте Христова имени. <...> Не ропщите, терпите до конца — безропотным перенесением скорбей мы идем в объятия начальнику жизни, его ласка будет несравненно чище и светлее всех земных благ, таких скороспелых, таких нелепых» [3]. Не случайно Великая Отечественная война началась 22 июня 1941 года — в день Всех святых, в земле Российской просиявших (германский оккультный рейх не боялся русских святых), а закончилась знаменем Победы над Берлином в мае 1945 года — в дни православной Пасхи и змеборца Георгия Победоносца. Побед без искупительной жертвы не бывает. Весна 1945 года — это искупление Февраля и Октября 1917-го.

\* \* \*

Несомненный шедевр русской литературы советского периода — **казацкая эпопея «Тихий Дон» М. А. Шолохова**. Стало уже общим местом говорить о «свирепом реализме» этой книги. Действительно, вспоминая множество эпизодов романа, происходящих «в миру» и на войне, на донском хуторе и в Галиции, в Петербурге, где царствовала последние месяцы династия Романовых, и на островке посреди реки, где скрывался «бело-красный» Григорий Мелехов, — поражаешься какому-то надмирному бесстрашию, с которым автор описывает трагедию распада православного царства. Лихая казацкая атака с рубкой матросов, расстрел Кошевым деда Гришаки и ответное удушение Коршуновым всего семейства Кошевых, групповое изнасилование и массовый политический геноцид со всех сторон — что означает все это? Может быть, автор в самом деле мыслит русскую жизнь в элементе смертолюбия, которое многократно усиливается в годы войн и революций?

Однако сказать так было бы большим упрощением, да и прямой неправдой относительно нравственного горизонта «Тихого Дона». П. В. Палиевский совершенно верно говорит об особой трезвости этой эпопеи — «не той трезвости, которая без мечты — цинизм, но трезвости в мечте, в порыве и полноте сил. Новый шаг мужества, способности взглянуть правде в лицо и выдержать встречный взгляд» [3]. Но что, если это взгляд демонически холодной мудрости, с наслаждением пожирающей на Руси все живое? «Тихий Дон» не дает оснований для такого вывода. Вспомним поразительные по красоте картины южно-русской природы, щедро рассыпанные автором на страницах его книги, равно как и не уступающие им по привлекательности и силе образы людей — напористых, полностью открытых как добру, так и злу. Люди и события, язык и пейзаж у Шолохова под стать друг другу: они как бы выламываются из обычных рамок и критериев.

Вот в этом — почти бессознательном — обнаружении за красной звездой русского креста и состоит мировое значение «Тихого Дона». То, что было лишь легким облачком на синем небе у Пушкина — «гляди, барин, вон там» — разрослось в начале XX века в страшный буран. «Вы думали, народ паинька?» — спрашивал в 1917 году Александр Блок ту самую интеллигенцию, которая больше всех постаралась над народной душой. «Тихий Дон» вдвинул русское самосознание в центр национальной Голгофы, и ничего удивительного в том, что отдельная человеческая «самость» ценится у него лишь в меру ее участия в борьбе. «Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые...» (Ф. Тютчев). Русь наглядно явлена в «Тихом Доне» как поле сражения главных мировых сил. Собственно, так всегда было в отечественном искусстве (от «Слова о полку Игореве» до «Жизни за царя» Глинки), но у Шолохова эта высшая

религиозно-философская мера бытия приложена к революции и гражданской войне. Если бы Григорий Мелехов увидел настоящее царское знамя, он пошел бы за ним, а не за красной пентаграммой навстречу неминуемому «рассказачиванию» и «раскрестьяниванию» («расхристианиванию»). Роман Шолохова — это как бы иллюстрация лосевской теории смешения мифов (хотя Шолохов в те годы, вероятно, и не подозревал о ней). Разные энергетически-смысловые комплексы борются за обладание национальной душой — марксистский миф, анархистский, либерально-буржуазный, — но над всем этим идет легкой поступью Христос, и именно ему, в конечном счете, принадлежит решающее слово в мире. Вот такой пронизательности взгляда не хватило, видимо, А. И. Солженицыну в «Красном колесе», где при всей историографической детальности картина революционного надлома дана как версия заговора Парвуса–Ленина, легкомыслия думцев, слабоволия Николая Второго... История совершается на глубине вопреки всем заговорам и рассудочным схемам.

\* \* \*

Еще один образ «советской веры» — поэма Александра Твардовского «Василий Теркин». Как и в случае с «Тихим Доном», мы встречаемся здесь с художественно выраженной национальной энергией, с *воплощенным духом народа*, который воздвиг в 1945 году над рейхстагом красный флаг, но зоркие люди уже тогда разглядели в небе над Берлином православный Крест. На последней странице «Василия Теркина» стоят даты его создания — 1941–1945. «Василий Теркин» — это подлинная энциклопедия войны со всем ее великим и малым, сверхчеловеческим, человеческим и античеловеческим смыслами. Книга начинается «на втором году войны» и заканчивается «на пути в Берлин». В нее вмещаются и переправа, и бой на болоте, и ранение героя, и его тяжба со смертью, и подбитый им фашистский самолет, и разговор с генералом, и баня, и яичница с салом, которой его угостили дед с бабкой, благодарные за починку часов, и многое другое. Сам автор прекрасно понимает, что его поэма не только о боях, — это поэма о народе-победителе, заплатившем за избавление мира от оккультного рейха огромную цену. На первой же странице своего сочинения автор говорит:

А всего иного пуще  
 Не прожить наверняка —  
 Без чего? Без правды сущей,  
 Правды, прямо в душу бьющей  
 Да была б она погуще,  
 Как бы ни была горька.

В чем же заключается эта правда? Она не совпадает с официозной национал-большевистской идеологией. Не сводится она и к шолоховскому «свирепому реализму». В первом приближении эта правда оказывается силой *живой жизни*. Жив — и в этом суть дела. Теркин живой весь, от макушки до пяток, и ведет за собой в бой других. Жизнь как бы концентрируется в Теркине, находит в нем свою середину, свое средоточие. Заметим, что Василий Иванович Теркин отнюдь не философ в абстрактном смысле этого слова, он не размышляет о концах и началах так, как будто их можно понять только умом, без того, так сказать, не пожить за них и посреди них. Он прекрасно знает, за что он льет свою кровь:

То была печаль большая,  
Как брели мы на восток.  
Шли худые, шли босые  
В неизвестные края.  
Что там, где она, Россия,  
По какой рубеж своя!  
Шли, однако. Шел и я...

У Василия Теркина даже не возникает вопроса — надо ли идти ему лично. Все идет — и он идет. Это вовсе не «стадное» сознание, не свидетельствование какого-то недостатка развития личности — это впитанное с молоком матери качество русского национального характера, зародившееся в глубокой древности, когда надо было всем миром защищать Русь от набегов и татар, и немцев, и поляков, и наполеоновской рати... Разве можно обвинять Теркина, скажем, за то, что на Карельском фронте ему не дали медали, хотя сражался он там героем? («может, в списке наградном вышла опечатка»). Да и спрашивать однополчане (а, значит, и автор с читателем) не стали, постеснялись. Стоит ли интересоваться, почему Теркин перед вызовом к генералу «Богу помолился бы в душе»? Тут, впрочем, он ответил:

Генерал стоит над нами, —  
Оробеть при нем не грех.  
Он не только что чинами,  
Боевыми орденами, —  
Он годами старше всех.  
.....  
И на этой половине —  
У передних наших линий,  
На войне — не кто как он  
Твой ЦК и твой Калинин.  
Суд. Отец. Глава. Закон.

Это в основе своей соборное, «хоровое» восприятие мира, которое в лице Василия Теркина способно на ответ за свою страну и *органически*

*не способно думать о праве на благодарность за все это.* Даже сбив из винтовки немецкий самолет, Теркин идет к генералу как бы с повинной, а не за наградой. В самом деле, ему, может, и есть за что отвечать: половина России отдана врагу. Общая вина за поражение первых лет войны лежит и на нем, бесстрашном стрелке. Ничто — ни поединок врукопашную с немцем, ни возвращение вплавь в ледяной реке под огнем, ни почти гибель от «своего» снаряда на дне окопа — не спасает Теркина от изначального переживания того, что он (если воспользоваться словом Достоевского) за все и за всех виноват:

Мать-земля моя родная,  
Ради радостного дня  
Ты прости, за что — не знаю.  
Только ты прости меня...

Итак, то, что в «Тихом Доне» рисовалось почти космической схваткой стихий, — у Твардовского в «Теркине» прошло проверку на человечность. Выдержит ли человек такое? — вот основной вопрос «Василия Теркина». Внимательно читая поэму, можно убедиться, что трагизма там не меньше, чем в «Тихом Доне», как не меньше и светлого порыва, прекраснотушения в глубоком смысле этого слова. Не забудем, что у солдата погибла вся семья:

А у нашего солдата, —  
Хоть сейчас войне отбой, —  
Ни окошка нет, ни хаты,  
Ни хозяйки, хоть женатый,  
Ни сына, а был, ребята, —  
Рисовал дома с трубой...

Выражаясь категориально, скажем, что идеал совпал у Твардовского с реальностью ценой *подвижничества* (и даже отчасти юродства) Василия Теркина — обычного русского человека. Теркиных много, они есть в каждой роте... Он и на гармонии играет, и сто граммов не прочь выпить, но когда он услышит: «Взвод! За Родину! Вперед!..»

И хотя слова вот эти,  
Клич у смерти на краю,  
Сотни раз читал в газете  
И не раз слышал в бою,  
В душу вновь они вступали  
С одинаковою той  
Властью правды и печали,  
Сладкой горечи святой,  
С тою силой неизменной,  
Что людей в огонь ведет,

Что за все ответ священный  
На себя уже берет.  
— Взвод! За Родину! Вперед!

Заканчивая свое замечательное произведение, Александр Твардовский прямо обратился в главе «От автора» к тому умнику-критику, что «читает без улыбки, ищет, нет ли где ошибки, — горе, если не найдет». Нашлись такие критики, нашлись и ошибки. Если Иван Бунин, например, выразил безоговорочное восхищение «Василием Теркиным» («Вот стихи, а все понятно, все на русском языке...»), то Анна Ахматова обронила как-то фразу, что Твардовский, конечно, хороший поэт, но — без тайны... Я, со своей стороны, величайшую тайну и достоинство Твардовского-художника нахожу как раз в том, что он сумел соединить в своем герое земное и небесное, бытийное и бытовое. В истории русской литературы XX века «Книга про бойца» остается непревзойденным опытом выражения в слове соборных основ народного мироотношения, с которым ничего не смогли поделаться ни внутренние, ни внешние «дисциплинарные машины»:

Бой идет святой и правый,  
Смертный бой не ради славы,  
Ради жизни на земле.

## Примечания

1. Довженко А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.: Искусство, 1966. С. 113, 114. См. также: Казин А. Л. Эстетизм коммунизма // URL: <http://culturolog.ru/content/view/306/25/>
2. Андрей Платонов. ...Я прожил жизнь. Письма 1920–1950 годов. М.: Изд-во ФТМ, 2016. С. 345.
3. Прилепин З. Обитель. М., 2017. С. 44–45.
4. Палиевский П. В. Литература и теория. М., 1978. С. 271.
5. Подробнее об этом см.: Казин А. Л. Русь против нордического рейха // URL: <http://rodnyaladoga.ru/index.php/mirovozzrenie/824-vtoraya-vojna>

## Дуализм Михаила Булгакова

Дальнейший ход нашего рассмотрения приводит нас к ряду выдающихся художественных событий, **в горизонте которых отечественная классика оказала прямое сопротивление модерну советского типа**. Классика при этом для внешнего наблюдателя представляла в модернистской ипостаси, но модерн (антропоцентризм) здесь становился

не столько *методом* и *целью* (как в авангарде), сколько требующим просветления экзистенциальным *материалом*, «со-бытием бытия», как сказал бы М. М. Бахтин.

Рассмотрим роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Автор этих строк — тогда девятнадцатилетний студент — помнит, какую сенсацию вызвала в 1966 году публикация сокращенной версии романа в журнале «Москва». Журнал ходил по рукам, им буквально зачитывались, репликами его персонажей изъяснялись профессора и бездомные, каждый толковал его по-своему, но все сходились на одном: это прежде всего роман о *дьяволе*. Воланд представлялся читателю главным героем романа, а вовсе не Маргарита, не Мастер, не Пилат и тем более не Иешуа. Говоря коротко, это одно из самых впечатляющих изображений сатаны во всей мировой литературе. Как остроумно заметил в свое время Д. С. Лихачев, после «Мастера и Маргариты» сомневаться в существовании дьявола уже нельзя.

*Действительно, роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» уникален в русской литературе тем, что он — через восприятие его главных героев и в собственном авторском описании — фактически впервые в России являет силу и красоту дьявола.* Булгаковский Воланд — это не «трижды романтический» лермонтовский «дух изгнания» и не орнаментальный страдалец Врубеля. Это спокойная, уверенная в себе сила, которая действует как власть имеющая, вместе со своими Бегемотами и Геллами, хмельными красавицами и лихими друзьями. Чего стоит хотя бы описание последнего полета духа тьмы со всей свитой над притихшей землей: «Воланд летел в настоящем своем обличье. Маргарита не могла бы сказать, из чего сделан повод его коня, и думала, что, возможно, это лунные цепочки и самый конь — только глыба мрака, и грива этого коня — туча, а шпоры всадника — белые пятна звезд». Не удивительно, что этой силе безоговорочно подчиняются *почти* все герои романа — подчиняются эстетически, нравственно и религиозно. Это касается прежде всего главного женского персонажа — Маргариты, которую иные восторженные критики ставят в один ряд с пушкинской Татьяной и толстовской Наташей, и которая с самого первого своего появления перед Мастером с цветами в руках («Она несла в руках отвратительные, тревожные желтые цветы. Черт знает, как их зовут»), и кончая купаньем в кровавом бассейне (от неё потом даже кони шарахаются) оказывается настоящей *ведьмой*, о чем она недвусмысленно и заявляет Мастеру («тебе придется жить с ведьмой, мой милый»). Впрочем, еще раньше она твердо сказала «я знаю, на что иду» полномочному посланцу тьмы Азazelло. И Мастер при первом знакомстве с Воландом сразу узнает его, и принимает из его рук (точнее, из-под зада кота) свой якобы сгоревший роман о Пилате. И финальное вечное спасение (точнее, вечный покой) счастливые любовники принимают не от кого иного, как именно от сатаны.

А кем сочинен роман о Пилате и Иешуа? Не следует забывать, что повествование, развертываемое от лица автора, и приписываемое им Мастеру, впервые озвучивается на страницах «Мастера и Маргариты»... устами Воланда: «И доказательств никаких не требуется. Все просто: в белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана...» Недаром в одной из ранних редакций романа это произведение (то ли Мастера, то ли сатаны) названо «евангелием от Воланда». «Блестящая мысль — евангелие от меня», — комментирует эту идею повелитель теней. (Замечу в скобках, что в 2006 году опубликовано якобы подлинное «евангелие от Иуды»). Как известно, 28 апреля 1930 года Булгаков сжег в печи первоначальный вариант повести о духе зла, который имел название «Консультант с копытом», и о котором сам Булгаков сообщал в письме советскому правительству (а фактически Сталину), что это был «роман о дьяволе». Видно, трудно было ему писать о черте...

Не буду утомлять читателя перебором, по существу, рабских зависимостей более мелких персонажей булгаковского повествования от хозяина тьмы. Все они у него на посылках, как золотые рыбки, и живые и мертвые, так что даже если попросится какой-нибудь Варенуха «отпустить» его из вампиров (слабоват оказался, теплой крови не любит), то на его место тут же сыщутся другие, вроде маргаритиной горничной Наташи, радостно выпросившей роль мелкой бесовки у самого хозяина. Чтобы покончить с этой темой, замечу только, что помощи у Воланда для устройства Мастера и его любовницы просит сам Иешуа...

Что всё это значит? Нравится кому-то или нет, приходится признать, что в определенном отношении Михаил Афанасьевич Булгаков выполнил для русской культуры работу Гёте — породил русского Фауста (в лице Мастера и его Маргариты) с Мефистофелем. Недаром ведь эпиграф романа заимствован у знаменитого германского поэта: «Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо». Правда, в соответствии с русской — более мягкой, женственной природой, — главной носительницей темного начала у Булгакова оказывается прекрасная Маргарита, а Мастер только влюблен в неё — и благодаря ей знакомится с властвующим над землей демоном. Впрочем, здесь снова воспроизводится библейский архетип: Ева (жизнь) соблазняет Адама (землю). Змей знает, что делает, и через кого делает.

Так или иначе, в образе мессира Воланда в «святую русскую литературу» (Томас Манн), входит царственный черт. Если на Западе бес стал «своим человеком» уже давно (Мартин Лютер ещё в XVI веке запустил в него чернильницей, он вполне мог нашептать за завтраком Иммануилу Канту его страшную теорию познания, а уж ведьмы-то в просвещенной Европе сжигались инквизицией вплоть до XVII столетия), то на Руси, как я уже сказал, с ним предпочитали не связываться. Из русских мыслителей, пожалуй, только Владимир Сергеевич Соловьев

водил с ним личное знакомство («я тебя оседлаю») — не даром, видно, бедуины в египетской пустыне приняли философа-поэта за шайтана. Во всяком случае, Фауст — это один из ключевых, т. н. «бродячих» образов европейской культурной традиции, весьма соблазнительный для прометеевского западного духа (контракт с Мефистофелем за власть над миром), но чуждый православному (иоанновскому) духу Святой Руси. Готическая архитектура помещала чудовищных химер на крышах своих знаменитых соборов, но кто видел нечто подобное возле золотых куполов Спаса на Нередице или Покрова на Нерли? Европейская интеллектуальная гордыня могла приписывать человеческому уму божественный статус — от декартовского *cogito ergo sum* до гегелевской «большой логики», дерзавшей диктовать Богу свои диалектические законы — но в восточно-христианской цивилизации такие фокусы стоили слишком дорого. К примеру, тот же Вл. Соловьев в конце жизни фактически отрекся от своей предшествующей философии, и написал тревожную «Повесть об антихристе», а Николай Васильевич Гоголь, немало чернил потративший в свое время на описание Вия и танцующих утопленниц, потом каялся и совершил паломничество в Святую Землю. Даже Лев Толстой, сочинявший собственное «евангелие», а из подлинного Писания вычеркивавший всё, что было непонятно его графскому уму, — и то в последние дни жизни ходил около православного монастыря, хотел, видно, облегчить свою душу, да «толстовцы не позволили».

А что же Михаил Булгаков — прекрасно образованный (в отличие от поэта Ивана Бездомного) писатель, сын профессора Духовной академии — не знал обо всем этом? Разумеется, знал. Забегая несколько вперед, скажу, что черная магия Воланда господствует у Булгакова *только на профаническом, эмпирическом* уровне сюжета и персонажей (и соответствующих этому уровню читателей). Что касается глубинного, собственно метафизического плана повествования, то здесь бесу с зеленым левым глазом противостоит *несравненно сильнейший противник* — *Иешуа Га-Ноцри*, за бледным обликом которого угадывается лик *Иисуса Христа*. И это совершенно меняет дело.

Итак, две пары центральных персонажей предстают перед читателем в интересующем нас тексте: *Мастер и Маргарита* в мире собственно человеческом (оба они, в конце концов, переходят в бесовский мир), и *Воланд и Иешуа* в мире сверхчеловеческом, чтобы не сказать трансцендентном. «Очень образованному человеку», как иронически выразился Булгаков, это напоминает знаменитые «супружеские пары» (сизигии) древних гностиков — мистиков первых веков христианства. Василид, Валентин, Маркион и другие учили, в частности, о двух «богах» — добром и злом, причем земной, материальный мир, с их точки зрения, был сотворен именно злым богом, демиургом. В самом деле, как ещё оценить космос (мирострой), в котором одних людей распинают на кресте, другим отрезают голову (мечом или трамваем), а третьи сами

умирают от рака в длительных мучениях? Дальше всех по этой линии пошли так называемые каиниты (поклонники Каина) из секты офитов, для которых все отрицательные персонажи Ветхого завета оказались положительными (поскольку выступили против злого иудейского «бога» и его «избранного народа»), и наоборот, положительные герои Библии, признавшие свою тварную и в этом смысле ничтожную природу, были отнесены этими еретиками к низшему ангельскому и человеческому уровню. Таким образом, уже в первые столетия христианской эры мы встречаемся с попыткой люциферианского прочтения Писания, когда первым небесным «революционером-освободителем» провозглашается сатана, объявивший войну деспоту-создателю здешнего темного бытия. Впрочем, и в этом своем качестве сатана, как известно, пытался «сотрудничать» с Творцом — об этом прямо говорится, например, в начале библейской книги Иова. Как раз на эту сторону дела намекает Воланд, когда задает Левию Матвеем софистический вопрос о том, как выглядела бы земля без тени?

Литературоведы давно уже выяснили ближайшие генеалогические связи булгаковского романа, восходящие к истокам русского символизма (в частности, к Вл. Соловьеву с его гностической Софией и «злым пламенем земного огня»), а также к учению его дальнего малороссийского родственника Григория Сковороды, утверждавшего в XVIII веке относительность добра и зла перед лицом единого Бога. Если вести этот ряд в прошлое, вглубь веков, то нельзя миновать, например, «трижды романтического» Шеллинга с его эстетикой «мировой души», а также его таинственных предшественников Я. Беме и М. Экхарта с их откровениями о божественной «бездне» (Ungrund), предшествующей личному Богу как таковому. Идя ещё дальше, можно добраться до манихейского дуализма, и даже до персидской нераздельной двоицы Ормузда—Аримана. Как бы то ни было, все подобные доктрины весьма соблазнительны для формального и конечного человеческого ума: концепция двух якобы равноценных божественных энергий, светлой и темной, каждая из которых только совместно с другой составляет тайное имя божие (например, герметическое слово *Abraksas*), а ангелы, люди, животные, растения и даже камни как бы делятся между ними по взаимному тяготению и родству...

Не правда ли, есть нечто общее между упомянутыми религиозно-философскими интуициями и центральными парами интересующего нас романа:

1. *Маргарита* — падшая «мировая душа», любовь-софия, ставшая ангельски красивой и умной ведьмой, и *Мастер* — соблазненный ею безумный мечтатель, грезящий в XX веке о луне, Пилате и Иешуа.

2. *Воланд* — повелитель земных судеб, которому подвластно само время («праздничную полночь приятно немного и задержать»), и *Иешуа* — трогательный непротивленец, уверенный, что злых людей

нет на свете (однако мгновенно избавляющий прокуратора Иудеи от мучительной головной боли — стало быть, не такой уж он бессильный...)

Вот это важно. Каждая из сторон указанных пар не может жить без другой стороны, без «своего-другого». С Мастером и Маргаритой это предельно ясно, хотя фактически именно из-за своей «настоящей, вечной» любви оба любовника переходят в подданство дьявола. В отношении же Воланда к Иешуа это тоже вполне очевидно: повелитель теней близко знаком с Иешуа, знает о его *Свете*, и даже в некотором роде печалится о нём. «А что же вы не берете его (Мастера. — А. К.) к себе, в свет?» — спрашивает он посланца Иешуа Левия Матвея, подчеркнуто называя его при этом рабом. «Он не заслужил света, он заслужил покой», — смиренно отвечает ученик (апостол) Иешуа. В конце концов всё выходит по приговору Иешуа: Мастер получает покой (но отнюдь не свет) из рук Воланда...

Выдающийся русский историк, философ и богослов Л. П. Карсавин в своей книге «Святые Отцы и учителя Церкви» утверждает, что «гностицизм, сперва в чистом виде, затем в слиянии с манихейством (с III в.) и христианством (маркиониты, вардесаниты и др.) является долгим спутником Церкви. Он сказывается у многих церковных мыслителей в постановке, а иногда даже и в решении ряда проблем. Это необходимо помнить для ясного понимания систем Оригена, св. Григория Нисского, так называемого Дионисия Ареопагита» [1]. Если уж *святые* богословы не всегда были свободны от гностических влияний, то тем более они могли отозваться в творчестве светского писателя в советской России. Не случайно ведь Воланд на своем весеннем бале (черной мессы, антипасхе) пьет чашу с кровью (и дает выпить Маргарите) за бытие, что, по меньшей мере, странно для этого вечного ненавистника божьего творения...

Так что же *на самом деле* хотел сообщить М. А. Булгаков как писатель-мыслитель своим советским современникам и тем более потомкам — неужели ещё одну версию древней гностической ереси, давно осужденной христианской Церковью?

Нет, конечно. Михаил Булгаков был русским писателем, наследником классической духовной традиции, и плодить новых заблуждений он не стал бы. При всей несопоставимости ключевых образов романа — какого-то пародийного, чуть ли не толстовствующего непротивленца Иешуа и претендующего на божественное достоинство демона — в лице Ганноцри Булгакову удалось действительно «протащить» в советскую богословскую (модернистскую) литературу 1930-х годов *частицу христианского света*. О романе — ещё до его публикации — узнали многие. Не случайно так заволновались латунские и берлиозы — они почуяли, что это вовсе не «роман о дьяволе», а сказание о Боге. Если бы Булгакова не поддержал тогда Сталин (и не только своим знаменитым телефонным

звонком, решившим его судьбу) — быть бы автору «Белой Гвардии», «Дней Турбиных», «Собачьего сердца» и «Мастера» на Соловках вместе с П. А. Флоренским и А. Ф. Лосевым. Кстати, современные литературоведы не сомневаются, что прообразом Воланда во многом послужил сам будущий Генералиссимус. После публикации (конец 1960—начало 1970-х годов) роман «Мастер и Маргарита» вызывал замешательство у профессиональных советских атеистов не столько «из-за черта», сколько именно «из-за Христа». К черту советские люди, так или иначе, были уже приучены (и поминали его всуе через слово), а вот чтобы серьёзно говорить о Христе — этого в массовом сознании не было. В 50-е годы, например, в советских школах ещё издевались над одноклассниками с крестиком на шее. Не говоря уже о хрущевском обещании показать по телевизору последнего попа...

А как же быть с гностическими темами «Мастера и Маргариты?» — может спросить читатель. Из песни ведь слова не выкинешь?

Из текста романа следует — и мы это уже отметили — что подлинным автором повествования о Пилате и Иешуа выступает Воланд, а Мастер оказывается всего лишь его соавтором. *Мастерский* статус Воланда — в масонском смысле этого слова — подчеркнут Булгаковым вполне определенно: брильянтовый треугольник на золотом воландовском портсигаре — характерная масонская эмблема. «Парадокс Воланда — Иешуа» разрешается именно тем, что *автором ершалаимских глав романа («евангелия от Воланда») является именно сатана*: это его взгляд, его мера жизни и красоты, его понимание Бога господствуют в трактовке фигуры Иешуа.

Со своей стороны, образ Иешуа Га-Ноцри несомненно несет на себе отсвет своего небесного Прототипа. Личность Иешуа символизирует «зрак раба», в котором пришел на землю Сын Божий, ненасильственный характер его деяния, его *тихий зов* к человеку. Иисус никого не заставляет «быть хорошим». Между тем в толковании беса эта сущностная черта Иешуа выглядит беспомощной слабостью, рассчитанной на рабов (здесь Воланд рассуждает совсем как Заратустра-Ницше). Дьявол по собственной воле лишился Света (он помнит о Свете, и потому он «печально-строг», как выразился о деннице Н. Гумилев), однако понять жертву Спасителя он до конца не в состоянии: для этого нужен не ум (не гнозис), но «сердце болезнующее». Коротко говоря, нужна любовь к Отцу, которой у дьявола нет. И «бесы веруют и трепещут», сказано в Писании, но любят они только себя. Подобное познается подобным, а какое подобие у сатаны с жертвующим собой Богом?

Итак, вовсе не еретический гнозис подводит итог всему описанному в романе. Совершенно прав А. Кураев, подчеркивая символическое завершение московского вояжа Воланда *тремя предпасхальными днями*. Сеанс в варьете приходится на вечер Великого Четверга (служба 12 евангелий), бал у сатаны идет в ночь с Пятницы на Субботу

(кровавая баня Маргариты), и через несколько часов Воланд спешно покидает Москву: «Мессир! Суббота. Солнце склоняется. Нам пора». Когда в храмах начинают петь «Христос воскрес из мертвых, смертью смерть поправ, и сущим во гробех живот даровав», нечисти тут делать нечего («ад, где твоя победа?»), и демонский легион вместе с примкнувшими к нему Мастером и Маргаритой исчезает (в сущности, бежит) из столицы Руси. «Отрежу руку», — кричит напоследок Азазелло крестящейся женщине, а это значит, что он крестного знамения *боится*. Вся воландовская конструкция бытия оказывается грандиозным симулякром, «фальшаком», и рушится при приближении Воскресения, подобно тому, как разрушились стены воображаемого («виртуального») зала, где проходил первый бал ведьмы Маргариты — вальпургиева ночь мертвецов.

В заключение подчеркну ещё раз: метафизически Михаил Булгаков выполнил для русской светской культуры работу Гёте — вплотную познакомил её с хозяином тьмы. Писатель отнесся к этой работе предельно серьёзно, чтобы ни у кого не осталось иллюзий по поводу грозной опасности *люциферианства* для мира и человека — опасности тем более коварной, что рядится она в одежды творчества, красоты и силы. Сатана, как известно, есть обезьяна Бога, подделка под Него, бывший лучший ангел небесного воинства, провозгласивший свою единственность с Творцом, и потому так велико — и, как показывает Булгаков, для многих людей почти неотразимо — исходящее от денницы притяжение. Иногда это ставят писателю в вину. Наиболее полно о булгаковском отождествлении демона с Богом написала в своей талантливой статье об этом романе О. Б. Сокурова: «Князь тьмы предстает в обличье ангела света» [2].

Действительно, тема Воланда громко звучит в многоголосии булгаковского текста. Но громче всех — не значит *выше* всех. В Писании сказано, что не в реве бури и не в землетрясении Бог, а в тихом дуновении ветра («глас хлада тонка»). Булгаков намеренно обострил (радикализировал) противостояние образов «всесильного» демона и «бессильного» Иешуа в своем романе, чтобы показать всем *духовное преимущество Света*. Как уже говорилось, тьма в христианском мире есть именно *отсутствие* Света, она не обладает собственным бытием, сколько бы крови ни выпил за него Воланд. Вампир не отбрасывает тени, в подлинно онтологическом плане он не существует. Богу не нужны «фальшаки», чтобы утвердить свою волю на небе и на земле. Христос воскресал мертвых и успокаивал море, но приходил Он не за этим, а за *свободной любовью* и верой человека. Потому он и позволил судить себя иудейскому синедриону, и дал римскому прокуратору распять себя на кресте рядом с двумя разбойниками, одному из которых сказал: «Ныне же будешь со мною в раю». Выше этого подвига самоотвержения Абсолюта нет ничего во вселенной. Фокусы дьявола и его команды — ничто

по сравнению со смертным кенозисом Богочеловека, завершающегося Воскресением. И бежит булгаковский Воланд (он же гётевский Мефистофель) из пасхальной Москвы потому, что об этом знает. Обласканным же им Маргарите и Мастеру предстоит сомнительная вечность «с никогда не улыбающимся лицом», и вряд ли её наполнит радостью даже призрачный блеск луны и музыка Шуберта. «Засаленный и вечный колпак перед сном» — вот что обещает подруга Мастеру. А читателю, закрывшему последнюю страницу булгаковского произведения, предстоит уже сознательно сделать собственный выбор между Светом и тьмою — и в романе, и в жизни. Совсем как советскому поэту Бездомному, отбросившему дурацкий псевдоним...

Завершая разговор о Булгакове и его романе, вспомним слова старца Зосимы в «Братьях Карамазовых» Достоевского, обращенные к Ивану Карамазову — этому сочинителю еретической легенды о Великом Инквизиторе, возвратившему Богу свой «билет в рай»: «Благодарите творца, что дал вам сердце высшее, способное такой мукой мучиться, “горняя мудрovati и горних искати”, наше бо жительство на небесах есть». В известном смысле они могут быть отнесены и к автору «Мастера и Маргариты» [3].

## Примечания

1. Карсавин Л. П. Святые Отцы и учителя Церкви. М., 1994. С. 21.
2. Сокурова О. Б. «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве: В 3 т. Т. 2. СПб., 2017. С. 272.
3. См. также: Казин А. Л. Добро и зло Михаила Булгакова // URL: <http://u3a.itmo.ru/dobro-i-zlo-mixaila-bulgakova.html>

## Персонализм Бориса Пастернака

Роман «Мастер и Маргарита» был закончен автором в 1940 году, а в 1945 началась работа над другим выдающимся произведением отечественной литературы — «Доктором Живаго» Бориса Пастернака.

Роман «Доктор Живаго» задуман как *персоналистический эпос* России, и прежде всего, конечно, русской революции 1917 года, включая её непосредственные предпосылки (Первая мировая война) и отдаленные последствия (судьба людей революционного поколения, прослеженная вплоть до 1940-х годов). Вместе с тем «отчавившая» Русь первой половины XX столетия представлена в романе в *кругозоре одного человека* (персонализм), и это роднит «Доктора Живаго» с горьковским «Климом

Самгиным» или солженицынским «Иваном Денисовичем», при всем отличии, разумеется, авторского религиозного и мировоззренческого принципа. От атеиста Горького Пастернака отличает осознанное на личном уровне *христианство*, а от Солженицына — трагическое *принятие* (вопреки угрозе всему персональному) революционной драмы, в которой Пастернак видит скорее *суд Божий*, чем какое-либо «отклонение от истинного пути», «выпадение из истории» и т. п. В этом и заключается подлинное значение произведения Бориса Пастернака, а вовсе не в рекламной «антисоветчине», с которой так носился Запад во время присуждения писателю Нобелевской премии (1958 г.), вызвавшего грандиозный скандал в советской печати.

Роман, как помнит читатель, начинается с описания похорон матери и самоубийства отца мальчика Юры Живаго, принадлежавшего к богатой, но потерпевшей полный крах семье (отец бросил жену и сына, загулял, запил и, в конце концов, выбросился на ходу из поезда). Нет ли здесь символики «случайного семейства», о котором размышлял Достоевский в «Подростке», и которое подробно описал Горький в «Вассе Железновой»? Вероятно, есть — дело идет о *невмещаемости* Руси в буржуазные нормативные рационально-юридические рамки, следствием чего и оказывается, в конечном счете, развал могучей Российской Империи на фоне впечатляющих успехов её промышленности (самые высокие темпы роста в мире в начале XX века) и армии в Первой мировой войне (до победы над Германией в марте 1917 года оставалось полтора года). Пастернак описывает в своем романе кризис Российской империи, свидетелем которого был он сам (уже начинавший в то время поэт), и участником которого оказывается Юрий Андреевич Живаго, военный врач, честно исполняющий свой воинский долг на полях мировой войны. «Он обречен», — говорит Живаго своему другу о русском царе, и тогда это видели в России почти все — не потому, что император как человек был плох (ныне он причислен к лику страстотерпцев), а потому, что уровень власти неудержимо опускался тогда от высоких онтологических иерархий (харизма Царя — помазанника Божия) к хитрости и корысти (собственно буржуазная республика). Ни один из властных монархов прошлого, будь то Петр Великий или сам Иоанн Грозный, не смог бы противостоять этому роковому нисхождению...

Так или иначе, война и революция перевернули Россию (как и другие крупнейшие европейские монархии, в том числе побежденную Германскую). Конец войны Живаго встречает уже в Москве, в качестве врача-хирурга и одновременно поэта. Здесь начинается собственно любовная коллизия романа (love story, как выражаются англо-американцы). Живаго женат, любит свою семью, но в его жизнь — ещё с фронта — входит роковая женщина Лара. Если говорить о чисто литературных достоинствах начальных частей романа, то они не столь очевидны, как его кульминация и завершение. Они несколько сумбурны, в них много

действующих лиц, нелегко запоминаемых читателем — недаром язвительный Набоков (устроивший разнос, кажется, всем своим современникам, да и предшественникам, кроме Пушкина и Гоголя) назвал роман Пастернака «провинциальным». Однако постепенно действие набирает ход. Не следует забывать, конечно, что перед нами в точном смысле слова «проза поэта»: повествование членится на небольшие нумерованные главки, каждая из которых, по сути — развернутое стихотворение или даже маленькая поэма. Смысловая опора пастернаковского текста — это лиро-эпический *мотив*, данный в рамках той или иной экзистенциальной, политической, военной, эротической или религиозной ситуации. «Образ мира, в слове явленный», по формуле стихотворения «Август» Юрия Живаго (то есть, разумеется, самого Пастернака). Пройдя через испытания войны и революции, голод и холод, лед и пламень, потеряв жену и сына, Юрий Андреевич Живаго обретает, наконец, Лару, и они празднуют свой «медовый месяц» в деревянной избушке, посреди сибирской тайги, под вой волков — чтобы опять расстаться, на этот раз навсегда. «Загадка жизни, загадка смерти, прелесть гения, прелесть обнажения, это пожалуйста, это мы понимали», — скажет потом Лара над гробом своего любимого. «А мелкие мировые дрязги вроде переделки земного шара, это извините, увольте, это не по нашей части...»

Позволим себе в этом с Ларой не согласиться. Весь роман «Доктор Живаго» — это рассказ о переделке земного шара, во всяком случае, одной шестой его части, вмещающей в себя примерно 150 народов и языков. *Love story* как таковая (любимая тема киноэкранизаций) — это *персональная нить*, связывающая двух людей, но не «150 000 000» (если воспользоваться названием поэмы Маяковского). Свою судьбоносную любовь Юра и Лара могли бы осуществить, не уезжая из Москвы, и тогда бунты, морозы, путешествия через всю страну в товарных вагонах и партизанские рейды в тылу у воюющих армий — всё это было бы действительно ни к чему. Как и развернутые религиозно-философские комментарии Николая Николаевича, за фигурой которого угадывается образ и концепции Н. А. Бердяева. Как и рассуждения самого Юрия Андреевича, когда он вдохновенно вещает о революции: «Вы подумайте, какое сейчас время! И мы с вами живем в эти дни! Ведь только раз в вечность случается такая небывальщина. Подумайте: со всей России сорвало крышу, и мы со всем народом очутились под открытым небом. И некому за нами подглядывать. Свобода! Настоящая, не на словах и в требованиях, а с неба свалившаяся, сверх ожидания...»

Все вышесказанное означает, что не только себе и друг другу принадлежат герои романа Бориса Пастернака. Не случайно ведь Варлам Шаламов — лишенный каких-либо иллюзий и сантиментов свидетель ГУЛАГА — назвал Пастернака «Львом Толстым нашего времени». Прав был Юрий Андреевич — не к лицу мужчине бежать от истории, в особенности от истории родной страны. Тут следует отметить ещё

один, национальный компонент произведения Бориса Леонидовича Пастернака. Будучи по крови евреем, он тем не менее по вере, языку и культуре *русский* писатель, нигде и никак не отделяющий себя от происходящего (не встающий в позу «внеаходимости», как сказал бы М. Бахтин). *Русский тот, кто любит Россию и свободно разделяет её небесную и земную судьбу* — это в полной мере относится и к Борису Пастернаку. Россия — это не просто страна, а своего рода вероисповедание. Как и его герой Юрий Живаго, Пастернак — христианин, и именно в таком качестве они оба *участвуют* в отечественной — одновременно и личной и народной — драме.

Итак, любовь и разлука Лары и Юрия — лишь персональная частица, символ всенародной и даже вселенской судьбы России, определенной для неё Промыслом [1]. Вместе с тем это их собственный — и отдельных людей, и всей России — **свободный выбор**. Все три главных персонажа романа — Юрий, Лара и Павел Антипов (муж Лары и будущий беспощадный красный командир Стрельников) — воины, причем Павел и Лара идут добровольцами на фронт мировой войны (как это сделал, например, Николай Гумилев, прошедший три года на передовой и заслуживший два Георгиевских креста). Потом Юрий воюет вместе с красными партизанами против Колчака, хотя внутренне он не с ними. В сущности, Юрий Живаго не с красными и не с белыми, его участие в жизни измеряется не столько социальными-политическими, сколько религиозными и творческими категориями. В таком плане он и адвокат Комаровский — этот злой гений Лары — действительно, оказываются по разные стороны баррикад, но только баррикад метафизических («Я не верю в будущую жизнь» — говорит Комаровский, и он действительно не верит, доказывая это на деле). Здесь опять хочется вспомнить Николая Бердяева, образ которого (как и образ Александра Блока) незримо витает над страницами пастернаковского текста. Наиболее известный русский философ первой половины XX века тоже ведь был как бы «над схваткой» (см. его книгу «Истоки и смысл русского коммунизма»), хотя вряд ли можно приписать Николаю Александровичу безразличие к путям Родины. Поэмы, подобные «Двенадцати» Блока, также пишутся только в «звездные часы» истории...

Ключом к пониманию идейного замысла «Доктора Живаго» является поэзия — точнее, поэтическая философия — Юрия Живаго, помещенная автором в виде завершающей части романа. Чаще всего из неё цитируются перлы эротической лирики («Свеча горела на столе, свеча горела»), а также «Гамлет» («Я люблю Твой замысел упрямый, и играть согласен эту роль. Но сейчас идет другая драма, и на этот раз меня уволь»). Последние строки поэта обращены к Богу, которого Живаго-Пастернак просит о персональном «увольнении» из наличной истории, однако пафос поэтического завершения романа — да и весь роман в целом — свидетельствует как раз об обратном: **об, императивной**

**включенности, непреложной вписанности уникальной персоны в соборное национальное бытие, и наоборот.** Бытие и сознание в «Докторе Живаго» — нераздельны и неслиянны. По своей теоретической философии Борис Пастернак, несомненно, христианский персоналист (разновидность религиозного модерна), но всё дело в том, что романы пишутся из жизни, а не из философии. Если вспомнить любимый тезис советских литературоведов о противоречии между мировоззрением и творчеством художника, то можно сказать, что в романе «Доктор Живаго» имеет место один из видов указанного противоречия. Автор неоднократно подчеркивает в тексте, что христианство отменило народы и империи («нет ни эллина, ни иудея»; «царство Моё не от мира сего»), однако сквозное действие его повествования разворачивается именно как конкретный *персональный космос*, в котором сущностно связаны общенародное и интимное, «своё» и «чужое». Финал романа — это таинство личного воскресения:

Я в гроб сойду и в третий день восстану,  
И, как сплавляют по реке плоты,  
Ко Мне на суд, как баржи каравана,  
Столетия поплывут из темноты.

Роман «Доктор Живаго» читается **как метафора завершения, как малый «внутриисторический» апокалипсис, где люди, века и народы подведены к эсхатологическому рубежу.** Как «Мастер и Маргарита» заканчивается бегством сатаны из златоглавой Москвы, так и «Доктор Живаго» завершается прямым обращением к «золоту Второго Спаса». От него нельзя ускользнуть, и только оно придает мимолетному существу его вечный смысл. В основе своей это классическая — вопреки советскому социальному и ментальному модерну, в который она вписана — картина мира. В нём есть, кому жаловаться и кого благодарить.

### Примечание

1. См.: *Казин А. Л.* Образ России в творчестве Бориса Пастернака // URL: <http://u3a.itmo.ru/obraz-rossii-v-tvorchestve-borisa-pasternaka.html>

## Космизм Леонида Леонова

Образ черта в мировой литературе меняется вместе с самой этой литературой. Что касается отечественной мысли и искусства, то представителю ада в них уделялось внимания не больше, чем он того заслуживает в качестве *обезьяны Бога* — будь то нарисованные черты,

раздувающие пламя под inferнальными сковородками, или мелкая лесная и водяная нечисть народных сказок. В классической христианской картине мира (например, в иконе) тьма не имеет собственного бытийного источника — она возникает только при *отсутствии света*.

Совсем иные отношения с сатаной начали складываться в нашей литературе со времени выхода её из-под сводов храма, то есть в процессе преобразования её из классической в модернистскую. К чести русского искусства следует тут же оговориться, что процесс его секуляризации не завершился в России и по сию пору. В прошлом и позапрошлом веке русские мыслители и художники *трогали* тему дьявола — пример тому хотя бы лермонтовский Печорин-Демон или пошлый черт Ивана Карамазова, но им бы и в голову не пришло заключить с ним *деловой союз* ради власти над миром, как это сделал, к примеру, гётевский Фауст (об этом была речь выше). Всемирный триумф сверхчеловека Фридриха Ницше в пространстве православно-русской цивилизации также обернулся поначалу полным провалом — вспомним хотя бы язвительные высказывания Вл. Соловьёва по адресу нового европейского пророка, или судьбу Константина Леонтьева (этого «русского Ницше»), принявшего, в отличие от своего западного собрата, тайный монашеский постриг во искупление грехов молодости...

Ситуация отчасти изменилась только на рубеже XX века. Некоторые деятели нашего «религиозного ренессанса», много потрудившиеся на ниве революционной перестройки отечественной ментальности, сделали значительный шаг в сторону сознательного люциферинства. Мережковский и Брюсов, Врубель и Сологуб — вот имена знаменитых провозвестников «фиолетовых сумерек» в литературе и живописи. Однако в целом никому из них, и даже всем им вместе, не удалось сдвинуть с положенного Богом места тип отечественной духовности: «до нас положено, лежи оно так во веки веков». Личная и творческая драма Блока и Гумилева, Маяковского и Есенина не только не отменяет, но подтверждает это наблюдение. О знаменитом «демоническом» романе Булгакова мы уже говорили. Вертикаль русской истории и культуры может укорачиваться и удлиняться, временно может даже переобращать (инверсировать) свое метафизическое направление, но отменить её совсем (и тем более преобразовать в лукавую диагональ мистического соглашательства) не удалось пока ещё никому.

Роман Леонида Максимовича Леонова «Пирамида» (автор работал над ним около 40 лет, закончив его в 1994 году — в год своей смерти и год публикации романа) представляется в этой связи одновременно развитием и преодолением религиозно-философской проблематики «серебряного века» в русской литературе. Если говорить о содержательной (сюжетной и идейной) ипостаси данного произведения, то это роман об *уходящем свете* — и уже одно это обстоятельство выводит его далеко за пределы манипуляций (игр) со *смысло-словом*, которому отдал

богатую дань не так давно ушедший от нас XX век. Самим способом своего обращения с мировоззренческими понятиями и вероисповедными именами Леонов как писатель и мыслитель свидетельствует, что игры с небытием кончились — близок час платы по счетам. Вопреки подчеркнутой усложненности и даже некоторой манерности (символистская родословная), леоновская проза в «Пирамиде» — это проза *истовая*: паразитирующей модернистской иронии в ней нет места.

Выражаясь более конкретно, Леонов демонстрирует читателю процесс истощения грешного земного бытия — вплоть до его аннигиляции. На всех уровнях своего произведения — идейном, фабульном, словесном — русский писатель сопротивляется человекобожеской утопии, согласно которой падший Адам юридически и эстетически признается мерой всех вещей. Древнее природное суеверие может показаться безделицей по сравнению с тем идолопоклонством, в которое впало антропоцентрическое сознание модернистской и постмодернистской эпохи. Хваленый прогресс оказался путем от рая к аду виртуальной (призрачной) реальности. Это и есть *светооставление*. Тут обитает в леоновской «Пирамиде» *Шатаницкий*.

Давно уже замечено, что хитрость дьявола особенно выразительно проявляется в его кажущемся отсутствии: он умеет убедить людей, что его не существует. В романе Леонова корифей всех наук Шатаницкий открыто делает свое дело в Москве 1930-х годов, но этого как будто никто (в том числе ГПУ-НКВД) не замечает; впрочем, для этого необходим орган для различения духов. Интеллектуально-политическая сила (и вытекающая отсюда сюжетная неуязвимость) Шатаницкого покоятся на том, что представляемая им *стратегия ада по существу совпадает с насильственным — революционным — внедрением атеистического стандарта в ядро православно-русской цивилизации*. Шатаницкий сторонник справедливости, он почитатель науки, он искренний поборник свободы, равенства и братства. В общем, настоящий евро-коммунист масонского разлива. В своих проповедях-трактатах он всячески отрещивается от какой-либо связи с нехристианскими культами, равно как и с христианскими ересями (обильно представленными в романе рассуждениями отца Матвея). Он не желает ничего слышать о двух богах — добром и злом (манихейский дуализм, гностицизм); он не имеет ничего общего с герметизмом — этим тайным учением о боге-демоне, стершем грань между верхом и низом. Как неоднократно говорит об этом сам Шатаницкий, он — *тварен*, то есть принадлежит к области следствий, а не Начал. В целом, Шатаницкий — «нормальный» европейский бес с прогрессивными (как это принято среди приличных людей) убеждениями — и вот этого-то как раз и не принимает в нем Леонов.

Все дело в том, что Шатаницкий, если воспользоваться словечком Ницше — это герой *ressentiment*, это метафизический ревнивец, носитель религиозной ревности и обиды. Его смысложизненная забота — о Главном,

имени которого он даже не в состоянии произнести без риска сжечь себе гортань, но *без* которого он так же невиден и невесом, как паутина на воздухе. В отличие от булгаковского Воланда, этот титан всех наук и искусств вовсе не претендует на онтологическое равенство с Богом — он хочет всего лишь юридического признания собственного статуса во Вселенной, и, следовательно, неудачи божьего замысла о ней: это и будет его победой. «Как ты мог предпочесть создания из глины созданиям из огня?» — вот что мучит этого поборника прогресса, и с точки зрения самодовлеющего разума, то есть с позиции либерального мировоззренческого стандарта, его возмущение вполне оправдано. Не следует забывать, что Шатаницкий, при всей своей энергетической inferнальности — *рационалист*, то есть верит в закон достаточного основания и убежден в том, что на всякий минус отыщется свой плюс.

Указанный «преисподний» рационализм как раз и составляет роковую слабость профессора-корифея. Почитая свою природу по факту более близкой к божественной, чем человеческая, он органически не в состоянии вместить в себя различие между законом и благодатью, о чем ещё в XI веке прекрасно написал киевский митрополит Иларион. Иначе говоря, Шатаницкий — логик, его ум опирается на объективные (явные) структуры, он последовательно хочет *справедливости, а не жертвы*. Если вспомнить гимн любви апостола Павла из его Первого послания к коринфянам: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я — медь звенящая, или кимвал звучащий» (1 Кор.13:1), то становится предельно ясно, что имели в виду отцы Церкви, когда свидетельствовали о своего рода наивности обитателей подземелья, ибо те действительно не постигают замысла Божия. Мало знать о Боге — надо ещё любить его, а вот этого-то как раз бесы и не умеют. По слову современного греческого богослова Иоанна Зизиуласса, «субстрат существа не бытие, а любовь. Истинный смысл бытия имеет содержание только в любви, а не в объективной структуре рационального, которая могла бы заключаться в себе самой» [1]. Отличие любви от закона достаточного основания заключается в том, что она *не ищет своего*, тогда как Шатаницкий именно своего-то и ищет, и потому искренне не понимает, почему (на каком основании) Главный предпочел ничтожные по своей тварной организации существа духам, повелевающим молниями. Выражаясь богословским языком, *населению ада недоступен божественный кенозис*, когда всеовершенство и всемогущее по своей природе (усии) существо — Абсолют — нисходит по любви на самое дно грешного временного существования, принося тем самым за него абсолютную жертву. *Возвышающий себя унижен будет, а униженный — возвысится* — для экзистенциального осуществления этого ключевого парадокса христианства необходима целостная метанойя (перемена всего существа, а не только ума), невозможная для навеки отпавших от Бога бывших ангелов.

Самое любопытное у Леонова, однако, состоит в том, что все сказанное о Шатаницком как в зеркале отражается в образе его небесного антагониста — ангела Дымкова. Будучи размером с небольшую звезду, Дымков в человеческом своем обличье столь же *нереален*, как и посланец ада. Оба они — гости в нашем мире, и потому оба в некотором смысле неполноценны, оба «не отбрасывают тени», как сказал по поводу одного из своих inferнальных персонажей Михаил Булгаков. Как ангелу, так и сатане невдомек, что Творца интересует не «материал», из которого произведена та или иная тварь (вся она в конечном счете произведена из ничто), а «сокровенный сердца человек в нетленной красоте кроткого и молчаливого духа» (1 Петр. 3:4). Судьба вселенной решается свободным избранием воли, а не магическими, социальными или культурными технологиями, которые могут быть использованы для решения тех или иных — пусть даже на первый взгляд глобальных — задач. Богу важно не *колдовство*, а *сердце*: он ждет от верных не подделки под себя, а действительного уподобления — восстановления в людях утерянного богоподобия.

Именно по этой причине центральный, и религиозно наиболее мощный персонаж «Пирамиды» — не ангел, и не демон, а дочь сельского священника Дуня, которая *отпускает* ангела в свободный полет именно тогда, когда его земная миссия по существу завершилась (без особого, впрочем, успеха). Подарив на прощанье своему небесному гостю букетик полевых цветов — «кошачьих лапок» — она делает то, что доступно только любящей женщине: она становится выше субстанции, из которой состоит её космический друг. Из огня или изо льда сотворен тот или иной субъект (призрак, фальшак, симулякр) — не все ли ей равно? Любит — значит жалеет. Люди живут не в области Начал, а в сфере праха, и отличить в этой сфере просветление от наваждения есть самое большое из искусств — искусство художеств, «умное деланье». Советская девушка Дуня как носительница православной традиции *тихования* (сердечной исихии) владеет этим искусством в совершенстве (хотя и в болезни), в то время как Никанору Шамину, Вадиму и другим «умникам» леоновского романа так и не удается отличить правое от левого, верх от низа: каждому свое.

Подводя итог вышесказанному, необходимо заметить, что леоновский дьявол (как и ангел) не эстетизирует и не маскирует свою трансцендентную сущность, не выдает себя за нечто иное, и тем решительно отличается от амбивалентных избранников модернистского «серебряного века», подчеркнута отождествлявших духовный полет с падением. «Хочу, чтоб всюду плавала свободная ладья, и господа и дьявола хочу прославить я» — признавался в 1901 году Валерий Брюсов, а его современник Федор Сологуб прямо назвал дьявола своим отцом и спасителем:

Когда я в бурном море плавал  
И мой корабль пошел ко дну,  
Я так воззвал: «Отец мой, Дьявол,  
Спаси, помилуй, — я тону».

В историко-эстетическом плане это означает, что русская — классическая по происхождению, хотя и отчасти соблазненная модерном — культура к концу XX века уже *наигралась* с чертом, как мистически, так и социально. Слишком дорого стоил России допуск летящих демонов в литературу, музыку, живопись, театр — разрушение последнего Царства их рук дело. Профессор Шатаницкий (как и его предшественник по преисподней профессор Грацианский из «Русского леса») суть деятели той самой демонической общественности (антицеркви), сознательной или бессознательной целью которой является *раскрытие «мирового яйца» снизу для прямой инволютации темных сил*. И тут надежда только на Дуню — лишь чистой душе доступно различие духов не в понятии, не в социальной маске (белый—красный), или в гуманистической демагогии, а *на самом деле*. Посланцы ада владеют социокультурными кодами, но не живыми душами. Культура в метафизическом измерении — всего лишь тонкая колеблющаяся грань между духовными материками бытия, одна из средних (иногда даже слишком средних) оболочек цивилизации. Среди гигантского многообразия действующих лиц «Пирамиды» только скромная дочка кладбищенского попа причастна *тайной* свободе, отрицающей раздвоение духа между фарисейски исповедуемой святыней и реально осуществляемым предательством..

Из всего сказанного следует один существенный для нашей темы вывод: судить о человеке и тем более о народе только по светским (то есть заведомо условным, секуляризованным) формам его духовной жизни — достаточно пустое занятие. Человек, как и народ, может быть духовно высок, но культурно скромен (Дуня «не устаивает» быть умной), и наоборот, богат «цветущей сложностью» культуры именно в ореоле своей inferнальности (Шатаницкий). В духовном плане самодостаточная (лишенная сердечного начала) культура не столько раскрывает, сколько скрывает от человека бытие. Последнее характерно особенно для России, где на протяжении XVIII–XX веков культурная революция происходила по меньшей мере трижды (петербургская Россия, советская Россия, постсоветская Россия), и каждый раз ценностное ядро нашей цивилизации решительно сбрасывало с себя ставшую для него чужой культурную «кожу» — порой весьма болезненно для обросшей этой кожей интеллигенции. Последний роман Леонида Леонова и есть роман о финалистских путях советской интеллигенции, получившей в лице Грацианских–Шатаницких дьявольскую социально-культурную пародию на саму себя...

Подобно своим великим предшественникам — Гоголю, Достоевскому, Толстому — Леонид Леонов в «Пирамиде» приближается к той границе искусства, за которой оно пресуществляется в онтологическую истину. Спор между Шатаницким, Дымковым и Дуней — это спор о судьбе христианства в истории (и, соответственно, об исходе самой этой истории). В духовном космосе последнего леоновского романа бесовский смех оспаривает эту победу у сокровенной божественной тишины. Однако всё, что происходит во времени, уже произошло в вечности: там уже каждый имеет награду свою. Получают заслуженное и все главные персонажи «Пирамиды». Дуня дарует ангелу волю, её отец-священник страданием искупает свои еретические умствования, большие и малые бесы окончательно обнаруживают свое небытие.

«Сказанное Леоновым таит великое количество пророчеств. Не-человеческим зрением своим он зафиксировал несколько движений Бога» [2]. Подобно Ивану Карамазову у Достоевского, Леонов-мыслитель не Бога отрицает, а демону и падшему человеку ничего хорошего не обещает — ни в этой жизни, ни в будущей. Слишком суров оказался опыт модерна для этого бывшего белогвардейца, а затем красного офицера, волею судеб ставшего одним из статусных советских писателей, лауреатом Сталинских и Ленинских премий. Перспектива тварного космоса у Леонова печальна. Материальная тварь («глина») и бессмертный дух — не одно и то же. «Читая Леонова, иногда будто бы скользишь по-над ясной водой, но иногда словно продираешься в тяжелом буреломе, под хруст веток, глядя вослед заходящему, оставляющему тебя в черном лесу солнцу. И только упрямый путник будет вознагражден выходом на чистую, открытую небесам почву, где струится холодный ключ, целебней которого нет» [3].

## Примечания

1. Еп. Иоанн Зизиулас. Истина и общение // Беседа. 1991, № 10. Ленинград; Париж. С. 41.
2. Прилепин З. Подельник эпохи: Леонид Леонов. М., 2012. С. 10.
3. Там же. После публикации последнего леоновского романа среди наших литературоведов разгорелась нешуточная полемика. Одни из них находили в «Пирамиде» «торжество православия», тогда как их оппоненты — чуть ли не «бесовщину». Я думаю, что судить искусство (в том числе классическое, *sub specie aeternitatis*) следует прежде всего по законам искусства, а не по правилам строгой богословской догматики. Такого суда не выдержит ни одно художественное произведение, а почти все профессиональные писатели и художники попадут в еретики. Методология соотнесения *культы* и *культуры* предложена нами выше, во Введении. Что касается «клубка ересей» в «Пирамиде», то снова согласимся с Прилепиным: «Не стоит верить её ересям, ибо это обманка, подлог, соблазн — сам Леонов нам об этом

говорит сразу же... «Пирамида» имеет подзаголовок «Роман-наваждение» (Прилепин З. Подельник эпохи: Леонид Леонов. М., 2012. С. 807). См. также: Казин А. Л. Проза истовая // URL: <http://rospisatel.ru/keonov.htmzain-1>

## Экзистенциализм Андрея Тарковского

Обратимся теперь к игровому кино. Возьмём в качестве образца русско-советской классики 1960-х годов творчество выдающегося кинорежиссера Андрея Арсеньевича Тарковского. В лице названного художника сугубо модернистское по своей генеалогии искусство — «муза экрана» — как будто отказывается от своей буржуазно-рыночной, а затем и советско-идеологической родословной, становясь на сторону религиозной парадигмы в освоении бытия. Более того, именно в качестве христианских — по своей *сверхидее и образной плоти* — произведения Тарковского оказались, волей-неволей, оппозиционными не только официальному атеизму послевоенной эпохи, но и «оттепельному» авангарду «треугольных груш», как раз в те годы давших обильный урожай в столы эстетических садах.

Как отмечалось выше, классическая духовная вертикаль не может совершенно отсутствовать в искусстве, поскольку оно остается искусством. Даже в самые напряженные годы воинствующего атеизма, когда кино, в соответствии с богоборческими стратегиями Ленина, использовалось как важнейшее из средств коммунистической пропаганды, появлялись фильмы, в которых дух веял анонимно, безлично. Здесь мы не будем возвращаться к несомненным элементам пантеизма, заключающимся, как мы видели, в довшенковской «Земле». Назовем только несколько шедевров отечественной киноклассики конца 1950-х—начала 1960-х годов: «Судьбу человека» С. Бондарчука (по рассказу М. Шолохова), «Летят журавли» С. Калатозова (по пьесе В. Розова), «Балладу о солдате» г. Чухрая. Последняя картина символически воспроизводит житийное путешествие праведника. Герой её, деревенский парень-солдат Алеша Скворцов, оказывается одним из тех русских «несвятых святых» (название известной книги митрополита Тихона (Шевкунова)), которые, сами того не зная, жили при советских комиссарах по той же нравственной шкале, что и их предки при православных патриархах. На философском языке это называется анонимным христианством, и послевоенное авторское кино России художественно воспроизвело эту интуицию, собрав призы многих международных фестивалей.

Об Андрее Тарковском следует сказать специально. По многим признакам, семь его художественных фильмов — особенно пять первых из них, сделанных в России, — являются уникальным созданием русского

и мирового киноискусства. Не преувеличивая степень их канонической религиозности, приходится признать, что эти картины — от «Иванова детства» до «Жертвоприношения» — **целиком посвящены отношению человека с Богом**. Конечно, в таком тематическом повороте нет ещё ничего необычного — известно множество экранизаций тех или иных сюжетов из Священного Писания, вплоть до целостного «Евангелия от Матфея» П.-П. Пазолини, почти буквально воспроизводящего текст первоисточника. Однако Пазолини, будучи католиком, коммунистом, гомосексуалистом и модернистом одновременно, снимал свое *идеологическое* кино, тогда как Тарковский был художником, личная творческая *вера* («мироконцепция») которого питалась именно из сосудов христианства. Дело в том, что *почти каждый кадр или эпизод фильмов Тарковского — это в прямом смысле чудо, или, по меньшей мере, непрерывное ожидание чуда*, а чудо механизма не имеет. Если вспомнить вышеприведенное определение чуда, данное Лосевым — совпадение случайно протекающей истории с её идеальным заданием, — то у Тарковского **запечатленное кинокамерой пространство-время земной жизни есть одновременно («единосущностно») идеальное пространство-время, ведущее к Творцу и только к нему**. Иначе говоря, в фильмах Тарковского мы имеем почти полное образное отождествление бытия личного и сверхличного, физического и метафизического, божественного и человеческого (с возможным внедрением туда демонического). Христос стал человеком, чтобы человек стал Богом. Не претендуя, разумеется, на фактическое осуществление подобного сверхзадания (это доступно лишь святости), Тарковский *художественно* только этим и занимался. На указанную цель направлена у него вся структура фильма, от сюжета до темпоритмики, цвета, музыки и диалогов. Кинокадр Тарковского — это образ мира абсолютно зримого, телесного, заряженного энергией непрерывной встречи — «уже-но-ещё-не» — смертного и бессмертного. Иногда режиссер даже специально повторяет один и тот же эпизод (это верно подметил И. И. Евлампиев в своей книге о Тарковском) [1] — сначала в цвете, а потом замедленно черно-белым, или наоборот, чтобы подчеркнуть высший, трансцендентальный смысл происходящего (особенно в «Зеркале» и в «Солярисе»). По сравнению с этим наличным чудом любая концепция или идеология — в том числе и самого автора — предстает, по меньшей мере, спорной. При желании у Тарковского (например, в его статьях и дневниках) можно найти ницшеанские, экзистенциалистские, чань-буддистские, гностические мотивы, что угодно — всё это оказывается, так или иначе, **толкованием конечного ума, рационализирующего заведомо превосходящую его тайну**. Даже собственно авторское композиционное строение (фабульно-сюжетная схема) картин Тарковского занимает подчиненное (комментирующее, интерпретирующее) положение по отношению к художественно-онтологической

*первоматерии* его кинематографа — попытке воссоединения Творца и твари в любовном и жертвенном акте. Ветер, бегущий по зеленому лугу, горящий под дождем огонь, медленно преворачивающийся на берегу реки конь, мыслящий океан или таинственная «зона» — всё это эпизоды богочеловеческой драмы, разрешающейся, как в «Андрее Рублеве», иконой Спаса-Вседержителя под звуки мощного царь-колокола, отлитого русским пареньком. **Кино Тарковского, в определенном плане, есть чудо непрерывного теургического миротворения.** Не случайно Ингмар Бергман заметил, что он всю жизнь пытался в своих картинах войти в некую таинственную комнату, а Тарковский просто открыл дверь и вошел в неё.

Попытаемся вкратце осмыслить духовно-эстетический опыт, на котором строится первый художественный шедевр Тарковского — фильм «Иваново детство» (1962).

Начало этого фильма совершенно недвусмысленно: мальчик с матерью в лесу, они черпают воду из колодца, солнечный свет, кукует кукушка: царство любви и благодати. Обобщенно говоря, с первых кадров «Иванова детства» зрителю **предъявлена тема рая.** Забегая вперед, отметим, что раем фильм и заканчивается. Но вот между началом и концом фильма (между исходным и завершающим состоянием Ивановой души) расположена *земля* («мытарства»), на которой явственно проступают черты *ада*. Более того, от света до тьмы, от блага до зла у Тарковского один шаг, и иногда этого шага даже совсем нет. То, что еще недавно выступало — высвечивалось — как благо, любовь, красота, в один миг сменяется ненавистью, злобой, терзанием.

Зритель еще ничего не знает о мальчике, который слушает кукушку и пьет воду из материнских рук, а он уже пробирается по какому-то чудовищному болоту — воюет. И совершенно закономерно в следующем эпизоде тот же Иван предстает как загадочный неизвестный, «один», которого задержали русские солдаты при переходе линии фронта. Иван — гость из другого измерения. В бытовое (хотя и военное) время земли он попадает в буквальном смысле «с того света», переплывая ледяную, со всех сторон простреливаемую реку. Можно поэтому его понять, когда он — мальчишка — разговаривает приказным тоном с лейтенантом, требуя немедленно доложить о нем в штаб самому «пятьдесят первому». Он принес важные сведения с того берега — это, наконец, осознает лейтенант. Но еще важнее — и это постепенно осознает зритель — что Иван не просто герой-разведчик, а *вестник*, который послан на эту войну из инобытия, из какого-то другого мира. И то, что этот другой мир — лес с бабочкой и кукушкой — оказывается чуть ли не *одновременно и однопространственно* адом, создает антиномическое, «работающее» напряжение, которое движет вперед все фильмы Тарковского, служит сюжетобразующим принципом их строения.

Далее, по фабуле «Иванова детства», мы наблюдаем прозаические сцены выяснения личности Ивана, за ним из штаба срочно выезжает старший офицер, Иван «отчитывается» о проделанной работе, моется в казане горячей водой, ест кашу и, наконец, засыпает. В символическом же плане фильма мы в это время видим *разоружение вестника*. За пребывание в сверкающем раю, где растет чудный лес, вечно кукует кукушка и улыбается мама, Ивану приходится платить погружением в мертвую воду — реку смерти. Но дело не только в этом. За рай Иван ведет бой — такой жестокий, что его душа оказывается в известном отношении неспособной на милость и снисхождение ко всему собственно человеческому; отсюда его резкость с лейтенантом, презрительный отказ от суворовского училища и т. п. В символическом измерении эти поступки Ивана означают не что иное, как *опаленность* его душевных крыльев. «...И песен небес заменить не могли ему скучные песни земли» — так лермонтовскими словами позволительно выразить состояние, которое переживает Иван с любящими его офицерами. Тому, кто побывал на небе (и под землей), все земное предстает серым, «слишком человеческим», серединным. По всему поведению и разговору Ивана видно, что он *чувствует* свое призвание вестника, и до определенной степени осознает его. В этом проявляется его трагическое превосходство над обычными людьми и их жизнью. И чем дальше разворачивается фильм, тем очевиднее становится, что назад, на *землю*, для Ивана пути нет, что для него, разведчика-вестника, у которого враги убили отца, и сестренку, и мать, *дорога только одна — вверх, в то измерение, где идет непрерывное сражение небесных сил и куда обычные люди редко заглядывают, ибо это требует жертвы* («жертвоприношения»). Для нашего философско-эстетического анализа наиболее трудным моментом оказывается здесь именно эта близость в душе Ивана (то есть, в конечном счете, в фильме Тарковского) «верха» и «низа», любви и ненависти,рая с адом. Как раз на это обстоятельство указывал, в частности, Ж.-П. Сартр в своей статье об «Ивановом детстве», и хотя автор этих строк не разделяет экзистенциалистских взглядов французского мыслителя, все же следует признать, что Сартр верно определил главную коллизию этого фильма [2]. Добро сближается в нем со злом, а зло — с добром.

Но как это вообще возможно? Ниже нам придется — и к этому нас побуждает сам Тарковский — затронуть этот вопрос в его общей философской форме, теперь же подчеркнем, что все тематическое развитие «Иванова детства» подтверждает наше предположение об основной его коллизии — *пересечении добра и зла в тварном мире*. «Нервность во мне какая-то», — говорит Иван про себя, и это правда. И водку пьет, как дюжий мужик. Действительно, страшно в 12 лет соединить в своем существовании то, что традиционным представлением о нравственном устройстве бытия тщательно разделяется. «Убей немца» — только таким категорическим императивом жив юный вестник, а ведь это, как-никак,

тоже убийство. Чрезвычайно важно — и это постановочно подчеркнуто Тарковским — что все действие в «ивановом» блиндаже и близ него сосредоточивается вокруг разрушенной церкви. Собственно, блиндаж — это и есть подвал бывшей церкви, видны разрушенные стены, покосившиеся кресты. Тут же гремят взрывы. Горизонт земли искажен, она явно ближе к аду, чем к замыслу об Эдеме. И все же что-то ограждает зрителя от окончательного приговора. Есть в этом героически-демоническом вестнике, в этом мстительном ребенке такое усилие духа, которое не снилось серединным людям, и которое, быть может, сродни кровавому поту Гефсимании. В известном отношении русский парнишка Ваня Бондарев принимает на себя ответственность за зло войны («небратство» между людьми, по выражению Н. Ф. Федорова), а это немалая часть злости мира сего. Иван «не тепл» — он именно холоден и горяч сразу, а значит, не к нему обращено предупреждение Апокалипсиса об извержении теплых из уст Бога (Откр. 3:16).

Итак, уже в драматической завязке фильма (примерно треть его метража) зрителю дана загадка: **загадка мальчишки, который берет на себя зло войны**. В эстетическом плане это выражается в непосредственном разделении всей пластики картины на два круга — условно говоря, круг материнский и круг военный/болотный. Наконец, в религиозно-философском плане мы имеем в «Иванове детстве» антиномическое противоположение эмблематики рая и ада, которые, тем не менее, не только не отделены друг от друга непереходимой стеной, но связаны друг с другом крестом бытия. Достаточно зыбкой физической границей их является река, но уже один тот факт, что Иван переплывает ее и приносит с собой на землю *частицу небытия*, говорит о некоей метафизической соотнесенности обоих миров, во всяком случае, их сообщаемости. По сути, перед нами в фильме Тарковского не два мира («верха» и «низа», жизни и смерти), а *один* мир, вестником-представителем которого оказывается все тот же Иван — своего рода черная молния...

Таким образом, Ваня Бондарев становится в картине центром притяжения, куда втянуты, казалось бы, намного более опытные и зрелые люди. Еще характерно, что и на отношения вроде бы посторонних Ивану персонажей ложится его тень. Взять, к примеру, всё, что происходит вокруг Маши — единственного женского (кроме матери Ивана) персонажа фильма. К Маше, красивой и умной, тянутся все — и молодой Гальцев, и матерый Холин, и романтический «студент» (исп. А. Михалков-Кончаловский), который когда-то в Москве сдавал вместе с ней вступительные экзамены. Волей-неволей Маша выступает в качестве носительницы положительного начала, некой сугубо жизнеутверждающей и в этом смысле полярной по отношению к Ивану силы. Если от Ивана исходит Танатос — все равно, в жертвенной или мстительной, карающей ипостаси, то Маша целиком олицетворяет мощь Эроса, которая еще возрастает от того, что действие происходит на войне. Если

вдуматься, именно Маша является носителем противоположного Ивану духа. Она — *élan vital*, как сказал бы Бергсон, своего рода дыхание жизни, уже в силу дарованной ей женственности и красоты уничтожающая войну и связанную с ней смерть. Можно сказать, что Маша не затронута злом, не опалена адом.

И все же какая-то тень лежит на этом нежном военфельдшере. При всем обаянии в ней есть некая иллюзорность, призрачность, которая проявляется и по отношению к Гальцеву (подчеркнутая служебная субординация), и по отношению к Холину («Ну, а теперь уходи, уходи, Маша, слышишь, Маша, иди, иди»), и уж тем более по отношению к «студенту», перед глазами которого она просто мелькает как знак иного. Продумывая символику «Иванова детства», позволительно предположить, что мы имеем дело с *двуцентричным (биполярным)* произведением, в котором пара Иван—Маша есть как раз ось вращения всего человеческого в фильме. Несмотря на то что Маша и Иван внешне почти не пересекаются, само их наличие в энергетическом поле картины как бы уравнивает их друг с другом, заставляет их померяться силами. А именно: Иван *задет* злом и уже тем самым причастен ему, в то время как Маша ясным солнечным светитесь: *вся любовь. Мужской (Ивана) и женский (Маши) полюсы картины суть горизонтальное (человеческое) измерение бытия, вертикальным разрезом которого оказывается двойственное духовное послание самого Ивана.*

Так или иначе, в личном — сверхсознательном и подсознательном — душевном космосе Ивана идет война, последние причины и истоки которой уходят в тайну *колодца* (первый сон Ивана). Колодец этот — не простой, а очень глубокий, по своей вертикали сравнимый с высотой мирового дерева. В нем всегда ночь, и даже звезды там среди белого дня (нашего). И именно в этот колодец падает косынка матери после немецкого выстрела, то есть — по принципу метонимии (часть вместо целого) падает сама убитая мать Ивана. В образах сновидения мы снова переживаем центральную идейную коллизию фильма Тарковского, вырастающую из художественного прикосновения к непостижимой тайне расколотости тварного бытия и непосредственного *соучастия* его «дневной» и «ночной» сторон друг в друге. В отличие от рационально-просветительских иллюзий о человеке как «центре» мироздания в «Ивановом детстве» мы встречаемся с последовательной эстетической концепцией миротворения как драмы и риска — не только человека, но и самого Бога. В определенном плане Творец *рискует* свободой твари. Потому и видны днем ночные светила, потому и звучит чуждая речь среди русских берез.

Заканчивается «Иваново детство» знаменитыми кадрами у реки — на этот раз светлой, теплой, освещенной ласковым солнцем. Тут же находится мать Ивана.

«Мать Ивана улыбается, проводит рукой по лицу.  
 Иван пьет из ведра, потом, улыбаясь, смотрит на мать.  
 Мать Ивана улыбается, поднимает ведро с водой, машет рукой.  
 Рассеивается наплыв.  
 На берегу реки у сухого дерева играют дети.  
 Иван бежит к дереву, начинает про себя считать.  
 Девочка прячется за корягу на берегу реки.  
 Иван смотрит вокруг себя, ищет детей ...  
 Девочка выскакивает из-за коряги.  
 Бежит девочка.  
 Бежит Иван.  
 Бежит девочка, оглядывается на Ивана.  
 Бежит Иван.  
 Бежит девочка.  
 От песка панорама на сухое дерево, стоящее на берегу реки.  
 По воде и по песку бежит девочка.  
 Бежит Иван, стараясь догнать девочку.  
 Девочка убегает.  
 Бежит девочка, за ней Иван. Иван обгоняет девочку.  
 Иван бежит, вытянув вперед руку.  
 Дерево. Конец музыки.  
 Конец фильма». (Монт. зап.).

Что все это значит, особенно если помнить, что сцена у реки происходит *после казни* Ивана? Говоря теоретически, мы имеем здесь символ, наделенный онтологической характеристикой. В символическом финале «Иванова детства» зритель встречается с *художественной мистерией* Тарковского. Вопрос заключается в том, какова символизируемая ею реальность по существу, каков бог Тарковского?

Выше речь шла о том, что драматургия «Иванова детства» (его духовная энергетика) представляет собой эстетически завершенное целое, но притом такое целое, которое парадоксально включает в себя *антиномию* — противоречие в законе. На языке философии это называется диалектикой, на языке богословия — тайной Творца. По существу, в своем первом фильме молодой Тарковский решает средствами кинематографической реалистической образности проблему **теодицеи** — вопрос об ответственности Бога за присутствующее на земле зло, и проблему **крестной жертвы** как единственного способа его преодоления. Классической её постановкой в русской литературе являются мысль о слезинке ребенка в «Братьях Карамазовых» Достоевского — той самой слезинке, которая дороже мировой гармонии, предусмотренной в финале мироздания.

В XX веке проблема теодицеи неизмеримо усложнилась. Картина Тарковского в основе развернутого в ней духовного катарсиса, есть *согласие на мытарства души на этом свете*, причем душой этой оказывается именно детская душа. Вспоминая опять слезинку ребенка,

можно сказать, что в «Ивановом детстве» Ваня Бондарев фактически отвергает протест Достоевского против мирового страдания тем, что берет его *на себя* — во всяком случае, частично. Как раз благодаря тому, что Иван служит вестником другого мира (с того берега) — он соединяет эти миры в себе, находится как бы на границе света и тьмы. Он ненавидит врагов (немцев), он холоден и сдержан с друзьями (офицерами), он имеет свой подчеркнутый противоположус в эротически-самодовлеющей Маше. Единственно, кого он по-настоящему любит, это свою мать. Даже с девочкой из снов — она же девочка райского финала — он пребывает в знаково-отдаленном отношении, выражаемом то в ее отказе принять от него яблоко, то в игре в прятки на берегу солнечной реки...

И наконец, это сухое дерево. О нем много написано, но надо поставить точки над *i*. *Иван после казни оказывается в раю*. Там его встречают и мать, и солнце, и девочка. Но причем тут сухое страшное дерево, как бы напоминающее обитателям рая о земле с ее муками, со всем тем, что им пришлось там пережить? Несомненно, художественная мистерия Тарковского включает страдание в число *божественных атрибутов*. «Бог есть свет, и нет в нем никакой тьмы», — говорит апостол (1 Ин. 1:5). Но откуда же тогда берется зло? И кто в этом мире не причастен злу так, что по справедливости божией не заслуживает смерти? Собственно, когда Иван воюет с немцами (шпионаж), он применяет против них их же приемы, сознательно использует зло против зла. Это тот самый «кошмар злого добра», о котором писал Бердяев в своем отзыве на книгу И. А. Ильина «О сопротивлении злу силою» [3]. Иначе говоря, Иван своей жертвой получает власть и право судить сатану и всех земных и небесных приспешников его.

Но вот суда-то у Ивана и не получилось. Вместо победы над злом он... плачет. И даже в раю, после мученической кончины и всех перенесенных на Земле испытаний, он встречает не только солнце и мать, но и черное дерево у реки. Разумеется, тут мы ходим по тонкой грани, но христианская мысль (в отличие от гностической) должна строить свою теодицею из единого принципа. Кто сказал, что совершенство Бога сродни совершенству камня, единственный удел которого — самодовольный покой? Если бы это было так, Господь не создал бы мира. *Страдание есть цена духовности*. Любящий не может не страдать в самом акте любви. Другими словами, подлинно божественное состояние духа не исчерпывается онтологическим самодовлением. Где-то на неисследимой глубине божественной жизни абсолютная самодостаточность тождественна любовному горению и жертве. Только так следует понимать слова Христа, сказавшего, что «Я и Отец — одно» (Ин. 10:30). Когда сухое дерево как будто немотивированно появляется в райском саду, мы начинаем понимать, что оно не случайно выросло там, что это не прихоть режиссера, а эмблема *Крестного Древа*, вписанного в бытие самим Творцом. Мир без свободы, страдания и любви был бы мертвым

миром. Пройдя сквозь очистительную муку, Иван у Тарковского обретает свой рай, но сухое дерево служит ему (и зрителю) напоминанием, что в божественной плероме радость и страдание, покой и самоотвержение, Отец, Сын и Дух едины. В пределах человеческого разумения это означает, что по справедливости Отца люди заслуживают наказания, но по бесконечной любви Сына дерзают надеяться на спасение (оригиновский «апокатастасис»). Защищая нас от суда, Христос защищает нас от ада, но он не хочет и не может совершить за нас дело свободной любви. И потому каждому уготовано заслуженное им в божественной полноте место: кому свет, кому покой, кому «тихое возносительное движение» — но в блаженных кругах рая найдется место и для памяти о земле, символом которой является черное дерево у реки в «Ивановом детстве».

Последующие фильмы Андрея Тарковского, в сущности, развивали и детализировали на разном материале указанную метафизическую тяжбу зла с добром, причем с явным нарастанием в ней эсхатологических мотивов. Можно сказать, что в позднем кинематографе Тарковского (период эмиграции) конец света уже произошел. Он прямо сказал этом в «Жертвоприношении» (1985), где темы рая нет вообще. Остается только надежда на милосердие [4].

## Примечания

1. *Евлампиев И.* Художественная философия Андрея Тарковского. Уфа, 2012.
2. См.: URL: <http://www.cinematheque.ru/post/129665>
3. *Бердяев Н. А.* Кошмар злого добра // Путь. 1927, № 4. С. 176.
4. Подробнее см.: *Казин А. Л.* «Иваново детство» Андрея Тарковского // URL: <https://www.portal-slovo.ru/art/35942.php>

## Коммунизм Глеба Панфилова

В заключение данного раздела обратимся к позднесоветскому *социальному* кино. Я имею в виду картину Глеба Панфилова «Прошу слова» (1975). Этот фильм является одним из самых глубоких художественных исследований метафизики русского коммунизма в искусстве XX века. Идея коммунизма, как известно, уходит в глубь столетий, вплоть до «Государства» и «Законов» Платона (см. об этом запрещенную в свое время книгу И. Р. Шафаревича «Социализм как явление мировой истории»). Фильм Панфилова «Прошу слова» и повествует о том, почему навязанная русскому народу материалистическая социальная схема стала частью его национальной судьбы. Попытаемся вдуматься в идейную коллизию, развернутую перед нами режиссером средствами игрового кино.

\* \* \*

*«Фильм “Прошу слова” обращен в современность. Героиня картины — современный общественный деятель, коммунист, председатель горисполкома. С Елизаветой Андреевной Уваровой (художница Инна Чурикова) зритель знакомится в перерыве между заседаниями сессии Верховного Совета РСФСР. И пока длится этот перерыв, мы, по воле авторского замысла, глубоко и всесторонне знакомимся с жизнью и деятельностью героини фильма».*

Аннотация к фильму «Прошу слова»

Итак, главная героиня фильма, как говорили на советском языке — «аппаратчица», женщина-функционер. Партийная номенклатура, выдвинутая с должности секретаря заводского комитета на пост председателя горисполкома («мэра», выражаясь нынешним языком). Город крупный, областной центр, притом из древних русских городов — история его насчитывает более семисот лет. Вот только название странное: Златоград. Нет таких на Руси. Есть, правда, Златоуст, однако по стилю («внутренней форме») это название скорее напоминает придуманное Достоевским в его романе «Игрок» название немецкого курортного городка «Рулетенбург», которое Томасу Манну показалось в своё время чудовищно безвкусным. Разумеется, и в том, и в другом случае мы встречаемся с намеренным педалированием смысла, именем-метафорой. Так с самого начала перед зрителем разворачивается символика кинофильма, далеко выходящего за рамки жизнеописания партийной номенклатуры. Достаточно вспомнить, что фабула его начинается с самоубийства подростка, сына Елизаветы Уваровой. Но потом мы узнаем, что мать этого подростка — не только «мэр», но и мастер спорта по стрельбе. Так что игры с оружием у него, так сказать, наследственные.

Такова смысловая экспозиция ленты. На переднем плане — еще не сами герои, но уже их дети. Дочь Лена, в меру капризная, себе на уме девочка, больше похожая на отца, чем на мать — своей приземленностью, практичностью, в свои нежные лета хорошо чувствующая, что мягкостью и хитростью скорее добьешься успеха в жизни, чем гневом и напором. Этакая милая кошечка, танцующая под «битлов». И сын Юра — парень как парень, интересующийся спортом (особенно стрельбой), мастерящий себе пистолет, испытывающий его в зимний день, благополучно ускользающий от милиции... и вдруг убивающий себя в собственной квартире под музыку и танцы сестры. Что же все это значит?

Глеб Панфилов уже в первых кадрах своей картины «Прошу слова» настраивает зрителя на высокий лад. Пока мать заседает в Верховном Совете, сын убивает себя. Случайно, нечаянно убивает, но все же

стреляет себе в лицо. Невинная жертва, приносимая за грехи мира — сказал бы религиозный мыслитель. Но не будем торопиться с выводами. Тем более что и автор не торопится: впереди весь фильм.

Вторая часть картины начинается с похорон. Ничего лишнего — строго, сухо, лаконично. Но ведь тут хоронят сына героини, единственного мальчишку, так нелепо и страшно погибшего! Самое поразительное, что мать остается внешне вполне спокойной. Разумеется, Уварова вовсе не изверг, не бесчувственный человек. Страдание матери написано у нее на лице, видно в ее глазах — но жизнь продолжается. Более того, жизнь Елизаветы Андреевны Уваровой принадлежит не только ей самой и ее семье — она принадлежит делу, которому эта женщина служит. В день похорон сына она, как обычно, является на работу, что повергает в недоумение и даже слезы окружающих людей, к примеру, её милую секретаршу Танечку.

Но что взять с секретарши? Она обычная мягкосердечная девушка, для которой бытие открыто в первую голову как частное бытие. Что же касается Елизаветы Уваровой, то зритель уже на 12-й минуте фильма начинает догадываться, что она, если позволено так выразиться, в другом измерении пребывает. По иному закону живет. Что это за закон, пока неясно (ни зрителю, ни, пожалуй, самой Уваровой), налицо только одно из его проявлений. Однако как археолог восстанавливает целую культуру по отдельным сохранившимся черепкам, так и внимательный зритель уже может предположить, что это закон *сверхличный*, суровый. Понятно, что это не закон рода: Уварова ценой подавленного материнства преодолевает плач по сыну. Быть может, тогда это некое подобие кантовского категорического императива: поступай всегда так, чтобы правила твоего поведения могли служить нормой всеобщего законодательства? Однако вряд ли русской женщине способны прийти в голову такие отвлеченности. Остается предположить тот (разумеется, бессознательный или, лучше сказать, сверхсознательный) источник уваровской морали (этоса, выражаясь языком Аристотеля), который обращается не к чувству и не к разуму, и который устами своего основателя произносит действительно роковые слова: «Кто любит отца или мать более, нежели Меня, не достоин Меня; и кто любит сына или дочь более, нежели Меня, не достоин Меня» (Матф. 10:37). Пока это лишь предположение. Посмотрим, что будет дальше.

А дальше следует... оперетта. Звучит музыка «Сильвы». Елизавета с мужем на пляже. Идут по берегу реки. Кувыркаются в траве.

Итак, от похорон сына до игр с мужем, от морга до оперетты мы вслед за Панфиловым проделали путь всего за 10 минут. И куда же он нас привел? Кувыркания с мужем, слезы секретарши, даже похороны нам по-человечески понятны: все это житейское, кто через это не проходил? Но вот явиться на работу в день погребения собственного ребенка — тут уже другое дело. Здесь протупает нечто, от чего современного

(да и «вечного») обывателя бросает в дрожь. Здесь кто-то рождается, здесь хочет высказаться какая-то трудная мысль.

Но тогда причем тут «Сильва»? Неужели у Елизаветы Андреевны Уваровой, строгого и сурового человека, коммуниста, председателя горсовета, любимая музыка — оперетта, это самое буржуазное из всех искусств?

«Сильва» продолжается и в третьей части. Более того, она оказывается одним из лейтмотивов фильма — наряду с величественной революционной песней... Но это в будущем. А пока Елизавета с мужем и новорожденным сыном на руках выходит из роддома. Здесь картина делает возврат во времени, к тому счастливому утру, когда появился на свет ее первенец. Уварову целуют друзья и родственники. Фотографируются. А после упоенные родители танцуют в комнате общежития.

И опять гремит «Сильва», и снова восхищается ею Лиза («Вот это искусство!»), камера скользит по развешанным на стене фотографиям Лизы на пьедесталах почета (стрельба), мы видим ее стреляющей в тире с правой, с левой и с обеих рук, муж ее (тренер городской футбольной команды) удовлетворенно повторяет свою любимое словечко «велл». Все как у людей — жизни мышья беготня, цена дней...

А потом муж узнает, что жене его предлагают стать... мэром города. Первая его реакция, как и следует ожидать от обывателя, — отказ (снять с себя ответственность). «Ну что ты? Я же этого хотела», — отвечает ему жена. Сергею Уварову невдомек, что хотеть в жизни можно именно ответственности, а не «тихой гавани» с геранями на окнах (или с собственной иномаркой и виллой, по нынешним меркам). Более того, Елизавета Андреевна не помышляет использовать власть и как привилегию. Власть — это не золотая рыбка, ее нельзя унижать на посылках для личных и групповых вождедений (например, для того, чтобы обеспечить квартирой правого крайнего городского футбола, как об этом просит муж). Власть — это... несение креста, сказала бы Уварова, если бы умела выговаривать такие слова. Трусливое бегство от него или извращение его в своих интересах равно чуждо Лизиной душе. Окружающие Уварову люди — в том числе самые близкие, родные — хотят именно пригреться у власти, корыстно использовать ее. Интересно, что сказали бы по поводу Уваровой демократические «борцы с привилегиями»?

А Елизавете Андреевне нужен мост. Красивый, большой мост через реку, чтобы построить на левом берегу новый город. Старый задыхается на правом. На левом берегу не будет никаких заводов, будет новый центр в лесу с соловьями — почти курорт. Не больше и не меньше. Опять всплывает это странное противоречие, можно даже сказать, антиномия (противоречие в законе). Елизавета Андреевна Уварова берет власть как служение, как своего рода нравственный подвиг — а осуществляет ее под «Сильву» для строительства города-курорта. Совсем по Маяковскому: «здесь будет город-сад». Только почему покончил с собой автор

этих стихов, и только ли случайно выстрелил себе в лицо сын панфиловской героини? Противоположение между сверхличным источником власти и ее мещанским, «опереточным» толкованием проходит через сердце Уваровой. Чтобы строить курорт с соловьями, не надо понимать власть как *послушание* и приходиться на работу в день семейных похорон. Для этого достаточно умной администрации. Это понимает опытный, хотя и несколько циничный бывший предисполкома, уступая Елизавете Андреевне свой кабинет и предупреждая ее, что и у нее в сейфе вальерьянкой может запахнуть.

Пятую и шестую части картины занимает один из важнейших ее эпизодов — посещение старого большевика. Попытаемся войти в объективный «эйдос» происходящего, независимо от той или иной политической конъюнктуры.

Итак, сразу после «Сильвы» мы видим председателя горисполкома Е. А. Уварову зачитывающей Указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении старого коммуниста Степана Трофимовича Бушуева орденом Ленина — за активную революционную деятельность в годы становления Советской власти, за большие заслуги в деле коммунистического строительства и в связи с восьмидесятилетием со дня рождения. Старик лежит в постели, уже не встает. Поздравить его с днем рождения и с новым орденом пришли к нему на квартиру друзья (и даже один враг, которого юбиляр прощает). Композиция намеренно выстроена на манер канонических произведений социалистического реализма 1950-х годов, в ней участвуют все полагающиеся в таких случаях персонажи. И разговор соответствующий: «Ну, Степа, поздравляю тебя с высокой наградой. Желаю тебе быстреешего выздоровления». О Степане Бушуеве мы узнаем — жена проговаривается — что он полпенсии на телеграммы тратит: во все концы нашей страны, где электростанцию построят, где завод откроют или в космос полетят... Прямо иконописный портрет какой-то...

Самое существенное, однако, в том, что это действительно иконописный портрет. Не из тех, авторы которых думали только о гонораре, и цинизм которых проступал в каждой черточке их «пятизвездных» моделей. Автор настоящего портрета — сама Елизавета Уварова, старого большевика мы видим ее глазами и в ее мысленном горизонте. «Вот. Как какое-нибудь событие, он в комод за деньгами и на почту поздравлять. А то и поругать, кого есть за что. И все-то его касается. И до всего ему дело есть. А я стою тогда и радуюсь. Какой красивый человек в нашем городе живет. Вы, Степан Трофимович, как поэт». Другими словами, между Бушуевым и Уваровой пробегает некая искра, возникает своего рода электрический ток — та самая энергия, которая за три года после революции собрала разрушенную Россию, в 1945 году подняла красное знамя над германским рейхстагом, а в 1961 вывела русского паренька в космос. Это та сила, которая побудила «ладожского

дьячка» Клюева писать Ленину стихи, а гениального прозаика Платонова — поведать о всаднике Копенкине, влюбленном в Розу Люксембург. Даже искушенного в разного рода переключениях религиозной энергии Бердяева эта сила заставила, в сущности, прославить коммунистический опыт России в своей итоговой книге «Истоки и смысл русского коммунизма». И кто знает, не молодого ли Степана Бушуева видел Александр Блок среди двенадцати красногвардейцев-апостолов в январе семнадцатого?

Среди действующих лиц сцены у постели старого большевика на первых порах не заметен мальчик, сопровождающий своего деда (давнего друга-врага Бушуева) в гости к юбиляру. Зовут деда Иван, и оказывается он врагом фактически всем присутствующим. Видимо, дело тут в каких-то застарелых ранах на душах этих строителей нового мира. Между ними происходит следующий знаменательный диалог:

«Иван: Поздравляю тебя, Степа. Будь здоров. И прости ты меня Христа ради. Прости.

Груша (один из друзей Бушуева): Тьфу ты, мать честная! Прощенья пришел просить!

Бушуев: Молчи, Гриша. Уймись!

Гриша: Я-то уймусь. А вот ты простишь. Ты добрый. А Петр Никитин... Вася Паньков? Кто из них простит? Ты? Я? Нет за них ему прощенья и не будет...

Иван: Помру я, Гриша. Скоро помру. Прости и ты меня, если можешь.

Гриша: Нет, Ванька, не прощу! Смерть, и та нас с тобой не помирит. Ты так и знай!

Внук: Папаша, зачем же так? Зачем шуметь, здесь же люди.

Гриша: А ты кто таков, чтоб встречать? Своего выгораживаешь?

Внук: Не выгораживаю, а люблю. Он мне дед. Он меня вырастил без отца, и брата вырастил, и сестру.

Бушуев: Вот это верно. Это ты хорошо сказал». (Монт. зап.).

Действительно, хорошо — иную точку отсчета внес. Для молодости не так важно, что было вчера, для нее необходимо завтра. И в перспективе этого будущего дня или века значимо вечное, а не преходящее, важен замысел, а не результат. Пусть старики живут прошлым — жизнь продолжается и в конечном счете придет к божьему суду. Там все ответят за все и за всех. Как сказано в Писании, «в чем застану, в том и сужу». Православная концепция спасения, в отличие от католической и протестантской, не признает перед Богом юридических заслуг или абсолютного предопределения. Если Иван кается перед своими одногодками, значит, есть за что, и покаяние ему зачтется. Недаром этот старый коммунист (и, вероятно, в дневном своем сознании — безбожник) просит у Ивана прощения Христа ради. Что было, то было, а для Бога не только было, но и есть. И в суд Божий войдет вина старика Ивана

перед Петром Никитиным и Васей Панковым, и перед крестьянами, которых он, возможно, раскулачивал, и перед русскими офицерами, которых он, возможно, расстреливал, и перед городским собором, с которого он, возможно, свергал кресты — но в него войдет и любовь его к внукам и ответная любовь их к нему. А самое главное, туда войдет идея русского коммунизма как *мирового спасения* — того самого русского соблазна, объединяющего у постели Степана Бушуева его друзей и врагов, включая Елизавету Уварову. Фильм Глеба Панфилова «Прошу слова» дает возможность субстанционально отделить марксизм-ленинизм как идеологию (и насильственную практику) от религиозного состояния соборной души русского народа, в этот коммунизм поверившего и его на себя взвалившего как своего рода юродский подвиг. В таком плане русский коммунизм — от революционной молодости Степана Бушуева до «реального социализма» Елизаветы Уваровой — предстает перед нами как *хилиастическая ересь на почве Православия*, где замысел о жизни по правде оказывается жертвенным переосмыслением христового огня. «Огонь пришел я низвесть на землю, и как желал бы, чтобы он возгорелся!» (Лк. 13:49). Не этот ли огонь — вопреки грешившим около него бесам — горит и в величественной песне, многими точками своего духовного пространства совпадающей с церковным хоралом, вплоть до слов о крови мучеников, на которой стояла и стоять будет русская земля:

Урюмый лес стоит вокруг стен,  
 Стоит, задумался, и ждет.  
 Лишь вихрь в груди его взревет порой.  
 В глубоких рудниках металла звон.  
 Из камня золото течет.  
 Там узник молотом о камень бьет...  
 Вперед, друзья! Вперед, вперед, вперед!  
 Иссякнет кровь в его груди златой.  
 Железа ржавый стон замрет...  
 Но в недрах глубоко земля поет:  
 Вперед, друзья! Вперед, вперед, вперед!  
 Кто жизнь в бою неравном не щадил,  
 С отвагой к цели той идет.  
 Пусть знает, кровь его тропу пробьет.  
 Вперед, друзья, вперед, вперед, вперед!» (Монт. зап.).

Только причем тут «Сильва»?

Тема «идеал и жизнь» продолжается и в следующих частях картины — с драматургом по имени Федя (исп. Василий Шукшин). Теперь зритель встречается с этой темой в ипостаси «искусства и власти», соотношения свободного (по определению) художества и советской коммунистической идеи. «Первый звонок» о трудностях в этих отношениях прозвенел уже в первый «властный» день Уваровой, когда она

принимала дела: оказалось, что в исполкомовской картотеке искусство числится где-то на шестом месте, после промышленности, здравоохранения, строительства... Собственно говоря, почему бы нет? Кто сказал, что изящная словесность и прочие музы должны горделиво выступать впереди строителя и врача? Без стихов очень можно прожить, а без крыши над головой попробуй проживи. И все же между Уваровой и драматургом Федей возникает высокое духовное напряжение, сравнимое с напряжением предшествующего эпизода, но противоположное ему по знаку: там свой узнавал своего, здесь свой наткнулся на «свое-другое». Федину пьесу не пропускает отдел культуры уваровского градоначальства, и он просит Лизу — так они называют друг друга в богемной обстановке живописной мастерской — посодействовать ее пропуску на сцену. А Лиза не хочет этого делать. «Нескромная у вас пьеса, — говорит она драматургу. — Не по-русски как-то. На западное кино похоже. Я такое в Париже видела».

Перед зрителем-читателем поистине знаменательная беседа двух русских людей, каждый из которых «своего не познаша». Ведь говорят-то они, действительно, об одном, а на поверхности выходит о разном. Приведенная беседа включает в себя все основные моменты многолетней драмы художественной интеллигенции при советской власти, начиная от их первоначального тождества (революционный модернизм во всех смыслах этого слова) и кончая их двусмысленным противостоянием в брежневскую эпоху. Чего в этой беседе нет, так это лукавства и криводушия: Федя и Лиза говорят что думают. «Мы делаем одно дело», — говорит Лиза, и Федя соглашается. Действительно, на Руси почти не было «чистого» искусства. Русский художник (что православный, что коммунистический) понимал свое творчество как служение. Но ведь точно так понимает свою власть Лиза! Отчего же они не «слышат» друг друга?

Выскажу предположение, что мы имеем здесь дело с двумя духовно-онтологическими уровнями одной идеи: ее социальным и эстетическим вариантами. Лизе надо построить город-сад. Феде надо написать хорошую пьесу («У вас такое хорошее лицо, такие руки! Вы ж рабочий человек!» — верно замечает Лиза), но оба в глубине души хотят жить по правде. Их противостояние — это *не противоборство сущностей, а различие ипостасей*. Не случайно главный Лизин довод насчет сцены в постели звучит вполне церковно: не скромно как-то, не по-нашему. Кротость и смирение в сочетании с истовостью и упорством в отстаивании основ — вот главная сила Уваровой. Федина (условно говоря, шукшинская) драматургия относится к «сексу» и прочим завоеваниям передового западного кино примерно так же, как сама Лиза — она не имеет ничего общего с тем торжеством порноцивилизации, которое наступит на отечественных просторах всего через пятнадцать лет после выхода на экраны фильма «Прощу слова». Для Уваровой ничего

не меняет даже постановка Фединой пьесы в Москве: она не поступается принципами...

Итак, в приведенной сцене мы присутствуем при взаимоотталкивании двух сторон одного целого, составлявшего монолит в маяковско-троцкистские времена, но давшего трещину в период «оттепели». Их общая драма заключается в превращенности и даже извращенности религиозной энергии, двигающей вперед как партийного работника Елизавету Уварову, так и драматурга Федю. В эстетической своей преломленности эта энергия, по-видимому, быстрее исчерпывает себя, чем в социально-практической. Более того, ее художественный авангард испытывает постоянные искушения со стороны чуждых духовных сил, и сам оказывается своего рода обрывом, на котором вся постройка земного рая рискует покачнуться: роковая о гибели весть! Это весть о том, что нельзя быть верующим наполовину, что нельзя жить днем на партсобрании, а ночью — в храме. В фильме «Прошу слова» драматург Федя выходит на московскую сцену. В жизни Василий Шукшин безвременно погибает, несмотря на свой всероссийский триумф; гибель эта символически предвосхитила самоубийство Советского Союза, который одинаково представляют в фильме predisполкома Уварова и драматург Федя.

Дело драматурга Феде — последний развернутый эпизод первой серии «Прошу слова». Но кончается она все же тем, что Уварова пьет валерьянку — сбилось-таки предсказание бывшего мэра. Тяжела ты, шапка Мономаха...

А потом приезжает французская делегация из города-побратима. И госпожа Уварова ведет прием иноземных гостей. Прием как прием — переводчики, боржоми, кофе. Был предложен даже коньяк, но Елизавета Андреевна отказалась. Говорят, что язык дан дипломату для того, чтобы скрывать свои мысли. Если так, то Уварова плохой дипломат: святую истину выдает. Рассказывает, что плакала от счастья, когда избрали мэром: обрадовало доверие людей, масштаб работы. Откровенничает о том, что жилищное строительство — это политика партии, и что она мечтает построить в городе мост. Конечно, семисотлетнему городу нужен мост. Но разве это мечта для «левых» французов, начитавшихся Сартра и втайне еще надеющихся, что из русского коммунизма что-нибудь получится — что-то такое, чего нет у них самих. А тут вдруг мост, жилье. Такого добра у них самих много. Разве об этом думали Роллан, Барбюс и тот же Сартр, когда восторгались Лениным—Троцким—Сталиным, и действительно жили «светом с Востока». Их поздний маоизм — из той же оперы. Недаром ведь просвещенный Запад сорок лет не обращал внимания на ГУЛАГ, и обрушился на него только в 1970-х годах, когда Советский Союз стал стремительно «русеть» с перспективой восстановления православия и самодержавия на одной шестой части суши. «Знаете, приезжайте

к нам лет через пять, — приглашает французов Елизавета Андреевна, совсем как когда-то “кремлевский мечтатель” Герберта Уэллса. — Тогда поймете». «Почему вы так скромно одеты?» — не унимаются гости. «А мне так нравится. Это мой стиль», — отвечает Лиза и только дома отводит душу: «Нет, ты только подумай, Сережа, она мне заявляет, что я скромно одета. Нахалка! А по-моему, я не скромно одета. Я хорошо одета. Я — официальное лицо». (Монт. зап.).

Драма Елизаветы Уваровой, кроме всего прочего, заключается еще в том, что иноземный взгляд на вещи, по существу, поддерживает и ее семья. Не только муж-тренер и кошечка-дочка, но даже сын Юра: «Ты должна одеваться шикарно, мам. Ты же мэр!» Не за это ли смешение «божьего дара с яичницей» и приносится Юра в жертву в начале фильма? И не символизирует ли эта ритуальная жертва действительные страдания миллионов русских людей, поверивших в коммунизм как в Царство Божие, принявших его на себя, но в итоге оказавшихся с мечтой о... мосте. («Догоним и перегоним Америку!»). И тут уже не помогут ни скромная одежда советского (не путать с постсоветским) мэра, ни даже отказ Елизаветы Андреевны от собственной дачи. Если всеобщая национальная цель — идеал всего народа — каким-то подсознательным, подпольным и даже карикатурным образом отождествляется с мостом, с Америкой и с «Сильвой» — продолжение почти монашеского служения ему представляется одновременно трагическим и смешным. «Идеализм! Ты, мама, жизни не знаешь. Ты — идеалист!» — бросает матери сын, с молодых ногтей наученный, что реально в бытии только чувственно-материальное, а все духовное и высокое — так, именины сердца... В отличие от этого современного подростка, Елизавета Андреевна продолжает нести свою ношу вопреки всему — вопреки «объективному историческому процессу», вопреки здравому обывательскому смыслу и даже вопреки французам: постой-ка, брат мусью!

Следующее ключевое звено картины опять связано с зарубежьем — на этот раз с Чили. Семья Уваровых слушает последние известия по телевизору:

«Диктор: К событиям в Чили. Мир облетела весть о военном перевороте в Чили, направленном против правительства народного единства. Власть в этой стране захвачена военной хунтой. Мятежные войска после бомбардировки с воздуха и артиллерийского обстрела захватили президентский дворец. По сообщениям некоторых информационных агентств президент Сальвадор Альенде убит. Хунта ввела на территории Чили осадное положение и установила строгую цензуру над средствами массовой информации. Мятежники захватили все радио и телефонные станции. Связь с внешним миром..

Уваров (за кадром): Не плачь, Лиза, успокойся.

Уварова: О чем ты, Сережа? Они Альенде убили!

Уваров: Я, конечно, очень переживаю. Ну, нельзя же так! Мама моя, бабушка ваша, третий месяц в больнице! Думал, с ней что-то. Зачем же на меня обижаться?

Лена: Mam, ты куда?

Уварова: В тир, дочка.

Уваров: Люди спать ложатся, а ты стрелять?

Уварова: Ну, Сереженька, ну мне надо успокоиться. Иначе не засну.

Лена: Пап, а пап! Как ты думаешь, наша мамочка не растерялась бы сейчас в Чили?

Уваров: Не растерялась бы.

Лена: А ты?

Уваров: Не знаю, дочка.

Лена: А ты, Юрка?

Юра: Отстань.

Лена: А я не растерялась бы. Эх, нам бы сейчас в Чили». (Монт. зап.).

Эта «семейная» сцена, снятая единым куском почти без монтажных стыков и перемен планов — сплошной художественный и смысловой шедевр. Глеб Панфилов, возможно, как никто другой, умеет вместить бесконечно емкое содержание в самую простую, казалось бы, житейскую ситуацию. Не случайно Достоевский заметил, что иной жизненный факт заглядывает в себе глубину, которой нет у Шекспира. Тысячи людей смотрят новости по телевидению, обмениваются при этом мнениями — и в этом, как в капле воды, отражается мир. Порождающая модель неограниченной смысловой мощи, по вышеприведенной формуле А. Ф. Loseva. Попытаемся разобраться, куда эта мощь направлена.

Елизавета Уварова переживает события в Чили как сокрушительную личную беду. Ее дело — дело, которому она отдает жизнь — потерпело поражение в далекой стране. Тем острее чувство Уваровой, тем сильнее ее боль. Идеи, как известно, не подчиняются пространству и времени, они соединяют Златоград с Сантьяго точно так же, как времена Платона с временами Че Гевары. Сальвадор Альенде для Лизы не чужой и далекий человек, а родной брат. Подобно старому большевику Степану Бушуеву, Елизавета Уварова живет в революционном космосе — ее душа как бы летает в нем над планетой. Какой нечестивец осмелился бы упрекнуть ее в этом? Автор этих строк помнит, как в сентябре 1973 года подавляющее большинство советского народа было на стороне Альенде; точно так же в марте 1953 года буквально вся страна рыдала по ушедшему генералиссиму...

Разумеется, холодный рассудок тут же подскажет иному насмешнику аргумент всесилья пропаганды над массовым сознанием — и ошибется, потому что не все и не всегда решается в России на уровне лукавой манипуляции. Своим отношением к чилийскому путчу Уварова лишь доказывает, что *ее душа еще способна верить*, — а уж во что верить, это, действительно, во многом на совести владельцев mass-

media. Никакая человеческая сила не заставит уверовать мертвую, остывшую душу, она в состоянии лишь извратить и обмануть эту веру. Как говорится, Бог шельму метит, но Он же метит и своих избранных благодатью откровения. Елизавета Уварова вполне могла бы пойти на костер, стать коммунистической Жанной д'Арк, и не ее вина, а беда в том, что ее не научили вере, слов вероисповедных она не знает, так же как и имени Божьего. Потому она и идет в тир, чтобы пострелять «за упокой души» убиенного чилийского президента, вместо того чтобы пойти в храм помолиться за него.

Совсем другую картину являют собой члены уваровской семьи: человеческую, слишком человеческую, как сказал бы Ницше. Сергей Уваров, конечно, тоже переживает, но вполне в меру, и уж во всяком случае меньше, чем за собственную мать, лежащую в больничной палате. Все правильно, так и надо — только вот дотошная Лена чувствует, что папочка ее расстерялся бы сейчас там, в Чили, в отличие от мамы — «ворошиловского стрелка». Да и сам Уваров это знает. Семейный очаг Уваровых находится на перекрестке всемирных ветров, двери открыты на вьюжную площадь. Если Юра, Лена и Сергей Уваровы смотрят на происходящее как зрители, то Елизавета — как участник драмы. Семья находится на окраине, Лиза — в центре событий. Духовно-душевная плануда Уваровой неизмеримо выше усредненного душевного строя окружающих — неудивительно, что Лизин огонь способен и подпалить их, подобно тому, как рыцарь веры Авраам готов был заколоть для Бога родного сына. «Ну нельзя же так, Лиза, не плачь, успокойся!» — говорит Уваровой муж, и по-человечески он прав. Примерно то же самое говорил апостол Петр Иисусу Христу перед казнью, и услышал от него суровый глас: «Отойди от меня, сатана! ты мне соблазн, потому что думаешь не о том, что Божие, но что человеческое» (Матф. 16:23). Царство божие восхищается силой, и именно потому враги человеку домашние его.

Нам осталось пройти — вслед за г. Панфиловым — сравнительно небольшую завершающую часть пути. Собственно, фильм завершают два драматургических собранных эпизода — свадьба в доме, который треснул, и совещание по этому поводу в исполкоме. В первом случае Лиза выступает как мастер социальной режиссуры и «на ура» увозит всю свадьбу из опасного места под предлогом осмотра новой квартиры. Небольшая ложь «во спасение», но на то он и «реальный социализм», которого не понять левакам вроде Ж. П. Сартра. Во втором эпизоде Елизавета Андреевна руководит странным заседанием, где начальники всех центральных служб Златограда по очереди отказываются от ответственности за грозящий дом, спихивая вину друг на друга. В конце концов, как и следовало ожидать, Уварова берет риск на себя: «Дом, безусловно, будет стоять. Я убеждена в этом, товарищи». И там и тут Уварова — своего рода ось, вокруг которой вращается вся жизнь вверенного ей города. Убери эту ось, и город провалится. Да что город —

провалится империя, сверхдержава под названием СССР. Подобно мотоциклу или велосипеду, СССР как одна из превращенных форм русского сакрального царства мог существовать лишь постольку, поскольку находился в движении, то есть питался религиозной энергетикой двигавшей его идеи. Стоило Елизавете Уваровой опустить руки («Ты, держащая небо и сушу неподвижно тонкой рукой!») — и страна развалилась без видимых причин, хотя всего за тридцать лет до этого разгромила сильнейшую армию мира, сделала атомную бомбу и первой вышла в космос. Очевидно, Елизавета Андреевна в своем «ночном» сознании предчувствует исторически скорый конец представляемой ею силы, оттого и нервничает, и часто плачет. «Вот ты, Сереженька, всю жизнь в “Спартаке”, а Спартаком не стал», — говорит она мужу, и это ей тем обиднее, что на самом деле Спартаком зовут... ее служебного секретаря. И к выступлению в Москве, на сессии Верховного Совета Уварова готовится как к последнему бою, от исхода которого зависит нечто несравненно значительнейшее, чем финансирование нового моста. «Я знаю, город будет! Я знаю, саду цвезть!» — прямо ссылается она в начале доклада на певца «серпастого и молоткастого», даже не подозревая о том, что молот и звезда суть оккультные знаки. Ее неудачная попытка измерить и сфотографировать опоры Крымского моста в Москве — от той же отчаянной надежды остановить время и вместе с тем ускорить его: хилиастическая утопия требует рая немедленно, здесь и сейчас. В деньгах ей, разумеется, отказали — в следующей пятилетке дадут. А что, если следующей пятилетки не будет? Конечно, в 1973 году (время действия картины) такое почти никому не снилось, но вот Панфилов в лице своей героини тайно предсказал такую возможность...

Финал «Прошу слова» поистине *символичен*. Обескураженная и униженная отказом Москвы Уварова возвращается домой, берет ведро с тряпкой и яростно, наперекор всему свету моет пол. Совершается омовение от мировой скверны — будь что будет, а Златоград настоит на своем. И действительно, в последнем эпизоде картины мы снова застаем Елизавету Уварову в зале заседаний Верховного Совета в Кремле, где она просит слова. Что она скажет, мы не знаем, но в кадре разрастается уже слышанная нами песня, исполняемая на этот раз не слабыми любительскими голосами, а мощным и стройным хором:

Правда, заключительные титры фильма снова идут на экране под «Сильву»...

\* \* \*

Итак, о чем же фильм «Прошу слова»? Какое слово хочет произнести миру постановщик Глеб Панфилов в лице своей героини Елизаветы Уваровой и прочих окружающих ее людей? И насколько это слово

значимо сейчас, когда мы пережили распад Советского Союза, «перестройку», «постперестройку», и ныне имеем дело с чем-то вроде народной монархии?

Я полагаю, что фильм «Прошу слова» чрезвычайно актуален в наши дни именно как попытка художественного исследования глубинных духовных оснований национально-общественного бытия России. Глеб Панфилов взял в качестве предмета изучения Россию на взлете ее советской истории — и что же он увидел? Он увидел великую, почти религиозную силу трансцендентального порядка, направленную на строительство... нового моста под «Сильву» — таков, говоря обобщенно, главный социально-эстетический вывод «Прошу слова». Силу слепую, которая сама себя не знает, то есть не обладает верным религиозно-философским самосознанием. *Расхождение метафизической цели и вполне «буржуазных» средств её достижения стало для советской России роковым.* «С тех пор, как был выдвинут лозунг “Догнать и перегнать Америку”, Советский Союз был обречен: бой по правилам противника не мог быть выигран» (А. С. Панарин). Елизавете Уваровой кажется, что она строит материалистический коммунизм, тогда как на самом деле она служит проводником (медиумом) домостроительной энергии царства божьего на земле, является своего рода *анонимной христианкой*. Знаменитый германский социолог Макс Вебер написал в свое время книгу «Протестантская этика и дух капитализма», где выявил именно протестантские — лютеровско-кальвиновские — корни «общества свободного предпринимательства». Глеб Панфилов в картине «Прошу слова» касается тех сокровенных духовно-душевных струн русского народа, благодаря которым возведение атеистической вавилонской башни интернационал-социализма было постепенно сакрализовано и «русифицировано» до такой степени, что превратилось в свою противоположность — в опасный для всей буржуазной цивилизации способ сохранения Святой Руси под красным знаменем и оккультной пентаграммой. Собственно говоря, именно об этом поется в лейтмотивной для фильма песне «Угрюмый лес...» И как раз об этом хочет сказать Уварова Верховному Совету — хочет, да не умеет.

Не умеет, потому что не научена мыслить, не обладает духовным зрением. Если бы она обладала им, разве она ограничила бы свой умственный горизонт новым мостом и новым спальным районом? «Не хлебом единым жив человек». Если бы она обладала соответствующим своему сверхэмпирическому идеалу эстетическим чувством, разве она обрушилась бы так на драматурга Федю, и разве она находила бы предел своих художественных мечтаний в оперетте — этой игрушке сытого обывателя? Разве она стала бы безоговорочно отождествлять разгром чилийской революции с судьбой революции русской? Разве стала бы повторять за «кремлевским мечтателем» утопические проекты «цветущего сада» на почве еретически извращенной православной аскетики?

Смешение мистического «верха» и прагматического «низа», божьего дара с «яичницей» — вот в чем беда Елизаветы Уваровой, и вместе с ней всего русского коммунизма.

Вместе с тем никто не может отказать Елизавете Уваровой в почти подвижническом отношении к бытию. Ей совершенно чужда установка на пользование жизнью как угощением, к чему — каждый по-своему — склонны ее муж, и сын, и дочь. Более того, к подобному антихристианскому профанированию существования склоняются почти все действующие лица фильма, кроме старого большевика Степана Бушуева и драматурга Феди (Шукшина). Оба они, так или иначе, полагают, что «потребление менее важно, чем созидание. Что материальное благополучие — лишь вторичная сторона жизни. Что дружба может быть важнее денег. Что может быть общество, где человек человеку друг» [1].

Таким образом, фильм «Прошу слова» предстает перед нами одновременно как народная, социальная и семейная драма — **драма выбора веры**. А веры без жертвы не бывает: если человек верит, он жертвует Богу частью самого себя (или даже всем своим, как у святых). Такой жертвой со стороны Елизаветы Уваровой оказывается — страшно сказать — единственный сын героини, самоубийство которого вынесено в самое начало картины как ее эмблематический эпиграф. «Я тебя породил, я тебя и убью», — говорит гоголевский Тарас Бульба своему сыну-предателю. В картине Панфилова явного предательства со стороны сына (и мужа, и дочери) вроде бы нет, но всем своим душевным типом они враждебны своей матери и жене как носительнице обжигающего их огня. Разгорится ли этот огонь в эсхатологическое пламя или загаснет в чаду чуждых ему оборотней-людей и амбивалентных (вывороченных наизнанку) концепций — вот в чем вопрос.

## Примечание

1. Черняховский С. Ф. Политическая культура: государственная политика и философия будущего. М., 2019. С. 226.

\* \* \*

Завершая раздел о советском периоде, подчеркнем ещё раз, что все вышеназванные и кратко описанные нами художественные события литературы и кино суть *произведения русской классики в эпоху советского модерна*. Советская цивилизация как таковая строилась по модернистской модели активного героического действия. В политическом отношении это была концепция вождизма (превращенная форма монархии), в художественно-эстетическом — культ жертвенного сверхчеловека (не без влияния ницшеанской парадигмы). Яркие примеры

такого рода — персонажи Горького («человек — это звучит гордо!»), Маяковского («я иду, красивый, двадцатидвухлетний!»), Есенина («небо как колокол, месяц — язык; мать моя родина, я — большевик!»), и многих других...

**Однако всё дело в том, что в России модернистскую перестройку мышления для страны и мира история предложила осуществить за счет живой (хотя во многом и трансформированной, «переключенной») религиозной энергетики.** Достаточно напомнить, что, в ходе переписи 1937 года, более половины жителей Советского Союза назвали себя верующими — а перепись, между тем, была именная, и люди понимали, чем это им может грозить. Фильм Довженко, эпопея Шолохова и поэма Твардовского, о которых говорилось выше, не избежали, конечно, искушения модерном — их герои действуют на собственный страх и риск, исключительно *от себя*, не обращаясь, казалось бы, ни к какой трансценденции. Им неизвестно, как будто, понятие *промысла*. Но парадокс русского модерна ощущается здесь — в красной Москве — не менее отчетливо, чем в петровском Летнем саду или в блоковском снежном Петрограде. Поставленные наедине с историей, эти герои (да и сами авторы) *ведут себя так, как будто у самой истории есть некая высшая правда, ради которой не жаль и жизни — ни своей, ни чужой*. Ровно то же самое можно сказать о главных персонажах романов Булгакова, Пастернака, Леонова или фильмов Тарковского и Панфилова: их кругозор не только человеческий. **По строению образа и мысли (по тексту) — это эго-искусство (модерн), а по архетипическому идеальному заданию (сверхтексту) — это творчество *sub specie aeternitatis*, классика.** Тайна человека — в том, что он не только человек, и отечественная культура, включая советский период, об этом догадывалась.

# ПОСТМОДЕРН

---

---

## Культура как игра

В предыдущем разделе мы сосредоточили внимание на всеобщих ценностных предпосылках западной и русской культурной практики *модернистского* типа, в разной степени влияющих на ее научные, философские и художественные отрасли. Теперь мы остановимся на некоторых характерных явлениях европейского и отечественного *постмодерна* XX—начала XXI века. Не намереваясь, естественно, анализировать здесь всю эту многомерную художественную (и не только художественную) — *цивилизационную* реальность, мы начнем наши размышления с творчества двух писателей первой половины прошлого столетия: **Томаса Манна и Германа Гессе**. Их тексты тем более ценны для нас, что радужный цветочек постмодерна незаметно пророс в них сквозь словесную ткань модернистских повестей и романов. Они учили читателя *эстетически смаковать* эту ткань как в собственно вербальном, так и в интеллектуальном аспектах — первый признак приближения позднего возраста культуры.

Т. Манн и Г. Гессе — оба нобелевские лауреаты — относятся к числу крупнейших европейских мастеров XX века. По их произведениям можно судить не только о литературе, но об истории, политике, философии, религии, музыке XX века. Они дали своего рода образный синтез западной культуры, взятой на ее изломе, в эпоху мировых войн и революций, — тем значительнее созданные ими романы и тем весомее выводы, к которым они пришли. *Прощание с Фаустом и переход в нарциссическую фазу* — таков описанный ими «закат Европы», во многом созвучный ключевым темам Освальда Шпенглера.

Как человек и писатель, Томас Манн формировался в конце XIX века, когда наступление философского и художественного модерна стало уже свершившимся фактом. Манн отдал дань этому наступлению — во всяком случае, его первый значительный роман «Будденброки» (1901) отличается от «семейных хроник» Голсуорси и Мартена дю Гара как раз характерным для модерна обостренным вниманием к внутреннему миру героя. Если «Сага о Форсайтах» и «Семья Тибо» прежде всего романы социальные, то «Будденброки» — это роман преимущественно психологический, имеющий тенденцию замкнуться на эстетических переживаниях имманентного порядка.

Удар по такого рода умонастроению молодого писателя нанесла Первая мировая война — ключевое событие XX века. Испытав

в 1914 году, вместе с некоторыми другими деятелями немецкой культуры, восторг перед «хмелем судьбы», Манн к началу следующего десятилетия порывает с ним, свидетельством чего явился, в первую очередь, его роман «Волшебная гора». В центре этого произведения оказываются *судьбы духа*: отныне эта тема станет главной в творчестве Манна.

«Волшебная гора» — роман типично идеологический, вобравший в себя всю традицию этого жанра, от Вольтера до Достоевского. Сами действующие лица «Волшебной горы» представляют собой олицетворенные идеи: неутомимый говорун Сеттембрини, например, — наследник века Просвещения, почитатель гуманизма и индивидуализма, этого родового богатства раннебуржуазной эпохи. Ему противопоставит иезуит Нафта — проповедник иррационализма и католической мистики. Если добавить к этому «великого Пеперкорна», персонифицирующего в романе жизненный эрос, и русскую женщину с французской фамилией и декадентскими взглядами мадам Клавдию Шошá, то мы получим представительный набор модельных фигур европейской общественно-культурной ситуации рубежа столетий. Их хору (а, вернее, разноголосице) внимает молодой немец Ганс Касторп, попавший на волшебную гору (международный санаторий) случайно, но прошедший здесь умственную школу.

Чему же учат Ганса его учителя? Казалось бы, больше всего притягивают его к себе страстные речи итальянца Сеттембрини о гармонии и красоте, о свободе и демократии, о классической ясности. Сеттембрини величествен в своей уверенности в том, что придет день счастья, «если не голубиной поступью, то прилетит на орлиных крыльях, и взойдет утренняя заря всеобщего братства народов под знаком разума, науки и права» [1]. Действительно, чего больше желать? Однако Ганса Касторпа здесь что-то не удовлетворяет — уж не убеждение ли того же Сеттембрини, что царство счастья обязательно предполагает... военное поражение Австрии? [2]. Как бы то ни было, Касторп внимательно слушает Нафту, яростно обличающего своего оппонента в безвкусной переделке атеистического республиканства в мистику [3]. «Нафта откровенно потешался над сферой интересов, которые представлял Сеттембрини, давая понять, что это нечто весьма старомодное и отсталое: буржуазное просвещение, позавчерашнее свободомыслие, выродившееся в жалкое филигрество, но в дурацком самообольщении воображающее себя исполненным революционного духа» [4]. Не упали красивые слова Сеттембрини Ганса Касторпа и от чар мадам Шошá, вполне в духе ницшеанской переоценки ценностей, усматривающей нравственность не в добродетели, честности и благоразумии, «но скорее в обратном, я хочу сказать — когда мы грешим, когда отдаемся опасности... Нам кажется, что нравственнее потерять себя и даже погибнуть, чем себя сберечь» [5].

В трудное положение попал герой «Волшебной горы». Не случайно, наверное, в конце книги мы видим его на поле сражения — судьба его неизвестна. Но нет ли в этом намек и на судьбу самого Томаса Манна, в течение всей своей долгой жизни «стоявшего на страже» высших ценностей духа и по этой причине борovéhoся с опасными интеллектуально-эстетическими ядами — прежде всего в самом себе? Спустившись, подобно своему герою, с вершин экзистенциального эстетизма на землю, Манн должен был найти нечто действительно противостоящее заговорам Нафты и «русским» соблазнам Шошá.

Итог и высшая точка творчества Томаса Манна — роман «Доктор Фаустус» (1947). Некоторые оценивают его как «самое высокое, самое значительное, самое благородное, что создало искусство XX века». Мы скажем скромнее: это одно из лучших произведений европейской словесности ушедшего столетия. *Содержание и строение этого романа образуют уникальный сплав — научно-художественную прозу, где практически снято деление на философию и искусство.*

Прежде всего в содержательном отношении «Доктор Фаустус» — это роман о кризисе искусства и кризисе политики, выразившемся, с одной стороны, в модернизме, а с другой — в фашизме. Разумеется, модернизм как художественно-философская позиция и фашизм как «террористическая диктатура реакционных сил монополистического капитала» — не одно и то же. Однако Манн рассматривает их под одним углом авторского зрения. Что побудило его сделать это? Вряд ли только социологические соображения о том, что массовая база того и другого была, в конце концов, одна и та же. Как теоретик духа, Манн смотрел преимущественно сверху, стремясь вскрыть метафизические корни фашизма и модернизма.

Однако — и в этом существенное отличие последнего создания Манна, скажем, от его же «Волшебной горы» — духовные вопросы ставятся и решаются в нём не только теоретически, но жизненно-практически и политически. Ведь и в самой действительности они вышли из области соблазнительных теорий и никого ни к чему не обязывающих поэтических опытов: встал вопрос о фактическом существовании европейской культуры. Главный герой романа, композитор Адриан Леверкюн, ценой своего разума платит за преимущество «чистого», беспредпосылочного музыкального творчества, которое в итоге оказывается страшным апокалипсическим завыванием. Самое характерное, однако, в том, что в эксцентрическом переобращении «верха» и «низа» леверкюновской музыки космическая гармония детского хора находит для себя кощунственное соответствие в музыкальной субстанции дьявольского смеха. «...В пронзительно-звонкой ангельской музыке сфер нет ни одной ноты, которая, в строгом соответствии, не встретилась бы в хохоте ада» [6]. Не так ли и в политико-идеологической области не было ни одной высокой мысли, вплоть до гибели во имя Отечества, которые не были бы спародированы вождями нордического рейха, превратившими их из ценностей духа в орудие расовой теории?

Как же европейское общество и искусство дошли до этого? По мнению исследователей, в «Докторе Фаустусе» выявлены следующие основные аспекты авангардистского «мифа XX столетия», сближающего модернистский эстетизм с оккультным варварством. «Логический аспект: рациональное мышление доводится до той грани формализованности, где оно лишается всякого определенного содержания, поскольку в эту пустую схему математически исчисленного ритма можно, по мере надобности, вливать что угодно: логическая ситуация превращается в абсурдную, когда в своем пределе она становится единственным способом выражения абсолютно иррационального. Нравственный аспект: в жизни и творчестве художника реализуется ницшеанский принцип “по ту сторону добра и зла”, приводящий к отрицанию человеческого в самом человеке и искусстве; это сознательно принимаемая антигуманная установка признается единственно возможным средством преодоления творческого бессилия. Эстетический аспект: исключение человека из искусства ведет к чистому формализму, или эстетизму, который является здесь не просто опытом беспредметного творчества, а глобальной мировоззренческой позицией, где искусство представлено как форма духа, принципиально отрицающая жизнь. Религиозный аспект: инверсия основных принципов христианства, как центральный момент — переобращение идеи искусства: потеря веры в божественную благодать равносильна отказу от надежды на спасение, и как результат — “трансценденция отчаяния”, апокалипсическое мировидение. Все эти аспекты, соединяясь и преломляясь на личностно-психологическом уровне, приводят к трагически разрешающемуся финалу — безумию художника» [7]. Добавим к этому, что те же идейно-эстетические аспекты, преломляясь в общественном сознании, приводят к социальному и военному безумию целой нации. Возникает своего рода «магический квадрат» больного духа, когда высокое и низкое, правое и неправое, прекрасное и безобразное уравниваются между собой. **В какую бы сторону такого квадрата художник (мыслитель) ни пошел, в результате он всегда получит ничто — взаимное уничтожение противоположностей, взятых как абсолютно равносильные, по образу манихейского дуализма.** Пока этим занимаются музыканты или поэты (как Адриан Леверкюн, вслед за Фаустом, по договору с чертом), выстраивание «бинарных оппозиций» остается модернистским проектом. Когда же в эту игру включаются политики, на горизонте возникает Освенцим. Черт в разговоре с Леверкюном совершенно точно формулирует общую основу политического, философского и художественного апокалипсиса Европы XX века: «Любовь тебе запрещена, поскольку она согревает. Твоя жизнь должна быть холодной...» [8].

Таков, в общем, неутешительный вывод, к которому приходит Томас Манн в своем романе. Есть ли сила на земле, способная бороться

с мировым холодом? Автор легенды о современном Фаусте хотел бы надеяться, что эта сила есть. Роман кончается предсмертным покаянием Адриана и словами простой женщины, матушки Швейгештиль: «Уходите же, все зараз уходите! Ничего-то вы, городской народ, не понимаете, а тут надобно понятие! Много он, бедный человек, говорил о милости господней, уже не знаю, достанет ее или нет. А вот человеческого понятия, уж это я знаю, когда на все достанет!» [9].

Томас Манн прошел немалый путь от «Будденброков» до «Доктора Фаустуса», он заговорил о милосердии как условии решения ключевых умственных и художественных вопросов времени. Вместе с тем в одной из последних своих статей — «Слове о Чехове» (1954) — он присоединился к герою чеховской «Скучной истории», почтенному профессору, который на вопрос бедной Кати «что мне делать?» ответил лишь одно: «По совести: не знаю». «И, несмотря на все это, продолжаешь работать, выдумываешь истории, придаешь им правдоподобие и забавляешь нищий мир в смутной надежде, в чаянии, что правда в веселом обличье способна воздействовать на души ободряюще и подготовить мир к лучшей, более красивой, более разумно устроенной жизни» [10]. В отличие от масона Сеттембрини, Манн пишет только о *смутной надежде* на будущее, хотя в будущем Европу ожидало, увы, не то, на что надеялся заслуженный гуманист: модернистская фаустовско-ницшеанская парадигма властелина судьбы уступала место ласковой смерти нарциссического «конца истории».

\* \* \*

Постмодернистский «конец истории» отчетливо проступает уже у современника Манна, и тоже нобелевского лауреата **Германа Гессе** — второго немецкого писателя, о котором мы хотим сказать здесь несколько слов. Творчество Гессе очень близко писательскому методу Манна своей напряженной мировоззренческо-философской проблематикой. Подобно манновским романам, произведения Гессе — нераздельное тождество образа и понятия. Ценность истины не менее важна для Гессе, чем ценность красоты (художественной выразительности). Соединяясь, они усиливают друг друга, и тем самым дают возможность писателю высказаться тоньше и глубже, чем это позволили бы ему «чистая» теория или «чистая» поэзия, взятые порознь.

Удивительно схожи между собой и некоторые тематические ходы писаний Манна и Гессе. По поводу «Игры в бисер» Томас Манн, например, заметил, что это как бы часть его собственной плоти [11]. Вероятно, автор «Доктора Фаустуса» мог бы сказать так и о других созданиях Гессе. Начав свой творческий путь под знаком неоромантизма, Гессе в 1925 году публикует роман «Курортник», построенный

на реалиях санаторного быта (снова санаторий!), а двумя годами позже появляется его знаменитый «Степной волк». Как и Манна, творца этих «романов-исследований» интересуют прежде всего взаимоотношения искусства, истины и мечты. Русскому читателю известен «Степной волк», поэтому, не воспроизводя подробно содержания этого повествования, подчеркнем, что в нем — хотел того Гессе или нет — господствует принцип дуализма духа и жизни. *Дух — это одно, а жизнь — иное, и выход друг к другу они способны найти в XX столетии разве что через иронию, игру, через «магический театр».* Магический театр в «Степном волке» — это некое подобие магического квадрата Адриана Леверкюна, где противоположности, за которые прежде платили кровью, встречаются на правах светских знакомых. В этой всепоглощающей смеси, в этой карнавальном пестроте мыслей, влечений, образов, масок никто не говорит «да» или «нет», «белое» или «черное» — это невозможно ни по смыслу, ни по стиливому настрою «магического театра», основанного на принципе биполярности. У Достоевского черт говорит Ивану Карамазову: «Все, что у вас есть, — есть и у нас, это я уж тебе по дружбе одну тайну нашу открываю, хоть и запрещено» [12]. Подобное демоническое удвоение и снижение серьезного — смехом, любви — вождением, музыки «бессмертных» — джазом есть сквозная тема «Степного волка». «Сомнительная Гермина, несущая маску распутства и вульгарности, оказывается путеводительницей души Галлера, его музой, его благой Беатриче. Легкомысленный джазист Пабло таинственно тождествен Моцарту» [13]. Концепция Юнга об архетипах — множественных «голосах», как бы оспаривающих один у другого душу человека — нашла в романе Гессе весьма впечатляющее литературное соответствие. Неудивительно, что этот роман стал бестселлером в эпоху леворадикального движения 1960-х—70-х годов. Аристократический модернизм Гарри Галлера, с его высокомерным отщепенством и искренним страданием, по закону биполярности неизбежно переходил в расхожую популистскую позу массовой культуры. В Нью-Йорке, к примеру, выступал стилизованный поп-ансамбль «Степной волк», одетый в костюмы персонажей этого романа.

Выше мы писали о том, что «трансценденция отчаяния» великолепно уживается в модернистском сознании с культом наслаждения и успеха. Более того, будучи перемешанными — в теории, в жизни, в искусстве, — они приобретают особенно пряный психологический аромат. Любовь, породнившаяся со смертью, предстает «гениальной, восхитительно изощренной чувственностью», а бокал вина вызывает те же эмоции, что и творения композитора или поэта. «Какой-нибудь модной танцевальной мелодии или сентиментально-слащавой песенке они (завсегдатаи «магического театра». — А. К.) отдавали такую же дань восторга, волнения и растроганности, какую мы — Ницше или Гамсуну» [14]. Нет нужды пояснять, что Ницше или Гамсун упомянуты тут

в качестве «теней» той же гениальной чувственности, которая на пределе эроса влечет человека к эстетизированному танатосу, небытию.

Если плоды среднего периода творчества Германа Гессе «Курортник» и «Степной волк» во многом близки «Волшебной горе» Томаса Манна, то его поздний роман «Игра в бисер» (1942) может быть в определенных отношениях уподоблен «Доктору Фаустусу». И там, и тут в центре повествования — фигура выдающегося масштаба, творца музыки (Адриан Леверкюн) и творца «игры», магистра Касталийского ордена Иозефа Кнехта. В обоих произведениях герои кончают тем, что раскаиваются в своей предыдущей духовной деятельности и идут «в люди», в жизнь, чего бы им это ни стоило. Однако есть и существенное различие: Адриан Леверкюн *творит* — пусть упадочную, гибельную музыку, тогда как Иозеф Кнехт на всем протяжении своего пребывания в Касталии лишь *играет* с ценностями духовной культуры, в том числе музыкальными. Отделив дух от сущего, замкнувшись в границах «педагогической провинции» от погрязшего в войнах и демагогии мира, члены Ордена получили возможность свести к единому знаменателю все содержание истории науки и искусства. Этому служат и особые методы психологической подготовки (медитации, сосредоточения), и архив Ордена (своего рода универсальная картотека мировой культуры, от изречений Конфуция до баховской фуги и мелодии Габриэли). «Всем этим невероятно богатым духовным материалом мастер игры владеет как органист своим органом, и орган этот обладает почти непредставимым совершенством, его клавиатура и педали воспроизводят весь духовный мир...» [15]. По существу, мастер Игры — это инструменталист, воспроизводящий на своем волшебном органе, во всех его неограниченных тональностях и регистрах, то, что уже было кем-то достигнуто, сделано, выстрадано.

Слов нет — Гессе затронул в своем романе одну из ключевых тем позднеевропейской цивилизации. Если об Античности или Средних веках, Возрождении или Просвещении мы в состоянии сказать нечто определенное — указать для каждой из этих эпох ее идейный ствол, ее нравственно-эстетическую точку отсчета, то какова эта точка отсчета в культуре XX и тем более XXI столетия? Мыслимо ли, чтобы Бах или Шекспир «выбирали» себе творческую манеру на ближайшие несколько лет, как это делал, например, Пикассо? При всей своей эзотерической возвышенности и блестящей учености, *описанная Гессе Игра — это предвосхищенное им пространство зрелого постмодерна, не имеющее ничего своего, но зато стилизирующее все чужое.* Кому все одинаково близко — тому все одинаково далеко. Конечно, в шуме и ярости «крушения гуманизма» (А. Блок), когда на смену либерально-буржуазной утопии приходит воплощенная антиутопия тотальной пропаганды (медиакратия), игра выглядит легкой и красивой на фоне грубой и корыстной политической лжи. Однако даже эти уважительные при-

чины не спасают Игры от того, что когда-то произошло и с гегелевской идеей: вознамерившись обнять и исчерпать собой вселенную духа, абсолютная идея (как и абсолютная игра) замыкается на саму себя. **Вечное возвращение к началу, мозаичные наборы структур, из которых ушла ценность, всезнание, умножающее печаль**, — вот что обещают такого рода кольцевые философско-эстетические композиции художнику или ученому. Чистая горизонталь, лишённая вертикали, все знать и ничего не любить...

Герман Гессе не был бы великим писателем, если бы ограничился в своем романе утопией Касталии. В конце концов, магистр игры Иозеф Кнехт на вершине своей славы покидает Орден и уходит в мир, чтобы послужить людям. Он жертвует собой, спасая ученика, — вероятно, нет более сильной критики *игры*, чем критика собственной жизнью. Оказывается, в современных условиях дух не в состоянии доказать своего первородства иначе, чем смертью. Искусство и наука бессильны перед лицом тотальной лжи цивилизации, и им остается, по Гессе, только умереть. Вероятно, прав был Томас Манн, когда упрекал Гессе за принципиальный отказ от политики как за слабость: «Неудивительно, — писал Томас Манн своему брату по перу, — что такое воспаряющее произведение, как Ваше, выступает против “политизации духа”. Ну что ж, надо только договориться относительно этого мнения. Если “дух” — это начало, сила, которая желает “добра”, заботливая чуткость к изменениям в облике истины, “забота о Боге”, короче, стремление приблизиться к справедливому для данного времени, к надлежащему, к назревшему, тогда он “политичен”, находит или не находит он красивым этот эпитет. Я думаю, ничто живое не минует сегодня политики. Отказ — тоже политика; он на руку политике неправого дела» [16]. Характерны здесь многочисленные кавычки — это тоже отзвук будущего постмодерна.

Конечно, *игра в бисер* Германа Гессе образца 1943 года может показаться именно невинной игрой, благородной интеллектуальной забавой на фоне тех монстров арт-практик (и легитимирующего их деконструктивного мышления), с которыми мы имеем дело сегодня, в XXI веке. По чеканному определению изобретателя одного из главных орудий постмодерна Ж. Деррида, «деконструкция изобретательна, или её не существует. Она не ограничивается методическими процедурами, но прокладывает путь, движется вперед и отмечает вехи. Её письмо не просто результативно, оно производит новые правила и условности ради будущих достижений <...>. Ход деконструкции ведет к утверждению грядущего события, рождению изобретения. Единственно возможное изобретение — это изобретение невозможного. Таков парадокс деконструкции <...>. Чем не является деконструкция? — да всем! Что такое деконструкция? — да ничто!» [17]. Перед авторским взором Гессе, вероятно, рисовалось нечто в этом роде, от чего он и уберег

своего героя через жертвенную гибель. Однако из песни, как говорят, слова не выкинешь. Утонченные обитатели Касталии, как предтечи, приготовили пути («правила игры») к *изобретению невозможного*, к тому самому *событию ничто*, о котором откровенно пишет Деррида, и которое впоследствии будет размножено бесчисленными вторичными и третичными изданиями деконструктивного «молчания истины», о чем мы еще скажем ниже на этих страницах.

В следующем разделе мы обратим внимание на образец позднего русского модерна, также уж почти созревшего для перехода в постмодерн, но сохранившего, тем не менее, в себе следы *иначе возможного*.

### Примечания

1. Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1959–1961. Т. 4. С. 140.
2. Там же. С. 230.
3. Там же. С. 232.
4. Там же. С. 230.
5. Там же.
6. Там же. Указ. соч. Т. 5. С. 489.
7. Акиндинова Т. А., Бердюгина Л. А. Новые грани старых иллюзий. Л., 1984. С. 158.
8. Манн Т. Указ. соч. Т. 5. С. 325. Именно ледяным холодом — переобращением благодати — веет, согласно описанию Манна, от гениальных демонических творений Адриана Леверкюна «Апокалипсис с картинками» и «Плач доктора Фаустуса». «Апокалипсис», например, написан «под знаком того парадокса если это парадокс), что диссонанс выражает в нём всё высшее, серьёзное, благочестивое, духовное, тогда как гармоническое и тональное отводится миру ада... Хор и оркестр не противопоставлены друг другу четко, как человеческое и вещественное... хор инструментован, оркестр же вокализован до такой степени, что фактически грань между человеком и вещью как бы стирается» (там же, с. 484). Здесь Манн опирается на принципы додекафонии родоначальника нововенской школы А. Шенберга, для которой характерна сквозная рационализация музыки, оборачивающаяся в конечном счете первичным хаосом («хаосмос»). Как известно, консультантом Манна в период работы над «Доктором Фаустусом» был Т. Адорно.
9. Манн Т. Указ. соч. Т. 5. С. 649.
10. Там же. Т. 10. С. 540.
11. Манн Т. Hermann Hesse zum Siebzigsten Geburtstag // Uber deutsche Literatur. Leipzig, 1968. S. 320.
12. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1988. Т. 15. С. 78.
13. Аверинцев С. С. Путь Германа Гессе // Гессе Г. Избранное. М., 1977. С. 22.
14. Гессе Г. Избранное. М., 1991. С. 32.
15. Гессе Г. Игра в бисер. М., 1969. С. 38.
16. Манн Т. Письма. М., 1965. С. 180.
17. Цит. по: Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. С. 18–19.

## Хаосмос уединенного сознания

На Руси, как известно, не бывает без культа — либо личности, либо идеи. Вспомним: Пушкин — «наше всё», Лев Толстой — «великий писатель земли русской», Маяковский — «лучший и талантливейший поэт нашей эпохи» и т. д. Список можно продолжать долго... вплоть до Владимира Набокова. Каких только эпитетов ни удостоился Владимир Владимирович в отечественной критике за последние двадцать лет: «крупнейший писатель XX века», «соединительное звено между Россией и Западом», «человек, спасший честь новейшей русской литературы»... В этом есть доля правды. Владимир Набоков — действительно замечательный писатель, захватывающий читательское внимание с первой строки любой своей книги, и уже не отпускающий его. За немногими исключениями, все его романы читаются на одном дыхании, его слог стремителен и легок, проблематика его сочинений — прежде всего *эстетическая* проблематика — в высшей степени актуальна.

И всё же есть нечто чрезвычайно своеобразное в явлении Набокова как феномена русской культуры. Своеобразное настолько, что оно — это самое своеобразие — фактически выходит за границы словесности и требует для себя по меньшей мере мировоззренческих определений. *Хаосмос Набокова* — так обозначил бы я сгусток смысловых энергий, связанных в культурном пространстве с именем этого русского по рождению и космополитического по жизни мастера, творчество которого надо знать и изучать, но делать из которого очередной культ я бы не торопился. **Хаосмос есть некое подвижное, «непредрешенное» тождество порядка и беспорядка, в котором любой из элементов способен выступать новой точкой отсчета попеременно — в зависимости от ракурса зрения. Собственно, это и есть одно из определений постмодерна.**

Начнем с самого простого: о чем пишет Набоков? Вряд ли мы ошибемся, если признаем, что основным и по существу единственным предметом его творчества является человек. В отличие от большинства других русских писателей, его предшественников и современников, внимание Набокова-художника приковано к *человеку как таковому*. В его романах читатель не встретит «энциклопедии русской (и тем более американской) жизни», подобную той, какую обнаружил когда-то Белинский в «Евгении Онегине». Не найдет он тут и «войны и мира», как в романе одного бывшего артиллерийского офицера, создавшего в XIX столетии национальное эпическое полотно. Перо Набокова необычайно свободно, его авторский взгляд (как и взгляд его героев) подмечает самые выразительные частицы «вещества существования», в известном смысле можно сказать, что у Набокова «точечное» письмо, которому подвластны любые детали жизни, но — *онтологически первичное, божественное бытие у Набокова в принципе отсутствует.*

Назову тут же и причину такого отсутствия: *бытие дано у этого писателя исключительно как продукт авторского (читательского) сознания*. Разумеется, не Владимир Набоков выдумал такой способ создания художественных произведений. Вспомним, для примера, тысячестраничного «Улисса» Д. Джойса или многотомную эпопею М. Пруста «В поисках утраченного времени», люди и вещи на страницах которых выписаны микроскопическими словесными мазками, но всё вместе кажется каким-то сном — именно потому, что явлено внутри человеческой головы (имманентно, а не трансцендентно, как сказал бы любитель философской терминологии). Совершенно то же самое происходит в «Петербурге» и «Москве» Андрея Белого. Если же вспомнить многовековую историю литературы, то подобный принцип изображения жизни представляет собой конститутивное начало *лирики*, и тогда у него уже античный возраст (наряду с эпосом и драмой, о чем писал ещё Аристотель). Действительно, Набоков — это поэт в прозе, его вещи — независимо от жанра — истинно поэтичны, не говоря уже о собственных набоковских стихах (вспомним хотя бы финал «Дара» — «и не кончается строка...»). Но коренное отличие набоковского авторского мира от образа классической лирики заключается в том, что у лирического героя личная точка зрения есть способ *рассмотрения* сущего, а у интересующего нас писателя кругозор персонажа есть *способ бытия сущего, и другого не дано*. «Быть значит быть воспринимаемым» — вот литературно-философское кредо Набокова, под которым охотно подписался бы и древнегреческий софист Протагор («человек есть мера всех вещей, существующих, что они существуют, и не существующих, что они не существуют»), и основоположник новоевропейского субъективного идеализма англичанин Беркли. Да что так далеко ходить! Старший современник и соотечественник Набокова «великий пролетарский писатель» Максим Горький тоже ведь писал преимущественно о человеке: «человек — это звучит гордо» и т. п. Однако у Горького человек поставлен на пьедестал как «пылающее сердце» и в известном смысле цель («аттрактор») вселенной, у Набокова же он просто отождествлен со вселенной, без всякого пафоса и восторга. *Мир — это мир человека; в сущности это одно и то же*. Как раз с этим связана чеканная философская формула Набокова, гласящая, что «реальность — это бесконечная последовательность ступеней, уровней восприятия, двойных доньшек, и поэтому она неиссякаема и недостижима».

Иной вопрос, каково фактическое наполнение этой сновидческой, почти целиком виртуальной реальности? Какова этика, эстетика, религия этого вымышленного и вместе с тем единственно возможного для Набокова космоса? Сразу же подчеркну, что он может быть охарактеризован только противоречиями. Так, например, автор фундаментальной двухтомной биографии-исследования о Набокове, новозеландский филолог Брайан Бойд определяет мировоззрение писателя как *сузубо*

*оптимистическое*. Жизнь полна счастьем, если научиться не воспринимать её как нечто само собой разумеющееся, то есть рутинно-механическое. Наблюдательность, по Набокову, склоняет человека к оптимизму, «а искусство, в противоположность здравому смыслу, есть возможность увидеть бесценную бесполезность, щедрость и красоту жизни» [1]. В самом деле, многие страницы и даже целые главы набокских сочинений прямо-таки лучатся светом, и особенно любовным, эротическим светом. Не случайно ведь почти все его тексты — это писание о любви. С другой стороны, если уж Набоков пугает, то это действительно страшно. Тут и Лев Толстой бы испугался [2]. В свое время один русский поэт-декадент сказал: «Я ненавижу человечество, я от него бегу, спеша. Моё единое отечество — моя пустынная душа». Это тоже можно адресовать Набокову — его темной, ночной стороне. Поразительна фраза из «Защиты Лужина» (первого вполне зрелого набокского романа) о том, как на школьных переменах гимназист Лужин настойчиво искал точку, равноудаленную от всех своих одноклассников. Метафизическая жажда уединения — вот что это такое. Перефразируя название известного труда М. Штирнера, можно сказать, что Сирин-Набоков всю жизнь писал книгу «Единственный и его экзистенциальная собственность». Не удивительно, конечно, что в подобном сверхмонологическом мире одинаково возможно как совершенное счастье, так и полное страдание: и то и другое суть господствующие установки чистого самосозерцания. В таком плане Набоков, конечно, поздний модернист, даже не задающийся — в отличие от тех же символистов, например, — вопросом о пресловутой «вещи-в-себе».

Надо сказать, что определенную внутреннюю «заминку» вселенной Набокова отмечают почти все исследователи, размышляющие о чем-либо, кроме его стиля. Так, например, петербургский литератор С. А. Лурье пишет о том, что Владимир Владимирович всю жизнь разрабатывал или, вернее сказать, переигрывал разные сюжеты русской литературы. «Можно сказать, что “Король, дама, валет” — это переписанная заново “Леди Макбет Мценского уезда”, что роман “Отчаяние”, безусловно и не скрывая этого, так или иначе пародирует и переигрывает “Преступление и наказание” с “Пиковой дамой”, и этот мотив “Пиковой дамы” вплоть до “Защиты Лужина”, где некто спрашивает у Лужина, а есть ли такой ход, один такой ход, который всегда выигрывает... И сама “Лолита”, конечно, странным образом, тоже пародийно, трагедийно, карнавальное — как угодно — переигрывает эту мучившую Достоевского тему о растлеваемой девочке» [3]. Другие комментаторы Набокова даже рискуют переносить разговор о нём за пределы литературы, касаясь своим анализом личности писателя. Так, А. Ю. Арьев отмечал некую «благородную трусость», испытываемую всю жизнь самим Владимиром Владимировичем. «Его что-то всю жизнь необыкновенно внутри него самого травмировало — невозможность сделать какой-то окончательный

сверхгероический поступок, который делали люди, перед чьей памятью он преклонялся — его отец или Николай Гумилев» [4]. Наконец, возможен ещё один мыслительный ход — объединение во вселенной Набокова его личности и его словесного таланта. Тогда появляются на свет и вовсе смелые суждения вроде того, что «как бы ни смеялся Набоков над “учительной” литературой, всё же он, как всякий русский писатель, является учителем, а его книги оказываются учебником жизни. Его урок в том, чтобы рассказать нам, что на самом деле очень многие из нас — вероятно, большинство — не являются в полном смысле людьми. Как персонажи Брейгеля, мы являемся пародией на человеческий облик. И не смешной эту пародию делает только смерть» [5].

Таким образом, перед нами трудная задача выявления реальных ценностных очертаний набоковского художественного мира. Задача тем более деликатная, что сам писатель всячески противился ясному определению его границ и центра, мгновенно скрываясь от этой операции за броней иронии и пародии («защита Набокова»). Особенно это касается религиозно-нравственных субстанций. С первых же страниц «набоковианы» читатель сталкивается с иррациональной, не поддающейся однозначному толкованию художественной вселенной, где возможно по существу *всё*, причем в одном и том же сюжетном хронотопе. Прямой вопрос о религиозно-этических основаниях и последствиях какого-либо поступка или жеста того или иного персонажа Набокова по меньшей мере некорректен. Не говоря уже о том, что «цель поэзии — поэзия» (Пушкин), задавать вопрос о нравственном горизонте, например, «Лолиты», значит требовать от автора обязательств, которых он сам мог на себя и не брать. Какова, в самом деле, мораль произведения, которое многие годы считалось во всем мире чуть ли не порнографическим, а в некоторых странах (например, в США) было и вовсе запрещено?

Вместе с тем отмахнуться от этической серьезности творчества Набокова–Сирина было бы еще ошибочнее: слишком крупный это писатель, чтобы забыть о *благе* — одном из имен Божьих. Та же «Лолита», например, вовсе не роман о сексе — *это роман о любви как первопринципе жизни*, так что «венской делегации» тут явно делать нечего [6]. Проблема нравственности у Набокова коренится глубже, чем различие любви и желания: она касается бытия и небытия как *взаимообусловленных* созданий Абсолюта. Сошлюсь в этой связи на статью петербургского философа П. В. Кузнецова «Утопия одиночества. Владимир Набоков и метафизика», где подробно рассмотрен ряд антиномий, возникающих на пересечении бытийного и небытийного начал в космосе Набокова. Опираясь на это исследование, можно заключить, что оптимальным — истинным и благим — состоянием человека по отношению к миру оказывается у Набокова живое *видение* — разновидность «феноменологической редукции» вещи, когда все чужое и лишнее убирается из акта смотра-разумения, и в светлом поле сознания остается только

сама являемая вещь, будь то узор на крыльях бабочки или дом на Большой Морской в Петербурге. «Физика, бойся метафизики!» — как бы предупреждает Набоков-писатель, разворачивая, тем не менее, в рамках этого предупреждения *одно из самых загадочных литературно-метафизических построений в мире*. Именно интенционально-предметный взгляд на небо и землю противостоит у Набокова разного рода «философским» обобщениям, запутывающим и омертвляющим дар жизни в логических категориях чистого разума [7].

Разумеется, в этом первичном прикосновении к зримой реальности сущего, как оно дано сознанию, Набоков следует древней библейской традиции благодатного миротворения — ведь Бог мыслит вещами и призывает к Себе человека для того, чтобы «видеть, как он назовет их» (Быт. 2:19). Из более непосредственных предшественников Набокова здесь следует назвать Василия Розанова, для которого варить варенье и пить с ним чай было также в некотором смысле важнее всех мировых (словесных) проблем. «Нет в мире ни одного человека, говорящего на моем языке; ни одного человека, говорящего; короче, ни одного человека», — полагает герой «Приглашения на казнь», и это есть шокирующее выражение той непреложной для Набокова нравственно-онтологической максимы, что «истина не передается» [8] — во всяком случае, не выговаривается (и тем более не мыслима в абстракции).

Итак, благо, по Набокову, несказанно. Осевая линия набоковской этики пролегал в этом плане от чуда незаслуженного миродарения до молчания невыразимой апофатики. Более того, именно в несказанности и несказанности существования заключен для человека *источник счастья*: «Слушай, я совершенно счастлив. Счастье мое — вызов... Прокатят века, школьники будут скучать над историей наших потрясений, все пройдет, но счастье мое останется — в мокром отражении фонаря, в осторожном повороте каменных ступеней, спускающихся к черным водам канала...». Непередаваемое общим словом *бытие-в-истине* есть счастливая тайна, не поддающаяся никакому объяснению, никакой концептуализации. Любой момент счастья у Набокова есть волшебное «место силы», позволяющее погрузиться в него с головой и идти потом все дальше, до бесконечности, подобно тому древнему китайскому художнику, который нарисовал на холсте горную дорогу — и ушел по ней навсегда.

Однако, наряду с отмеченной предметностью, несказанностью и таинственностью *блага*, у Набокова прочитывается нечто прямо противоположное — отрицание бытия как такового, *отождествления бытия с не(анти)бытием*. Если мгновенность счастья-истины в генеалогии своей определенно восходит к романтическому отделению возможного от действительного («Я» и «не-Я»), то набоковское предпочтение «мокрого отражения фонаря» всем мировым потрясениям есть уже собственно религиозный выбор — между радостью быть *здесь и теперь* и преимуществом *не быть вообще*. Как гениальный шахматист Лужин

всю жизнь искал точку, равноудаленную от своих современников, так и писатель Владимир Набоков в своих стихах, рассказах и романах как бы балансирует на грани между избытком (даром) существования и демоническим блаженством (отрицательным могуществом) этот дар отвергнуть. В отличие от своего «друга-врага» Ивана Бунина, Набоков не просто сопоставляет жизнь со смертью в обратной перспективе, когда получается, что чем полнее чаша бытия, тем ближе к могиле и тлену. **Вселенная Набокова не столько противопоставляет «бинарные оппозиции», сколько силится совместить их в себе в некоем индивидуальном пространстве-времени, превосходящем различие «да» и «нет», правого и левого, доброго и злого.** Как раз в напряженном усилии обрести своё место между светом и тьмой даже могила и тлен получают у Набокова *отблеск рая*: «...Дом отца, где стояли рядами узкие дубовые шкафы с выдвигаемыми стеклянными ящиками, полными распятых бабочек... где пахло так, как пахнет, должно быть в раю... и где работали препараты» («Дар»). Вообще насекомые — жуки, бабочки — суть у Набокова вестники красоты (отсюда, вероятно, и его увлечение энтомологией). С другой стороны, те же бабочки и жуки оказываются под пером писателя посланцами ада — во всяком случае, знаком присутствия в бытии чего-то неприемлемого и чудовищного: «Наплакавшись вдоволь, маленький Лужин поиграл с жуком, нервно поведившим усами, и потом долго его давил камнем, стараясь повторить первоначальный сладкий хруст» («Защита Лужина»).

На основании вышеизложенного, *хаосмос* Набокова позволительно охарактеризовать как нравственно не единообразный (не монологичный), но и не двойственный (не дуальный). Вселенная Набокова, отказавшись от единоспасующего Промысла, не приемлет вместе с тем и его противника — более того, она фактически *отождествляет* их в своих наиболее значимых проявлениях. Именно по этой причине описанное Набоковым таинственное бытие упоительно блаженно и предельно опасно в одно и то же время: «страшные мальчики» окружили на мосту маленького Лужина, «навели жестяные пистолеты и пальнули в него палочками...» («Защита Лужина»). **В атеистической вселенной рай ежесекундно сталкивается с адом. Нет озонового слоя благодати.**

Как известно, страшные мальчики преследовали затем великого шахматиста всю жизнь, он тщетно пытался спастись от них всеми возможными способами защиты — и в конце концов выбросился из окна, убедившись, что «от судеб защиты нет». Впрочем, также трагически заканчивает свою жизнь и любящий Лолиту Гумберт Гумберт, и приглашенный на казнь Цинциннат, и вообще центральные персонажи почти всех главных набоковских произведений. Бог дал — Бог и взял — так можно было бы сформулировать «мораль» писателя, если бы за приведенными словами святого многострадального Иова следовало бы благословение Имени Божьего. Но в том-то и дело, что благословения

у Набокова нет, а есть осознанная готовность пройти свой человеческий путь до конца, куда бы и когда бы он ни привел. Тот же Бунин предрек Набокову тяжкую кончину («вы умрете в страшных мучениях и совершенно одиноким»). Вероятно, Набоков внутренне не отверг этого предсказания — просто потому, что он *знал его*, он в известном смысле жил в нем всю жизнь. Рай и ад совместились, онтологически и нравственно сошлись в творчестве и личной судьбе писателя. Если, к примеру, в политическом двоемыслии Д. Оруэлла ложь *выдает* себя за правду, война за мир и т. д., то во вселенной Набокова добро *есть* зло, а зло *есть* добро, жизнь *есть* смерть, а смерть *есть* жизнь — **его онтология непостижима в понятиях наличного бытия и требует трансцензуса — выхода к Творцу или окончательного отказа от него.**

Выражаясь философским языком, творчество Набокова несет на себе явные следы гностицизма и герметизма — древних религиозно-философских учений, стремившихся постигнуть тайну Бога на путях эзотерического познания (гнозиса) его замысла о мире, благодаря чему пронизывающая все материальное бытие полярность света и тьмы остается как бы внизу, преодолевается, сбрасывается. Подобное дерзкое стремление сопровождало утонченных людей культуры в течение веков. Ему отдал дань европейский Ренессанс с его магией, и романтизм с его заглядыванием в могилу (Новалис), и русский модернизм (к примеру, тот же Андрей Белый с его религией Символа) [9]. Уже после смерти Набокова постмодернисты по-своему ответили упрямому черно-белому сфинксу — они просто сняли принцип нравственно-смысловой полярности неба и земли в пространстве абсолютной Игры (означающее без означаемого). С точки зрения религиозной философии, такое решение вполне укладывается, например, в рамки дзен-буддизма — но отнюдь не в традицию христианства. И вряд ли его принял бы теоретически сам Набоков.

Дело в том, что в творчестве этого мастера присутствует нечто изначально не-игровое, нечто предельно серьезное, даже истовое. *Несмотря на всё свое либертианство и английское воспитание, Набоков где-то в глубине своей сложной натуры сохранил русскую точку, так и не приняв американского гражданства ни в прямом, ни в переносном смысле.* Приличествующую ему как космополиту полную свободу слова он — вполне по-русски — осуществлял как религиозное служение Непостижимому. Любовь у Набокова одновременно и царствует и погибает в мире, и это сильно напоминает превращенную форму христианства. Имеется большой соблазн назвать Набокова «бывшим христианином», но этого нельзя сделать относительно человека, сознательно отказавшегося от метафизического выбора на уровне проявления. «Будете как боги» — вот чего хотелось Набокову...

Итак, в философском плане творчество Владимира Набокова представляет собой уникальный опыт — эксперимент — *проверки* базисных ценностей «святой русской литературы» с позиций уединенного, отдельного

человеческого сознания. Естественно, что из этой затеи получился сплошной парадокс, или, выражаясь более точно, *постмодернистская версия православной по происхождению русской культуры*. Это и есть роковая антиномия Набокова. Если бы литература — в том числе литература Набокова — действительно ограничивалась «феноменом языка» (о чем он сам так любил рассуждать), то вопрос о глубинной онтологии его произведений был бы совершенно излишним. С точки зрения западной культурной парадигмы, особенно в той её стадии — между модерном и постмодерном — где она оказалась в 30–60-е годы прошлого века — вопрос «*что написано?*», безусловно, вторичен по сравнению с вопросом «*как написано?*» Кого, в самом деле, волнует судьба некоего вымышленного Цинцинната («Приглашение на казнь») или даже «полувымышленного» Лужина? Все дело в том, что это гениально исполнено. Хорошо устроенный в «библиотеке смыслов» обитатель поставангардного культурного космоса даже «не почешется» по поводу трагизма набоковских героев. Литература или кино здесь ценятся за синтаксис кадров-слов, а не за их духовно-онтологический смысл. Ни о какой «метафизике» постмодернистское сознание в принципе не знает и знать не хочет.

Однако тексты Набокова — порой вопреки авторским самооценкам — несут на себе, кроме всего прочего, целый шлейф смыслов нашей национальной ментальности, вплоть до воспоминаний о Церкви. В отличие от «чистого» постмодерна, удовлетворяющего симуляцию вселенной, набоковский эстетический опыт ещё сохраняет в себе *боль о забытом отце мира*, хотя и отнесенную целиком к человеку, а не к Творцу (как в классике). Выражаясь философским языком, *Набоков всю жизнь совершал — но так и не завершил — переход от метафизического персонализма к игровому постмодернизму, оставаясь в вопросительном зоре, в «дифференции».* Именно этот зор отделил его от *благодатного бытия (рая)*.

Всё вышесказанное и составляет *хаосмос* Владимира Набокова. Русскоязычный Сирин — отечественный писатель, англоязычный Набоков — американский. Автор «Подлинной жизни Себастьяна Найта» или «Ады» — предтеча нынешнего «концептуализма», для которого не существует ничего, кроме словесных или кинематографических узоров (не случайно он так любил шахматы и коллекционировал бабочек). И вместе с тем автор «Приглашения на казнь» — наследник русской литературно-художественной традиции, которая даже в превращенной своей интерпретации светит отраженным светом истины. Вспоминая свою детскую и юношескую жизнь в России как потерянный рай, писатель на самом деле стремился восполнить личное человеческое самосознание до той полноты, когда сущее переживается как полнота в ласковой руке Бога. Однако полнота не дается отдельному — уединенному — сознанию, но только совокупности сознаний, связанных любовью [10]. В конечном счете, приходится признать, что Набоков–Сирин, подобно булгаковскому Мастеру, не удостоился *такой* любви, но он тосковал по ней.

## Примечания

1. Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. Биография. М.; СПб. 2001. С. 57.
2. «Он пугает, а мне не страшно», — слова Л. Н. Толстого по поводу одного из рассказов Леонида Андреева.
3. Набоковский вестник. Вып. 1. СПб., 1997. С. 60.
4. Там же. С. 62. Напомню читателю набоковскую эпитафию Николаю Гумилеву:  
Гордо и ясно ты умер — умер, как Муза учила.  
Ныне, в тиши Елисейской, с тобой говорит о летящем  
Медном Петре и о диких ветрах африканских — Пушкин.
5. Там же. С. 63.
6. Общеизвестно ироническое отношение Набокова к фрейдизму.
7. Кузнецов П. Утопия одиночества. Владимир Набоков и метафизика // Новый мир. 1992. № 10. Справедливости ради, заметим, что недоверие к «чистому разуму» Набоков разделяет со всей русской литературой.
8. См.: Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975. С. 14.
9. См.: Казин А. Л. Хаосмос Владимира Набокова // URL: [http://ruskline.ru/analitika/2019/01/26/haosmos\\_vladimira\\_nabokova](http://ruskline.ru/analitika/2019/01/26/haosmos_vladimira_nabokova)
10. См. об этом: Хомяков А. С. Соч.: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 5.

## Постмодернистский смысловой акт

Теперь, после рассмотрения ряда моделей позднего модерна и раннего постмодерна, попытаемся осмыслить его — постмодерн — как тип художественного мировоззрения в ценностно-цивилизационном контексте XXI века.

Строго говоря, понятие *художественности*, точнее, *художественного образа*, применительно к постмодерну по меньшей мере условно, поскольку образ в искусстве — в классическом и даже в модернистском — есть образ божественного *сверхбытия* или персонального *я-бытия*, тогда как постмодернистский арт-объект есть представитель *мнимого бытия* (симулякр, призрак). Однако именно такой образ — **образ ничто** — и есть основная предпосылка и продукт постмодерна как типа сознания и социально-культурной практики. **Ничто как всё и всё как ничто** — вот открытие постмодерна в искусстве, науке, политике, экономике. Постмодерн — это именно пост-искусство, «после-искусство». В таком плане постмодернистская семиодинамика странно напоминает древний восточный пантеизм, согласно которому «ты есть тот» («тат твам аси»), а **противоположность любой истины — тоже истина**. Если модерн утверждает отрицание, то постмодерн отрицает утверждение. Как художественно-философская практика, постмодерн есть совершенный инструмент уничтожения (приведения к ничто) Бога

и человека. Фуко, Деррида, Делез и другие отцы постмодерна теоретически описали коммуникацию без общения, смысл поверх (помимо) смысло-различения, чтение и письмо как операции с «телефонной книгой», абоненты которой слышат не голоса друг друга, но только собственное эхо. «Другой» в постмодернизме заменил ближнего, но с «другим» мы как раз не в состоянии общаться именно потому, что он *другой*. Бесконечная перекодировка в иномыслие, перманентная игра несчетного множества текстов (интертекст, гипертекст, борхесовская библиотека-лабиринт) — такова стратегия поставангарда. ***В духовно-онтологическом плане происходящая на наших глазах драма пост-цивилизации есть духовная революция, отменяющая различие между верхом и низом, правым и левым, белым и черным, мужским и женским, просветлением и наваждением, жизнью и смертью.*** По описанию теоретика, «художники в настоящее время выставляют трупы (бальзамированные тела) как объекты современного искусства, а также подвергают различному воздействию свои собственные тела (акционизм). Кроме того, что повседневность вошла в сферу искусства, произошел и обратный процесс, когда в условиях массового производства начала эстетизироваться повседневность, в том числе и в отношении тела. Сегодня современные технологии позволяют корректировать (мифологизировать) собственное тело не только виртуально, но и реально (менять пол, делать пластические операции). Любой воображаемый образ может теперь воплотиться в гиперреальность, симулируя действительность, остается его только оживить по образу и подобию человека. Можно создать не только виртуальный мир, где богом становится воля и желания человека, где решаются все экзистенциальные проблемы, а воплотить эту мечту в физической реальности. Таким образом, искусственное тело — это знаковое явление, очередной ключевой шаг в эстетической деятельности человека по созданию собственной реальности. Искусственное тело демонстрирует с очевидной ясностью, что миф управляет человеческой культурой, являясь одной из важнейших онтологических характеристик человеческого бытия» [1]. Выразительным подтверждением данной характеристики является порнографический рисунок, помещенный в качестве иллюстрации психоаналитического типа творчества уже на первых страницах известной коллективной монографии «Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм», относящей к *искусству* почти всю мировую изобразительную практику после 1900 года [2].

*Предъявленные как артефакт искусственное тело или труп* являются важнейшим элементом постмодернистской мифологии. В данном контексте труп оказывается не просто мертвым телом, а единственным (наряду с оргазмом) не подлежащим сомнению экзистенциальным фактом, который «не врет». Смерть автора наступила следом за смертью Бога и смертью человека, ибо только через смерть проходит ныне

в Европе граница между жизнью и симуляцией. Тревожный знак Ничто восходит сегодня над цивилизацией победившего вольнодумства, предоставляя ей единственный шанс обретения самоидентичности. «Смерть вместе с нами совершает свое действие в мире; это та самая сила, что очеловечивает природу и возвышает существование до бытия, она пребывает в нас как самое человеческое, что в нас есть, она есть смерть лишь постольку, поскольку имеется мир, человеку же она ведома лишь постольку, поскольку он человек, и человек он лишь постольку, поскольку в нем совершается становление смерти <...> Разве смерть не есть высшее завершение свободы? В смерти заключена суверенность человека, свобода — это смерть» [3].

Европейский опыт чистой свободы заканчивается ее *переобращением*: из страны жизни она перешла в Deathland — державу смерти. А в чьем ведении находится держава смерти? На вершинах апостасийной воли за успех надо платить душой — но зато во *внутрижизненных* планах снимаются все табу «не только для ученых и поэтов, но также и для каждого рядового индивида, который вдруг почувствовал, что он имеет право требовать, добиваться и лучшего секса, и лучшего умирания» [4].

\* \* \*

Понятно, что обозначенная выше «свободная семиодинамика» постмодерна закономерно *порождает соответствующую социальность*, и прежде всего *информационно-концептуальную власть, принадлежащую в начале XXI века телевидению и интернету*. Виртуальная реальность электроники — это жесткая дисциплинарная машина социальной массы (глобального «человеяника», по выражению А. Зиновьева), управляющая подсознанием миллионов. *Медиакратия является сегодня универсальным орудием анонимного структурирования социума, выстраивающим «общество спектакля», где любая жизненная и культурная ситуация подается как материал для зрелища*. Культура XXI века стала культурой видимостей, симулякров, «матриц».

С историко-философской точки зрения, описанное состояние «открытого общества» представляет собой пародийное воспроизведение *абсолютной всевозможности* Творца при утрате её божественной природы. «Будете как боги» (Быт. 3:51) — на эту *полуправду* хитрого змея поддалась поздняя фаза фаустовской цивилизации, владеющая в эпоху тотальной коммуникации полем, возрастом, мыслями, унисексом — всем, кроме смерти. Такова цена нарциссизма сознания, заменяющего сущности отношениями и очарованного игрой с собственными двойниками. Здесь нет *другого*, потому что нет и *себя* — самотождества личности. «Деконструктивистская интенция, проявляющаяся то демонстративно, то более или менее скрыто, состоит <...> именно в том,

чтобы “менять знаки”, “эмансипируя” те категории (и их носителей), которые выражают теневую сторону бытия и теневые практики. В этом пункте мы действительно имеем переворот, значение которого нельзя недооценивать. Представители предшествующего, модернистско-конструктивистского стиля могли быть какими угодно ниспровергателями, атеистами и даже экстремистами, но они не сомневались, что за порядком, который они ниспроверяют, должен последовать новый — “подлинный” и достойный. Деконструктивизм идет дальше: здесь процедура ниспровергательного демонтажа понимается как самоценная — за нею не стоит возжеленная твердь нового достойного порядка или нравственная безупречность “светлого будущего”. Напротив, деконструктивизм неизменно берет себе в союзники силы разложения и глумления, инстанции, играющие на понижение, на ниспровержение “божественной триады” Истины, Добра и Красоты» [5]. Как заметил ещё в 70-х годах прошлого века «битл» Джон Леннон, «мы сейчас гораздо популярнее Иисуса».

\* \* \*

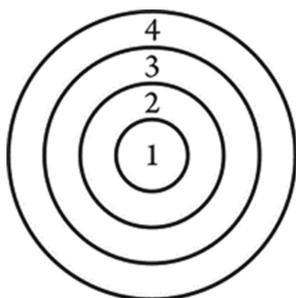
Указанные процессы тесно связаны с изменениями постмодернистской государственности, хотя в данном случае позволительно сомневаться в применимости этого понятия. В начале XXI века у государства на Западе появился мощный противник — как идеологический, так и практический. Речь идет о *сетевых структурах как основе нетократического (от англ. net — сеть) управления обществом, в том числе культурой и искусством*. Государство как таковое есть политическая организация народа, опирающаяся на его религиозно-нравственные нормы и цели. Именно это имел в виду Гегель, когда квалифицировал государство как ступень объективного духа в развитии абсолютной идеи. Задолго до него тот же принцип осуществлял на практике, например, император Византии, именовавший себя «епископом внешних дел», или китайский император, главной державной задачей которого было неподвижно сидеть и смотреть на Восток — это значило, что в Поднебесной всё в порядке, и она напрямую соотносится с Вечностью. Такое государство, как мы говорили выше, есть классическое Царство или Империя. Герб, гимн и флаг — не внешние, а сущностные признаки государства. Они символизируют его вертикальную стратегию, его собранность, его в прямом смысле метафизическое достоинство.

Как раз последнему и противятся постмодернистские сетевые структуры — в искусстве, философии, политике, экономике. В сущности, в XXI веке мы встречаемся с глобальной империей постмодернистского типа. Об этом подробно писали А. Негри

и М. Хардт в вышедшей в 2000 году книге «Империя»: «Новый враг не только устойчив к старому оружию, но на самом деле успешно использует его в своих целях, и, тем самым, присоединяется к своим возможным антагонистам, применяя его на полную мощность» [6]. Несущими конструкциями этой виртуальной Империи выступают прежде всего транснациональные финансовые группы, обладающие контролем над ресурсами и все более склоняющиеся к экономике спекулятивного типа, оперирующей «чистыми» дензнаками — типично постмодернистская практика «означающего без означаемого». *Чего нет в мировой электронной проекции, того не существует* — таков статус виртуальной постимперии. «Её идеология есть лишь смесь ценностей и практики, которые извлекаются в большей мере из телевизионных программ, чем из какого-либо реального исторического опыта» [7]. Такова сетевая интер-религия и интер-культура («сетература»), в экуменическом культе которых в принципе снимается различие между полетом и падением. Виртуальная реальность электроники — это жесткое дисциплинарное поле производства человеческой «теле-массы» («видиотов»), находящейся под строгим контролем анонимного сетевого управления. Французский культуролог Ги Дебор назвал это «обществом спектакля», где любая жизненная драма, вплоть до геноцида и войны («война в заливе») подается как материал для зрелища. Применительно к постмодернистским информационным и художественно-культурным сетям можно выделить даже некий «императив горизонтальности»: «символические структуры типа “высшее/низшее” заведомо кодированы как скомпрометировавшие себя, как не работающие; апелляция к ним расценивается как дурной вкус и обречена на поражение» [8]. Таков ныне глобальный х у д о ж е с т в е н н о - п о л и т и ч е с к и й п е р ф о р м а н с, который тщательно режиссируется именно на уровне подачи материала, снабжаясь соответствующими лозунгами, музыкально-танцевальной оснасткой и т. п.

Задумываясь о будущем подобного культурного строя, можно предположить следующее. Уже в ближайшие десятилетия возможно наступление жесткого «сетевого тоталитаризма», то есть нового мирового порядка, построенного именно на всеобщей относительности горизонтальных «пустых мест» цивилизационного пространства. Старомодное «дурновкусие» различения ценностного верха—низа может быть окончательно заблокировано спекулятивными финансово-семиотическими играми, идеально встраивающими человека в игровую социально-компьютерную систему. Иначе говоря, возможна д е м о н и з а ц и я п о с т х р и с т и а н с к о г о м и р а, предсказанная такими мыслителями, как К. Н. Леонтьев, О. Шпенглер, Х. Ортега-и-Гассет, Р. Генон и др. — тотальное духовное раскрытие «мирового яйца» снизу для беспрепятственного воздействия на него inferнальных сил. В перспективе подобная социальная архитектура крайне неустойчива. Постмодернистская цивилизация находится в плену

усвоих неклассических, пост-неклассических и отчасти анти-модернистских технологий, это пиррова победа прометеевско-фаустовского проекта. Глобальный Фауст получит в XXI веке своего Мефистофеля — но уже не вальяжного господина, как в величественном сочинении Гёте, а трансгуманистического киборга, в котором будет смоделирован выбор, сделанный человечеством к XXI столетию. Постмодернистская цивилизация вошла сегодня в гедонистическую фазу своей истории, предвещающую в обозримом будущем гностическую «культуру смерти» [9].



#### Строение постмодернистского смыслового акта

1. Духовное ядро: вера в ничто, перекодировка небытия.
2. Искусство: смысловая игра, означающее без означаемого.
3. Общество: анонимно-информационное управление социальной массой.
4. Технология: универсальный цифровой гипертекст.

#### Примечания

1. *Строева О. В.* Неомифологизм в визуальных искусствах XX–XXI веков. Автореф. дисс. на соиск. уч. степ. доктора искусствоведения. М., 2019. С. 28.
2. *Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б. Х. Д., Джослит Д.* Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. М.: Ад Маргинем, 2015. С. 19.
3. *Бланишо М.* Литература и право на смерть // Новое литературное обозрение. М., 1994. № 7.
4. *Goldberg J.* Death and His Brother, Sex & Communicating issues in Thanatology. N.Y., 1976. P. 106.
5. *Панарин А. С.* Русская культура перед вызовом постмодерна. М., 2005. С. 152.
6. *Хардт М., Негри А.* Империя. М., 2004. С. 167.
7. Там же. С. 145.
8. *Матвеева А.* Пустые места: топография // Культурология как она есть, и как ей быть. Международные чтения по теории, истории и философии культуры. Вып. 5. СПб., 1998. С.168.
9. *Некlessа А. И.* Мир индиго. Эпоха постмодерна и новый цивилизационный контекст. Доклад на семинаре «Контурь эпохи постмодерна: новый цивилизационный контекст. Россия в Новом мире» при Отделении общественных наук Российской Академии наук 27.3.2008. Электронная версия. См. также: *Казин А. Л.* Христианская традиция в русском искусстве советского и постсоветского периода // URL: <https://izborsk-club.ru/16182>

## Игры наставшего времени

В заключение этого раздела выскажем несколько соображений об отечественном постмодерне нашего времени.

Русская интеллигенция с 40-х годов XIX столетия делится, как известно, на «западников» и «славянофилов». Выше мы старались показать, что петербургская (и в значительной мере советская) Россия использовала модернистские европейские социокультурные формы для хранения и преобразования иного, по существу, *классического* ценностного содержания. Однако применительно к постмодерну «западники» правы. Отечественный поставангард как мировоззренческий принцип и способ построения культуры и искусства не является естественным наследником (и завершителем) ренессансно-романтического антропоцентризма, как в Европе, а заимствован у неё, причем в другой культурной фазе. «Социальный заказ» на постмодернистскую философию и искусство поступил у нас в эпоху «перестройки» именно в качестве программы глобализации постхристианской ментальности. Классическое русское искусство (даже в самых мрачных своих творениях) видело свет в бытии, искало и находило его общезначимую истину. Модерн отвернулся от такой истины и красоты, утвердившись на позиции гения, который конструирует истину-красоту бытия своими руками и разумом. **В постмодерне этот круг замкнулся на игре в бытие.** Бытие и творчество как таковые мертвы («бог умер»), но можно воспользоваться их остатками — поставить, например, иронический детектив в декорациях XVIII века, или построить из стекла и стали дом в стиле рококо. Постмодерн смеется там, где модерн был серьезен: идеями — даже нигилистическими и тем более революционными — можно жить, тогда как знаками можно только играть. Мышление художника-постмодерниста включает в себя любую ценность — от фольклорной до абсурдистской, но *только в модусе снижающего ее отношения к другому*. Здесь встречаются все направления и имена, от ведических мантр и древнекитайской «Книги перемен» до новейших трактатов по синэргетике. Комедия приравнивается к трагедии, трагедия — к комедии, зло — к благу, а истина-красота отрицается по причине своего тоталитарно-репрессивного характера.

Нечто вроде программы российского постмодерна опубликовал в своё время (конец 1980-х годов) критик М. Эпштейн под названием «Теоретические фантазии». Две главные мишени выбрал автор: *идею истины и русскую хандру*. Что касается первой, то критик предложил вместо неё «софиосферу», где примиряются любые идейные противники: «Никакой монолог, никакой метод уже не могут всерьез претендовать на полное овладение реальностью, на вытеснение других методов, им предшествовавших... Никому не придет в голову

утверждать, что одна клавиша рояля лучше (“прогрессивнее”, “истиннее”) другой — все они равно необходимы для того, чтобы могла звучать музыка».

Попросту говоря, это означает, что *нет оснований различать утверждение и отрицание*. Более того, их надо «уравнять», то есть поместить под одну обложку или представить на одной выставке в духе «кристального дворца», который когда-то привиделся Достоевскому в качестве символа мертвого будущего. Тогда наступит постмодернистский рай, прилетит птица Каган. Тогда некрореализм объединится с виртуальной магией, и они вместе отпразднуют победу над историей и ее смыслом.

Вторая цель критики М. Эпштейна — тоскующая русская душа. Автор видит в ней национальный недуг, проблему этнической патопсихологии. «Русская литература, как, пожалуй, ни одна другая литература мира, дает разнообразнейший материал для углубленного изучения этих состояний, на каких бы социальных и культурных уровнях они не проявлялись». Долгие песни ямщика, Пушкин со своим скучающим Онегиным, Гоголь с его бесконечной ширью, Блок с «тоской безбрежной», наконец, Платонов с его «Котлованом» и «Чевенгуром»... Во всем этом, по мнению критика, проглядывают черты какой-то «метафизической лшности», и не победить ее ничем — хотя бы тем же разгулом удалым. Более того, они неотрывны друг от друга: хандра переходит в богатырство, разгул — в тоску. «Так они и переливаются, жутко сказать, из пустого в порожнее, из раздолья в запустение — на всем протяжении русской тоскующей и гордящейся мысли». Не отсюда ли берутся войны? Революции? Самоуничтожение? — спрашивает Эпштейн [1].

Это серьезно. Ничего, кроме тоски и разгула, не усмотрел постмодернист на Руси — ни в её фольклоре, ни в её поэзии, ни в её вере. «Чего мне ждать? Тоска, тоска!..».

Таким образом, *постмодернистский «креативный класс»* пером своего идеолога подверг сомнению участие русской культуры в глобальном символическом обмене. Что, в самом деле, может родиться от сочетания тоски с разгулом? Прав был Иван Ильин, когда писал, что самое печальное начнется на Руси после падения советского коммунизма: «Без любви русский человек есть неудавшееся существо. Цивилизующие суррогаты любви (долг, дисциплина, формальная лояльность, гипноз внешней законопослушности) — сами по себе ему мало свойственны. Без любви он или лениво прозябает, или склоняется к вседозволенности. Ни во что не веруя, русский человек становится пустым существом, без идеала и без цели» [2]. На диалекте постмодерна такое состояние определяется как *«жить никогда, писать ниоткуда»* — таково, во всяком случае, характерное название книги М. Тлостановой, где границы постфаустовской вселенной описываются именно как *а-топия, без-местность, без-временность* [3]. Со своей стороны, петербургский

искусствовед А. А. Бобриков квалифицирует ситуацию постмодерна как *машину для производства пустоты*. «Ненужность искусства — достаточность демонстрации самого пространства галереи — говорит об обожевлении самой институции, уже не нуждающейся в художнике, делающей художником куратора или владельца галереи, то есть распорядителя пространства <...> производящего и продающего пустоту. Никаких сказок про ведьм, только деньги, менеджеры, коммерческие технологии — и пустота как товар» [4].

Если привести наиболее успешные примеры производства и продажи пустоты в словесности, то можно назвать два имени: Виктор Пелевин и Владимир Сорокин. Оба они — талантливые «производители слов», за которыми либо пустота, либо откровенная постмодернистская издевка над классическим и даже модернистским типом сознания. Особенно это касается второго названного писателя, в романе которого под названием «Роман» главный герой (тоже по имени Роман), поначалу представленный как персонаж «почти тургеневской» любовной идиллии на лоне русской природы середины XIX столетия, под конец сюжета кричит топором всех пришедших к нему на свадьбу гостей и родственников. В другом своем романе «День опричника» Сорокин описывает Москву XVI века исключительно как кроваво-сексуальную оргию, доводя до предела ту самую «национальную психопатологию», с которой мы уже столкнулись выше в текстах Эпштейна. Что касается Пелевина, то его роман «Чапаев и пустота» самим названием свидетельствует о смысле (вернее, бессмыслице) революции и гражданской войны в России: пустота и есть пустота. Пелевин подводит под неё, правда, нечто вроде «необуддистского» основания по формуле: мир — это анекдот, который Бог рассказал самому себе. Приверженность постмодерна пустоте в таком плане неизменна. Так, доктор философии Г. Тульчинский прямо утверждает, что «вещи, тела, стихи... — все это ступки замкнувшегося на себя континуума, распаковки ничто. Семантический континуум, на котором распаковываются смыслы — тот же физический вакуум, порождающий элементарные частицы» [5] — так выражаются постфилософы. Человек постмодерна — это *человек ничто*, постчеловек.

Адептам постискусства — причем наиболее умным из них — в настоящее время не остается ничего иного, как делать вид, что «всё нормально», ибо единственное дело актуального художника, с их точки зрения — это преодоление ставших форм. К чему такая установка приводит на практике, можно судить по выразительному описанию профессора В. Савчука (речь идет о III Международном фестивале экспериментальных искусств и перформанса в петербургском Манеже в августе 2000 года): «Следующая акция, привлекавшая мое внимание, была акция обнаженной английской художницы Шинад Доннел, которая на квадрате пола, уставленном посудой, методично била её деревянным молотком, <...> её порезанные колени, руки, ступни кровоточили. Перформанс

Шинад происходил «на фоне» кровавой и одновременно медитативной акции финского акциониста Пенти Отто Коскинена, который большим пальцем в анальном отверстии удерживал льющуюся из него кровь в течение полутора часов» [6]. Орган подобного «искусства» — кровь, и цель его — труп, ибо нет уже у него иной экзистенциальной опоры. Впрочем, по части явного и скрытого смертолюбия кино не уступит никому: достаточно вспомнить «живых покойников» в «почти документальных» фильмах режиссера-некрофила Евгения Юфита.

Что касается игровых — и именно претендующих на призовые места в сегодняшнем мировом элитарном киноискусстве — картин, то нельзя не процитировать отзыв известного кинокритика В. Кичина о прошедшем весной 2009 года в Каннах очередном — и считающемся ведущим в мире — Каннском кинофестивале. Вот его слова из статьи с «говорящим» названием «Вакуумное кино»: «В целом 62-му Каннскому фестивалю можно быть благодарным: он явил миру лицо кризиса не только экономического, но и творческого — кризиса гуманизма в кинематографе, личного кризиса многих его мастеров, усталость и одряхление кино как искусства. Внимательные наблюдатели смогли убедиться, что отжили свое и сложившиеся за последние десятилетия принципы кинофестивального дела: отборщики явно объелись фильмами и давно живут в выморочном виртуальном мире, потеряв представление о жизни, — от нормальной пищи их пучит. Фестивали уже не стимулируют укрепление и совершенствование связей кино с реальностью, зато укрепляют в фильммейкерах соблазны безграничного самолюбования. Кино на этих фестивалях трактуется уже не как средство познания человека и общения с человеком, а как самоцель: нужно быть оригинальным и наглым, нужно ломать все человеческие табу, а там хоть трава не расти <...> И трава перестала расти: такая практика завела мировой кинематограф в тупик. Кино более не подпитывается идеями жизни, фильммейкеры соревнуются в высасывании идей из собственного, со значением вздетого, пальца, объевшаяся критика задает ложные ориентиры, давно перестав представлять интересы зрителей и искусства» [7].

Это пишется после просмотра конкурсной фестивальной программы с участием новейших произведений А. Рене, Л. фон Триера, М. Ханеке, К. Тарантино, П. Альмодовара. Профессиональное («фильммейкерское») киносообщество уже убедило зрителя XXI века, что он достоин получить всё. Если Сергей Эйзенштейн в 1920-х годах только учился «монтировать мозги зрителя» с помощью своего «Броненосца», то через 90 лет можно констатировать, что они окончательно смонтированы, но уже без всякой пролетарской мифологии. Едва ли не главной рекламной характеристикой картины — что в «артхаузе», что в «мейстриме» — сегодня стала степень ее скандальности. Нынешний кино-теле-видео-комплекс — это наркотик, используемый по прямому

назначению, хотя иногда еще, по привычке, с приставкой «арт». Не так давно известный российско-голливудский «фильмейкер» Т. Бекмамбетов заявил, что в 1970-х годах «в России просто исчезло кино» [8]. Видимо, успешный мастер *кинозрелища* искренне не понимает, чем оно отличается от *киноискусства*: для него эпоха расцвета творчества И. Авербаха, С. Бондарчука, А. Германа, О. Иоселиани, Н. Михалкова, С. Ростоцкого, А. Тарковского, В. Шукшина и многих других — не кино... Обобщая подобные процессы, ведущий отечественный специалист по неклассической и постнеклассической теории искусства В. В. Бычков констатирует *отказ нонклассики* от метафизических основ эстетики и перенос центра тяжести в методологическом плане на опыт конкретных гуманитарных наук: лингвистики, психологии, социологии, семиотики, культурологии и политологии. «В результате сложилась некая парадоксальная ситуация — вроде бы существует наука эстетика, или, по крайней мере, некая сфера конкретных знаний (об искусстве. — А. К.), без четко выраженного предмета, активно осваивающая маргинальное пространство и почти сознательно табуирующая сущностные (в классическом понимании) проблемы. Это — нонклассика, последовательный дрейф всего и вся в разные стороны, отрицание традиционных ценностей и попытка выдвигения на их место неких образований, актуальных для «духа времени», современной ситуации в культуре, точнее — в пост-культуре» [9].

Однако в России и постмодерн в определенной мере «свой», со *своими* ей парадоксами. В отличие от Запада, в основном уже определившегося и, в отличие от Востока, которому в известном смысле не надо определяться (ритуал всегда равен себе), России как срединной цивилизации материка («хартленд»), сочетающей в себе динамику Европы и устойчивость Азии, *постоянно приходится делать судьбоносный выбор между традицией и революцией, между классикой, модерном и постмодерном*. Либералы и марксисты у нас надеются на то, что траектория прогресса ведет мир от низших форм к высшим, чтобы однажды привести его в совершенное состояние — к «концу истории» по Фукуяме, или к торжеству коммунизма по Марксу. В отличие от них, теоретик консервативной революции А. Г. Дугин предлагает, наоборот, «запрячь в историческую работу» сам постмодерн, подобно тому, как древние богатыри заставляли пахать землю Змея Горыныча. «Уникальность евразийства как политической философии (из разряда консервативно-революционных) состоит в том, что оно понимает уникальность новой ситуации быстрее других мировоззрений, и (это самое важное!) не ограничивается сопротивлением, но предлагает инвестировать внутреннюю энергию вперед, в новый проект, принимая вызов постмодерна, стремясь освоить его формальную структуру, с готовностью поместить в чудовищный язык глобализации радикально иное содержание, уходящее корнями в глубины преמודерна, в Традицию. Это значит

не просто отстаивать старое, но отстаивать Вечное» [10]. *Вряд ли такая стратегия имеет шансы на успех в постхристианском контексте, но в России она имеет шанс по мере её включенности в сохранившееся наследие православия, отвергающего как хилиастический оптимизм (у т о п и ч е с к у ю в е р у в п р о г р е с с), так и устрашающую трансгуманистическую эсхатологию.* История предстает противоречивой борьбой двух неравных, но огромных могуществ. Ее финальный смысл лежит за пределами мира сего, и он во всей полноте откроется только после его конца. Прав итальянский мыслитель Джорджо Манганелли, когда устами одного из своих персонажей говорит, что мы не замечаем, что конец света уже наступил, поскольку сам этот конец «порождает некоторое время, в котором мы пребываем, и это время исключает для нас опыт конца» [11].

Ещё радикальнее высказываются некоторые современные петербургские «фундаменталисты». В романе П. Крусанова «Голубь белый» основные персонажи — художники, ученые, философы, музыканты — в финале как бы держат ответ перед Богом (вернее, перед его посланцем *желтым зверем*) за то, как они жили и что творили. Оправдания бесполезны: Зверь всех убивает. Но характерны сами эти оправдания. В них звучит сомнение в праве и даже необходимости бесконечного (в плане гегелевской «дурной бесконечности») *творчества* перед лицом Абсолюта, и уж, во всяком случае, не остается не только модернистской гордыни, но даже и постмодернистской игры. «Я так и думал, так и жил» — говорит главный герой. «Стремился не соперничать с Творцом, а претворять с Ним вместе замысел, прислушиваясь к изначальной ноте, чтобы случайно не слажать, не осквернить тональность и тоже сделать красоту... Все уже создано, и в этом рае просто нужно было жить, не отделяясь от него дурным умом и порожденной в муках творчества помойкой. Все, что портачит соблазненный разум, — скверна» [12]. В эпилоге романа герои всё-таки «воскресают» — правда, совсем в других оболочках и в других мирах, но это уже произвольная авторская «отмазка»: основной сюжет заканчивается аннигиляцией.

Таким образом, роман «Голубь белый» разворачивает перед читателем картину *завершения вавилонской башни атеистической цивилизации*. В качестве альтернативы писатель предлагает смерть и трансцендентное воскрешение героев, отказавшихся играть в постмодерн, то есть в *игру с нулевой суммой, игру в ничто*. Так «модернизм, достигший стадии постмодерна, от апологетики всего изменчивого, инновационного перешел к апологетике виртуального. Виртуальные игры выступают высшей и последней стадией развития модерна как идеологии “неустанных перемен”. Перед современным человечеством стоит выбор: либо оно, азартно “заигравшись” с виртуальным, окончательно разлучит себя с космосом и устремится к самоликвидации, либо на новом витке вернется к великой традиции, а вместе с нею — к реаль-

ному миру и к реальной ответственности перед ним» [13]. У нас есть возможность это сделать.

В заключение отметим ещё раз, что парадигмы классики, модерна и постмодерна имеют место в любом обществе, занимая при этом разные ценностно-смысловые и функциональные позиции в культуре и информационно-коммуникативной сфере. Своеобразие отечественной цивилизации проявляется в *состязательности*, конкуренции и даже борьбе между собой указанных установок творческого сознания, в то время как в современной Европе, например, они до сих пор мирно сосуществовали. Какими окажутся их дальнейшие пути, покажет будущее.

\* \* \*

Ещё в 2019 году этим можно было закончить. Однако в 2020 году в Америке и Европе толпы молодежи начали крушить памятники культуры и требовать переписать историю Запада. Чем это закончится, никто не знает. Главные события впереди.

## Примечания

1. Эпштейн М. Теоретические фантазии // Искусство кино. 1988. № 7. С. 76–77.
2. Ильин И. А. О русской идее. О русском национализме. Что сулит миру расчленение России. Новосибирск, 1991. С. 98.
3. Тлостанова М. Жить никогда. Писать ниоткуда // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/granita-i-bezgranichnoe-semioticheskiy-diskurs-knigi-m-v-tlostanovoy-zhit-nikogda-pisat-nyotkuda-postsovetskaya-literatura-i-estetika>
4. Бобриков А. А. Пустота как аттракцион. Манипуляции с отсутствием, небытием, недеянием и другими «отрицательными» понятиями в модернистском и постмодернистском искусстве // Временник Зубовского института. Вып. 4 (23). СПб., 2018. С. 24–25.
5. Тульчинский Г. Л. Феноменология зла и метафизика свободы. СПб.: Алетея, 2018. С. 184.
6. Савчук В. Режим актуальности. СПб., 2004. С. 78.
7. Кичин В. Вакуумное кино. Каннский фестиваль стал зеркалом кризиса // Российская газета. 26.05.2009.
8. См.: URL: [http://kxk.ru/kinosemiotika/v1\\_96963\\_25.php](http://kxk.ru/kinosemiotika/v1_96963_25.php)
9. Дугин А. Г. Геополитика постмодерна. М., 2009. С. 50.
10. Цит. по: Агамбен Дж. Оставшееся время. Комментарий к Посланию к римлянам. Пер. с итал. М., 2018. С. 95–96.
11. Крусанов П. Ворон белый. История живых существ. СПб., 2012. С. 212.
12. Панарин А. С. Русская культура перед вызовом постмодерна. М., 2005. С. 47–48.

# КЛАССИКА КАК СОБОР

---

---

Слово «собор» в русском языке имеет несколько значений, но корень его восходит к глаголу *собирать*. Собор — это собранность людей вокруг общей для них ценности, которая в свою очередь трактуется не только как истина, но и как призывание к ней, согласие на неё. Собор строится внутри человека и между людьми, преодолевая финалистские тренды метаисторического масштаба. *Классика sub specie aeternitatis остается самой собой, что бы ни происходило в окружающем её нисходящем мире*. Классические художественные события в эпоху модерна и постмодерна — это частицы совершенного бытия в силовом поле его отрицания. Как писал в своё время Афанасий Фет, обращаясь к поэтам:

В ваших чертогах мой дух окрылился,  
Правду провидит он с высей творенья;  
Этот листок, что иссох и свалился,  
Золотом вечным горит в песнопеньи.

В заключительном разделе нашего исследования мы обратимся к одному произведению литературы и нескольким произведениям кино XX—начала XXI веков — *крупницам такого золота*.

## Весна

Начнем с создания русской классической литературы второй половины XX столетия — с короткого рассказа Василия Ивановича Белова «Весна». Рассказ этот был написан в 60-х годах прошлого столетия. В журналах тех лет произведения Абрамова, Белова, Распутина, Рубцова, Астафьева, Носова, Шукшина называли «деревенской» прозой, а их самих — «деревенщиками». В самом деле, все как один по рождению — крестьяне. Между тем это была лучшая русская литература второй половины XX века, причем литература, действительно написанная *самим народом*. Русский крестьянин (по этимологии — христианин) взял перо и начал писать романы, рассказы, пьесы, киносценарии — и какие! Это было прямое продолжение национальной классики XIX века, но уже на новом, более суровом и остром жизненном материале. Две мировые войны эпохи торжества модерна не прошли даром для отечественного

опыта. И преодолеть этот опыт могла только вера. Но **официально она была запрещена.**

И вот появился скромный рассказ Белова — с сюжетом из послевоенной жизни. Если весь период 1930–50-х годов прошел под знаком тотального господства общего (единства страны, государства), а 1960-е годы — во всяком случае, в начале десятилетия — восславили индивида «на randеву с историей», то представители «деревенской» литературы претворили в своих произведениях коренное тождество «судьбы человеческой, судьбы народной» (А. С. Пушкин). В книгах «военных» и «деревенских» писателей **они вообще не рассматривались порознь — вот их первая точка отсчета.** Вспомним, к примеру, «Усвятских шлемоносцев» Е. Носова — ту поразительную картину, которой заканчивается повесть, когда уходящие летом 1941 года на войну мужчины деревни Усвята, поднявшись на холм, видят, как небольшими группами от каждого села по полевым дорогам идут в сторону фронта русские крестьяне — те самые наши **главные силы**, которых страна заждалась в первые месяцы войны и которым одним под силу остановить бронированного врага и повернуть его вспять... Или, например, «чудики» В. Шукшина — от Броньки Пупка, уверявшего, что он в Гитлера стрелял, до Егора Прокудина из «Калины красной», душа которого ищет праздника... За неимением места мы не можем, конечно, разбирать здесь все эти вещи подробно. Да в этом и нет необходимости — религиозно-этическая концепция ведущих «деревенских» писателей, начавших свой путь в начале 1960-х годов, в сущности, одна и та же. Попытаемся разобраться в ней на материале одного рассказа Василия Белова.

Рассказ «Весна» совсем небольшой, всего лишь 16 страниц текста. Идет последний военный год. Советские войска уже под Берлином, а где-то в глухой деревеньке на севере России доживают свой век старики-родители трех солдат, Иван Тимофеевич и Михайловна. На двух их сыновей уже пришли похоронки, а через несколько дней после Победы пришла похоронка и на третьего, младшего. Через неделю жена Ивана Тимофеевича «тихо умерла в своей бане, пахнущей плесенью и остывшими головешками» [1]. Сдохла от голода единственная лошадь Свербеха, на которой он пробовал пахать землю в ту весну. «Иван Тимофеевич долго сидел на мертвой Свербехе. Потом он встал, смотал на руку вожжи, на которых подвешена была Свербеха, и пошел домой.

В небе над полем шла полоса снежной белой крупы.

Старик поднялся по давно не метенной лесенке в сенцы, открыл двери, растерянно, как чужой, оглядел избу. Печь была не топлена, и от этого запах жилья уже уступал неприятному запаху холода и пустоты. С потолка свисала отклеившаяся газетка. У порога валялись кружки и пустая кошкина черепеня: сама кошка еще на той неделе ушла и больше не показывалась» [2]. Что оставалось делать Ивану Тимофеевичу?

«Он привязал веревку к балке, спустился до середины лестницы, поймал в темноте петлю, дрожащими руками раздвинул ее, надел на шею... Вдруг истошный женский крик послышался из темноты, и Иван Тимофеевич, *каясь в чем-то*, толкнул лестницу. Больше он ничего не помнил...

— Ой, Иван! Ой, что ты наделал-то, ой! — металась в овине Польша, ища топор... Она суетилась около него, плакала, охала, не зная, что делать. Вдруг кадык у него дрогнул, дернулся один раз, другой, и Польша, улыбаясь и плача, с маху кинула веревку в огонь.

— Полинарья, ты?

— Я, Иван, я...

— Не говори, ради Христа, никому...

Польша, вся в слезах, села рядом, положила голову Ивана Тимофеевича на свои колени, и все горе, что накопилось у них обоих, слилось в одно горе, и от этого стало вдруг легче... С ночного юга катилось вал за валом густое, как сусло, вешнее тепло, в темноте у гумна пробивались на свет новые травяные ростки, гуляла везде весна. Надо было жить, сеять хлеб, дышать и ходить по этой трудной земле, потому что другому некому было делать все это»... [3].

Обратим внимание на строение этого рассказа. Здесь нет ни одного лишнего слова, никакой авторской патетики и сентиментальности. Каждая фраза повествования, каждый сюжетный ход связан с главным, что происходит в жизни человека — с его отношением к жене и детям, труду и Родине, к самой смерти. Все отняло у Ивана Тимофеевича наставшее время. Остался он один перед лицом надвигающейся старости. Даже кошка его покинула. Бытие-к-смерти, Sein-zum-Tode в чистом виде, как выразился бы экзистенциалист. И, однако, даже дойдя до предела отчаяния, даже надев на шею петлю, Иван Тимофеевич *кается за что-то*... За что? Неужели он не испил еще до дна чашу страданий? Неужели жизнь на Руси так ужасна, что из нее и уйти-то нельзя по-своему, по собственной воле?

Нет, не такова мысль Белова, которую он унаследовал от всей нашей классики. ***Кается Иван Тимофеевич в последнюю минуту в том, что невольно — самой своей смертью — отделяет свою судьбу от крестного пути своего народа.*** Нельзя бежать из жизни, как нельзя бежать с поля боя, надо выдержать все до конца, как бы тяжело ни было... Ибо, если не я, то кто же будет ходить и сеять хлеб на этой трудной земле? Более того, именно в конце, на самом пределе горя, к Ивану Тимофеевичу и спасшей его Полинарье (которая сама перенесла гибель мужа, не дожив с ним медового месяца, и родив потом недоношенного ребенка) приходит облегчение. Только в соединении с ближним (не с «другим») ослабевают горе и рождается радость. Иван Тимофеевич никому не предъявляет счета за все, что произошло с ним, ни на минуту не становится в позу обвинителя Бога (в позу Ивана Карамазова) за несовер-

шенство мира. Всем существом своим он знает, что иначе нельзя, и потому в первых же словах после петли просит Полю никому не говорить о его смертном грехе.

В своё время поэт и друг Пушкина князь Петр Вяземский признавался в своих стихах:

Я жизни таинства и смысла не постиг;  
Я не сумел нести святых ее вериг,  
И крест, ниспосланный мне свыше мудрой волей —  
Как воину хоругвь дается в ратном поле, —  
Безумно и грешно, чтобы вольней идти,  
Снимая с слабых плеч, бросал я по пути...

Герой беловского рассказа, в отличие от дворянина Вяземского, университетов не кончал, по-французски не разговаривал, однако таинство и смысл жизни он постиг вполне, хотя и не умел сказать об этом. *При этом оба они каялись* — каждый за своё. И это их сближает. Оба они, по мере своих сил, участвовали в таинстве нашей истории, а она в своей глубине и есть развернутый во времени подвиг, или, выражаясь философским языком, воплощенная классика.

## Примечания

1. Белов В. Холмы. Повести, рассказы, очерки. М., 1973. С. 184.
2. Там же.
3. Там же. С. 187–188.

## Вологодский романс

Второй художник классического образа конца XX века, о котором следует здесь сказать, — это петербургский кинорежиссер-документалист Александр Сидельников. 4 октября 1993 года в Москве во время штурма здания Верховного Совета он был убит выстрелом снайпера, когда снимал происходившее на видеокамеру.

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 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 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 персональной и национальной метафизике, и к народной вере, и к противоречивому социально-психологическому состоянию общества на излете советского периода. За десять лет отпущенного ему срока творческой жизни молодой режиссер сумел побывать с кинокамерой на Севере и на пересыхающем Арале, на Тихом океане, в Чернобыле, в русской Аргентине — и, в конце концов, погибнуть в качестве фронтового кинооператора на «малой гражданской войне» в Москве. Но остались его документально-художественные фильмы. Попытаемся на материале одной его картины хотя бы частично проследить цельный — *симфонический*, по терминологии Л. П. Карсавина — образ России в отдельных людях и событиях конца XX века, запечатленных на кино- и видеопленке, «чтобы по бледным заревам искусства узнали жизни гибельный пожар».

Свою первую всероссийскую кинопремию Сидельников получил за фильм «Компьютерные игры» (1987), где рассказаны две печальные истории — о гибели северной деревни и о гибели Аральского моря. Разваливаются старые, когда-то крепкие крестьянские дома, сохнут выкинутые на берег барки, лодки. *Это бывшие дома и бывшие корабли* — нынче это развалины, симулякры. Их путь окончен, с ними надо попрощаться, их надо отпеть — и это делает в фильме великий Карузо, в исполнении которого за экраном звучит щемящая ария из оперы Бизе «Искатели жемчуга». Единство изображения и музыки создает в завершении фильма мощный симфонический аккорд, который со времен Аристотеля называется в теории искусства *катарсисом*. Вопреки всему мрачному и тяжелому, что составляет фабулу фильма, от него не остаются впечатления безысходности. Катарсис — это именно очищение страданием и страхом. 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.

Свою вторую, главную «Нику» Сидельников получил уже посмертно. 1992 год стал вершиной короткой творческой жизни Александра — 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 не только профессиональных.

Прокат документальных фильмов у нас, как известно, весьма ограничен, однако в рамках клубного и телевизионного показа эта лента стала одной из самых известных по зрительскому участию в её судьбе. 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 — впечатляющих кадров строгой северной природы, тщательно выполненных кинопортретов действующих лиц, или 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 романа» — это ещё как бы «музыкальный двойник» кинорежиссера Александра Сидельникова, песенный alter ego, ведущий главную лирическую тему картины. Выше мы уже отмечали романсовую природу кинематографического письма Сидельникова как художника лирического (и лиро-эпического) плана — и вот как раз Владимиру Громову, замечательному исполнителю народных песен и романсов, доверил Сидельников заботу о «связи времен» в своей картине. И связь эта оказалась весьма прочной — художественным единством духовной, душевной и природной жизни человека.

В повседневности, *на уровне существования*, Владимир Громов «все-го лишь» машинист электровоза, однако по *бытийной* своей сути Громов — *поющая душа России*. Именно таким он предстает уже в начальных кадрах «Вологодского романа», когда зритель по воле режиссера как бы садится вместе с ним в кабину электровоза, и на него сквозь лобовое стекло стремительно надвигается громада северного пространства-времени, непостижимого ни для какого ratio, но выразимого именно музыкальной мелодией, 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 не хуже гумилевских и тютчевских...».

Вместе с певцом-машинистом Громовым мчится зритель на электрической — почти гоголевской — птице-тройке по «перестроечной», очередной раз взбаламученной и по-прежнему прекрасной России. 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 Отечества. «В этой стране с расстрелянной историей неужели мы можем ещё петь?» — спрашивает поэт Михаил Сопин. И весь дальнейший ход фильма подтверждает — можем! Как подтверждают и стихи самого Сопина:

Плачу я что ли  
Листвою 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 зритель оказывается... на теплоходе, плывущем по реке Сухоне. Называется теплоход «Николай Рубцов». И человек на палубе с гитарой в руках рассказывает о своем безвременно погибшем друге — одном из лучших 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!

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 расширится, 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 прекрасной и 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, отец немец, родился он в послевоенной Германии, живет в Аргентине. Он тоже певец, поет 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 — эмигранты первой и второй волны. Все они, собравшиеся в концертном зале при русском храме, затаив дыхание, слушают песни в исполнении Громова, а потом поют сами. «Белые» песни, романсы...

А Буэнос-Айрес живет своей жизнью, мы видим корриду, слушаем горячие аргентинские мелодии, вместе с Громовым созерцаем 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 зритель вновь оказывается среди вологодских озер и перелесков, опять перед ним проселочная дорога с покосившимся телеграфным столбом, деревня, поле, и по тропке вдоль поля идет Громов, на этот раз без гитары, он сосредоточен и серьёзен, и говорит серьёзные 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 овечьими всеми ветрами грешного мира 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, поэтов Линка и Сопина — всю вологодскую компанию поэтов-музыкантов — на лесной дороге. Они возвращаются домой с корзинами, полными грибов. Они устали. Он делали и делают для жизни всё, что могут — и тем самым они *спасают её и себя*. И потому отнюдь не пафосно, а вполне трезво и естественно, как констатация факта, воспринимается в конце этого сложного по тематическому строению лиро-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 жизнь остановила пуля.

\* \* \*

Творчество Александра Сидельникова заслуживает по меньшей мере троякого 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 события (артефакта). Образ искусства — это идеальное *Все*, данное как предметное *ничто*. Своеобразие «новой визуальности» — кино, телевидения, видео — в этом плане только в том, что здесь тотальность сущего дана с *предельной чувственной наглядностью*. По выражению Ж. Делёза, в кино мир рассказывает сам 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, но именно в «Вологодском романсе» режиссер нашел ту почти исчерпывающую полноту кинематографического образно-музыкального (песенно-романсового) ряда, которая **оказывается уже не иллюстрацией или аллегорией какой-либо внешней истины, а самой художественной истиной, совпадающей в своем онтологическом корне с благом и красотой**. Развиваясь от документальной публицистики ранних лент к жанрово-продуманному и стилистически-завершенному художественно-документальному музыкальному фильму зрелого периода, творческая методология Сидельникова демонстрирует на практике принципиальное внутреннее единство ценностно-познавательного акта, осуществляемого в форме кинематографического образа. Кинематограф Сидельникова целиком выстроен по *классическому* принципу — искусство, *sub specie aeternitatis* (в отличие, например,

от того же Тарковского, у которого, как мы говорили, классическая энергетика нередко вынуждена преодолевать плотные смысловые слои персоналистического модерна, особенно в поздних лентах). **Творчество и познание, образ и логос в фильмах Александра Сидельникова совпадают.**

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 оставленная им*. 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) материалистического марксистского мифа. Однако вместе с водой они выплескивали ребенка: **метили в коммунизм, а попали в Россию**. В отличие от них, фильмы Сидельникова, вопреки всем катастрофам и тупикам, которые там показаны, не безысходны; более того, они жизнеутверждающие. Мало крикнуть, что в доме темно — надо внести туда свечу. Последнее (в переносном и отчасти в прямом) смысле слово Александра Сидельникова — это цитированная выше заключительная строфа песни Константина Линка в финале «Вологодского ромansa», композиционно завершающая собой его итоговый (как оказалось) шедевр [1].

Наконец, **в наиболее общем, философско-эстетическом плане все картины Сидельникова суть образы-логосы русской идеи в её христианской трактовке**. На экране не понятия и не формулировки — перед нами сама предметная реальность этой идеи, выстроенная как наличный русский культурно-исторический и 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, онтологический базис, 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) фильма Сидельникова. Если попытаться сформулировать эту идею, позволительно указать на **самотождество и непрерывность русской цивилизации во всех её ипостасях и при всех режимах, во времени и в пространстве, при царях, при коммунистах и при демократах, в северной деревне, на Аральском 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» [2]. На языке современной науки история трактуется как *цивилизационная идентичность* — «одновременно и качество — личностное качество отдельного человека или качество социума, свидетельствующее о праве на наследование, — и сам процесс наследования цивилизационных признаков (самоидентификация), и живое ядро, главная составляющая часть этого колоссального наследия, неразрывно связанная со всем его культурным и природным многообразием» [3].

Подводя итог, скажем, что авторское документальное кино Александра Сидельникова — это кинематографический памятник, художественный собор идеальной России, это классика внутри наставшего в конце XX столетия пост-времени, самим своим наличием препятствующая его возможному нигилистическому финалу.

### Примечания

1. См. об этом: *Казин А. Л.* Образ и логос: авторское документальное кино Александра Сидельникова // URL: <http://dompisatel.ru/?p=4756>
2. *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 310.
3. *Цивилизационное развитие России: наследие, потенциал, перспективы.* Колл. монография. М., 2018. С. 23.

### Спас-Камень

**Свидание с вечностью.** Через три года после гибели Александра Сидельникова, в 1996 году, на киностудии «Леннаучфильм» был создан фильм «Свидание с вечностью», посвященный его памяти. Режиссером-постановщиком картины стала вдова Александра, художественный руководитель студии Валентина Сидельникова-Гуркаленко. Подобно «Вологодскому романсу», «Свидание с вечностью» построено как лиро-эпическое повествование о «судьбе человеческой, судьбе народной». Документальные кадры сопрягаются с игровыми — в том числе приводятся эпизоды, снятые самим Александром, и даже имя его указано в титрах. Начинается фильм романсом «Как хороши, как свежи будут розы, моей страной мне брошенные в гроб», заканчивается не менее выразительным «Гори, гори, моя звезда», а между ними — пространство/ время огромной империи, распадающейся, кровоточащей, и в самом центре её — человек с видеокамерой среди пуль, свистящих вокруг его

головой. Духовник Александра не благословил его на поездку в воюющую Москву, а он всё равно поехал. И снял, можно сказать, собственную смерть. Но прежде успел запечатлеть на видео молитву Патриарха о мире перед Владимирской иконой Богородицы, и народ, собирающийся в ночь на 4-е октября 1993 года на защиту Белого дома (за кадром в это время слышен романс «Ночь светла...»), и саму эту «маленькую гражданскую войну» в столице, в которой, по неофициальным данным, погибли сотни человек. Снайпер не промахнулся — об этом мы писали выше. А заканчивается картина поистине *соборными* сценами народной стройки, когда жители новгородской деревни Волхов Мост (малая родина Саши Сидельникова) сообща, всем миром возводят на кладбище, рядом с его могилой, часовню. Недалеко, на берегу Волхова, находилась усадьба Гавриила Державина, знаменитая Званка, и пассажиры скоростных поездов Петербург—Москва, проносящихся по железному мосту через реку, могут видеть из окон своих вагонов одновременно и державинский холм, и белый крест над местом упокоения молодого русского кинематографиста...

Классика — это то, что вызывает катарсис, очищение страданием и возвышение над ним. **Классика преодолевает грани короткой человеческой жизни.** Могут спросить — зачем Сидельников отправился на эту развязанную врагами России войну? Один из персонажей «Свидания с вечностью» утверждает, что он кровью заплатил за свой «Вологодский романс». В известном смысле, это правда: он показал нам *вечную Русь, и она его позвала к себе.* Господь своих знает. Валентина Гуркаленко сделала фильм о соборе живых и мертвых, вернее, о вечно живых, если воспользоваться названием пьесы Виктора Розова. Но только герой её картины — не вымышленный, а настоящий человек, наш современник.

**Весело на душе.** Таков следующий по хронологии фильм Гуркаленко (2005). В центре картины два вологодских гения — композитор Валерий Гаврилин и поэт Николай Рубцов, а также «примкнувший к ним» по сюжету прозаик, режиссер и актер Василий Шукшин. Музыка и поэзия северной России звучат в этой картине как *единое целое.* Не знаю, были ли знакомы друг с другом соавторы («настройщики») указанного единства — Рубцов, Гаврилин, но так и хочется представить их себе мальчишками одной деревни, купающимися вместе в огромном Кубенском озере — этом вологодском море, на одном из островов которого расположен Спас-Камень (о нём речь впереди). Оба парня — детдомовцы, мы видим трогательные фотографии послевоенных лет. И музыка на экране (и за экраном) звучит одновременно радостная и трагическая — сочиненное этим самым бывшим детдомовцем Валерием Гаврилиным хоровое действо «Перезвоны (по прочтении Шукшина)». И камера как будто погружается в ночь (белую ночь Севера), и возникают строки безвременно погибшего Николая Рубцова:

Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны,  
Неведомый сын удивительных вольных племён!  
Как прежде скакали на голос удачи капризный,  
Я буду скакать по следам миновавших времён...

А затем на экране появляется Василий Шукшин — сначала в роли Егора Прокудина из «Калины красной» («праздника ищет душа!»), а потом... в виде памятника самому себе на горе Пикет на Алтае, где проходят ежегодные народные торжества в честь знаменитого земляка. Особенно многозначителен кадр, где некий человек — возможно, односельчанин — как бы присел на колени статуи Василия Макаровича. Вспоминается последняя сцена «Печек-лавочек», где Шукшин произносит: «Всё, ребята, конец». Но это ещё не конец. Шукшин хочет ещё снять картину о Разине, по разным причинам ему это не удастся, однако народный артист России Михаил Ульянов (тоже в прошлом деревенский паренек) ставит спектакль «Я пришел дать вам волю» в своем вахтанговском театре...

Завершается фильм апофеозом исполнения «Перезвонов» в Большом зале ленинградской-петербургской Филармонии под управлением Владислава Чернушенко. Аплодисменты, цветы, поздравления... И чей-то голос произносит за кадром слова о трех звездах (малых планетах), горящих на небе — Гаврилина, Рубцова, Шукшина. Горящих вечно. И, всем смертям назло, после просмотра картины *весело на душе*. Как замечает один из персонажей Достоевского — «нет, ты не атеист, ты человек весёлый».

**Спас-Камень.** Наконец, фильм «Спас-Камень» Валентины Гуркаленко (первая часть — 2011 год) — замечательное произведение классического русского документально-художественного кино недавних лет. Описывать кино словами — дело почти столь же неблагоприятное, как описывать музыку, но мы всё же кратко проследим сюжет, чтобы не видевшие фильм люди (а таких, к сожалению, много) понимали, о чем у нас речь.

Первые кадры картины идут под широкую мелодию народной песни «Среди долины ровныя...». Однако на экране не степь, а далекая гладь воды — то же Кубенское озеро-море, 70 километров в длину, и вдали, будто прямо из волн, поднимается колокольня. Это остров Каменный, и на нем древний храм и монастырь чуть ли не XIII века — вернее, то, что от него осталось после всех войн, внутренних, и внешних. Развалины, руины, хлам... И вот на этом небольшом острове в начале 1990-х годов (страна в развале!) поселяется человек — **один на один с этими руинами, озером и небом** — и начинает храм восстанавливать. Не святой, не отшельник — обыкновенный человек, вологжанин, отец троих детей, владелец четырехкомнатной квартиры, инженер по образованию, бывший директор завода. Мало того, мастер парашютного спорта, совершивший

более тысячи (!) прыжков с самолета. В небе и с женой своей будущей познакомился...

Всё оставил Александр Плигин и пришел на остров. Прямо как в Писании: «возьми свой крест и иди за мной!» Прожил на острове 13 (!) лет. И **восстановил храм** — конечно, в дальнейшем с помощью других добровольцев, часто даже не воцерковлённых. Митрополит Тихон (Шевкунов) в своей книге «Несвятые святые» (2011 год, классика, одна из самых издаваемых и переводимых русских книг) описывает таких «неверующих» подвижников, которые делают для Бога и людей больше любого рьяного фарисея. Не буду задерживаться на всех мыслимых и немыслимых трудностях, которые пришлось преодолеть Плигину, — скажу только, что в последних эпизодах фильма его лицо и облик действительно напоминают святого. Картина заканчивается двумя потрясающими событиями — водружением креста на колокольню храма, и, затем, похоронами Александра Николаевича на *его* острове, по благословению вологодского владыки. При вознесении креста — солнце, золото, сияющие глаза и седые волосы Александра (не старый вообще человек). **Достиг победы!** В гробу — почти не изменившееся строгое лицо, звучит «Жертва вечерняя», множество пришедших (приплывших, прилетевших) проводить подвижника в последний земной путь. И озеро-море, незаметно сливающееся с небом...

После подобных фильмов поверхностными — хотя, вероятно, неизбежными — представляются структурные споры о модерне и постмодерне. Классика — это **собор истины**, притягивающий к себе души независимо ни от каких гипертекстов и симулякров. А модерн и постмодерн — это разноцветные рыбки, резвящиеся в океане вокруг материка жизни.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

---

---

*Не жизни жаль с томительным дыханьем,  
Что жизнь и смерть? А жаль того огня,  
Что просиял над целым мирозданьем,  
И в ночь идет, и плачет, уходя.*

Афанасий Фет

## Завершение настоящего

В настоящем исследовании мы старались проследить ценностное движение культуры во времени на материале искусства в качестве эстетически выраженного миропонимания, исходя из трактовки *события искусства как предметно явленного идеала*. Мы трактовали классику, модерн и постмодерн как разные духовные сущности, порождающие отличные друг от друга художественные эпохи, методы, практики. *Событие классического искусства мы рассматривали как символ совершенного и завершенного бытия-рая. Событие модерна — как образ пространственно-временного существования человека. Наконец, в постмодерне мы заметили тревожный знак небытия*. Именно такой нисходящий ряд выстраивается — нравится нам это или нет — в *большом времени* истории, если мыслить её как совпадение исторического и логического. Ещё раз подчеркнем при этом, что «чистых» классики, модерна и постмодерна не существует, как не существует идеального круга. Речь у нас шла именно о преобладании, доминации определенного принципа в поле постоянного взаимодействия. Под разными именами постмодерн господствует сегодня в *открытом* обществе. В близком будущем постмодернистская цивилизация обещает нам *трансгуманизм* — цифрового киборга вместо человека.

Что касается отечественной культуры, то и в ней за последние годы наблюдаются тенденции постмодернистского типа. Однако в целом, как мы старались показать, для России «нужна другая мысль, другая формула» (А. С. Пушкин). В основе русской цивилизации лежит православное христианство. При всех влияниях (позитивных и негативных) и при всех искушениях (как промыслительных, так и опасных), наш путь на протяжении столетий пролегал в ином аксиологическом измерении. С этим связаны наши взлеты и падения, отсюда двойственное, нередко

нигилистическое отношение к самой идее самозаконной (автономной) культуры на Руси. В отличие от фаустовской новаторской воли, русский «иоанновский» (по терминологии В. Шубарта) [1] человек стремится не столько к утверждению нового, сколько к близости святого. России постоянно приходилось разрешать противоречия *верующего разума, нравственного поэта, соборного монарха*. Европа, по признанию её великого мыслителя, пережила смерть Бога. В России светской истории, как и светской культуры, в определенном смысле, не получилось. Бог жил в ней под другими культурными и художественными именами. Не исключено, что так будет и впредь, пока Россия остается собой.

### Примечание

1. См.: Шубарт В. Европа и душа Востока. М., 2003.

# ПРИЛОЖЕНИЕ

---

---

Статья «Верующий разум. Основной принцип русской философии» помещается здесь в качестве теоретического приложения к книге «Событие искусства». Заинтересованному читателю этот текст — выходящий, понимается, за пределы эстетики и искусствоведения — может помочь в осмыслении методологии, положенной в основу настоящей монографии. Культура (и, в частности, искусство) — это то, что вокруг культуры. Таково главное условие их философского понимания. Кроме того, русская философия сама по себе достойна — вопреки некоторым «слишком профессиональным» суждениям — серьёзного размышления о собственных истоках (саморефлексии). Эта философия не восточная и не западная, она русская, восходящая по своей первичной интуиции к православному взгляду на мир и человека. Часть текста приложения использована автором в основном составе книги — а именно, в главе о европейском модерне. В контексте статьи о *верующем разуме* использованные фрагменты занимают своё место в структуре целого.

## Верующий разум. Основной принцип русской философии

### 1. Философия *par excellence*

Однажды, во время поездки на Валаам, у меня состоялся разговор о философии с одним молодым поэтом. Поэт сказал примерно следующее: «Для чего нужна философия? Она ничего не дает человеку. По существу, это просто потерянное время». Помнится, я тогда ответил ему, что и поэзия в известном плане есть рифмованная философия: во всяком случае, она выражает некий человеческий взгляд на мир [1]. Потом я несколько раз возвращался мысленно к этому разговору. В самом деле, поэту — то есть, по определению, человеку культуры — философия может оказаться *совершенно не нужной*. И хотя говорят, что каждый человек (особенно русский) в своем роде философ, это не более верно, чем утверждение, что любой человек, так или иначе, врач, или предсказатель погоды, или ещё что-нибудь в этом роде. Конечно, у каждого из нас есть *своё мнение* о том, почему у него болит голова, но за это

не дают медицинского диплома. Точно так же каждый из нас полагает нечто о смерти (философия, согласно Платону, есть прежде всего мышление о смерти), но это вовсе не означает, что любой прохожий на улице — профессиональный философ. Вот тут-то и скрывается главный парадокс философского мышления: *предмет философии — назовем его пока условно смыслом жизни — дан каждому человеку и человечеству в целом как непреложная умственная задача, в то время как профессионально (сознательно) занимающихся этой проблемой индивидуумов на свете считанные единицы.* Что же, все остальные просто неучи, умственно неполноценные существа, копошащиеся в бытии, как слепые кроты в темной норе? Или дело обстоит как-то иначе — почитали же в «темные» средние века философию служанкой богословия? Разумеется, это немного обидно для «свободомыслящей» личности, но, быть может, всё же точнее выражает суть дела? Вопрос, собственно, заключается в том, каков источник истины для человека — той истины, без которой он не может жить? Если к этому источнику ведет профессиональная философия, то тогда всему человечеству, по меньшей мере, нужно окончить философский факультет университета. Если же к этому роднику воды живой ведет какая-то другая дорога — например, христианская вера, то какова при этом подлинная роль и место философии?

Сформулированная в таком виде, указанная проблема есть основной вопрос верующего разума. Более того, это есть *основной вопрос русской философии*, ибо именно в России вопрос о вере и разуме (рациональном знании) был и остается до сих пор наиболее актуальным и спорным моментом национальной культуры, как в его теоретическом, так и в сугубо практическом (прагматическом) повороте. Не предвзятого дальнейшего изложения, скажем, что на Западе проблема верующего разума решена в конечном счете в пользу разума, на Востоке — в пользу мистической интуиции. Из современных христианских стран только в России этот поистине судьбоносный вопрос все ещё подвешен «на весах Иова» — свидетельством тому четыре русских революции за одно XX столетие. Нет ничего практичнее хорошей теории — об этом тоже не следует забывать.

\* \* \*

*Я знаю, что ничего не знаю.*

Сократ

В качестве отправной точки наших рассуждений укажем на то несомненное обстоятельство, что религии и философии (вере и разуму) трудно друг с другом. Собственно религия — это вера, которая есть «осуществление ожидаемого и уверенность в невидимом» (Евр. 11:1),

и уже потому чужда доводов и доказательств. Рациональных (логических) доказательств веры быть не может, потому что это унижает веру. С другой стороны, философия оказывается отрицанием веры по определению, ибо полагает предмет своего знания как *продукт человеческой ума*. Существуют, правда, промежуточные формы «полуверия» и «полузнания» вроде теософии, однако их положение в «большом» духовном пространстве в принципе маргинально.

Уже из этих первоначальных соображений следует, что религиозный и интеллектуальный подход человека к жизни находятся по отношению друг к другу в состоянии некоей состязательности. Как бы мы ни понимали религию — как личную веру или церковный культ, как «историческое» христианство или «новое религиозное сознание», даже как «разновидность мифологии» [2] — в любом случае мы должны исходить из *внерационального, сверхлогического, дорефлексивного* единства человека с Богом, которое зависит прежде всего от откровения (любви и света) Абсолютной Личности, свободно воспринятого в себя человеческой душой. И наоборот, как бы мы ни определяли философию — как учение о мире в целом, как науку о всеобщих законах природы, общества и мышления, как вопрошание о бытии и ничто — мы первым делом должны настаивать на *рациональном, рефлексивном* характере философского дискурса, независимо от того, каков в том или ином случае его познавательный или ценностный предмет. Таким предметом может оказаться и Бог, и мир, и сам человек, и даже академическая шапочка на голове человека [3] — однако *философским* наше рассуждение окажется в той мере, в каком оно ухватывает свой объект как конструктивное (рефлексивно-логическое) порождение нашего сознания, как *его собственное* самостоятельное суждение о предельных основаниях бытия. Условно можно сказать, что в религии (и, соответственно, в богословии) Бог творит космос и человека из ничего, тогда как в философии, наоборот, человек производит вселенную из доступного ему «подручного» материала. **Мир-человека и человек-в-мире — вот предмет и метод философии.** Не случайно гениальный философ Иммануил Кант хотел ограничить разум, чтобы дать место вере. Как основоположник классической немецкой философии, кенигсбергский мыслитель хорошо понимал, что вера и разум *по существу* различны. Если ты верующий христианин, то иди в храм и зажигай там свечу. Если же ты хочешь быть философом *par excellence*, то в храм ты можешь пойти только после того, как критически продумал свою веру, как отрефлексировал её, то есть фактически *разрешил ей быть* своим суверенным (самодержавным) умом. Именно так, кстати, и называется основная «религиоведческая» работа Канта — «Религия в пределах только разума» (1793). Знаменательное название: оно прямо влечет за собой радикальный фейербаховский вывод о том, что не Бог сотворил человека, а человек — «бога». Но не будем забегать вперёд.

Вспомним, с чего началась вообще философия. Историки указывают на полумифологические представления древней Индии и Китая, на натуралистические учения милетской школы в Греции (вода, воздух, огонь в качестве первоначал мира), на пифагорейские числа, наконец, на впечатляющую абстракцию чистого бытия у элеатов (Парменид, Зенон и др.). Однако вряд ли подлежит сомнению, что свою собственную родовую сущность западная философия как вид человеческой деятельности и как область культуры обретает у *Сократа* (V век до Р. Х.) с его знаменитым призывом «Познай самого себя!» [4]. О Сократе рассказывают много удивительного, он философствовал на рынках, он постоянно подшучивал над людьми, но факт остается фактом: он первый среди европейцев понял и очертил подлинный метод философии — *направленную активность человеческого сознания*. Как пишет А. Ф. Лосев, Сократ был «до ужаса разумен... Он первый стал смаковать истину как проблему сознания» [5].

Говорят, что у Сократа был свой личный демон (daemon). Что именно он нашептывал мыслителю — неизвестно, но жители Афин обвинили мудреца в развращении юношества и в оскорблении богов. В конце концов Сократ принял яд. В либеральной традиции самоубийство Сократа трактуется обычно как героизм независимой личности («где тут пропасть для свободных людей?»), я же думаю, что консервативные афиняне в некотором роде были правы — ведь с точки зрения открывшегося Сократу *человекомудрия*, боги и вообще вся жизнь суть нечто вторичное по отношению к человеческой мысли и свободе. Выражаясь категоричным языком, знаменитая сократовская майевтика (родовспоможение мысли) оказалась первым шагом осознающей себя саму философии — шагом от *теоцентризма* к *антропоцентризму*.

Так или иначе, Сократ оказался отцом западной философской традиции. Именно Сократу следует в первую голову адресовать известное утверждение английского ученого XX века А. Уайтхеда о европейской философии как комментарии к учению Платона об идеях. Платон, как известно, был учеником Сократа, и в главном он продолжил его дело. Если резюмировать грандиозный платоновский синтез религии, философии и политики в немногих словах, то позволительно сказать, что платонизм явился попыткой *рациональной реконструкции первоначального космогонического мифа с позиции человеческого разума*. Иначе говоря, и платоновский космос, и платоновский эрос оказываются, в последнем счете, феноменами антропологического порядка, подлежащими строгому дисциплинарному контролю со стороны мудрецов и стражей идеального государства. Не случайно Платон изгнал художников и поэтов из проектируемой им республики коммунизма: поэты ведь по природе существа неразумные, нередко даже одержимые (тот же daemon?), и потому опасные. Через несколько веков Кант и Гегель подтвердят со своей стороны настороженное отношение профессиональных

рационалистов к искусству. Первый из них выскажется о музыке в том смысле, что издаваемый ею шум мешает серьезной умственной работе, а второй вообще признает искусство низшей ступенью объективного духа, заведомо уступающей философии место «царицы доказательств». Ниже мы увидим, что в русской философии дело обстояло иначе.

Сказанное ни в коей мере не умаляет значения Платона и платонизма — именно как противоречивого проекта рациональной реставрации сверхрационального Истока. Платоновская духовная интуиция вела его к небу по пути любви («пира»), однако в качестве лучшего представителя языческой философской мудрости автор «Государства» и «Законов» дошел только до любви к идеям, которые можно *мыслить*, но которыми нельзя *жить*. Неудивительно поэтому, что молодое христианство могло 1000 лет спустя смело заявить: «Петр витийствует, и Платон умолче; учит Павел, Пифагор постыдися...» (канон Великого поста). С точки зрения христианства, даже самая утонченная античная диалектика есть ничто иное, как *плотское мудрование*: «это образ мыслей о Боге и о всем духовном, заимствованный человеком из его состояния падения, а не из Слова Божия» (св. Игнатий (Брянчанинов)).

\* \* \*

*Славлю Тебя, Отче, Господь неба и  
земли, что Ты утаил сие от мудрых и разумных  
и открыл то младенцам.*

Матф. 11:25.

Итак, философия, при историческом её рассмотрении, предстает перед нами как учение об универсуме — в том числе о Боге и о человеке — с позиции конечного человеческого ума. Иначе говоря, *философия par excellence* — это человек, строящий мир из материала собственного сознания. Ясно, что дело это совершенно необходимое, прежде всего для самоопределения человека как такового. Вместе с тем, занятие это рискованное. Логически рассуждая, философский дискурс включает в себе две противоположные возможности: 1. *самоутверждение* человеческого сознания (и самосознания) за счет мира и Бога; 2. *самоумаление* (кенозис) человеческого сознания по любви к миру и Богу. В дальнейшем мы увидим, что в философской практике были пройдены обе эти дороги — первая в истории европейской культуры, вторая — в истории культуры русской.

Приход на землю Сына Божия ознаменовал для человеческого разума путь просветления. Но принял ли он его? В Средние века *почти* принял. Во всяком случае, и в православии и в католичестве в Средние века идеалом мудреца выступает не книжник или софист, а монах («одинокий»),

инок («иной»), существо не от мира сего. Если в Боге *вся* полнота истины и любви, то и мыслить надо по Христу, а не по стихиям мира сего. *В христианстве исходным принципом (точкой отсчета) единого богословско-философского мышления становится не грешный человеческий ум, а вечный Логос, не самосознание, а богосознание человека.* В этом суть дела. Иоанн Златоуст и Максим Исповедник в равной мере были богословами и философами, поскольку утверждали вечную истину божьего образа в человеке, а святой Григорий Палама в XIV веке подвел под сохранение божьего участия в мире мощную догматическую базу в виде учения о божественных энергиях, незримо проливаемых в бытие. Бог разума человеческого не забывает — разумеется, в той мере, в какой он (разум) готов войти под своды храма. Метафизическое действие божьей силы на верующее сознание, хотя и затененное грехом, описано священником Павлом Флоренским в его «Иконостасе» именно как *прямое умозрение*: «Если бы все молящиеся в храме были достаточно одухотворены, если бы зрение всех молящихся всегда было видящим, то никакого другого иконостаса, кроме предстоящих Самому Богу свидетелей Его, своими ликами и своими словами возвышающих Его страшное и славное присутствие, в храме и не было бы» [6].

Конечно, верующий разум в качестве посредника между божественным Логосом и земным «эвклидовским» умом испытал на себе все упреки — и большей частью справедливые — со стороны святости. При всем желании, человеческая мудрость даже в её церковной (соборной) ипостаси не в силах исчерпать бесконечного Бога — отсюда теория «двойной истины» Фомы Аквинского на Западе и откровенная апофатика на Востоке — вспомним хотя бы Дионисия Ареопагита или Иоанна Дамаскина. Так или иначе, преодоленная во Христе дуальность веры и знания отчетливо дала себя знать в Средневековье, особенно в Европе, где огненное ядро христианского богоявления затуманено римским (а через него и иудейским) законничеством и рационализмом. Выступая по видимости от лица строгой церковной преемственности (прямо от апостола Павла), римско-католическая ментальность на деле все более гипостазировала то или иное качество *человека*. Приращение Святого Духа (добавка о *Filioque*) ведет к превознесению падшего Адама — отсюда человекобожеский догмат о непогрешимости Папы, отсюда формальная логика (схоластика) в богословии, отсюда юридическая концепция «двух градусов». В определенном отношении можно сказать, что западное Средневековье хотело быть строго христианским, тогда как на деле (*in re*) оказалось рассудочно-антропологическим — уж слишком оно потрафляло той или иной человеческой способности. Парадокс католичества в том, что оно пыталось осуществить истину — силлогизмом, свободой — властью, благодать — мечом, то есть достичь божественных целей человеческими средствами. В таком плане римско-католическая церковь и возникшая на ее основе рационалистическая европейская

философия как бы возвращались из христианства в язычество — не случайно один из крупнейших консервативных мыслителей XX века Юлиус Эвола характеризует папский Рим как единственного наследника античного (арийского) солнечного логоса в Европе [7]. Что касается восточного христианства, то оно, в отличие от западного, пошло преимущественно мистическим путем, и в этом заключалась его правда относительно превышающей любые человеческие мерки премудрости Божией. Об этом речь впереди.

Подводя итог сказанному здесь о западном Средневековье, отметим несомненное величие его замысла и столь же несомненные трудности в реализации. Грандиозные интеллектуальные построения средневековой Европы вроде «Суммы теологии» Фомы Аквинского (XIII век) не в состоянии были изменить фундаментальной римско-католической стратегии устройства истины на земле в качестве «слишком человеческого» (рационально-юридического) проекта, со всеми вытекающими отсюда философскими и социокультурными следствиями [8]. Апостолы принимали Сына Божия как живое Слово, а не как логическую сумму или формальный авторитет. Западное Средневековье искренне верило, что оно отдает Богу Божие, тогда как на самом деле оно приносило Божие за счет человеческого, что, в конечном счете, не нужно и самому Богу.

\* \* \*

*Кто чужд философии — не человек.*

Пико делла Мирандола

Дальнейшие судьбы европейского разума связаны с мощным сдвигом Запада от веры в Бога к вере в человека — гуманизму. На философском языке этот переход знаменует собой начало программы *модерна*, когда пространство и время культуры ориентируются на субъекта, и конечный человеческий рассудок становится мерой всех вещей. Подлинное начало европейского модерна приходится именно на эпоху Возрождения (XV–XVI века), решительно связавшую все совершенства мира с личной природой антропоса. Иными словами, западный Ренессанс выдвинул богочеловеческий диалог («Бог как человек и человек как Бог») в качестве порождающего принципа культуры, уводя тем самым человеческое сознание далеко за пределы храма. «Делай, что хочешь» — таков лозунг «Гаргантюа и Пантагрюэля» Ф. Рабле. В философском варианте та же идея сформулирована Ф. Бэконом в виде принципа «знание — сила». Разумеется, деятели Ренессанса относились к своим интеллектуальным и религиозным поискам как представители классической парадигмы: они не сомневались, что мировое бытие, с которым

они искали свободной встречи, положено и упорядочено самим Богом, и потому бытийствует истинно и красиво. Они не сознавали пока ещё того, что своим переходом в область автономной (то есть любящей себя и гордящейся собой) человеческой самости они дали толчок для трансформации классической культуры — в культуру *либерально-модернистскую*. Именно благодаря превращению гуманизма в господствующую мировоззренческую позицию Новой Европы ключевым словом западной философии, науки и искусства с XV столетия становится *человеческое самосознание* — своего рода умственный автопортрет человека, направленность *cogito* на самое себя [9]. Вслед за Сократом, возрожденцы намеревались в первую голову постичь человека как такового — как избранного носителя универсальной мысли. Достаточно вспомнить знаменитую «Речь о достоинстве человека» Пико делла Мирандола (вторая половина XV века) — там говорится именно об особом положении человека в мироздании, о его космической и даже онтологической «незакрепленности», которая в сочетании со свободой выбора делает его подобным Богу. Если содержанием классического религиозного сознания является вера и верность («Я — ничто, Бог — всё») то сфера интеллектуального модерна растёт из победительного самоутверждения человеческой самости: «Я — заслуженный собеседник Бога». Более того, если *Я нуждаюсь в Боге, то и Бог нуждается во мне* — таково ренессансное начало координат европейского философского самосознания, являющееся в то же время питательной почвой западного человекопоклонничества.

Однако, прежде чем дело дошло в Европе до собственно человекобожества (в его рационалистической, эмпирической, позитивистской, феноменологической, экзистенциалистской и других модификациях), на арену умственной истории «страны святых чудес» вышел *имманентизм* — некий переходный феномен между западной религией и философией. Почитая себя христианами, выдающиеся представители этого направления, по сути, отождествляли своё сознание с божественным — во всяком случае, на почве интеллектуальной магии. По существу, речь идет о *проекции* человека на Бога. Вот что писал основоположник германского философского имманентизма Мейстер Экхарт (XIII век): «Бог не имеет имени, ибо никто не может о нём что-либо высказать или узнать. В этом смысле говорит один греческий учитель: что мы познаём или высказываем о первой причине, это скорее мы сами, чем первопричина; ибо последняя выше познания и высказывания! Итак, если я скажу: “Бог благ”, это — неправда; я благ, а не Бог благ» [10]. В другом месте та же мысль утверждена ещё сильнее: «В этом переживании Дух (человеческий. — А. К.) не остается более тварью, ибо он сам есть уже “божество”, он есть *одно* существо, одна субстанция с божеством, и есть вместе с тем и своё собственное и всех тварей блаженство» [11]. Впоследствии эту линию обожествления наличного человеческого сознания путем его

фактического приравнивания к Абсолюту продолжили Я. Бёме и многие другие «имманентисты», так что ко второй половине XVIII века — времени появления знаменитых кантовских «Критик» — умственная культура Германии была уже вполне готова для торжества спекулятивного (конструирующего мир «из себя», из собственного «самосознания») идеализма в точном смысле этого слова. Конечно, при желании в этом смелом проекте отождествления конечного и бесконечного можно усмотреть развитие основной индоевропейской (арийской) интуиции, начиная по меньшей мере с ведических времен: «атман (душа) есть брахман (божество), и брахман есть атман». Однако, с христианской точки зрения, никакого субстанциального (природного) тождества между Творцом и тварью быть не может, и тот, кто это утверждает, находится уже за границами новозаветного духовного поля. Взаимные отношения между всемогущим Господом и земным человеком возможны только через онтологическую жертву, любовный кенозис, откровения высшего низшему — но это уже совсем другой разговор...

Впрочем, подобные «уравнительные» процессы происходили не только в Германии. В Англии, например, епископ Д. Беркли (первая половина XVIII века) пришел к тому, что стал утверждать тождество бытия вещи и её восприятия человеком. Разумеется, этим несколько резким тезисом Беркли хотел только укрепить верующих в мысли о существовании «первовосприятия» (оно же «первоидея») — в уме Бога. При более внимательном размышлении, однако, любой непредвзятый наблюдатель вынужден признать, что фактически у Беркли речь идет опять-таки о субстанциональных правах человеческого сознания (восприятия), наделяющего мир — а в конечном счете и самого Бога — бытием/небытием. Если единственный признак существования вещи есть моё восприятие этой вещи, то точно в такой же ситуации оказывается для меня и сама Первопричина вещей. Иными словами, мы встречаемся у Беркли с тем же самым *человекопоклонничеством*, что и у итальянских возрожденцев, и у немецких мистиков — только на этот раз в виде английского *эмпиризма*. Хваленый здравый смысл туманного Альбиона оказался бессильным перед лицом неудержимого стремления западной цивилизации на «свято место», которое, как известно, пусто не бывает...

Что касается собственно *рационализма*, то его несомненным отцом в Европе является Рене Декарт (первая половина XVII века). Об этом французском мыслителе столько написано в мировой и отечественной философской литературе, что я здесь буду предельно краток. Прославленный декартовский лозунг “*cogito ergo sum*” (мыслю, следовательно, существую) на деле означает не больше и не меньше, как *выведение бытия из сознания*. Это означает, что всё бытие, со всем сущим, что в нём содержится, есть продукт моего сознания. Истина этого выведенного из меня бытия есть наиболее «ясное и отчетливое» знание о нём, независимо от того, к чему эта ясность относится — к Богу, к человеку,

или к животному, в котором Декарт видел не более чем машину. Более того, он и самого Бога подозревал в обмане — во всяком случае, именно в ясности и отчетливости человеческого мышления он искал своего рода гарантий от «бога-обманщика», если бы он таковым оказался. Вот его поразительные слова на этот счет: «Однако в моём уме давно запечатлена мысль о существовании Бога, для которого всё возможно, и который создал меня таким, каков я есть. А как знать: не устроил ли он так, что в действительности не существует никакой земли, никакого неба, никакого протяженного тела, никакой фигуры, никакой величины, никакого места, а я, тем не менее, воспринимаю все эти вещи, и они кажутся мне существующими точно такими, как я их воспринимаю» [12]. Не говоря уже о том, что в таком плане французский «рационализм» ровно ничем не отличается от английского «эмпиризма» (даже слова употребляются одни и те же), в пафосе человеческого самоутверждения декартовский ум выступает прежде всего как великий мастер *подозрения*, перед которым не устоял и сам Создатель. Поистине, «нет бога, кроме сомнения, и великий Cartesius пророк его» — так можно резюмировать *подготовительный период* для прихода человекобога в Европу.

\* \* \*

*Все дело в том, чтобы понимать субстанцию не только как субстанцию, но и как субъект.*

Г. В. Ф. Гегель

Итак, ренессансный и постренессансный период европейской культуры дал Западу кардинальный религиозный и мировоззренческий принцип Новой истории — принцип *антропоцентризма*. Господь как бы отпустил человека на волю: не Бог стал держать человека, а человек — Бога. Никто иной, как «фернейский мудрец» Вольтер засвидетельствовал это своим громовым хохотом, который до сих пор перекачивается по всей Европе. Логическое обоснование этого вольного пути было уже, как говорится, делом техники — конкретно говоря, техники рационально-диалектической. Как раз такую задачу поставил перед собой германский абсолютный идеализм.

Если говорить о генеалогии этой школы, то она в истоке своем синтезирует немецкую мистику, французский рационализм и английский эмпиризм. Не случайно «старик Энгельс» называл Якоба Бёме «предвестником философов», а основоположник трансцендентального метода в философии Иммануил Кант выращивал свой «чистый разум» в творческом диалоге с английским скептиком Дэвидом Юмом. Вместе с тем и мистика, и повседневный опыт пересеклись у германских идеалистов в *сфере ratio* — это бесспорно. Именно априорные формы чув-

ственности и рассудка образуют у Канта основание (условие) любого возможного антропологического опыта — научного, философского, этического, эстетического, религиозного. В конечном счете, чистый разум выступает у Канта вообще *причиной мира* — той самой загадочной вещи-в-себе, о которой (самой по себе) ровным счетом ничего не известно. Как раз такую — на поверхности скрытую, но в глубине явно присутствующую — первоинтуицию кантианства имел в виду Александр Блок, когда назвал кенигсбергского мыслителя «лукавейшим и сумасшедшим мистиком» [13]. Полагая начало, условия и цель познания в человеке, он человеком это познание и ограничивал. Кантовский познавательный акт — это ловушка: итогом его неизменно оказывается познание самого себя.

Если вести речь о дальнейших путях германского идеализма, то его ключевой фигурой, без сомнения, является Иоганн Готтлиб Фихте (вторая половина XVIII—начало XIX века). Именно Фихте принадлежит своего рода «разоблачение» скрытого субъективизма Канта: если мир (вещь-в-себе) есть неизвестная величина, непознаваемый «X» — то он вообще не нужен. Выражаясь философским языком, Фихте отождествил субстанцию (сущность) и субъект (человеческое сознание). Если ничего, кроме моего «Я» (пусть даже «трансцендентального») не существует, то «Я» и есть *творец мира*. Надо признать, что в таком решительном выводе автор «Наукоучения» был весьма последователен: есть «Я» и «не-Я» — третьего не дано. Правда, уже современники удивлялись, как такую философию терпит фрау Фихте?

Так или иначе, философия Фихте знаменует сверхзадачу немецкого абсолютного идеализма: **трактовку человеческого разума как единственного носителя божественных предикатов бытия**. Если ratio — причина, основание бытия — заключена в сознании человека, то его *внутренняя структура, его имманентная логика есть в то же время теория самого Бога*. Именно такой окончательный и не подлежащий никакому сомнению вывод обосновал Георг Вильгельм Фридрих Гегель в своей знаменитой «Феноменологии духа». Известный немецкий драматург XX столетия Бертольд Брехт назвал эту книгу «одним из величайших юмористических произведений в мировой литературе. Речь там идет об образе жизни понятий, об этих двусмысленных, неустойчивых, безответственных существах; они вечно друг с другом бранятся и всегда на ножах, а вечером, как ни в чём ни бывало, садятся ужинать за один стол. Они и выступают, так сказать, парами, сообщая, каждый женат на своей противоположности... Только Порядок что-то выскажет, как его утверждение в тот же миг оспаривает Беспорядок — его неразлучный партнер» [14]. Брехт иронизирует здесь по поводу одного из излюбленных приёмов всякого рационализма — навязывания сущему свой собственной (в данном случае триадической) логики. Между тем профессор Гегель, глядя, как говорится, со свой колокольни, был совершенно прав:

коль скоро «абсолют проявляется так же, как живой, реальный и тем самым человеческий субъект, подобно тому, как человеческая и конечная субъективность, будучи духовной, оживотворяет в себе и реализует абсолютную субстанцию и истину, божественный дух» [15] — то их общая *человекобожеская* диалектика выступает как единственно возможная в этом мире онтология, антропология и теология сразу! Истина, таким образом, установлена, мировая история завершена.

Подводя итог сказанному здесь о таком величественном — а в лице Гегеля и универсальном — достижении европейского философского *модерна*, каким предстало перед изумленным миром обожевленное самосознание Запада, приходится с сожалением констатировать, что к началу XIX века пути *христианства* и земного *разума* в Европе очень далеко разошлись. Если Абсолют схвачен, опознан и ему *указано место* в определенном углу тварного (пусть даже гениального и морально чистого) сознания — дальше ему в человеческой истории делать нечего. Без него люди разберутся! Именно это и заявили непосредственно после Гегеля — Фейербах, Маркс, Ницше и другие властители дум XIX–XX веков. Обычно их называют атеистами и иррационалистами. На самом деле эти «критически мыслящие» личности — лишь философские слуги победившего на Западе нового «бога»: довлеющего себе *homo rationales*.

\* \* \*

*Падающего подтолкни!*

Фридрих Ницше

Нам осталось сказать не так много о западной философии — она громко говорит сама за себя. Если попытаться ясно прочертить её генеральную линию после 30-х годов XIX столетия — эпохи торжества гегельянства, то позволительно указать на последовательное *снижение* того образа человека, который так или иначе отождествлялся в Новой Европе с образом Божьим. У ренессансных духовидцев это была невыразимая в слове сверхчувственная интуиция, у эмпириков — гипостазированное восприятие, у рационалистов — логика. Что касается последующих редуционистских (снижающих) шагов западного модерна, то начало им положил Л. Фейербах, прямо заявивший в своей «Сущности христианства» (1841), что не Бог сотворил человека, а человек — Бога. Собственно говоря, для победительного постренессансного европейского сознания в этом не было ничего нового, особенно после Фихте и Гегеля — однако новизна Фейербаха заключалась в *материалистическом* пафосе философской антропологии, которую он предложил взамен антропологии трансцендентальной (априорно-рационалисти-

ческой). Согласно Фейербаху, феномен человека располагается вовсе не на границе двух миров — он целиком устроен в этом, земном мире, он прочно стоит обеими ногами на твердой, хорошо закругленной земле. Но коль скоро это так, человеку необходимо — прежде чем молиться или философствовать — есть, пить, одеваться, иметь крышу над головой. Такова была точка отсчета знаменитого *исторического материализма* К. Маркса — ещё одного ученика Гегеля, который перевернул наследие своего учителя (и вместе с ним значительную часть европейской философии) с «головы на ноги». Проще говоря, марксизм во всеуслышание объявил, что человека отныне следует понимать не как существо мыслящее, а прежде всего как существо практическое, материально-производительное. Чего стоит одно из характерных выражений К. Маркса: «производство людей людьми». Разумеется, учение Маркса-Энгельса не сводится к вульгарному «экономическому детерминизму», в нём есть немало вдохновенных и даже благородных страниц (особенно в Манифесте Коммунистической партии, 1848). Однако «коготок увяз — всей птичке пропасть»: философия, искусство, религия разоблачаются в марксизме как формы ложного сознания — как идеологические надстройки над соответствующим классовыми интересами (стремлениями). Иными словами, художник, философ, священник поняты в марксизме прежде всего как практически-ангажированные, материально-озабоченные агенты (*homo faber*), независимо от своей личной веры или неверия. Так или иначе, в лице автора «Капитала» западное человекобожество делает большой шаг вперед — в сторону революционного осуществления искомой «диктатуры человека» [16].

Конечно, если придерживаться историко-философской «буквы», то первые по времени удары торжествующему новоевропейскому рационализму нанес уже А. Шопенгауэр, главный труд которого «Мир как воля и представление» вышел в свет ещё в 1819 году. Как видно из самого названия, наличное бытие здесь трактуется уже не как продукт разума, а как порождение пустой и бессмысленной воли, которая, правда, ещё называется «мировой». По существу, в системе шопенгауэровского пессимизма «человек разумный» (*homo sapiens*) начинает уступать первенство «человеку желающему» (*homo appetitus*), хотя делает это как бы стесняясь, ещё с оглядкой на былой идеализм.

Нечто гораздо более откровенное демонстрирует нам в этом плане Фридрих Ницше. Будучи мыслителем смелым, этот бывший последователь Шопенгауэра прямо определял человека как *волю к власти*, а всякого рода «рационализмы» и «морализмы» презирал как прибежище слабых, как философию рабов, как *ressentiment*... Ницшеанский человек есть прежде всего антисократовский человек, он не хочет и не может убивать свой оргиастический восторг перед жизнью строгим самосознанием [17] — однако своё онтологическое господство он распространяет даже на богов, оказывающихся под пером этого «нового Диониса»

чем-то вроде особых масок на всемирном карнавале. Говоря словами самого Ницше, «вся книга (имеется в виду его работа «Рождение трагедии» — А. К.) признает только художественный смысл, явный или скрытый, за всеми процессами бытия — Бога, если вам угодно, но, конечно, только совершенно беззаботного и неморального бога-художника, который, как в созидании, так и в разрушении, в добром, как и в злом, одинаково стремится ощутить свою радость и свое величие, который, создавая миры, освобождается тем самым от *гнета* полноты и *переполненности*, от *муки* сдавленных в нем противоречий. Мир, в каждый миг своего существования *достигнутое* спасение бога, как вечно сменяющееся, вечно новое видение, предносящееся преисполненному страданий, противоположностей, противоречий, умеющему найти свое спасение лишь в иллюзии...» [18]. Не нужно слишком напрягать зрение, чтобы разглядеть в этом играющем ницшеанском «боге» лишь определенный образ человека — точнее, *определенный тип его самосознания*. Бог Фридриха Ницше — это «человеческое, слишком человеческое». Настоящему Творцу неба и земли тут уже не оставлено места.

При всём, казалось бы, радикальном отличии друг от друга, Карл Маркс (крещёный еврей) и Фридрих Ницше (антихрист-ариец) обозначили в своем миропонимании две вершины треугольника, третью вершину которого составила — уже в конце XIX—начале XX века — концепция Зигмунда Фрейда. Фрейд тоже исходил в своей антропологии из примата желания над разумом, которая, как известно, получила у него титул бессознательного «хотения», «либидо». Если рассуждать иерархически, Фрейд ещё ниже *опустил* человека — системообразующим началом человеческой психики оказался у него биологический эрос. Что касается культуры (в том числе философии), то она предстала в теории венского психиатра всего лишь запретом, барьером, воздвигаемым социумом на пути разрушительных влечений. Личное человеческое «Я» со всем своим нравственно-разумным и уж тем более идеальным аппаратом, с точки зрения фрейдизма — всего лишь дальняя периферия (сублимация) того океана бессознательного, который плещется в глубине нашей души. Специально религии Фрейд посвятил работу под знаменательным названием «Будущность одной иллюзии» (1927), где истолковал веру в Отца мира как особую форму коллективного невроза (своего рода «эдипов комплекс» человечества). Самосознание носителя фрейдовского «оно» — это самосознание безнадежного больного, душевный подвал которого кишит сладострастными пауками, против коих бессильны любые лекарства цивилизации. Такая философия.

Итак, Маркс, Ницше и Фрейд — эти неподражаемые виртуозы запознания всего высокого — развенчали европейское *ratio*. Хотели они того или нет, но они показали, что *истины* в собственном философском смысле слова больше не существует. Всё, что у рационалистов называлось

истиной, — либо то, что *есть* истина, либо то, что *познается* в качестве истины, — в модернистском философском дискурсе явилось проекцией человека на бытие, будь то интуиция, понятие или желание. В таком плане европейский имманентизм, рационализм и волюнтаризм оказались «лестницей, ведущей вниз» — к модерну в его развитой, торжествующей стадии. Различие между Бёме, Гегелем, Марксом, Ницше и Фрейдом, в сущности, только то, *какого* человека они полагают в основу мироздания. Истина зависит от положения человека в универсуме, истина — в том числе «божественная» — есть **сам человек** — вот последний ответ западного модерна на вопрос римского скептика Понтия Пилата: «Что есть истина?»

\* \* \*

*Жизнь на Западе конечна и без тайны.*

Из беседы с немецким другом.

Что же произошло с традиционной академической философией в Европе? Неужели вовсе исчез её хваленый, восходящий ещё к античности, строгий научный дискурс? Нет, разумеется — но если называть вещи своими именами, то во второй половине XIX века он *выродился в позитивизм* — некую карикатуру на рациональную философию. Отцами западного позитивизма обычно считают Огюста Конта и Герберта Спенсера, однако у обоих, если постараться, ещё можно найти следы былой метафизики. Конт толковал о культе какого-то «великого существа», под которым он подразумевал опять-таки человечество, а Спенсер от всего выходящего за пределы обывательского рассудка отделялся словом «непознаваемое» — чем-то вроде кантовской «вещи-в-себе». К этой же линии примыкают пресловутые Э. Мах и Р. Авенариус с их «эмпириомонизмом», попавшимся под тяжелую руку Ленина.

Настоящие шедевры позитивизма появились уже в XX веке, прежде всего в лице логического позитивизма А. Уайтхеда и Б. Рассела с их неразложимыми «элементами опыта», подлежащими логико-математическому упорядочиванию. После этих тщательно разработанных в формальном отношении теорий задавать вопросы о какой-либо действительности (истине) самой по себе стало на Западе дурным тоном. Философия фактически свелась к *логике* — но теперь уже не гегелевского «большого» разума, а короткого, самодостаточного человеческого рассудка, пусть даже и математически выверенного. Ещё дальше пошел в данном направлении лингвистический позитивизм. Аналитика Л. Витгенштейна фактически редуцировала философию к проблеме языка — т. н. «языковых игр», где смысл слова (понятия) задается характером его использования в акте речи. Близок к такому пониманию

вещей был и немецкий неокантианец Э. Кассирер с его подходом к человеку как «символическому животному» (*homo symbolicus*).

Наиболее продуманную систему всеобъемлющего мировоззренческого позитивизма создал на Западе Эдмунд Гуссерль. Резко выступив против всяческого эмпиризма и психологизма в науке, Гуссерль своим излюбленным понятием *интенциональности* (направленности сознания на его предмет) фактически вообще снял вопрос о различии объекта и субъекта — Бога, мира и человека. Гуссерлевская феноменология была последовательным самоутверждением «чистого сознания» как единственной реальности, с которой философы (да и вообще люди) в состоянии иметь дело. Конечно, новизна гуссерлевской системы была в своё время сильно преувеличена — её, что называется, «раскрутили». Тенденция к отождествлению бытия и сознания является, как мы видели, генеральной линией западного философского модернизма, по меньшей мере, со времен Декарта. Что действительно нового внёс в эту ситуацию Гуссерль, так это момент своего рода *этического* воздержания («эпохе») от любых метафизических утверждений, то есть от суждений о сущем как таковом. Собственно, в этом и заключалась искомая Гуссерлем строгость философии как науки. Как бы то ни было, феноменология гуссерлевского типа оказалась вершиной европейского позитивизма XX века, осуществившего полную *стерилизацию* (выхолащивание) философского самосознания европейской культуры. После «Логических исследований» (1901) Эдмунда Гуссерля говорить о Божьем мире в светских университетах Европы стало невозможно: позитивизм получил свою награду.

В настоящей работе я не ставлю, конечно, своей целью дать исчерпывающий обзор основных этапов и фигур западной философии. Были там и другие тенденции, не говоря уже о первостепенных интеллектуальных талантах. Моя задача другая — показать **доминирующий принцип** европейского теоретизирования о мире, который заключается в превращении его в *мир человека*, в «человекомир». Даже такой яростный и с виду бескомпромиссный онтолог, как М. Хайдеггер, по сути дела, солидарен с этой линией в своих известных мифологемах человека как «пастуха» бытия, впервые выводящего его в «просвет» из «скрытости» и безличной «подручности» (*man*). Изысканный характер хайдеггеровского поэтического словоупотребления не меняет того факта, что в последнем счете этот певец досократовской бытийной архаики и критик новоевропейского субъективизма пришел к той же самой *философии языка*, что и позитивисты — только с другого конца. «Язык есть дом бытия» — вот последняя мудрость автора «Бытия и времени» (1927), не говоря уже о его «мистическом атеизме», очень напоминающем имманентистские бездны М. Экхарта и Я. Бёме.

Итак, антропоцентрическая (человекопоклонническая) парадигма западного философского мышления в целом закономерно пришла

к замене *богомира* — *человекомиром*. Если прав Уайтхед в своем определении европейской философии как комментария к Платону, то с ещё большим основанием это можно сказать о сократовском интеллектуальном методе, в рамках которого познание самого себя (то есть твари) стало единственным философским ключом к постижению универсума. Фактически европейская мысль стала прежде всего *мыслью о мысли*, пусть даже формально это был дискурс об Абсолюте или Непознаваемом. Решительную поддержку подобной установке европейского ума оказал латинский (римский) язык, с его холодным «юридическим» корнесловием; именно он окончательно обратил Логос (бытийно наполненное слово) в *ratio* — термин, границу. «Самообоснованное» сознание, «чистый» феномен, «желание желания», «знак знака» — таковы роковые уровни снижения (редукции) образа человека как источника, критерия и цели познания в этом мире. Здесь, вообще говоря, и кончился европейский философский модерн — на позиции субъекта-космократора, для которого последней мыслимой реальностью является он сам (в той или другой модификации). Начав со схоластики и оккультного германского имманентизма, европейский человекобог заканчивает свой путь словесными играми — бесконечным узором «означающих» без «означаемых», знаков без предметов. Неудивительно поэтому, что пришедший на смену интеллектуальному модерну *постмодерн* (вторая половина XX века) ни о какой «истине» уже не заикался. Основным занятием Фуко, Делёза, Лиотара, Лакана и особенно Деррида стало *само говорение (письмо)* — семиотическая практика как таковая, нечто вроде шаманского камлания. Если Маркс, Ницше и Фрейд указали на зависимость истины от расположения человека в бытии (и тем самым предъявили очередные права на свои, новые истины взамен отвергнутого *ratio*), то постмодерн принципиально не высказывает никаких онтологических, гносеологических, эстетических и тем более религиозных истин [19]. Он *вообще ничего не высказывает*: когда сказать по существу нечего, остается говорить о говорении, писать о письме — ситуация Нарцисса, льющего в зеркале ускользающее отражение, да и то без особой охоты. Впрочем, чем-то похожим заняты змеи, кусающие собственный хвост. Утвержденный исключительно на своём Я, западный человек стал не нужен Богу; не интересен он такой и самому себе.

Подводя итог вышеизложенному, возьму на себя смелость утверждать, что западная философия XIX–XX веков в целом перестала быть *христианским* усилием человеческого духа. Христианство обращается к любви и вере человека в небесного Отца, предполагающей *отречение* твари — в том числе и интеллектуальное — от своей мнимой самости. В отличие от восточного пантеизма («Бог и я — одно»), от ветхозаветного законничества («я исполняю правила Бога), от оккультного гностицизма («я познал Бога») или от языческой магии («я управляю Богом»), христианский символ веры полагает отношение Любящего к Любимому как их

самоотдачу (кенозис) друг другу. На плане культуры это означает, что человеческий ум-гений плодоносит только в присутствии Высшего, причем сам гений признаёт этого Высшего и преклоняется перед ним (принцип классики). В противном случае культура вырождается в человекобожество (гуманистический модерн), а затем и в старческую постмодернистскую «игру в бисер». Таков результат — по-своему, чрезвычайно поучительный — западного опыта совершенной умственной свободы. Можно сказать, что Европа принесла себя в жертву своей свободе. Остается надеяться, что она была не напрасной.

## 2. Подвиг русской философии

*Недоступная для отдельного мышления, истина  
доступна только для совокупности мышлений,  
связанных любовью.*

А. С. Хомяков

Итак, западный модерн интеллектуально убил Бога, превратив философию в мыслительное царство самодостаточного человека. Что касается постмодерна, то он убил и человека, переместив философское мышление в пустое пространство «трансиндивидуальных устройств», будь то концептуальная власть *mass-media* или любой другой «дисциплинарной машины» цивилизации. По существу, здесь нечего делать собственно философии, ибо здесь не осталось *человека* — носитель мысли распался на фрагменты, функции, симулякры, ризомы, трансгрессии, институции, семиозисы, практики... Если называть вещи своими именами, Запад опустил бессмертное в смертное, а смертное в мертвое: в этом плане знаменитое ницшевское «бог умер» есть несомненная правда.

Нечто совершенно иное происходило и происходит в отечественной философии. *Человека* — и прежде всего его мысль — нельзя отделять от Бога — такова основная идея русской философии. Очерчивая эту позицию более строго, скажем, что фундаментальный принцип нашей философии есть принцип **верующего разума**. Утверждая себя именно как ум, то есть как рефлексивное (различающее себя и своё отношение к бытию) мышление человека, русский ум в то же время хочет оставаться частью православной души, направленной к Богу как держателю всего сущего. Иными словами, русская философия со времени своего возникновения и по сегодняшний день сопротивляется картезианско-кантовскому трансцендентальному соблазну — сводить (редуцировать) мир к человеку или даже вовсе выводить весь мир из него. Но когда же возникла русская философия? На этот счет есть разные мнения, но очевидно другое: первые восемьсот лет своей христианской истории Русь-Россия

прожила вовсе без философии (во всяком случае, без того, что принято называть философией на Западе). Древняя Русь дала великую храмовую архитектуру, гениальную иконопись, замечательную христианскую литературу — но философии *par excellence* она не знала. Некоторые наблюдатели даже нарекли за это русскую культуру «культурой великого молчания». Конечно, тут сказалось влияние православного *исихазма*, согласно которому о Сверхсущем лучше молчать, чем говорить («слово — серебро, а молчание — золото»). В богословии, как известно, это называется *апофатикой*: Бог не есть *что-нибудь* в бытии, он выше бытия, он Творец бытия. Вместе с тем исток русского христианского мышления не сводится к апофатике. Всевышний дарит себя людям через откровение Бога-Сына. Единство любовного нисхождения (кенозиса) Бога и экзистенциального восхождения (молитвы) человека явлено в «Троице» Андрея Рублева, о которой недаром сказано: «если существует “Троица”, следовательно, есть Бог» (о. Павел Флоренский). Что касается философского представления данной проблематики, то она особенно трудна для рассудочного (формально-логического) анализа, поскольку *ratio*, как мы видели, по природе своей недоверчиво, критично и антропоцентрично. Проще говоря, чтобы *рационально помыслить Бога, надо сначала поставить его под сомнение* — вот где начало расхождения философии и веры. Как говорит антихрист в «Трех разговорах» Вл. Соловьева, «я и Христа признаю, но это Я признаю его». Рационально-юридическая установка европейского мышления и всей западной культуры не смогла в этом пункте превзойти свою гордыню, то есть отвергнуть себя (свое самообоснование, свои формально непреложные «права человека») во имя пострадавшего за людей Христа — но это сделало мышление православно-русское. Для верующего разума невозможен не только картезианский дискурс о «боге-обманщике» — для него немислим *человекомир без богомира*. Именно по этой причине Русь не породила своего кантианства и нищезанства [20]. Она не могла сказать вслед за Сократом «я знаю, что я ничего не знаю», потому что она не забыла Бога. «Слово о законе и благодати» киевского митрополита Илариона (середина XI века) содержит в себе великолепные образцы интеллектуальной диалектики, но это диалектика верующего разума, опирающаяся на единосущие мира во Христе, а не на судебную тяжбу суверенного *cogito* с далеким и вообще гипотетическим демиургом. Почти тысячелетие после Крещения Руси наша национальная мысль прямо сопротивлялась отделению философии от богословия. Локализовать Бога в недрах тварного человеческого Я, и потом разглядывать его в оптике объекта для субъекта, то есть в виде «трансцендентального феномена», было бы для русского сознания кощунством. В этом, если угодно, и сказалась *русская идея: живи не так, как хочется, а так, как Бог велит*. «Идея нации есть не то, что она сама думает о себе во времени, а то, что Бог думает о ней в вечности» [21].

Формулируя свой взгляд на русскую философию в общем виде, приходится констатировать, что *философии в европейском смысле этого слова в России никогда не было и быть не могло*. Отдельные исключения, вроде А. И. Веденского с его неокантианством или Г. Г. Шпета с его вторичной феноменологией, только подтверждают правило. Ещё Пушкин заметил, что метафизика по-русски пока не изъяснялась — и правильно делала, добавлю я от себя. О том, что русское любомудрие *в принципе* отличается от романо-германского антропоцентризма (во всех его вариантах), в 40—50-х годах XIX века последовательно размышлял И. В. Киреевский. Именно Ивану Киреевскому принадлежит заслуга первой системной, как сказали бы сейчас, саморефлексии русской мысли. Зрелый Киреевский вовсе не был романтиком, в стиле «Германии туманной» [22] — он был христианским мыслителем, который на интеллектуальном уровне своей эпохи показал, что *целостный русский дух не Бога и космос размещает в себе, а себя и космос — в Боге* (точнее, в промысле Его). В сущности, в концепции Киреевского мы имеем дело с переводом на язык XIX столетия фундаментального учения св. Григория Паламы (XIV век) о божественном свете, поддерживающем склонную к распаду материальную вселенную. Как бы то ни было, в начале русского национального философствования всегда присутствует сокрушающая любые искусственные перегородки онтологическая мощь личного Абсолюта, а это значит, что она (русская философия) — не совсем философия. *Философская интерпретация веры* — вот что она такое!

У самого Киреевского эта стратегическая для русского ума линия связанности («стяженности») сущего в Божьем луче философски трактуется как нераздельность духовных, экзистенциальных и познавательных энергий существования. Можно сказать даже, что русская профессиональная философия в лице Киреевского также (подобно европейскому рационализму) настаивает на единстве бытия и мышления, но именно под знаком *открытости*, а не тождества их друг для друга. Бытие и сознание сотворены любящим (а не лукавым, как у Декарта) Богом, они опираются на общий для них и одинаково превосходящий их Логос; в этом их родство, реализуемое и энергично, и субстанционально, и нравственно, и эстетически. Здесь — корень *онтологизма* русской религиозной философии: бытие и сознание суть две стороны одного мира, созданного и охраняемого (гарантируемого) любовным попечением трансцендентного Отца.

Представим слово самому Киреевскому. Вот заключение его знаменитой статьи «О характере просвещения России и его отношении к просвещению Европы» (1852): «Христианство пришло на Запад через учение Римской Церкви; в России оно основано на светильниках Церкви Православной. Богословие на Западе имеет характер рассудочной отвлеченности — в Православии оно сохранило внутреннюю цельность духа; там раздвоение сил разума — здесь стремление к их живой сово-

купности; там движение ума к истине посредством логического сцепления понятий — здесь стремление к ней посредством внутреннего возвышения самосознания к сердечной целостности; там искание наружного, мертвого единства — здесь стремление к внутреннему, живому; там Церковь смешалась с государством, соединив духовную власть со светскою и сливая церковное и мирское значение в одно устройство смешанного характера — в России Церковь оставалась несмешанной с мирскими целями и устройством (т. е. не превращалась в государство и не вступала с ним в «конкордат», как в папизме, а находилась с ним в состоянии симфонии. — А. К.); там схоластические и юридические университеты — в древней России молитвенные монастыри, сосредоточившие в себе высшее знание; там рассудочное и школьное изучение высших истин — здесь стремление к их живому и цельному познанию; там государственность происходит от насилий завоевания — здесь из естественного развития народного быта; там враждебная разграниченность сословий — в древней России их единоподушная совокупность; там искусственная связь рыцарских замков — здесь согласие всей земли; там собственность как основание гражданских отношений — здесь собственность как выражение отношений личных; там право как справедливость внешняя — здесь внутренняя; там революция — здесь естественное возрастание быта; там щеголеватость роскоши и искусственность жизни — здесь простота; там внутренняя тревожность духа при рассудочной уверенности в своем нравственном совершенстве — у русского глубокая тишина и спокойствие внутреннего самосознания при постоянной недоверчивости к себе и при неограниченной требовательности нравственного усовершенствования; одним словом, там — разделение духа, в России — стремление к цельности бытия внутреннего и внешнего» [23].

Как говорится, ни убавить, ни прибавить — все верно у Киреевского. Читатель, разумеется, обязан помнить, что речь у Киреевского все время идет о *принципе*, или, лучше сказать, о пределе западного и русского духа, а не о его многочисленных нарушениях там и здесь; но исключения, как известно, только подтверждают правило. Иваном Киреевским схвачены некоторые чрезвычайно важные стороны замысла Божьего о России — так что даже если бы она вовсе отказалась от него, эти грани ее жизни и души никуда бы не делись, но только извратились бы самым ужасным образом. Пока же подчеркнем еще раз, что мышление Ивана Киреевского есть ответ Западу русского ума — ума, просветленного православной молитвой. В учении Киреевского собрались те качества, которыми овладела русская мысль после петровской реформы (точность методологии, системный характер дискурса), и вместе с тем это был именно верующий ум, слитый в одно целое с надеждой и любовью. При всей глубине рассуждения, у Киреевского нет ни капли той автономно-смысловой схемы, которая порождает «из себя» законы

вселенной. Вопреки спорности, а с современной точки зрения и наивности некоторых положений Киреевского, высшим его достижением следует признать ту интеллектуальную позицию, которую он противопоставляет западной — позицию *воцерковленного разума*. У Киреевского мы встречаемся с типом мышления святых Отцов, обращенным к культурной реальности XIX века. Если современник Киреевского П. Я. Чаадаев попытался привить русской мысли картезианский метод всеобщего сомнения (и у него, естественно, ничего не получилось), то Киреевский подошел к проблеме *оснований знания* (онтологических и гносеологических критериев истины) с верой и любовью, и она открылась ему. «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я — медь звенящая или кимвал звучащий» (1 Кор. 13:1). Истина не исчерпывается «трансцендентальным единством апперцепции» или непротиворечивостью вывода. Истина вообще не есть суждение: **она есть качество положенного Богом бытия, соотношенное с подобным же качеством постигающей его человеческой мысли**. Истину нельзя знать, в ней можно только быть.

Подводя итог сделанному этим классиком русской религиозной философии, скажу, что в трудах Киреевского прочерчены совершенно ясные линии соотношения между богословием, философией и наукой на Руси. Новизна Киреевского заключается не в том, что он сказал о характере русского национального ума и его отношении к жизни нечто неслыханное (хотя и преданное забвению в петербургскую эпоху), а в том, что он взглянул на него с позиции христианского Логоса, полностью подтвердив то, о чем со времен митрополита Илариона твердило русское богословие: если нет мира без Бога, то нет и мысли без Бога. Пройдя «гносеологический искус», проделав «рефлексивную процедуру» по всем правилам германских профессоров, Киреевский отверг как восточный (языческий) пантеизм с его растворением человека в Абсолюте, так и западный (тоже языческий) имманентизм с его редукцией Абсолюта к априорным структурам чистого разума. Благодаря такому подходу, Иван Киреевский оказался фактическим основоположником *русской светской христианской философии*, точнее говоря, её первой и главной **онтологической** модели. Если богословие исходит в своём учении о Боге, человеке и мире из откровения самого Бога, а наука развивает теорию вселенной с точки зрения природы, то философия осмысляет сущее (в том числе и Бога и природу) с позиции самого человека — но *верующего* человека, как это и показал Киреевский. Верующее сознание не замкнуто на самое себя, оно опытно воспринимает и логически осознает нечто более мощное, чем конечный и грешный тварный рассудок — такова фундаментальная духовно-онтологическая предпосылка гносеологии, этики и эстетики в русской философии. Истина (она же благо и красота) в конечном счете есть не «что», а **Кто**.

Несколько коротких статей Киреевского «томов премногих тяжелей». Иван Васильевич, этот сын русского масона и выученик Гегеля, открыл собой целый ряд выдающихся наших национальных мыслителей, которые решительно отмежевались от «самообосновывающихся» интеллектуальных конструкций. *Предметом их философствования стало сущее, покоящееся в любящей руке Сверхсущего.* Если привести литературную параллель такой интеллектуальной позиции, то это общий мировоззренческий горизонт великих русских писателей первой половины XIX века, и прежде всего Пушкина, Лермонтова и Гоголя. В XX столетии философское умозрение в Божьем луче последовательно осуществлял Иван Александрович Ильин. Это был подлинно царский путь творчества и познания — не куда-то в сторону, а к себе домой, на свою духовную родину. Но путь этот трудный...

\* \* \*

*Русская философия никогда не занималась  
чем-либо другим помимо души, личности  
и внутреннего «подвига»*

А. Ф. Лосев

Итак, в творчестве И. В. Киреевского впервые в России была отрефлексована исходная позиция верующего разума — отказ от логического трансцендентализма, который в христианском понимании есть гордыня («похоть») ума, желающего подчинить себе Божий мир. В этом плане можно сказать, что русская философия началась с *жертвы* — с интеллектуальной жертвы Создателю, ибо «мудрость мира сего есть безумие перед Богом» (1 Кор. 3:19). Вместе с тем указанная жертва в религиозном, в нравственном и в теоретическом отношении явилась **торжеством** русского ума, потому что предоставила в распоряжение нашей национальной мысли такой инструмент, о котором никогда не знала или прочно забыла западная традиция. Я имею в виду прежде всего *духовную соизмеримость* божественного и человеческого начал, достигаемую не за счет атеистического упразднения одного из этих участников мировой драмы, а путем *согласия* (симфонии) их в пространстве веры.

Термин «симфония», как известно, употреблялся в Византии и на Руси для обозначения свободного единства церковной и светской власти. И. В. Киреевский, А. С. Хомяков и другие старшие славянофилы осуществили подобную симфонию на материале культуры — прежде всего в рамках классической философской проблематики связанности бытия и мышления. **Не бытие феноменально, а мысль бытийна, потому что религиозна** — вот самая короткая формула коренного православно-

русского онтологизма в мирозерцании вообще. По существу, такого же исходного пункта в своей исследовательской программе придерживались и другие главные направления русской мысли XIX–XX веков, которые мы сейчас назовем: 1. **антропологическая** парадигма; 2. **символическая** парадигма [24].

Начнем с первой. Под *антропологической* парадигмой я имею в виду прежде всего ту линию русского религиозного мышления, которая представлена именами Н. Н. Страхова, Л. М. Лопатина, П. Е. Астафьева, В. И. Несмелова и некоторых других мыслителей — к сожалению, мало известных теперь не только широкой публике, но и специалистам-историкам. В этом плане большую ценность имеет книга современного петербургского философа Н. П. Ильина (Мальчевского) «Трагедия русской философии», в которой на фактическом материале показано значение указанных мыслителей для судеб нашей страны и культуры. К сожалению, книга Ильина, при всех своих несомненных достоинствах, не лишена недостатков, первый из которых — резкое (я бы сказал, агрессивное) противопоставление только что упомянутых философов другим нашим мыслителям, прежде всего В. С. Соловьеву и его школе.

Что же в действительности представляет собой антропологическое направление в русской философии? Говоря коротко, это тот же самый *христианский онтологизм, только обращенный на этот раз в глубину человеческого существа*. Если перед Хомяковым и Киреевским стояла задача разработки общих духовно-религиозных и гносеологических основ русской национальной философии — и прежде всего принципа открытости богосозданного бытия мыслящему человеческому духу — то Н. Н. Страхов и его единомышленники сосредоточили своё внимание на отношении логического (рационального) мышления к **личному бытию** человека. Не случайно Николай Страхов назвал одну из своих работ «Мир как целое». Со времен Сократа перед людьми стоит вопрос о познании «двух бездн» — внешней и внутренней, макрокосма и микрокосма. Обе эти размерности сущего бесконечны, только первая — вдаль, а вторая — вглубь. Тайна человека не менее захватывающая, чем тайна вселенной — и вот антропологическая школа [25] в русской философии доказала, что и о внутренней реальности (умопостигаемом духовном ядре) тварной личности можно и нужно говорить с христианских позиций. Если старшие славянофилы противостояли в своей методологии в первую голову западному рационализму с его формально-юридическим «захватом» бытия, то русские мыслители-антропологи (сюда бы я отнес также Н. Я. Данилевского и К. Н. Леонтьева с их религиозными теориями культуры) развивали свои концепции в вольном или невольном споре с более поздним европейским редукционизмом, сводящим феномен человека к власти, к хотению, к обладанию. Дело не том, читали ли Страхов с Астафьевым Маркса и Ницше — русская мысль второй половины XIX века по существу отличалась от европейской «фаустовской»

модернизации человека именно тем, что искала в нём *образа Божия*, а не образа «танцующей бездны». Совершенно справедливо пишет Николай Страхов: «С появлением христианства человек стал в новые отношения к Богу и природе, именно потому, что человеческая личность получила неизмеримо высокое значение, какого она никогда не имела в древнем мире. Когда Бог явился во плоти и назвал людей своими сынами и братьями, тогда, естественно, для души и мысли человеческой должен был начаться новый период» [26].

Однако тут возникает вопрос о способе познания внутренней реальности человека. Если мы исходим из идеи человека как создания Бога, несущего в себе его образ (а у святых и подобие), то как мы можем прикоснуться мыслью к этой — в полном смысле слова запредельной — подоснове нашего Я? Тайна личности — уникальной и несводимой ни на что другое (имманентного космоса) — поддается рациональному осмыслению не более, чем тайна «большой» вселенной. Более того, при сугубо рациональном (формально-логическом) подходе душа другого человека — и даже духовная глубина моего собственного Я — становится для меня *абсолютно непознаваемой*. Другой делается для меня «чужим», а я сам для себя — «другим». В рамках характерного для западного теоретизирования феноменально-позитивистского анализа внутренняя реальность (глубинное онтологическое Я) личности оказывается столь же субъективной конструкцией, как и её внешняя реальность (не-Я). И чужой мне *другой*, и моя собственная *Я-концепция* оказываются в таком случае в границах моего трансцендентального Его. Повторяется драма Сократа: познавая только себя, ты самого себя и убиваешь...

Чтобы выйти из этого заколдованного круга «абсолютного» самознания, надо преодолеть его пределы. На языке философии это называется **метафизическим актом**, на языке этики — **подвигом**. Как писал тот же Страхов, «истина доступна человеку во всем её величии, во всем сиянии» [27]. Это возможно только благодаря тому, что верующий разум энергично *двигает* (по-двигает) себя в сторону метафизического света, то есть *утверждает истинное бытие за формальными границами себя самого* — как вне, так и внутри человека. При этом акт утверждения трансцендентного корня личности — то есть усилие и умение разглядеть Бога «там, внутри» — носит отнюдь не рациональный, а именно религиозный, мистически-волевой характер. Или, если сказать иначе: единственным основанием (*ratio*) подобного сверхлогического действия является личное чудо — *пережитая* во мне самом симфония божественного Логоса и сотворенного им мира. И. А. Ильин уже в XX веке удачно назвал такое переживание «аксиомой религиозного опыта».

Если говорить о дальнейших путях указанной философско-антропологической школы в России, то высшим её достижением, без сомнения, надо признать двухтомную «Науку о человеке» Виктора Ивановича

Несмелова (1863–1937). Виктор Иванович Несмелов, будучи преподавателем Духовной академии, разворачивает на страницах своих сочинений именно религиозно-философский подход к феномену человека. Человек у Несмелова как раз озабочен вопросом о самом себе, о своей собственной онтологической природе, и приходит к выводу, что идеальное ядро человека *противоречит* природе материального мира. Несмелов подчеркивает «факт существования человека с такими реальными свойствами, которые на самом деле находятся в решительном противоречии и с природой мира, в котором живет человек, и с природой самого человека как составной части мирового целого. Эти исключительные свойства человеческой природы заключаются в разуме и в свободной воле человека... Быть разумным значит не только познавать эмпирически данное бытие, но и творить идеи бытия, и быть свободным значит не только изменять формы и процессы эмпирически данного бытия, но и творить само бытие по идеям творческого разума о нём» [28]. Иными словами, «мы сами с безусловными свойствами нашей условной природы объективно представляем идеи, реальные образы Бога». Или ещё сильнее: «Образ Божий в человеке не возникает под формою какого-нибудь сознания, а представляется самую человеческую **личностью во всем объеме** её природного содержания, так что это содержание непосредственно открывает нам истинную природу Бога, каким Он существует в Себе Самом» [29].

Очень смелое утверждение! Можно сказать, что Виктор Несмелов здесь идет предельно далеко — так далеко, как только может позволить себе философский дискурс, осуществляемый не с позиции божества, а с точки зрения наличного индивида. Собственно говоря, это и есть христианская философия, осуществляемая силой верующего разума, верующей разумной личностью (что фактически одно и то же). Единственный комментарий, который я могу сделать по этому поводу — это указание на *эмпирический* характер антропологии Несмелова. Автор «Науки о человеке» говорит о божественной реальности в людях так, как будто образ Божий объектно дан, предметно явлен в человеке как некая вещь, как «это». Между тем Бог в тварном мире — включая и внутренний космос личности — присутствует таинственно, лишь своими энергиями, но не своей природой («усией»). Никакие, даже самые идеальные и противоречащие материальной тяжести бытия, «свойства» человека сами по себе не могут служить «доказательствами бытия Божия» [30]. Сопоставлять качества человека с природой Бога можно только при условии *веры* в него как Сверхсущего — иначе может получиться уже знакомый нам фихтевско-гегелевский трансцендентализм, отождествляющий человека с божественным «понятием», или вовсе фейербаховский материализм, просто «выводящий» божественность из человечности. Концепция Несмелова совершенно верна и даже гениальна в горизонте богословия, которое развивает свой взгляд на человека

на основе евангельского откровения о Богочеловеке — но в кругозоре философии необходимо оговорить совершаемый здесь *метафизический переход (по-двиг) от данности к заданности, от факта к акту*. Как известно, никакие чудеса не убеждают неспособного к вере человека в существовании Бога: «блаженны не видевшие и уверовавшие» (Ин. 20:29).

\* \* \*

*Милый друг, иль ты не видишь,  
Что всё видимое нами —  
Только отблеск, только тени  
От незримого очами?*

Вл. Соловьев

Мы кратко рассмотрели две ключевые модели христианской русской философии, в её отличии от западного гуманистического дискурса — её онтологическую и антропологическую ветви. При этом мы подчеркнули, что в обоих вариантах русская мысль носит религиозно-бытийный характер: в первом случае она своим метафизическим актом утверждает Бога как творца вселенной, во втором — она утверждает Его как глубинное («тайное») измерение человеческого Я. Таков *теоцентрический пафос* нашего национального ума, в отличие от антропоцентрической (языческой) доминанты европейского интеллекта, всеми возможными способами утверждающего человека в качестве универсального центра космоса.

*Третьей основной моделью* русской философии является **символическая** религиозная философия, которую часто называют «софиологией» или «новым религиозным сознанием». Основоположителем её является, как известно, В. С. Соловьев, а главными представителями — П. А. Флоренский, С. Н. Булгаков, С. Н. Трубецкой, Е. Н. Трубецкой, Н. А. Бердяев, В. Ф. Эрн, С. Л. Франк, Л. П. Карсавин, Н. О. Лосский и ряд других, менее крупных мыслителей. Здесь я должен сделать некоторое отступление. Как известно, значительная часть указанных философов была выслана из СССР в 1922 году на знаменитом «философском пароходе», само упоминание о них в Советском Союзе было запрещено. Фактическое возвращение названных представителей нашей национальной мысли в Россию началось только после 1988 года — после государственного празднования тысячелетия Крещения Руси. Однако в последнее время мы опять встречаемся с тенденцией к запрету «нового религиозного сознания» — на этот раз со стороны представителей самой христианской мысли. Наиболее серьёзной попыткой такого рода является уже упоминавшаяся выше книга Н. П. Ильина, где «религиозные философы» обвиняются в создании «параллельного

богословия», Вл. Соловьев именуется «философствующим Смердяковым», а у о. Павла Флоренского обнаруживаются «трещины в рассудке».

Спора нет — у софиологии много грехов. Кто без греха, первый брось в неё камень. Концепции Владимира Соловьева и его последователей были тем, чем они были — светской формой религиозной философии, делом *верующего разума*. Насколько такая практика была *православной* и тем более *богословской* — это другой вопрос, требующий внимательного обсуждения. В любом случае, грубость тут неуместна. Иначе можно попасть в то место современного «интеллектуального пространства», где находится автор опубликованного в 1994 году в либеральном журнале «Звезда» сочинения под названием «Об одной ошибке русской философии», где он тоже запрещает русскую философию начала XX века — по причине её «тоталитаризма» (идея всеединства, соборности), «нелюбви к свободе» (община) и прочих чудовищных для просвещенного европейца вещах. С автором всё ясно — он не понимает русскую философию (и вообще Россию), потому что её не любит. Н. П. Ильин занимает, казалось бы, противоположную позицию — почему же крайности сходятся?

Дело в том, что религиозно-философские воззрения В. С. Соловьева и его последователей носят *символический* характер. Есть строгое церковное (соборное) богословие, опирающееся на канонически признанные догматы и авторитет отцов Церкви — и тут никаких «художеств» быть не может, хотя, как мы знаем, в самом богословии существовала символическая александрийская школа (поддержанная, в частности, такими светочами православия, как св. Григорий Богослов и св. Григорий Нисский), а в личном богословствовании допускаются так называемые «теологумены» (взгляды, принадлежащие только данному автору). О Софии-Премудрости Божией говорится ещё в русском Изборнике 1076 года. Что касается Владимира Соловьева, то он весь состоит из «теологумен» — и именно потому он философ, а не богослов. Соловьевская идея *всеединства* — и прежде всего его трактовка взаимодействия Бога и человека в мировой истории — может быть интерпретирована по-разному (в том числе даже как «мистический позитивизм»), но в любом случае она читается как *символ* — обозначение бесконечного через конечное. В русской философии второй половины XIX века Вл. Соловьев явился наиболее последовательным теоретиком (и практиком) *символизации духа через многообразие культуры*, что само по себе может относиться как к христианскому, так и к нехристианскому смысловому полю. Всё зависит от путей конкретизации образа Всеединства-Софии [31]. На протяжении своего тридцатилетнего творческого пути Владимир Соловьев был разным — «славянофилом», «теократом», «апокалиптиком». Я приведу сейчас выдержку из его статьи «Три силы» (1977), которая характеризует его именно как христианского и патриотического мыслителя:

«Итак, третья сила, долженствующая дать человеческому развитию его безусловное содержание, может быть только откровением высшего Божественного мира, и те люди, тот народ, через который эта сила имеет проявиться, должен быть только *посредником* между человечеством и тем миром, свободным, сознательным орудием последнего. Такой народ не должен иметь никакой специальной ограниченной задачи, он не призван работать над формами и элементами человеческого существования, а только сообщить живую душу, дать жизнь и целостность разорванному и омертвелому человечеству через соединение его с Вечным Божественным Началом. Такой народ не нуждается ни в каких особенных преимуществах, ни в каких специальных силах и внешних дарованиях, ибо он действует не от себя, осуществляет не свое. От народа-носителя третьей Божественной силы требуется только свобода от всякой ограниченности и односторонности, возвышение над узкими специальными интересами, требуется, чтоб он не утверждал себя с исключительной энергией в какой-нибудь частной низшей сфере деятельности и знания, требуется равнодушие ко всей этой жизни с ее мелкими интересами, всецелая вера в положительную действительность высшего мира и покорное к нему отношение. А эти свойства несомненно принадлежат племенному характеру славянства, в особенности же национальному характеру русского народа. Но и исторические условия не позволяют нам искать другого носителя третьей силы вне славянства и его главного представителя — народа русского, ибо все остальные исторические народы находятся под преобладающей властью той или другой из двух первых исключительных сил: восточные народы — под властью первой, западные — под властью второй силы. Только славянство, и в особенности Россия, осталась свободною от этих двух низших потенций и, следовательно, может стать историческим проводником третьей. Между тем две первые силы совершили круг своего проявления и привели народы, им подвластные, к духовной смерти и разложению. Итак, повторяю, или это есть конец истории, или неизбежное обнаружение третьей всецелой силы, единственным носителем которой может быть только славянство, и русский народ.

Внешний образ раба, в котором находится наш народ, жалкое положение России в экономическом и других отношениях, не только не может служить возражением против ее призвания, но скорее подтверждает его. Ибо та высшая сила, которую русский народ должен провести в человечество, есть сила не от мира сего, и внешнее богатство (Золото. — А. К.) и порядок (Меч. — А. К.) относительно ее не имеет никакого значения. Великое историческое призвание России, от которого только получают значение и ее ближайшие задачи, есть призвание религиозное в высшем смысле этого слова. Когда воля и ум людей вступают в действительное общение с вечно и истинно существующим, тогда только получают свое положительное значение и цену все частные формы и элементы жизни

и знания — все они будут необходимыми органами или посредствами одного живого целого. Их противоречие и вражда, основанная на исключительном самоутверждении каждого, необходимо исчезнет, как только все вместе свободно подчинится одному общему началу и средоточению.

Когда наступит час обнаружения для России ее исторического призвания, никто не может сказать, но все показывает, что *этот час близок*, даже несмотря на то, что в русском обществе не существует почти никакого действительного сознания своей высшей задачи. Но великие внешние события обыкновенно предшествуют великим пробуждениям общественного сознания. Так, даже Крымская война, совершенно бесплодная в политическом отношении, однако повлияла на сознание нашего общества. Отрицательному результату этой войны соответствовал и отрицательный характер пробужденного ею сознания. Должно надеяться, что готовящаяся великая борьба (Балканский поход 1877–1878 годов. — А. К.) послужит могущественным толчком для пробуждения *положительного сознания* русского народа. А до тех пор мы, имеющие несчастье принадлежать к русской интеллигенции, которая вместо образа и подобия Божия все еще продолжает носить образ и подобие обезьяны, — мы должны же, наконец, увидеть свое жалкое положение, должны постараться восстановить в себе русский народный характер, перестать творить кумира из всякой узкой ничтожной идейки, должны стать равнодушнее к ограниченным интересам этой жизни, свободно и разумно уверовать в другую, высшую действительность. Конечно, эта вера не зависит от одного желания, но нельзя также думать, что она есть чистая случайность или прямо падает с неба. Эта вера есть необходимый результат внутреннего душевного процесса — процесса решительного освобождения от той житейской дряни, которая наполняет наше сердце, и от той мнимо научной школьной дряни, которая наполняет нашу голову. Ибо отрицание низшего содержания есть тем самым утверждение высшего, и, изгоняя из своей души ложных божков и кумиров, мы тем самым вводим в нее истинное Божество» [32].

Если бы В. С. Соловьев целиком остался на данной позиции, его имя было бы золотыми буквами вписано в историю русской мысли. Единственную достойную России цель национального существования Владимир Соловьев находил не в какой-либо частной задаче (форме), а в *историческом воссоздании на земле образа Пресвятой Троицы через единство Церкви, Державы и Народа* («православие, самодержавие, народность», если воспользоваться известным выражением графа С. С. Уварова). Об этом прямо написано в его работе «Русская идея». При постановке такой соборной задачи Соловьев не отличался в *конечном счете* ни от Киреевского с Хомяковым, ни от Данилевского с Леонтьевым, ни даже от Страхова с Астафьевым. Различие — и нередко радикальное — проявлялось в *способах ее решения*. В. С. Соловьева заботила Русь

именно как мировая посредница между «отвлеченными началами» — экономики и политики, нравственности и искусства, личности и державы. «Каким ты хочешь быть Востоком — Востоком Ксеркса или Христа?» — спрашивал этот поэт-философ. С течением времени, однако, когда достижимость универсальной «свободной теократии» становилась для него все более отдаленной, а на передний план истории все яснее выступало антихристово зло, Соловьев указал для России опасность *панмонголизма*:

От вод малайских до Алтая  
Вожди с восточных островов  
У стен поникшего Китая  
Собрали тьмы своих полков.

Как саранча, неисчислимы  
И ненасытны, как она,  
Нездешней силою хранимы,  
Идут на север племена.

О Русь! забудь былую славу:  
Орел двуглавый сокрушен,  
И желтым детям на забаву  
Даны клочки твоих знамен.

Смирится в трепете и страхе,  
Кто мог завет любви забыть...  
И третий Рим лежит во прахе,  
А уж четвертому не быть.

Можно сказать, что в этом стихотворении мы имеем одно из эсхатологических предостережений Соловьева. Чуть ранее о китайском нашествии, которым будут пожраны «распустившиеся в европейской буржуазии» народы, писал К. Н. Леонтьев; позднее с теми же мотивами выступили Д. Мережковский и А. Белый. За год до смерти Соловьев пишет свои знаменитые «Три разговора» с «Краткой повестью об антихристе», где предрекает период мировых катастроф и войн, от которых людей на некоторое время избавит человек гениального ума и безукоризненной нравственности — это и будет антихрист. *Буржуазный Запад, содрогнувшийся перед «метафизической китайщиной», от которой его придет спасти лжехристос* — такое будущее видится теперь Соловьеву. К чести философа, следует отметить, что первым узнает и обличает антихриста на всемирном соборе старец Иоанн — представитель православия.

Ныне, через сто двадцать лет после этих тревожных предсказаний автора «Трех разговоров», мы можем воочию наблюдать, что их актуальность не только не уменьшилась, но увеличилась с течением времени. Всемирная «китайщина» (она же «американщина») — это пошлейший

нигилизм и безразличный к истине мировоззренческий и практический позитивизм, быстро заволакивающий своей смертельной пеленой духовную жизнь людей и целых народов. На современном языке это называется глобализацией — управляемая «интеррелигия», спекулятивная экономика, постмодернистское искусство, виртуальный секс. Если Третий Рим — православная Россия — действительно падёт во прах, то история христианства на земле закончится.

Итак, вся система соловьевских категорий и образов — это символы (философские и поэтические) таинственного присутствия Божьего в самых разных уголках мироздания, в любых «частицах бытия». «Дух дышит, где хочет» (Ин. 3:8) и никто не имеет права окончательно закрывать ему доступ туда или сюда. Конечно, по-своему прав был Н. А. Бердяев, говоря, что символисты верили больше в Софию, чем в Христа [33]. Но тогда надо вычеркнуть из Библии слова Премудрости Божьей, которая говорит о себе: «Господь имел меня началом пути Своего, прежде созданий своих, искони... Тогда я была при Нём художницею, и была радостию всякий день, веселясь пред лицом Его во всё время» (Прит. 8:22–30). Тогда надо разрушить софийские соборы Новгорода и Киева. Тогда надо отвергнуть Данте, и Гёте, и позднего Шеллинга, и ещё многих других мыслителей и художников, воспринимавших энергии Божьи через их воплощение в тварной — в том числе и женственной — ипостаси. Тогда и пушкинский «гений чистой красоты» может показаться чем-то языческим...

Бесспорно, что София в качестве «четвертого лица» христианской Троицы — это ересь [34]. Но София как отблеск небесного сиянья в земной юдоли — это реальность, доступная богословскому, философскому и художественному умозрению. Сотворенная Богом вселенная — это не мертвое чудище, а любимое его дитя. Учение о душе мира содержится в патристической литературе — например, у Феофана Затворника, трактующего о тварной невещественной творческой силе, строящей мир по божественному произволению. То же самое относится и к когнициям «нового религиозного сознания» — тому же Бердяеву с его «смыслом творчества», Л. П. Карсавину с его «симфонической личностью», С. Л. Франку с его «непостижимым». Все они были *философскими символистами*, разделяя в этом плане господствующие интеллектуально-художественные установки русского серебряного века. К тому же типу нашей духовной культуры принадлежали — со стороны искусства — крупнейшие поэты XX века Александр Блок и Андрей Белый [35]. Религиозно-философский символизм («софианство»), как и его художественные аналоги, могут быть в определенном плане сопоставлены с германским абсолютным идеализмом и поэтическим романтизмом: то же снятие антиномии между Богом и миром, та же сакрализация грешного человека, тот же лирический восторг. Однако коренное различие между ними заключается в том, что германский гений осу-

ществуя свой модернистский проект на принципе человекобожества, помещая в центр вселенной трансцендентальное Его, тогда как русский философский модерн, пройдя в развитии похожие стадии, всё же оставался в глубине своей *онтологически-религиозным*, как и вся наша национальная культура. В некотором роде можно сказать, что русский философский модерн *не удался* — он всё равно остался скорее с Богом, чем с его противником. Дело не в том, в частности, что «выводы философии В. Соловьева предвосхитили почти весь инструментарий немецкой феноменологии» [36] (не так уж велика заслуга) — дело в самом единстве веры, мысли и любви этого «рыцаря-монаха» (А. Блок).

Завершить этот раздел мне хотелось бы ссылкой на А. Ф. Лосева (1893–1988) — великого русского мыслителя XX столетия. Это был последний *классический* мыслитель — не только в России, но, возможно, и в мире. Вся его онтология, логика, диалектика, эстетика были пронизаны христианским Логосом: он действительно мыслил «не от себя». Ещё важнее то, что он и в советских концлагерях оставался тайным монахом. Подобно о. Павлу Флоренскому и Льву Карсавину, он жизнью оплатил свою мысль и веру. И вот этот выдающийся православный логик и диалектик, размышляя об устройстве земли и неба, пишет буквально следующее: «Кто во что влюблен, тот и превозносит объективность соответствующего предмета своей любви. Вы влюблены в пустую и черную дыру, называете её “мирозданием”, изучаете в своих университетах и идолопоклонствуете перед нею в своих капищах. Вы живете холодным блюдом оцепеневшего мирового пространства и изучиваете себя в построенной вами самими черной тюрьме нигилистического естествознания. А я люблю небушко, голубое-голубое, синее-синее, глубокое-глубокое, родное-родное, ибо и сама мудрость, София, Премудрость Божия голубая-голубая, глубокая-глубокая, родная-родная» [37]. Что же, и Лосев «софианец»? Если угодно, да, потому что он осуществляет свой *метафизический акт* одновременно верой, умом и чувством (цельным духом, как сказали бы Киреевский с Хомяковым), прекрасно понимая при этом, что логическое понятие вместе с художественным образом суть не что иное, как *символы Самого самого*. Одна из самых глубоких теоретических работ Лосева так и называется «Самое само». Здесь он тщательно анализирует отношение вещи к её свойствам (предикатам), и приходит к выводу, что любая вещь (к примеру, старая калоша) абсолютно *трансцендентна* не только по отношению к отдельным своим признакам, но даже к их совокупности. Что уж тут говорить о таких «вещах», как «другой», «чужой» или моё собственное глубинное Я. В предельной степени это относится к Абсолюту — Творцу здешнего бытия. А это означает, что даже строгие богословские категории не в состоянии передать полноты Сверхсущего, что они в известной мере *символируют* Его — тем более это относится к рациональным понятиям разума и к образам искусства. «Мы

отчасти знаем и отчасти пророчествуем» (1 Кор. 13:9). Как раз последнее имеет в виду Лосев, когда пишет, что «самое само, не будучи символом, может быть дано только в интерпретативном символе» [38]. Но где гарантия, что тот или иной философ, художник или даже богослов не ошибается в своей интерпретации Самого? «Этот вопрос, трудный для субъективистской философии, почти не существует для нас. Дело в том, что всякое становление, включая и духовную деятельность человека, всегда есть становление *абсолютной самости*, ибо последняя, будучи всем, уже ничего не содержит вне себя. Всякая становящаяся вещь и весь человек с его свободной духовной деятельностью есть не что иное, как момент, выражение, излияние, действие и проч. *только абсолютной самости*. И поэтому, как бы капризен ни был человек в установлении тех или иных интерпретаций, всё же *сам-то он есть не более как та или иная интерпретация абсолютной самости*. Интерпретирующая деятельность человека условна, шатка, гипотетична, капризна, но она есть отражение абсолютных энергий *самого самого*. И в этом — гарантия их осмысленности и правды. Это не значит, что человек не может ошибаться. Но это значит, что человек *может не ошибаться*» [39]. Верующий разум свидетельствует этими словами о своих возможностях и пределах — дальше уже начинается святость.

\* \* \*

*Есть такая страна — Бог.  
Россия граничит с ней.*

Р. М. Рильке

Подводя итог, подчеркнем ещё раз: новоевропейское *ratio* и христианский верующий разум представляют собой две различные позиции человека относительно Бога и природы. Со времен Ренессанса до наших дней Запад развивал в философии (и вообще в культуре) антропоцентрический принцип Его как “пастуха” бытия, будь то собственно рационализм картезианского типа, или германский трансцендентализм, или «философия жизни» марксовско-ницшевско-фрейдковского замеса. Собственно говоря, западное философствование после Ренессанса было ничем иным, как интеллектуальным сопровождением проекта модерна в Европе, претендовавшего на обожествление человека и достижение им успеха (счастья, богатства, власти) на этой земле, здесь и теперь. Разумеется, такой проект был утопичен с самого начала, что и зафиксировал постмодерн: экологический предел природы и нравственный коллапс культуры, не различающей больше верха и низа, правды и кривды, радости и страдания, мужского и женского, полета и падения, жизни и смерти, Бога и сатаны. Ключевые тенденции постмодерна,

будучи продолжены в будущее хотя бы ещё на сто лет, грозят смертью всему человечеству.

Путь православной России в истории был другой. Иоанновская душа России не дерзала вызвать Бога на поединок, как это сделала гордая фаустовская душа Запада. В некотором смысле Россия как была, так и осталась *у-богой*: «эти бедные селенья, эта скудная природа...» Взамен она получила дар *умозрения*, способность замечать нетварные светы в бытии. Для того, чтобы осознать их, нужна была иная, не-западная философия, которая выстраивала бы свою интеллектуальную структуру как разумное выражение веры. В этом и заключался *подвиг* русской философии: в лице своих классиков она сознательно пошла на самоограничение, на умственную жертву ради того, чтобы не порвалась связь мыслящей твари с Творцом — Источником всех смыслов. Таким путем шла *онто-гносеология* Киреевского и Хомякова, *онто-культурология* Данилевского и Леонтьева, *онто-антропология* Страхова и Несмелова, *онто-символизм* Соловьёва, Бердяева и Эрна. Крест познания у них был общий. Между ними не было непреходимых перегородок: они реализовали разные формы (модусы) верующего ума, разные типы его символизации. Истина — это дух, постигнутый в умозрении; благо — это дух, явленный в энергии; красота — это дух, воплощенный в предметном образе. Русская христианская философия стремилась осмыслить перечисленные лики Истины в их единстве, а не противоположении. Тем более она не хотела отрывать от неё человеческое самосознание. По мере надобности наша национальная мысль использовала *ratio* (логическое основание, формальную причину) того или иного смыслового шага, но по существу всегда понимала истину не как правильное суждение, а как *состояние цельного духа, метафизически соотнесенного со сверхличной (или внутриличной) Правдой*. Так или иначе, она держалась *классического* типа дискурса, парадоксально сохраняя его даже в своем модерне (короткий «серебряный век»). Что касается «православного постмодерна», то подобные опыты у нас не вышли за пределы философско-литературной богемы [40]. Конечно, русская мысль порой ошибалась, забредала куда-то в сторону — но кто гарантирован от ошибок? Судить людей — в том числе и мыслителей — надо по тому лучшему, что они сделали, а не по тем заблуждениям, в которые они вольно или невольно впадали.

В заключение сформулируем условия, при которых происходит чудо русской мысли:

1. *Богословие* — это соборное учение о Боге, человеке и мире в свете трансцендентного Откровения. *Философия* — это учение о Боге, человеке и мире с позиции самого человека. *Наука* — это рациональное учение о Боге, человеке и мире с точки зрения природы. Каждый из этих типов знания строит свою теорию человека — соответственно, богословскую, философскую или научную антропологию.

2. Европейская (западная) философия, покинув пределы христианского духовного пространства, абсолютизировала антропологический принцип мышления, превратив его в самодовлеющий *антропоцентризм*. Этот путь закономерно привел её к мировоззренческому *позитивизму*, а затем и *нигилизму* во всех его вариантах, вплоть до «словесных игр» как единственному собственно философскому занятию. Упразднив в эпоху модерна Бога, западная мысль в период постмодерна упразднила и человека. Современная Европа и Америка научились жить без Истины, довольствуясь правом увядающего Нарцисса любоваться собственным отражением в пустоте.

3. В отличие от западной, русская философия не покидала христианского духовного поля. В этом плане русская национальная философия до сегодняшнего дня сохранила *теоцентрический* (классический) тип рассуждения. Основным содержательным принципом русской философии является отказ *верующего разума* от трансцендентального, или любого другого, самообоснования, благодаря чему он поддерживает онтологическое (и, благодаря этому, также этическое и эстетическое) единство с богосозданным бытием. Русский метафизический акт — выход сознания за собственные пределы — это *подвиг* личной любви и веры, а не указание какой-либо рациональной причины, принуждающей сознание сделать именно такой, а не другой выбор.

4. Развивая свою интерпретацию бытия в свете божественного присутствия, русская христианская философия не является ни «параллельным богословием», обращенным к Имени, ни рациональной наукой, оперирующей безличной схемой. Во всех трех своих ключевых ипостасях — онто-гносеологической, онто-антропологической и онто-символической — русская философия сознает условный (ограниченный) характер интеллектуального представительства бесконечного в конечном. Русская философия — это то, что может сказать о мире и человеке языком понятий наша национальная культура.

5. Представляя теоретическую (умозрительную) грань верующего разума, русская философия ни в коем случае не отделяет её от других сущностных сторон единой человеческой души, и прежде всего её этического и эстетического порядка. Любой русский философский текст может быть прочитан как художественное произведение, и наоборот всякое поэтическое творение так или иначе представляет собой нравственно-эстетическое *profession de foi* (символ веры). *Разделение духовной деятельности по её способу (модусу) не привело у нас к разделению самой деятельности*, как это произошло на Западе. «Чистая» философия в России — такая же нелепость, как и «чистое» искусство.

6. Из русской философии, культуры и искусства не надо делать кумиров, но надо уважать их своеобразие как сильной попытки национального гения разобраться в настоящем и подготовиться к будущему.

## Примечания

1. Достаточно напомнить, что Библия написана стихами.
2. См. об этом, например: *Смирнов М. Ю.* Мифология и религия в российском сознании. СПб., 2000.
3. Любая вещь заключает в себе некое совершенство бытия — иначе бы она не существовала.
4. Авторство этого призыва историки приписывают то «первому философу» Фалесу, то солнечному богу Аполлону, но именно Сократ выдвинул этот принцип в качестве основной задачи философии.
5. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 1969. С. 80–82.
6. *Свяц, Павел Флоренский.* Иконостас // Избранные труды по искусству. СПб., 1993. С. 40.
7. См. об этом: *Эвола Ю.* Языческий империализм. М., 1993. Гораздо раньше, ещё в 1856 году, русский мыслитель И. В. Киреевский заметил, что у западных народов «раздвоение в самом основном начале западного вероучения, из которого развилась сперва схоластическая философия внутри веры, потом реформация в вере и, наконец, философия вне веры. Первые рационалисты были схоластики: их потомство называется гегельянцами» (*Киреевский И. В.* О необходимости и возможности новых начал для философии // Избранные статьи. М., 1984. С. 241).
8. Конечно, в средневековой Европе имели место и другие направления богословско-философской мысли, например, в лице Иоанна Скота Эриугены (IX век), который не мог относиться серьёзно к варварской теологии западных клириков своего времени. Однако собственные труды Эриугены написаны под мощным влиянием православного богословия (особенно Дионисия Ареопагита и Максима Исповедника, которых он впервые перевел на латинский язык), что делает его скорее представителем Востока на Западе, чем схоластом римско-католического типа.
9. Как известно, «Мона Лиза (Джиоконда)» Леонардо да Винчи в значительной степени есть образ самого художника, явленный в женской ипостаси.
10. *Экхарт М.* Духовные рассуждения и проповеди. М., 1912. С. 146.
11. Цит. по: *Лосев А. Ф.* Миф. Число. Сущность. М., 1994. С. 371.
12. *Декарт Р.* Метафизические размышления. СПб., 1901. С. 22.
13. *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М.; Л., 1961. С. 101.
14. *Брехт Б.* Разговоры беженцев // Брехт Б. Театр: В 5 т. Т. 4. М., 1964. С. 61.
15. *Гегель Г. В. Ф.* Сочинения: В 14 т. Т. XIV. М., 1958. С. 10.
16. С. Н. Булгаков в своей работе «Карл Маркс как религиозный тип» показал, что мышление Маркса во многом унаследовала хилиастическую установку иудаизма на земное торжество избранного народа, на место которого в марксизме становится рабочий класс.
17. С точки зрения Ницше, принцип «познай самого себя» есть лучший способ самоубийства человека.
18. *Ницше Ф.* Полн. собр. соч.: В 3 т. М., 1909. Т. 1. С. 28–29.

19. По характерному выражению Ж. Делеза, смыслообразование описывается в постмодерне как «ризома» — своего рода куст смыслов, бесконечно ветвящихся ветвей и побегов, не имеющих центрального ствола. Примерно то же самое имеет в виду Ж. Деррида со своей знаменитой дифференцией, застающей «истину» всегда в зазоре, в промежутке между «да» и «нет». В художественной литературе родоначальниками такой позиции считаются Г. Гессе и Х. Л. Борхес.
20. Называть К. Н. Леонтьева «русским Ницше» — такая же грубая ошибка, как и В. В. Розанова — «русским Фрейдом». Первый, как известно, всю жизнь прожил с Богом и принял монашеский постриг; второй по той же причине стремился религиозно просветлить эрос, а не снизить его до «хотения».
21. Соловьев В. С. Русская идея // Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 245.
22. В самой Германии романтизм как мировоззрение был оборотной стороной трансцендентального идеализма. Не случайно Ф. М. Достоевский иронизировал, что на Руси таких «надзвездных» романтиков, как у немцев, не бывает.
23. Киреевский И. В. О характере просвещения Европы и его отношении к просвещению России // Избранные статьи. М., 1984. С. 234–235.
24. Если говорить о русской философии в целом, следует указать ещё *материалистическую парадигму* — от А. И. Герцена до Г. В. Плеханова и В. И. Ульянова (Ленина), поскольку их вера в материю была превращенной формой религиозной онто-гносеологической установки. См. об этом: Ермичев А. А. Русская философия как целое. Опыт историко-систематического построения. Дисс. в виде научн. доклада на соиск. уч. степени доктора филос. наук. СПб., 1998.
25. Строго говоря, сюда следует отнести также материалиста Н. Г. Чернышевского с его «Антропологическим принципом в философии».
26. Страхов Н. Н. Философские очерки. СПб., 1895. С. 465.
27. Там же. С. 50.
28. Несмелов В. И. Вера и знание сточки зрения гносеологии. Казань, 1913. С. 64–65.
29. Несмелов В. И. Наука о человеке. Казань, 1905. Т. 1. С. 270.
30. Антропологическое доказательство бытия Божия является по существу не более успешным, чем любое другое его логическое «доказательство» — например, онтологическое или космологическое. Не случайно в православной патристике подобные доказательства выглядели скорее как онто-эстетические «показательства», чем принудительный формальный вывод.
31. Как известно, у Вл. Соловьева в истории русской мысли был таинственный предшественник — Г. С. Сковорода (1722–1794), также разрабатывавший символическую софиологию (он даже приходился Соловьеву дальним родственником).
32. Соловьев В. С. Три силы // Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 245–246.
33. См.: Бердяев Н. А. Русский соблазн // Типы религиозной мысли в России. Париж, 1989.
34. Характерно, что софианство как богословскую концепцию осудили в 1930-х годах обе ветви Русской православной церкви — и Московский патриархат, и зарубежная иерархия.

35. Что касается таких «амбивалентных» мыслителей и художников, как Д. Мережковский, В. Брюсов, З. Гиппиус, Вяч. Иванов, А. Скрябин, М. Врубель, М. Цветаева, то их творчество требует тщательного отделения духовных зерен от люциферианских плевел. Однозначно причислять их всех к сатанистам (как это сделано, в частности, в книге С. Слободнюка «Идущие путями зла». СПб., 1999) — такая же ошибка, как и отлучать от христианства всю русскую философию начала XX века.
36. См. об этом: *Хоружий С. С.* Опыты из русской духовной традиции. М., 2005. С. 228.
37. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа // Из ранних произведений. М., 1999. С. 530.
38. *Лосев А. Ф.* Самое само // Миф. Число. Сущность. М., 1994. С. 347.
39. Там же. С. 353.
40. В качестве примера такой «богемной апофатики» могу указать статью А. Венковой «Мотив пустоты и проблема ничто», которая различает пустоту «абсурдистскую» (апофатический модерн) и «концептуальную» (катафатический постмодерн). См.: Творение — творчество — репродукция. СПб., 2003. С. 48; Авторам подобных построений следовало бы прямо называть по имени *того, кого* они представляют под псевдонимом Ничто.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Введение</b> .....	4
<b>Методология</b> .....	6
Аксиомы: молитва, творчество, игра .....	6
Религия, государство, искусство .....	9
Онтология художественного образа .....	12
<b>Классика. Символика совершенного</b> .....	14
Классический смысловой акт .....	14
Классика идеи .....	16
Образ царства .....	19
Певец империи и свободы .....	24
Пушкин и чудо .....	30
Поэзия и политика Федора Тютчева .....	50
Федор Достоевский: De profundis .....	54
<b>Модерн. Образ человеческого</b> .....	62
Модернистский смысловой акт .....	62
Похищение Европы .....	63
Инволюция европейского модерна .....	67
Мысль человека — мысль Бога .....	69
Распятый Дионис .....	72
Модерн и авангард .....	76
<b>Парадоксы русского модерна</b> .....	79
Летний сад .....	79
Неудавшаяся революция .....	86
Символ символа .....	93
<b>Русское и советское</b> .....	103
Социальное и национальное .....	103
Дуализм Михаила Булгакова .....	113
Персонализм Бориса Пастернака .....	121

Космизм Леонида Леонова . . . . .	125
Экзистенциализм Андрея Тарковского . . . . .	132
Коммунизм Глеба Панфилова . . . . .	140
<b>Постмодерн</b> . . . . .	156
Культура как игра . . . . .	156
Хаосмос уединенного сознания . . . . .	165
Постмодернистский смысловой акт . . . . .	173
Игры наставшего времени . . . . .	179
<b>Классика как собор</b> . . . . .	186
Весна . . . . .	186
Вологодский романс . . . . .	189
Спас-Камень . . . . .	197
<b>Заключение</b> . . . . .	201
Завершение настоящего . . . . .	201
<b>Приложение</b> . . . . .	203
Верующий разум. Основной принцип русской философии . . . . .	203

Научное издание

**Александр Леонидович Казин**

СОБЫТИЕ ИСКУССТВА

КЛАССИКА, МОДЕРН, ПОСТМОДЕРН  
В ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Корректурa *И. С. Гавриш*

Верстка *Д. В. Лаптухиной*

Подписано в печать 11.11.2020. Формат 60 × 90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 15,25. Тираж 100 экз. Заказ № 261к

Издательство РГПУ им. А. И. Герцена.  
191186, С.-Петербург, наб. р. Мойки, 48

Типография РГПУ им. А. И. Герцена.  
191186, С.-Петербург, наб. р. Мойки, 48